

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - Unb
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE
LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

**PINTURA E IMAGENS TÉCNICAS: UM OLHAR CONTAMINADO E
CONVERTIDO**

BRASÍLIA
2011

TAIGO MEIRELES

**PINTURA E IMAGENS TÉCNICAS: UM OLHAR CONTAMINADO E
CONVERTIDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Pedro Alvim.

BRASÍLIA

2011

“Homem, livre, tu sempre amarás o mar!
O mar é teu espelho; contemplas tua alma.
No desenrolar infinito de sua onda,
E teu espírito não é um precipício menos
amargo
...Sois todos os dois tenebrosos e discretos:
Homem ninguém sonhou o fundo de seus
abismos,
Ó mar ninguém conhece tuas riquezas íntimas
De tal modo cuidais de guardar vossos
segredos.”

Baudelaire.

RESUMO

A pintura e a fotografia desenvolveram-se entrelaçadamente durante todo o último século, contaminando-se mutuamente. Na pós-modernidade a fotografia dominou as mídias, exercendo papel fundamental para a formação das bases estéticas da pintura, transformando a percepção do pintor contemporâneo e oferecendo um novo modelo para a representação. As imagens técnicas estão por toda parte, porém a atitude pictórica assimilou a lógica representacional dessas imagens, associando-as a seu processo criativo. A combinação entre imagens técnicas e pintura gerou questionamentos quanto ao estatuto da imagem, à verdade fotográfica e à morte da pintura: que mídia realmente contaminou a outra? Abordaremos, também, a diluição das fronteiras construídas pela crítica de arte a fim de isolar os campos de atuação da pintura e das outras mídias derivadas da fotografia.

Palavras-Chave: Pintura, imagens técnicas, percepção, pós-modernidade.

ABSTRACT

Painting and photography developed over the past century by continuously intertwining with each other. Photography has dominated all media throughout post-modernity, playing a fundamental role on the development of the aesthetic basis of painting, consequently transforming the perception of the contemporary painter. It has, thus, offered a new model of representation. Technical images have imposed their importance all around, although the pictorial attitude assimilated the representational logic of these images, associating them to their creative processes. The combination between technical images and painting created several questions in regards to the realm of the image, the photographic truth and the death of painting: which media really contaminated the other? Furthermore, the dissipation of the frontiers constructed by art criticism with the goal to isolate the field of painting and other medias derived from photography, will be discussed.

Keywords: Painting, technical images, perception, post-modernity.

SUMÁRIO.

LISTA DE FIGURAS.

INTRODUÇÃO.....	01
1. TRANSITORIEDADE.....	03
1.1. O trânsito das imagens pelas mídias contemporâneas.....	04
1.2. Citação; repetição; experiência em segundo grau.....	08
1.3. Virtualização e percepção.....	11
1.4. Imagens geratrizes.....	14
1.5. Imagens técnicas e vanguardas na pintura.....	19
1.6. Entre o olhar presencial e o olhar através de imagens técnicas.....	25
1.7. Do <i>flâneur</i> ao internauta: a <i>flânerie</i> virtual.....	28
1.8. O percurso de uma imagem, do século XVII à pós-modernidade.....	33
2. PINTURA E IMAGENS TÉCNICAS.....	37
2.1. Imagens técnicas e história da arte moderna.....	38
2.2. Pintura fotográfica e fotografia pictórica.....	48
2.3. Pintura e imagens técnicas: paradigmas perceptivos contemporâneos.....	56
2.4. Estratégias para pintar através de imagens técnicas.....	63
2.5. Visão binocular humana e visão monocular maquínica.....	69
2.6. Fotocolagem, pinturas sobre fotos, colagem na pintura.....	78
3. FANTASMAS.....	82
3.1. Geração de fantasmas: invocá-los e persegui-los.	82
3.2. Os fantasmas da pintura.....	87
3.3. Pintura; fotografia; espelho.....	89
3.4. Expressão, sensação, abstração, forças e elasticidade perceptiva.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	106

LISTA DE FIGURAS:

- Fig. 1. Gerhard Richter. *Familia Apartir de um Velho Mestre*. 1965. Óleo sobre tela, 147 cm X 155 cm, Catalogue Raisonné: 26.....p.07
- Fig. 2. Luc Tuymans. *Pombos*. 2001. Óleo sobre tela,128x156cm.....p.07
- Fig. 3. Caravaggio. *A Deposição no Túmulo*. 1602-1603. Óleo sobre tela. 300 x 203 cm.....p.33
- Fig. 4. Taigo Meireles. *Fantasma de Caravaggio I*. 2007. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm.....p.37
- Fig. 5. Edgar Degas. *Bailarinhas Subindo as Escadas*. 1886-90. Óleo sobre tela.....p.40
- Fig. 6. Joseph Mallord William Turner. *Chuva, Vapor e Velocidade - The Great Western Railway*. 1844 The National Gallery, London..... p.41
- Fig. 7. Edouard Manet. *Ferrovias, Gare Saint Lazare*. 1872-1873. 93x 114cm. National Gallery of Art, New York..... p.42
- Fig. 8. Willem de Kooning. *Dois Vultos na Paisagem*. 1967, Stedelijk Museum, Amsterdam.....p.43
- Fig. 9. Gerhard Richter. *Domecke II Cathedral Corner II*. 1988, 140 cm X 100 cm, Oleo sobre tela. Catalogue Raisonné: 656-1..... p.43
- Fig. 10. Diego Velázquez. *Vênus do Espelho (detalhe)*. 1651, Londres, National Gallery.....p.48
- Fig. 11. Eugène Carrière. *Maternidade. Mulher com Bebê no Colo*. 189?.....p.50
- Fig. 12. Eugène Carrière. *Maternidade*. 1897. Musée d'Orsay..... p.50
- Fig. 13. Gertrude Käsebier. *O Presépio*, fotografia. 1889 p.51
- Fig. 14. Lola Dupré. Colagem baseada na fotografia original de Anja Frers. 2009.....p.52
- Fig. 15. Lola Dupré. Colagem. *Explodindo Albert Einstein*. 2011.p.53
- Fig. 16. Thomas Ruff. *Nu dyk 03*. Laserchrome e diasec, 118,1x111, 8. 2000.....p.54
- Fig. 17. Lucian Freud. *Bella*. 1996, Óleo sobre tela, 102.9 x 76.2 cm.....p.57
- Fig. 18. Dieric Bouts. *Retábulo do Santo Sacramento: Painel Central, A Última Ceia*. 1464-8. Óleo sobre painel.....p.58
- Fig. 19. David Hockney. *Pearblossom Hwy. 11 – 18 de Abril (segunda versão)* 1986, 181,6x271,8 Getty Museum. Los Angeles.....p. 59

Fig. 20. Gerhard Richter. <i>Retrato de um desconhecido</i> . 1967. 200cmx200cm óleo sobre tela, catalogue raisonné 164.....	p.66
Fig. 21. Marcel Duchamp. <i>Nu descendo a escada</i> . 1913. <i>Philadelphia Museum of Art</i>	p.68
Fig. 22. Gerhard Richter. <i>Ema (Nu na Escada)</i> . 1966, 200 cm X 130 cm, Oleo sobre tela. Catalogue Raisonné: 134.....	p.68
Fig. 23. Gerhard Richter. <i>Mulher descendo as escadas</i> . 1965, 198 cm X 128 cm, óleo sobre tela, Catalogue Raisonné: 92.....	p.68
Fig. 24. Hannah Höch. <i>Corte com a Faca de Cozinha Através do Último Weimar Beer-Belly Cultural da Época na Alemanha</i> . Fotocolagem. 1919-192.....	p.79
Fig. 25. Raoul Hausmann. <i>Dada siegt!</i> 1920. Fotocolagem,.....	p.80
Fig. 26. Diego Velásquez. <i>As Meninas</i> . óleo sobre tela. 310 x 276 cm, 1656. Museu do Prado Madrid.....	p.86
Fig. 27. Taigo Meireles. <i>Fantasma de Velázquez</i> . 2008, Óleo sobre tela. 160 x 150 cm.....	p.86
Fig. 28. Taigo Meireles. <i>Fantasma de Caravaggio</i> . Óleo sobre tela. 150 x 140 cm. 2010.....	p.97
Fig.29. Willen De Kooning. <i>Duas arvores na Mary Street Amén</i> . 1975.....	p. 100
Fig. 30. Pablo Picasso. <i>As Meninas. A partir de Velázquez</i> . 1957.....	p.102
Fig. 31. Pablo Picasso. <i>Três Músicos</i> . 1923.....	p.103

Introdução.

O texto que segue busca averiguar e discutir a correlação entre processos que perpassam a pintura e a fotografia, considerando, especialmente, seus derivados em outras mídias imagéticas contemporâneas, como impressões e projeções. A fotografia, assim como seus derivados serão englobados sob a denominação de “imagens técnicas”, que definimos aqui como imagens produzidas através de aparelhos programados com base em códigos matemáticos preestabelecidos, tendo como exemplos aparelhos fotomecânicos e computadores.

A relação entre a linguagem visual binocular, orgânica, e a monocular, mecânica, aponta para a ocorrência de transformações na percepção visual do artista envolvido com uma produção em pintura. Pretende-se, aqui, questionar em que medida houve uma metamorfose no olhar do pintor pós-moderno, alteração essa desenvolvida e revelada em sua obra. Para a discussão do estatuto da pintura diante da fotografia e seus derivados, bem como dos trânsitos e conversões de uma mídia a outra, torna-se imprescindível uma categorização que distinga os campos imagéticos com base em sua constituição física.

Os olhos do sujeito urbano pós-moderno encontram-se saturados pelo acúmulo de imagens vulgares coladas ou penduradas em becos e pontos de ônibus, imagens rápidas, fáceis, de vida curta. Ainda na primeira infância, a dinâmica das imagens televisionadas, do *videogame* e dos computadores formam as bases perceptivas desse sujeito que olha para televisão, vasculha a internet e interage em jogos de realidade virtual. Onde ele vê mais imagens, pela janela do carro ou pelas janelas da tela do computador? Demasiado exposto à super-realidade das televisões digitais, será que ele ainda consegue olhar e ver uma pintura, ou está entorpecido pela saturação imagética própria do tempo em que vive? Consegue este sujeito olhar para a pintura de um Leonardo e vê-la da mesma forma que um contemporâneo do artista a via? Onde estão os olhos que um dia puderam olhar e ver *La Gioconda*? Como Brissac questiona, “somos ainda capazes de ver através desta mitologia esvaziada de todo significado pela repetição?” (BRISSAC: 2006, 362.)

Diante das impressões, das projeções e dos monitores digitais que dominam as mídias na pós-modernidade, forma-se o público da “era internet” que, dificilmente, terá relação direta com uma imagem bidimensional ligada à tradição do desenho e da pintura. A relação entre pintura e imagens técnicas traz algumas questões, que pretendemos discutir ao longo do presente trabalho: como ter acesso à experiência do olhar pictórico, uma vez que nossa cultura adquiriu o hábito de digitalizar e imprimir todas as imagens a fim de veiculá-las? Qual o lugar dos pintores, da pintura e do apreciador de pintura na atual realidade, quando submetidos ao dilema do trânsito entre uma visão anterior a fotografia e outra posterior a fotografia? Sucumbirão os sentidos humanos diante da operacionalização da comunicação e, por consequência, da sensação? Analisaremos como o desencadeamento da inter-relação pintura/fotografia se desenvolveu ao ponto de gerar novos espaços para a arte e, até mesmo, de gerar uma suposta aniquilação da pintura. Abordaremos os pontos de vista da crítica após o advento da fotografia, quando esta opôs a visão humana à visão mecânica. Veremos o desenvolvimento da pintura paralelamente ao da fotografia, revelando, assim, uma mútua contaminação. Indagaremos de que maneira a percepção humana foi afetada pela exposição intensa e contínua às imagens técnicas que servem à publicidade, ao cinema e ao vídeo, quando a representação levada ao extremo se sobrepôs à realidade. Por fim, observaremos como a pintura se manteve diante da fotografia e como se deram as estratégias de convivência entre essas mídias.

Quando o extremo da representação passa a configurar a hiper-realidade, as imagens podem transitar por diferentes estágios, de uma realidade a outra, virtualizadas ou corporificadas. A saturação midiática contemporânea tem interrompido cada vez mais a possibilidade de uma apreciação não intermediada da realidade à nossa volta, nutrindo um dilema entre a manutenção de um olhar original e o condicionamento provocado pela contaminação através das imagens técnicas. A cultura das grandes cidades contemporâneas tem provocado essa experiência de alteração da percepção: se não é possível manter-se incólume à sintetização da imagem - áudio e vídeo - pela publicidade e pelos meios virtuais eletrônicos, como, então, sustentar um olhar autêntico? Quando Gauguin fugiu para o Taiti, em 1891, afastou-se o máximo possível da cidade moderna para preservar sua sensibilidade pictórica. Talvez, contemporaneamente, afirme-se a postura de aceitar a contaminação e processá-la, mergulhando o mais profundo possível em seus códigos maquínicos, como o pintor alemão Gerhard Richter, que diz representar a imagem à maneira de uma máquina. O

dilema se mantém, contudo, quando os meios da pintura abrem campos de subjetividade para além do apresentado pela imagem técnica que lhe serviu de referência.

As questões que serão discutidas ao longo do texto estão diretamente associadas à concepção, elaboração e execução da pintura, mais especificamente à íntima relação que funde a sua tradição à produção de imagens no mundo posterior a fotografia. O ponto de partida desta discussão é a série de pinturas produzida por Taigo Meireles, intitulada *Fantasma da Pintura*, mas não pretendemos comentar cada pintura isoladamente, a fim de mantermos o foco nas ideias e fenômenos que foram surgindo durante sua execução, como necessidades e dilemas. Optamos por subdividir e particularizar tais fenômenos com o intuito de compor o universo em que esta pintura tornou-se possível.

O exercício e a pesquisa envolvidos na produção das pinturas apresentadas originou a presente produção teórica, que deve ser entendida como subordinada aos fenômenos experienciados empiricamente no processo de execução das mesmas.

CAPÍTULO 1. TRANSITORIEDADE.

Apresentaremos, neste capítulo, questões que surgiram a partir da produção pictórica intitulada *Fantasma da Pintura*, organizadas em uma sequência de tópicos. Os assuntos estão ligados aos programas de divulgação e de circulação das imagens pelas mídias na pós-modernidade.

Na era digital, as informações são processadas com o objetivo de serem assimiladas da maneira mais rápida e fácil pelo maior número possível de pessoas. Este modelo de comunicação processada, ao ser absorvido e transmitido por diferentes mídias, gera uma grande quantidade de refugos imagéticos. Estão em questão os diferentes resultados estéticos gerados pela degradação da informação através de seu trânsito pelas mídias e a transformação da capacidade de recepção desta informação por

parte do sujeito urbano contemporâneo. Tal fenômeno revela-se com maior clareza na obra de um pintor contemporâneo com inclinação representacional realística¹.

A fotografia digital acelerou o processo de virtualização de toda visualidade e, por conseguinte, das experiências perceptivas, levando ao extremo a saturação imagética resultante da cultura *pop* e dos registros fotográfico e videográfico. Esses registros são incentivados pelas indústrias, que disponibilizam câmeras em todos os formatos e para todas as ocasiões, desencadeando vertiginosamente o fenômeno de uma espécie de pulsão voltada para o registro. Observa-se uma crescente onda de conversão da realidade visível em imagens técnicas, agora virtualizadas em três dimensões. Veremos, a seguir, alguns aspectos dessas transformações.

1.1. O Trânsito das imagens pelas mídias contemporâneas.

A aparência atual de muitas fotografias em preto e branco do séc. XIX é exemplo de como as intempéries e as ações humanas atuam sobre as imagens ao longo do tempo. Expostas a um processo de envelhecimento, desgaste e alteração de cor quando sujeitas à oxidação e ao manuseio, têm, assim, seus aspectos físicos alterados.

Hoje, as imagens são modificadas por inúmeros processos aos quais são submetidas ao transitarem pelas mídias. Pode-se fotografar a cena de um filme diretamente da tela do cinema com uma câmera analógica de revelação instantânea; esta foto pode ser revelada, ampliada, digitalizada e impressa por uma máquina que utiliza jato de tinta, cera ou *laser*; ela pode, em seguida, ser fotocopiada em preto e branco, digitalizada novamente e reimpressa. Enfim, as transformações sofridas durante este processo agregam à imagem características plásticas, inclinando-a mais ao campo da pintura do que ao fotográfico, de onde efetivamente surgiu. O processo em questão gera uma estética pictórica a partir da deformação dos elementos obtidos na fotografia, através de desgastes, saturações, deformações e texturas. Atualmente a maioria as imagens captadas por máquinas são submetidas a sucessivos processos de reprodução, duplicação, cópia, digitalização, impressão, reimpressão, o que, certamente, atribui um histórico a esta imagem: neste percurso, esta é transformada

¹ Denominação que considera uma linha de desenvolvimento da representação na tradição histórica da pintura.

pela corporificação daquilo que se manifestava apenas na lisura virtual do campo bidimensional, que traz para a superfície os registros de suas sucessivas cópias e conversões de uma mídia a outra. A imagem torna-se um ponto de partida para a pintura, uma imagem geratriz, possibilitando o seu próprio trânsito por outras mídias.

As sucessivas cópias às quais as imagens estão submetidas no trânsito acima mencionado alteram suas estruturas de forma semelhante ao que acontece com nossas células durante a vida. Nossa pele precisa regenerar-se e, para isso, reproduz-se, gerando cópias a partir das informações da célula original, porém esta atividade de renovação desencadeia uma série de pequenas anomalias, alterando as suas características no processo de divisão celular, já prejudicado pelo tempo, e causando os efeitos do envelhecimento. Esse processo é pictórico em sua natureza, basta observarmos bem de perto a pele de um bebê: ela é limpa, uniforme, lisa como uma tela em branco para pintura. Por outro lado, se observarmos a pele de um ancião, quanto mais nos aproximarmos veremos a riqueza de texturas, manchas que se justapõem e se sobrepõem, vasículos sanguíneos rompidos, descamações, em suma, detalhes realmente pitorescos.

Existe uma geração inteira de pintores que aderiram ao uso das imagens técnicas, impressões, fotocópias, etc. não como modelo substituto da realidade, mas como outra maneira dar continuidade às pesquisas em pintura, assimilando a maneira de ver das lentes. Os pintores Luc Tuymans e Gerhard Richter são alguns dos expoentes no que se refere a essas experiências e serão, aqui, objeto de análise.

Observa-se recorrentemente em publicações antigas ou de menor custo uma saturação da cor, que tende para uma das cores utilizadas: a causa disso está em seu imperfeito sistema de impressão. As imagens expostas a um sistema de impressão *offset*, por exemplo, correm o risco de ter suas características originais completamente alteradas. Dados como contraste de cores, proporções e resolução estão sempre em risco quando expostos à conversão de uma mídia a outra. Tais deformações tornam-se qualidades pictóricas em um processo de conversão para a pintura.

Apesar das sofisticadas impressoras de que dispomos, ainda é raro encontrarmos uma impressão executada com cores e contrastes que mimetizem, com fidelidade, sua matriz: a fotografia. Estabelece-se, a partir disso, um novo estatuto para as imagens, onde a fotografia está colocada em um nível mais elevado por exercer o papel de matriz. Tal estatuto considera, além das qualidades básicas esperadas de uma foto representacional (publicitária ou de registro científico), aspectos como definição

dos contrastes, brilhos, foco, saturação, equilíbrio de cores e resolução, sendo esse último o aspecto determinante para a fotografia digital. Sendo assim, as reproduções de fotografias em formatos digitalizados e impressos fizeram com que surgisse, dentro de uma hierarquia da imagem bidimensional, o que Deleuze chamou de “simulacros de fotografias”². Essas fotocópias estão em contínuo afastamento da natureza e da experiência direta que a visão humana tem da realidade. Já em uma perspectiva da pintura com intenção artística, essas imagens estão em transformação e, como registros, estão proporcionando também novas percepções do mundo a partir de sua deterioração e deformação. Ao saírem completamente do registro da prova documental da vida, assumem autonomia como objeto por proporcionarem uma experiência estética gerada a partir do desgaste, por motivos intrínsecos ou extrínsecos, naturais ou não, deixando, assim, de ser um simulacro de fotografia para tornar-se uma *imagem geratriz*, uma fonte, matriz de diferentes perspectivas da percepção na pintura contemporânea. Esse fenômeno de assimilação da imagem técnica pela pintura pode ser observado desde o seu surgimento. No início, ocorre de maneira menos radical, com os pintores passando a inserir parte de fotografias em suas telas, utilizando-as como substitutos de seus modelos vivos. Vejamos o que diz Kerstin Stremmel sobre essa ocorrência na pintura de Courbet, e como essa prática se manteve até os dias de hoje:

O nu... (O estúdio do artista. Gustave Courbet. 1855), referido pelos críticos contemporâneos como musa da verdade, é um exemplo frequentemente citado de um estilo de pintura que recolhia os seus motivos da fotografia: a figura inspirava-se no nu de uma fotografia tirada por Julien de VallouVileneuve. Esta integração de um “original” fotográfico torna ainda mais óbvio o fato de o pintor conhecer e aceitar o mundo contemporâneo. Ao mesmo tempo, aponta para o fato de a invenção da fotografia ter dado início ao processo que fundamentalmente mudou a arte da pintura. No ano em que a primeira fotografia foi tirada, o pintor Paul Delaroche proferiu o muito citado comentário: “A partir de hoje, a pintura está morta!”; tratou-se do ponto de partida de um processo de influência mútua e de tentativa de demarcação mútua que ainda continua e ainda é produtiva - como pode ser constatado em quase todas as chamadas pinturas “realistas”. (STREMMEL:2005,6 -7)

Percebendo as transformações sofridas pelas imagens no trânsito através das mídias, e a adequação dessas imagens às mesmas, torna-se possível assimilar sua

² É como Deleuze se refere às impressões das pinturas reproduzidas nas páginas dos livros, as quais foram arrancadas e estão espalhadas pelo ateliê de Francis Bacon. (Deleuze, p.21,2002).

pictorialidade, ou seja, fazer com que os aspectos registrados a partir de um mundo deformado ou em desapareção sejam convertidos em pintura, ou, como Tuymans as chama, em “falsificações genuínas”. Isso ocorre na obra de Tuymans (fig.2) e na de Richter (fig.1), onde as pinturas são o resultado da construção de um novo sentido para a imagem técnica e multifacetada dos modelos representacionais.



Fig.1. Gerhard Richter. Família a partir de um Velho Mestre. 1965. Óleo sobre tela, 147 cm X 155 cm, Catalogue Raisonné: 26



Fig.2. LucTuymans. Pombos. 2001. Óleo sobre tela, 128x156cm.

1.2. Citação, repetição, coisas em desaparecimento e experiência em segundo grau.

A máquina produtora de imagens técnicas exaure, banaliza o conjunto perceptivo humano e sua utilização psicológica na fatura de pintura, hipnotizando pela repetição e pela padronização ao infinito. Ela conquistou a ilusão e tem sintetizado a sua aparência e significação. Seu programa, enquanto produtora de imagens, é obliterar a realidade, ao invés de nos integrar a ela. Para Vilém Flusser,

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imagética* e *remagicizam* a vida. Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de

instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstruir as dimensões abstraídas. (FLUSSER: 2002, 9)

O sentido da exaustão provocada pela imagem técnica é o de planificar, limpar, levar-nos à insensibilidade perceptiva até que esta adormeça, para, através disso, torná-la artificial, tornando-nos incapazes de distinguir nossas próprias memórias, quando confrontadas a memórias inventadas por propagandas de refrigerantes. Para Brissac Peixoto, essa é a realidade em que vivemos hoje:

Com esta proliferação de imagens, entramos na era da produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar é agora o seu resultado. Não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre histórias e estórias. Nossa identidade e lugar são constituídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados pela indústria cultural. Este *mídiaescape* é a realidade onde indivíduos hoje vivem. Neste mundo de personagens e cenários, tudo é *imagerie*. Tem a consciência de mito e imagem. (BRISSAC.2006, 362.)

Esse condicionamento é nocivo quando se sobrepõe à individualidade e à capacidade cognitiva humana de gerar experiências diretas, autênticas e únicas. O que temos hoje é essa espécie de rede/teia que se estende por todas as direções e dimensões sígnicas, conquistando, a cada instante, maior autonomia, contaminando as experiências, soterrando-as com a escória da artificialidade. Segundo Baudrillard:

...Já não há ato nem acontecimento que não se refratem em uma imagem técnica ou numa tela, nenhuma ação que não deseje ser fotografada, filmada, gravada, que não deseje confluír nessa memória e tornar-se nela eternamente reproduzível. Nenhuma ação que não deseje transcender-se numa eternidade virtual, não mais aquela, durável, do pós-morte, mas aquela, efêmera, da ramificação nas memórias artificiais. A compulsão virtual é a de existir potencialmente em todas as telas e no âmago de todos os programas; ela se torna uma exigência mágica. É a vertigem da caixa preta. (Baudrillard. p. 65. 2008)

É preciso que um olhador sensível intervenha para interromper essa aniquilação dos sentidos autênticos. Nesse ponto, deparamo-nos novamente com o dilema de como preservar a visão orgânica, a percepção humana, diante da contaminação provocada pela visão monocular, artificial. Para Matisse, é preciso “coragem”, e ele propõe que retornemos ao olhar infantil:

“Tudo que vemos na vida corrente sofre maior ou menor deformação gerada pelos hábitos adquiridos, e esse fato talvez seja mais sensível numa época como a nossa, em que o cinema, a publicidade e as grandes lojas nos impõem diariamente um fluxo de imagens prontas, que, em certa medida, são para a visão aquilo que o preconceito é para a inteligência. O esforço necessário para se libertar delas exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver a vida toda como quando era criança; e a perda dessa possibilidade lhe tira a oportunidade de se exprimir de maneira original, isto é pessoal.” (MATISSE: 2007, 370)

Nelson Brissac afirma que a cura para a incompetência do olhar pós-moderno em viver a experiência direta está na figura do “estrangeiro anjo”:

Enquanto os indivíduos estão se transformando em personagens, ele é o único capaz de ter como programa tornar-se humano, escapar à pura espectralidade, sem no entanto perder sua transcendência. O anjo não tem história. Não viveu, não viu nada. Logo, não vê esses indivíduos/personagens e lugares/cenários como imagens banalizadas. Ele vê o que nós não podemos mais enxergar.”...O anjo então adquire uma história: ele deve dar a si mesmo uma identidade e um lugar. Esta busca, para ele a primeira, é que vai levá-lo a viver histórias originais e ver as coisas como se fosse pela primeira vez. Aventura que não é mais permitida a nós, humanos. As figuras mais arquetípicas do cinema – como o detetive, a mulher fatal, o viajante, anjos caídos... – são revitalizados nessa nova encarnação. (BRISSAC: 2006, 363-364.)

Como criatura celestial, este seria capaz de olhar além dos “clichês”. O anjo aparece como um canal pelo qual se pode acessar o mundo diretamente, possuindo um “olhar fenomenológico em meio às coisas, mostrando-as como realmente são. É o que o torna capaz de captar a banalidade do cotidiano humano, de lhe dar a poesia do instantâneo e da contemporaneidade.”³ Da mesma maneira, Baudelaire encontra na figura do *flanêur* a possibilidade de uma poesia da visão, uma visão que atravesse as simulações das fachadas e encontre a substância velada, algo vislumbrável.

³Nelson Bissac. *O olhar do Estrangeiro. O olhar*. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: Companhia das letras, 1988. (p. 263).

1.3. Virtualização e Percepção.

A foto altera os modos de ver e de pensar.

(Gerhard Richter)

As imagens do cinema, da televisão, imagens publicadas em livros, jornais, revistas ou descarregadas em *sites* pessoais, projetam realidades decompostas em inúmeras frações. Uma paisagem virtual fracionada que nos impele a desenvolver uma rede de conexões e de referências imagéticas, a partir das quais se articulam uma série de paisagens passíveis de serem conectadas. Conseqüentemente, passamos a internalizar um mundo virtual repleto de referências e com arquivos ampliados a cada dia, que tendem a substituir as coisas representadas como se fossem elas mesmas. Segundo o autor Vilém Flusser,

O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar os textos. Algo que apresenta conseqüências altamente perigosas. (FLUSSER: 2002, 14).

Esse mundo virtual próprio acessado pela memória é dependente das imagens de mídia que o alimentam e que reforçam os ícones estabelecidos e compartilhados, em um processo análogo ao que acontece quando se apresenta uma palavra e, automaticamente, associam-se imagens e cenas a esta palavra, resultado, aliás, esperado por qualquer campanha publicitária.

Tal circunstância gera uma enxurrada de imagens, que condicionam a percepção e, conseqüentemente, o comportamento. Nelson Brissac compreende esse fenômeno e estabelece suas raízes a partir da alteração de ritmo rumo à velocidade da vida contemporânea:

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a esse novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem

urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (BRISSAC: 2006, 361.)

Nesse tipo de experiência, com o “mundo convertido em cenário”, o mais simples exercício de imaginação pode convocar as memórias como se estas integrassem painéis com milhares de imagens coladas aleatoriamente. Desta forma, as pessoas passam a formular imagens mentais a partir de fragmentos achatados, produzindo, assim, paisagens mentais como em um contínuo painel de fotografias. Segundo Nelson Brissac, essa paisagem é fruto de um mundo construído e condicionado pela repetição de experiências estabelecidas e compartilhadas:

A cultura contemporânea é de segunda geração, onde a história, a experiência e os anseios de cada um são moldados pela literatura, os quadrinhos, o cinema e a TV. Vidas em segundo grau. Todas estas histórias já foram vividas, todos estes lugares, visitados. (BRISSAC: 2006, 362.)

Existe, na fala do autor, um tom desanimado diante desse processo de planificação do mundo, quase um drama frente à “desaparição” do olhar do *flâneur*⁴. Para Nelson Brissac, “este homem ainda podia se pretender um olhar capaz de captar as coisas como elas eram. O seu olhar era correspondido.” Contudo, a bidimensionalização da paisagem não extinguiu a experiência do *flâneur*; ela também a transformou, tornando-a rara e intensa, reservando-a a alguns olhadores inveterados, *voyeurs* deslocados para o campo da internet.

A bidimensionalização, que também é conversão, promoveu a virtualização das paisagens a partir dos fragmentos dispersos pelas ruas ou pela rede mundial de computadores. Assim, a articulação desses fragmentos só é passível de ser compreendida como uma realidade por conta dos novos condicionamentos sofridos pela percepção. Realizamos aproximações e conexões capazes de gerar painéis a partir de fragmentos bidimensionalizados do mundo. Esse condicionamento da percepção tem sido incentivado e promovido por alguns fatores, sendo alguns deles a dinâmica e a cinética da vida contemporânea, a total dependência das mídias em relação às imagens, a superexposição a essas imagens e a interatividade. O mesmo ocorre em programas de computadores, como, por exemplo, o *Google Earth*, exemplo potencializado do que se

⁴ “O caminhar lento surgiu na filosofia e na poesia com a figura do *flâneur*. Personagem do final do século XIX, era o indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa, fazendo dos cafés a sua sala de visitas e das bancas de jornal a sua biblioteca.” (BRISSAC. p. 362)

poderia chamar de achatamento do mundo através dos monitores. Quando utilizado, na impossibilidade de demonstrar o todo com nitidez, o programa fraciona o quadrante escolhido pelo usuário e oferece foco de acordo com os comandos realizados. Desta forma, passa a reproduzir alguns movimentos comuns do olhar humano padrão, resguardados os devidos potenciais de cada um dos objetos comparados. No caso do olhar humano, esse se desloca de um lado a outro, enquadrando e desenquadrando, focalizando e desfocalizando objetos que estão, por exemplo, sobre uma mesa. O programa de computador trabalha com o mesmo objetivo, porém agregando recursos maquínicos, não para associar-se à capacidade natural da visão, mas para condicioná-la à sua maneira de ver, o que tende a facilitar o condicionamento da percepção visual binocular orgânica a uma visão mecânica, obedecendo aos padrões de seleção e de continuidade presentes nas imagens obtidas por câmeras de vídeo e reforçando, assim, a ideia de uma visão *bionizada*. A partir disso poderíamos pensar em como o cinema e os jogos em três dimensões, esses olhos que assumem os movimentos, articulações e pontos de vista das câmeras, transformaram nossa percepção, nossa capacidade de avaliar aquilo que nos é apresentado por um vídeo, comparativamente a uma visão direta da natureza. O autor Arlindo Machado faz uma análise desse processo, considerando, em sua concepção, as vantagens de tal modo de ver:

Nos sistemas digitais, entretanto, a determinação do ponto de vista sob o qual será dada a imagem é a última coisa que se faz e apenas quando se faz. Nem se trata também de um ponto de vista no sentido clássico, pois ele é sempre móvel, provisório e infinitamente modificável. No seu estado propriamente digital, ou seja, enquanto conjunto numérico depositado na memória de um computador, ele é um campo de possibilidades definido por variáveis. O objeto é dado na sua inteireza, com todas as suas faces externas e até mesmo na sua dimensão interna, mais completo, portanto que um holograma. Mesmo quando se elege um ponto de vista para exibi-lo, simulando a presença de uma “câmera” fictícia, as outras possibilidades de angulação não desaparecem, continuam lá na memória prontas para saltar ao monitor ao primeiro comando do interator. Por essa razão, num *videogame*, o ponto de vista é, em geral, móvel e intercambiável... Quer dizer: numa estrutura móvel como essa, essencialmente permutativa e manipulável, o ponto de vista já não pode ser restituído como a condição fundamental do discurso figurativo. (MACHADO: 2007, 183-184)

E, num exercício de elasticidade dessa hipótese, pode-se especular que esses fenômenos transformadores da percepção tenham atuado tão profundamente a ponto de interferirem até mesmo com os aspectos plásticos dos sonhos, tornando-os, por assim

dizer, mais cinematográficos. Contudo, é mais seguro analisar algo menos insólito que a nossa percepção espacial ao sonhar. Um problema a ser considerado é a dificuldade de se verificar, registrar e analisar fenômenos psicológicos subjetivos. O estudo da representação na pintura que utiliza imagens técnicas como referência nos tem oferecido diferentes resultados estéticos que podem fornecer pistas desses aspectos subjetivos. A obra e os relatos de Francis Bacon são esclarecedores a esse respeito, como veremos adiante.

1.4. Imagens geratrizes

David Silvester: Muitas vezes você não acha que as imagens existentes representam um estímulo... Será que a maior parte de suas imagens nascem de imagens já existentes?

Bacon: Com muita frequência. Elas geram outras imagens para mim. (Francis Bacon, Entrevista, 1963).

As imagens técnicas se interpõem entre a percepção do sujeito urbano pós-moderno e a natureza, tornando-se um prisma inevitável, uns óculos, uma lente; condicionando a maneira de olhar, perceber e compreender a realidade; interrompendo o *continuum* visual, próprio da percepção humana. Atuam como um substituto da visão orgânica binocular, implantando uma consciência virtual de uma suposta realidade registrada pelas lentes. Flusser, em uma revisão das imbricações de conceitos ligados às imagens técnicas, diz o seguinte:

A tarefa das imagens técnicas é estabelecer código geral para reunificar a cultura. Mais exatamente: o propósito das imagens técnicas era reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos. Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias, toda imagem técnica devia ser simultaneamente conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumo diferente: elas não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Nesse sentido, as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa. (FLUSSER: 2002, 17-18).

É dessa “massa amorfa” que a pintura contemporânea toma partido, buscando uma adequação entre a objetividade proposta, a princípio, pela fotografia e a subjetividade de seu desencadeamento em uma profusão de imagens técnicas.

Esse fenômeno incide diretamente sobre a produção de pintura, afetando o olhar, contaminando-o e infringindo uma mutação, contra a qual, segundo Deleuze, o pintor Francis Bacon trava sua luta:

... A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper. É o que diz Bacon ao falar da fotografia: ela não é uma figuração do que se vê. Ela é o que o homem moderno vê. Não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende reinar sobre a visão, portanto sobre a pintura. Assim, tendo renunciado ao sentido religioso, mas cercada pela fotografia, por mais que se diga ao contrário, fica em situação muito mais difícil para romper com a figuração, que pareceria constituir seu miserável domínio reservado... (DELEUZE: 2002, 19.)

Considerando a formação de uma paisagem virtualizada a partir das imagens técnicas, os fragmentos dessa paisagem passam a ser o “motivo” para a pintura. Assim como nos cânones tradicionais da pintura, a relação com essa imagem geratriz se dá de maneiras diferentes: por insignificância sentimental, como ocorre em muitos trabalhos de Richter; como objeto de deformação, onde Bacon aplicará suas forças; ou ainda por questões de cunho cultural ou político, como em algumas séries de Luc Tuymans.

Para as pinturas *Fantasmas da Pintura*, a escolha da imagem se dá também pelo estágio de decomposição em que esta se encontra, seja pelo processamento ao qual foi exposta durante seu trânsito pelas mídias, seja por seu estágio de deterioração, mas não da decomposição da forma representada em sua superfície e sim da decomposição de suas estruturas físicas, materiais. São aspectos importantes: o desgaste das cores, o ressecamento, queimaduras provocadas pela luz do sol, oxidação do suporte, manchas e resíduos que se agregam. Essas alterações são as fontes para a extração dos elementos plásticos utilizados na execução final dos *Fantasmas da Pintura*.

Se a imagem ainda não apresenta as transformações plásticas satisfatórias adquiridas em um trânsito, esta será exposta a processos de conversão, como a fotocópia e a reimpressão, até que a aparência do registro instantâneo se perca e seus aspectos abstratos se revelem através de sua estrutura figurativa representacional,

transmutando-a em um *fantasma*, para que, enfim, o trabalho do pintor a puxe para fora, arranque seu corpo do plano bidimensional e o recodifique, o converta em pintura. Essa desintegração, segundo Deleuze, é “catastrófica”⁵, pois desconfigura a imagem: diluem-se os dados narrativos e as manchas passam a sobressair-se além da representação, associando a imagem à ideia do “diagrama”:

O diagrama é o conjunto operatório dos traços e manchas, das linhas e zonas... O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um violento caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele “abre domínios sensíveis”, diz Bacon. O diagrama termina o trabalho preparatório e começa o ato de pintar. Não há pintor que não faça essa experiência do caos-germe, em que nada mais vê e corre o risco de perder-se: desmoronamento das coordenadas visuais. Não se trata de uma experiência psicológica, mas de uma experiência propriamente pictural, mesmo que ela possa exercer uma grande influência sobre a vida psíquica do pintor. Este enfrenta aqui os dois maiores perigos para a sua obra e para si mesmo. É uma espécie de experiência sempre recomeçada nos mais diferentes pintores: o abismo ou a catástrofe de Cézanne, e a chance de esse abismo dar lugar ao ritmo; o caos de Paul Klee, o “ponto cinza” perdido, e a chance desse ponto cinza “saltar por cima de si mesmo”, abrindo as dimensões sensíveis.” (DELEUZE: 2002, 104.)

A presença das imagens técnicas ou “simulacros de fotografias” no processo pictórico estabeleceu novas bases referenciais para a pintura. A foto *didatizou* a representação de modo que pudesse suplantar, de maneira convincente, nossa visão binocular atmosférica. Contudo, a partir dela surge um novo ordenamento para a abstração e a deformação. Na pintura, esses processos se evidenciam no confronto entre as visões orgânica e maquínica.

Quando os materiais de pintura estão dispostos, as tintas preparadas na paleta e os pincéis já carregados com as misturas se estabelece uma fina rede de conexões entre o motivo (agora os dados fornecidos pela imagem técnica), o pintor e a pintura. Essa integração sensível é instável, com frequência desaba e precisa ser refeita e reconectada.

⁵ “Poucos pintores fizeram tão intensamente a experiência do caos e da catástrofe, mas lutando para limitá-la, controlá-la a todo custo. O caos e a catástrofe são o desabamento de todos os dados figurativos; já são portanto uma luta, a luta contra o clichê... É do caos que surgem inicialmente a “geometria obstinada”, as “linhas geológicas”; e essa geometria ou geologia deve, por sua vez, também passar pela catástrofe, para que as cores subam, para que a terra suba em direção ao sol. Trata-se portanto de um diagrama temporal com dois momentos.” *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Deleuze. Rio de Janeiro. p.113,2002.

Ainda, no mesmo sentido, outra referência a um procedimento de percepção elaborado a partir de imagens técnicas pode ser encontrada na fala de Gerhard Richter:

A foto reproduz o objeto de uma maneira diferente daquela do quadro pintado, porque o aparelho fotográfico não reconhece os objetos, mas vê. No caso do desenho a mão livre, o objeto é reconhecido em suas partes, medidas e proporções, figuras geométricas. Esses componentes são registrados como cifras e são continuamente legíveis, trata-se de uma abstração que deforma a realidade e promove uma estilização específica. Quando com auxílio de um projetor, examinamos os contornos, circunscrevemos esse processo circunstancial. Não se trata mais de reconhecer, mas de ver e fazer (informalmente) o que não foi reconhecido. E quando não se sabe o que se faz, também não se sabe o que deve ser alterado ou deformado. Reconhecer que um braço tem tal tamanho e largura e peso não só deixa de ter importância, mas se torna um engano quando acreditamos ter reconhecido o braço.... Uso a fotografia como Rembrandt usa o desenho ou Vermeer usa a câmera obscura para um quadro. Eu poderia prescindir da foto, sem que o resultado deixasse de ter a aparência de uma foto pintada. (RICHTER: 2006,113- 116)

Dessa forma, o pintor que assume a presença direta das imagens técnicas em sua produção deve tornar-se um convertedor, transformando a imagem que em dado momento está sob um código específico em pintura. A atitude pictórica é a de transmutar em outra linguagem aquela em que está codificada uma informação. Uma pintura que trata de dados representacionais e que é conduzida por uma intencionalidade artística já se configura em uma conversão. Assim, pintores como Tuymans e Richter desenvolvem códigos com elaborações especiais, convertendo o visível em sensível. Sua atitude pictórica está fundada em procedimentos que atuam a partir da abstração engendrada na representação fotográfica. No caso de Tuymans, seu gesto pictural é uma unidade representacional que se ajusta a todas as outras e, por inferência, nos fornece também a possibilidade descritiva da representação. Já Richter ajusta as áreas de cor, ou de claro e escuro, para que, após a montagem do quebra-cabeça, surja a representação.

Pintar tendo como referência um registro fotográfico é retroverter a imagem, cujo código já havia sido convertido da paisagem para a pintura. Além de reconhecer seus códigos, é preciso reorganizá-los em um meio sensível e instável, que é a pintura. A intervenção pictórica nos circuitos da imagem técnica a destaca de seu trânsito de reprodutibilidade. Essa postura pictórica parte da consciência de que a imagem técnica, através das forças propagadas pelas mídias, pretende, conseqüentemente, substituir a experiência da visão direta da realidade. No entanto, a imagem técnica deve ser tomada

apenas como uma geratriz, ou, como Bacon a chama, como “disparador” ou “ponto de partida”. Sobre a relação de Bacon com a fotografia, Ficacci afirma:

É claro que para Bacon, a fotografia era a técnica mais apropriada para captar a realidade e evitar que se escapasse, ainda que pudesse perder-se através da percepção dos sentidos. Mas a fotografia, graças à sua capacidade de interromper a corrente contínua do visível através de um artifício cruel, é por isso mesmo a técnica ideal para obter uma extensa fragmentação icônica. Bacon está fascinado pela capacidade que a fotografia tem de produzir imagens infundáveis que são potencialmente destituídas de qualquer referência lógica ou descritiva. A experiência existencial não é realizada através dos olhos, mas através de todos os sentidos e os olhos afogam-se na ambiguidade provocada pela simultaneidade convoluta dos sentidos e as sobreposições dos sistemas diferentes de relacionamento que eles envolvem. O olho tem de ser ajudado para ver. A fotografia que é estranha à dinâmica de qualquer sistema de sentidos, mas fortemente influente na percepção graças à sua natureza específica, pode reiterar a emoção dos acontecimentos ou sensações experimentadas na realidade existencial.(FICACCI: 2007, 83)

Existe também o perigo de o pintor tornar-se escravo da imagem fotográfica, tornando-a uma diretriz rígida, a ponto de suas características artificiais sufocarem a pintura como meio autêntico e autônomo, incorrendo em uma série de imagens empobrecidas e em equívocos processuais, onde se reproduz, em pintura, a imagem da fotografia, sem alcançar qualquer autonomia do meio pictórico.

No processo de pintura, a imagem fotográfica precisa ser convertida e, para isso, é necessário compreender seu código, sua formação, seu campo de pertinência, suas limitações enquanto imagem monocular achatada e comprimida. Também é indispensável compreender os códigos da pintura, as forças que atuam integradas pelo corpo e as deformações próprias da percepção binocular estéreo e contínua.

Para Bacon, a imagem técnica é um estímulo. Ele deforma a imagem através da fotografia, expõe as imagens técnicas a um desgaste, destruindo, amassando, pisoteando indiscriminadamente as pilhas esparramadas pelo chão do ateliê. Demonstra, assim, seu desprezo por essas imagens como objeto. Segundo Ficacci,

... Bacon compreende a imagem fotográfica como algo incomparavelmente mais simples e mais superficial do que a imagem artística, como por exemplo, a imagem pintada. Ele considera-a uma gravação externa do que é aparente, não algo que depende de uma operação profunda que requer talento e técnica; por essas razões, a fotografia atinge-o como sendo um sistema de representação que está mais sujeito ao acaso e como tal pode ser mais facilmente manipulado e neutralizado, bem como mais propenso a associações livres. No processo de

destruição de contextos, os elementos derivados de uma origem fotográfica, são mais facilmente impregnados com novos significados formalistas da imagem artística, e ao mesmo tempo preservando algo de suas origens. (FICACCI: 2007, 84)

Sendo assim, observa-se o quanto a representação fotográfica resiste aos desgastes, deformações e deteriorações. Com o objetivo de destruir suas conexões representacionais lógicas - o que Ficacci chama de “contextos” - Bacon manipula a imagem e provoca torções cada vez mais drásticas, a fim de anular a representação impressa pela fotografia, para então alcançar a sensação. A esse respeito, Deleuze afirma que: “Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à figura. Cézanne deu a essa via da figura um nome simples: a sensação.” (DELEUZE:2002, 42)

Bacon deforma para descontextualizar, para impedir os desvios perceptivos da sensação provocados pela figuração narrativa, técnica, objetiva. Prefere a sensação, trabalhando em estratégias que lhe permitem apagar os rastros de suas referências - fotográficas ou da presença de modelos - para que, enfim, as estruturas, cores e formas tornem-se autônomas e manifestem suas forças, próprias da linguagem pictórica.

1.5. Imagens técnicas e vanguardas na pintura.

Como já foi observado, o trânsito das imagens pelas mídias pós-modernas confere a elas um caráter de desgaste, de desaparecimento, de decomposição; um novo modo de deformação e, até mesmo, de abstração da figura, engendrado nos processos mais comuns de reprodução e veiculação de imagens que se tem hoje em dia. Dessa forma, pintores que mantêm uma relação estreita com a fotografia e seus derivados estão, ainda, em oposição a uma tradição mais recente da pintura, como Impressionismo, Simbolismo e Expressionismo, tendo em vista o descontentamento relativo à objetividade discursiva da imagem fotográfica mais tradicional. Parte da vanguarda da pintura do século XIX desenvolveu sua produção em repúdio à objetividade e à suposta exatidão da imagem fotográfica. Quanto aos pintores: Bacon,

Richter e Tuymans, estes aderiram totalmente às imagens técnicas e passaram a testar os limites da representação pictórica através delas, investigando e reordenando os seus códigos; no caso de Tuymans, tanto os códigos da fotografia quanto os do cinema e do vídeo, passando por todas as subdivisões desses gêneros midiáticos. Se a representação pictórica, um dia, investigou a percepção da natureza diretamente, hoje alguns pintores investigam a natureza do registro fotográfico feito a partir do mundo natural, ou simulado em computador. Como diz Richter, “a lógica própria da fotografia”. Em contrapartida, os aperfeiçoamentos tecnológicos de aparelhos eletrônicos avançam no sentido de obter uma imagem cada vez melhor: melhor resolução, contraste, nitidez, brilho, cores, etc. Essa vertente, para atender a certas expectativas estéticas e de consumo de massa, está envolvida com o desenvolvimento de novas tecnologias para sistemas de projeção de imagens para monitores e televisores que também prometem simular com perfeição a nitidez projetada pela realidade, onde os movimentos e todas as características citadas acima proporcionam aos olhos imagens que superam as expectativas de realidade. Gombrich, porém, faz um alerta quanto à progressão desta qualidade representacional maquínica:

Os psicólogos chamam tais níveis de expectativas de “contextos mentais”... Toda cultura e toda comunicação dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjecturas acertadas e jogadas em falso, que constituem a nossa vida diária... Quando o cinema introduziu a terceira dimensão, a distância entre a expectativa e a experiência foi tal que muitos desfrutaram a vibração de uma ilusão perfeita. Mas a ilusão se gasta, uma vez que a expectativa aumenta. Damos a coisa por certa e queremos mais. (GOMBRICH: 2006, 53-54)

A transformação da experiência com a *imagem-cinema*, por exemplo, em uma imersão em realidades cada vez mais convincentes, direcionando esses resultados para as experiências com uma realidade virtual em três dimensões e conduzindo as expectativas perceptivas a limites cada vez mais extremos de exigência, estabelece padrões para a representação que fogem do campo da aparência percebida pela visão humana comum, criando, assim, um espaço hiper-real, que, segundo Brissac, é um mundo totalmente esvaziado:

Aqui tudo é linguagem, signo. Daí a hiper-realidade em que parece ter-se constituído a nossa realidade. Tradicionalmente, o pensamento ocidental fundou-se no princípio da representação; as imagens e os concertos serviam para representar algo que lhe era exterior. Com a generalização da imagem, porém, o

próprio princípio de representação deixa de funcionar. As imagens passaram a constituir elas próprias a realidade. Não se pode mais trabalhar com o conceito tradicional de representação, quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la. Torna-se difícil distinguir o que é real e o que não é. Nesse universo feito de imagem, o real não tem mais origem nem realidade. Daí a sensação corrente de que essas fachadas ocultem um mundo verdadeiro que estaria por trás. Mas não há nada lá. Tudo só existe na superfície sem fundo da imagem. (BRISSAC: 2006, 362)

Isso talvez possa ocorrer no cinema, quando um público condicionado a assistir produções de animação digital em três dimensões passa a questionar a representação apresentada pelo cinema tradicional, produzido a partir da vida real, ou seja, as produções digitais em três dimensões se sobrepõem à percepção habitual cotidiana, como uma representação. Segundo Baudrillard, essa é mais real que a realidade. Para Baudrillard, esse fenômeno generalizou-se:

Livre do real, você pode fazer algo mais real que o real: o hiper-real. Aliás, foi com o hiper-realismo e com a pop-arte que tudo começou, pela elevação da vida cotidiana à potência irônica do realismo fotográfico. Hoje essa escalada engloba todas as formas de arte e todos os estilos, sem distinção, que entram no campo transtético da simulação. (BAUDRILLARD: 2008, 25)

A aparência ligeiramente difusa que sempre se observou nas telas de projeção de cinema e nos televisores comuns, e que confere uma atmosfera própria ao cinema tradicional, está cada vez mais distante de nossa vida cotidiana, a não ser quando algum cineasta, como Quentin Tarantino, simula o envelhecimento da película para criar a atmosfera desejada e, sob licença poética, produz seus anacronismos estéticos⁶.

O aspecto granuloso característico da imagem projetada no cinema tradicional foi substituído por uma aparência próxima da observada na realidade. As qualidades plásticas que conferiram ao cinema uma atmosfera única já não são constantes, pois os novos formatos digitais proporcionaram mudanças consideráveis em se tratando dos padrões de qualidade das imagens. Logo, artistas e técnicos envolvidos na produção de uma obra cinematográfica precisam pensar nas conversões dos formatos de seus filmes, quando deslocados de uma sala de cinema tradicional para um formato digital em alta resolução, exibido em um monitor com tecnologia *LED*⁷.

⁶ No filme *DeathProof* (2007), Quentin Tarantino explora efeitos de películas envelhecidas e de áudio também danificado pelo tempo em algumas cenas, mesmo quando estas se passam em dias atuais.

⁷ *Light-emitting diode* (Diodos emissores de luz).

Novas tecnologias, agora, proporcionam uma imersão dos sentidos por meio da visão, envolvem o espectador na cena, onde nitidez e resolução conferem ao mesmo uma lente macro, um registro tão convincente que confunde a sua percepção da realidade. Não se trata apenas das qualidades que conferem realismo e naturalismo, mas também dos aspectos cinéticos das imagens: se o personagem corre em cena, ou se o vento sopra seus cabelos e roupas, tem-se a experiência da hiper-realidade, de estar na mesma atmosfera que o personagem, de estar observando de uma maneira que não se poderia observar na vida real, a não ser através de uma máquina.

A atmosfera de ficção proporcionada pela qualidade da película ou por defeitos de transmissão de imagens que se interpunha entre o espectador e a imagem em movimento tenderá a diminuir ou, talvez, a desaparecer, e a ideia da imagem-pintura como espelho do mundo encontrará seu correspondente nos monitores digitais. A atmosfera obtida pela qualidade específica da película criou a aura da imagem cinematográfica, emblematizou sua aparência e, até mesmo, a do vídeo. No entanto, as novas tecnologias têm transformado nossa experiência com a imagem e, conseqüentemente, com o cinema, lançando-nos num mundo de realidade virtual. Esse interesse em reproduzir a realidade segue em sentido oposto às incursões no campo da abstração feitas na pintura de todo o século vinte, rejeitando os resultados das experiências de Cézanne e seus códigos pictóricos representacionais e instaurando uma nova busca pela realidade, ou pela hiper-realidade, voltando-se para um tipo de intenção representacional que remonta aos interesses dos pintores da antiguidade, relatada por Plínio, onde o exímio pintor era aquele que mimetizava a aparência da natureza com exatidão.

Duas vertentes se instauram: primeiro, a da reprodução da realidade como espelho e, segundo, a da deformação e abstração desta realidade. Ligada à vertente da reprodução mimética da realidade temos a vontade de representação, já observada nas primeiras tentativas de se realizar um *Trompe-l'oeil* e nas disputas entre pintores da antiguidade, onde o objetivo era a busca pela representação perfeita, a ponto de conseguir enganar até mesmo os animais⁸.

⁸ [Parrásio], segundo se conta, travou uma disputa com Zêuxis. Tendo este pintado uvas com tal perfeição que aves voaram até a cena, na sua direção, Parrásio pintou uma cortina com um realismo tão grande que Zêuxis, todo orgulhoso com o veredicto dos pássaros, reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exibir a pintura. Percebendo seu erro, concedeu a palma ao outro com franca modéstia, uma vez que “ele enganara aves, mas Parrásio a ele próprio, um artista”. Contam também que depois disso Zêuxis pintou um menino carregando uvas e, tendo aves voado até elas, com a mesma franqueza avançou irado contra sua obra e disse “pintei as uvas melhor que o menino, pois se tivesse conseguido aqui a mesma perfeição,

Observa-se, em muitos momentos da História da Arte, desde a antiguidade, o pleno interesse pela representação naturalista, pela produção de uma imagem que fornecesse a cópia fiel da natureza. No Renascimento houve conquistas relativas à representação do espaço, sendo seus códigos matemáticos parcialmente desvendados através do desenvolvimento científico. A arte representacional ocidental busca, sem reservas, a mimese; esse impulso se estende e alcança seu ápice na produção de pintores como Holbein, Vermeer, Georges de La Tour e Caravaggio, dentre outros. Esses pintores, cada qual a seu modo, deram continuidade e avançaram com o projeto dos pintores antigos, desenvolvendo métodos tecnológicos capazes de reproduzir as aparências dos mais diversos motivos na pintura, como a luz do sol, seus brilhos, reflexos, transparências e o *chiaroscuro*, causando espanto e admiração aos seus contemporâneos, que viam aquelas reproduções da realidade pela primeira vez, talvez com o mesmo espanto dos que viram a primeira projeção de uma película cinematográfica.

A busca pela representação da realidade, como ordem geral, apresenta certo declínio em meados do século XIX, mesmo encontrando resistência de algumas correntes ligadas à academia, que ainda insistem na busca por uma representação que convença em sua mimese da realidade. Nota-se, então, que quanto mais próximo o surgimento da fotografia, mais a pintura se aproxima de suas crises. As vanguardas se esforçam em revelar uma natureza mais sensacional em suas representações: a pintura das vanguardas, principalmente as francesas, experimenta a assimilação de estéticas primitivas, ocupando-se de registrar as sensações dos efeitos visuais da natureza sobre a percepção e permitindo maior autonomia aos aspectos formais e expressivos. Nesse mesmo período, pintores alcançam extraordinário domínio técnico para a representação naturalista, chegando, talvez, ao auge do desempenho pictórico perseguido e desejado por um segmento representacional naturalista da pintura desde a antiguidade, cujos feitos figuram apenas nos relatos de Plínio. Pintores como Bouguereau, Alma Tadema e Whaterhouse manipulam o poder de iludir os sentidos, possibilitando o vislumbre de se assistir a uma cena do mundo mimetizado. No entanto, a ruptura provocada pelo Cubismo lança em descrédito a representação realista tradicional. As pressões dos movimentos artísticos do final do século XIX e do começo do século XX suplantam esse tipo de produção; os discursos vanguardistas, neste momento, atuam rigorosamente

as aves deveriam ter sentido medo”. Plínio, o velho. *História natural. A pintura, textos essenciais*. Vol. 1: O mito da pintura. São Paulo. 2004.

contra a academia de artes e sua produção de pintura, tomando-a por defasada conceitualmente e empenhada em um esforço desnecessário diante do avanço das técnicas fotográficas e das expectativas estéticas das vanguardas frente à indústria moderna.

Após o advento da fotografia e durante todo o século XX, a pintura viveu suas crises, coletivas e particulares, tendo em vista que seu estatuto, erigido no campo da representação, tivera suas estruturas abaladas. Daí por diante inicia-se uma busca por novos campos de atuação. Novas questões são investigadas: a natureza, os sonhos, as potências expressivas. Vê-se, em Monet, os esforços para alcançar a sensação na pintura por meios também científicos, através da justaposição e sobreposição de pontos luminosos de cor; Paul Gauguin viaja em busca de visões mais “primitivas”; Egon Schiele é a própria expressão do artista que se volta para si, atormentado por uma crise narcísica diante de uma sociedade em decadência. Em um mundo fragmentado conceitualmente e com produções artísticas voltadas para visões cada vez mais individualizadas, os pintores desenvolvem-se expostos à estética dos produtos industriais. Pesquisas pictóricas acontecem paralelamente aos progressos nos campos da cinemática, com aparelhos fotomecânicos aperfeiçoados, proporcionando diferentes maneiras de olhar e novos espaços para a produção artística, ambiente esse favorável ao florescimento de uma visão fragmentada do mundo, como ocorre no cubismo.

Já no mundo contemporâneo, visões mecânicas virtualizada pelos computadores romperam outros tantos paradigmas, proporcionando a manipulação virtualizada de objetos em um espaço simulado, com novas regras para a criação. Segundo Hockney:

“Nos anos 70, chega o computador e altera a imagem da lente (a tecnologia sempre parece ter seu efeito sobre a representação). a manipulação do computador significa que não é mais possível acreditar que uma fotografia represente um objeto específico num lugar num tempo específico – acreditar que ela é objetiva e “verdadeira”. A posição especial, mesmo a posição jurídica, que a fotografia teve um dia, desapareceu. (manipular – “usar a mão”.) a mão regressou às imagens baseadas em lentes. O computador tornou a aproximar a fotografia ao desenho e à pintura. O software usa termos como “paleta”, “pincel”, “lápiz” e “caixa de cores”. Assim, onde estamos agora? Será que as linhas se entrecruzam ou se emaranham? (HOCKNEY: 2001,185).

O autor Arlindo Machado faz uma leitura positiva desse processo, no sentido do desenvolvimento e de avanços no campo da percepção, prevendo, ainda, uma extinção

do olhar instituído pela pintura e continuado pela fotografia, em favor de uma visão que se desenvolve em “espaços artificiais”:

A gigantesca difusão, em nosso tempo, de uma iconografia gerada em computador anuncia a implantação de espaços “artificiais” radicalmente diferentes daqueles visualizados nas projeções perspectivas do século XV em diante e radicalmente diferentes também das propriedades miméticas da fotografia e seus derivados (cinema, vídeo, televisão). Essa nova iconografia recoloca a visão numa situação de rompimento com um observador humano deterministicamente localizado num espaço dado. Muitas das funções mais importantes historicamente do olho humano estão sendo suplantadas por práticas nas quais as imagens visuais já não têm uma referência a um observador definido em um mundo “real”, opticamente percebido. Naturalmente essa nova forma de ver coexiste ainda de forma conflituosa com formas mais antigas e mais familiares que teimam em persistir, embora rapidamente elas estejam se tornando os modelos dominantes de visualização, com base nos quais processos e instituições passam a funcionar. (MACHADO: 2007, 182)

Com os computadores e a possibilidade de modelar virtualmente o espaço, os avanços tecnológicos no campo da computação não só promovem a ruptura entre “nova forma de ver” e a forma tradicional, mas passam a condicionar todas as estratégias possíveis da visão, inclusive na pintura, que possui um olhar designado por Machado como “mais antigo e mais familiar”. A pintura restringe-se ao campo da experiência sensorial primitiva, como se fosse uma atividade rudimentar diante de um mundo repleto de máquinas, aparelhos eletrônicos e computadores, em que o trabalho do homem será substituído por máquinas e sua percepção da realidade do mundo visível e palpável será substituída por uma simulação virtual de “espaços artificiais”.

1.6. Entre o olhar presencial e o olhar através das imagens técnicas.

Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas.
(BENJAMIN: 2010, 104)

Já foi defendido aqui que a percepção pós-moderna tem sido inevitavelmente contaminada pelas mídias, e que todas as etapas do desenvolvimento da pintura

moderna rumo à planaridade se deram embasadas na relação com as imagens técnicas, inviabilizando o pensamento da representação ou da abstração na pintura dissociadamente do processo comutativo entre esta e a imagem técnica. O fator da experiência presencial, de uma visão direta, contudo, ainda instiga a observância do mundo pelo pintor.

As diversas questões levantadas aqui acerca das relações entre pintura e fotografia giram em torno do seguinte problema: como olhar para o mundo e desenvolver uma visão e uma reflexão autêntica, dissociada da visão monocular mecânica? Essa experiência de uma visão absoluta talvez seja a grande experiência artística perseguida no exercício da pintura. Os resultados psicológicos e estéticos gerados ao longo da história deste processo apontam para o absoluto pictórico como uma experiência particular, porém constantemente interrompida pela substituição da realidade por referenciais de realidades virtuais. Tais resultados podem ser alcançados de modos diferentes e através de meios técnicos diversos, desde uma exímia representação clássica até o *Quadrado Preto*, de Malevich.

Num mundo de imagens, a imagem pictórica, o objeto *pintura* propriamente dito, somente é experienciado como tal com a real presença corpórea da obra diante da visão humana. Quando vemos uma pintura diretamente não estamos apenas diante de uma imagem, mas da presença de um corpo proporcionado por esta pintura; então, colocamos nosso próprio corpo à sua disposição e, se isso for feito, é possível que as conexões obtidas pelo pintor com seu motivo, desde as mais abstratas até as mais elementares e facilmente reconhecíveis, sejam refeitas, restituídas. Talvez a presença da pintura diante do espectador possa demolir todo processo de pré-iconeização engendrado na imagem mecânica, destacando o objeto/corpo/pintura de toda a publicidade condicionadora da percepção, de todo o caldo semiológico que recobre a imagem pictórica.

Se um estudante de arte passa parte de sua vida estudando pintura a partir de fotos de pintura, ele estudou mais a lógica representacional da fotografia do que a pintura em si. Porém, o intrigante é que mesmo compactada pela foto, algo de autêntico da pintura ainda resiste. Da mesma forma que a fotografia achata e reduz a paisagem ao plano, ela também achata a pintura, aniquilando as possibilidades expressivas de suas diferentes texturas, transparências, brilhos ou opacidades e do volume de suas massas.

A imagem que se vê enquadrada pelas margens da página de um livro de arte é uma compressão da obra pictórica, é a aparência circunstancial recebida pela máquina monocular. Essa imagem de segunda mão, esse simulacro de fotografia, é apenas um registro, um rastro inexato do que é a presença de seu original. A ilustração no livro tem apenas alguns centímetros e foi impressa em sua página com o propósito de ser o ícone correspondente à pintura original, no entanto essa compressão facilita a intelecção da imagem, ou seja, serve como um guia didático para a compressão de suas estruturas formais. A imagem se torna mais facilmente perscrutável. Segundo Benjamin,

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso de nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica da miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não poderiam mais ser utilizadas. (BENJAMIN:2010, 104)

O problema ocorre quando essa imagem-guia se sobrepõe e passa a condicionar a experiência da visão a partir de suas diretrizes mecânicas. Talvez Benjamin não tenha imaginado a decadência e a robotização perceptiva que o sujeito urbano pós-moderno vivenciaria quando exposto ao extremo do que ele chama de “aperfeiçoamento das técnicas de reprodução”. Entretanto, não é o objetivo dessa dissertação se opor reacionariamente às máquinas e suas imagens, pelo contrário, o que se deseja aqui é levantar questões, compreender e distinguir as transformações que ocorreram no âmbito da percepção após a exposição a essas miniaturizações e *gigantizações* geradas pela fotografia.

Deparamo-nos aqui com uma circunstância interessante, pois com certa experiência adquirida durante a manipulação e a fabricação de pinturas e de imagens fotográficas, é possível que ocorra um condicionamento perceptivo que permita, mesmo que parcialmente, extrair da imagem fotográfica os atributos que se inclinam ao campo pictórico.

O sujeito pós-moderno foi destituído de muitos de seus sentidos para se ajustar e adequar aos códigos operacionais maquínicos, virtuais e digitais. Exercitar a observação através da pintura pode ser uma maneira de restituir os destinos originais do olhar. Para isso, torna-se irrevogável a presença, a exposição do olhar à pintura. O olhar presencial pode restabelecer algumas competências sensíveis que foram degeneradas pela exposição contínua ao acúmulo de imagens no mundo contemporâneo, pela sintetização imagética do mundo através das lentes mecânicas. A presença proporciona maiores possibilidades perceptivas ao olhar do que a imagem técnica costumeiramente o faz.

1.7. Do *flâneur* ao internauta: a *flânerie* virtual.

A aglomeração de pessoas nas cidades e o surgimento das multidões introduziram a problemática da diluição do sujeito na dinâmica das massas sociais. A intensidade com a qual a presença do sujeito em lugares públicos se anunciava perdeu sua força na medida em que as necessidades obrigaram esse cidadão moderno a conviver com muitos corpos e a viver suas experiências particulares sob olhares esvaziados. Com a cidade moderna, o corpo fica à mercê da arquitetura; os espaços urbanos passam a determinar, de uma nova maneira, o comportamento do sujeito e o fluxo das massas pelas ruas, vielas e calçadas. As multidões são obrigadas a coexistir, esbarrando-se ou ocupando lugares muito apertados, seja por necessidade, no caso das calçadas, transportes coletivos e filas, seja por prazer, no caso dos cafés, bares, salões, etc. Essa nova maneira de coexistir traz consigo um repertório de comportamentos baseados na individualização extrema, onde, na impossibilidade de manter espaços confortáveis entre os corpos, institui-se esse espaço no âmbito do olhar, que é capaz de criar distâncias entre pessoas que estão a cinco centímetros de distância, ou de aproximar, de forma opressora, pessoas que estão a cinquenta metros. Por outro lado, a massificação reduz o efeito das atitudes individuais; para conviver é preciso ignorar, envolver-se em uma barreira protetora invisível, capaz de distanciar psicologicamente os corpos aglomerados e espremidos, ou que se esbarram. É nesse espaço criado pelo “abandono” e pela indiferença, em que tudo se dissipa, as pessoas tornam-se manchas e

a paisagem se reconfigura a todo instante, que surge o *flâneur*. Em meio a esta lei da convivência fundada no olhar, os hábitos transgressores da mesma passam a fazer parte da vida urbana das multidões, favorecendo o surgimento de personagens como os de Edgar Allan Poe: o homem da multidão e o possível detetive que o persegue, e também o *flâneur*, enredando todos em uma trama de olhares. Sobre o aspecto mais decadente desse personagem, Benjamin avalia sua vulnerabilidade diante de um sistema implacável:

A multidão não é só o asilo mais recente do proscrito; é também o mais recente narcótico do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão. Nisso ele compartilha da situação da mercadoria. Tal peculiaridade não lhe é consciente. Mas nem por isso age menos nele. Prazerosamente ela o invade como um narcótico, que pode compensá-lo por muitas humilhações. (BENJAMIN: 2010, 82)

O *flâneur* observa e perambula vagorosamente, vagabundeia, contrariando o ritmo dos operários. Dessa forma, passa a habitar alguns espaços da cidade que conferem certos privilégios, em se tratando de sua ocupação predileta: observar. Para Benjamin, o *modus vivendi* instaurado pelo *flâneur* o aproxima da figura do detetive. Benjamin cita o famoso texto de Baudelaire: “o observador é um príncipe que consegue estar incógnito por toda parte”. Ele afirma:

Se, desse modo, o *flâneur* chega a ser um detetive contra a sua própria vontade, trata-se de algo que socialmente lhe cai muito bem. Legítima a sua vagabundagem. A sua indolência é apenas aparente. Atrás dela se esconde a vigilância de um observador que não perde o malfeitor de vista. Assim, o detetive vê se abrirem vastos campos à sua sensibilidade. Ele constitui formas de reação adequadas ao ritmo da cidade grande. Colhe as coisas em pleno vôo; com isso, ele pode se imaginar bem próximo ao artista. Todo mundo louva o rápido lápis do desenhista. Balzac em geral quer ligar à maestria artística a rapidez da percepção. (BENJAMIN:2010, 70)

A *flânerie* apresenta essa nova maneira de olhar; sua atuação demonstra o quanto é preciso exercitar um novo olhar. O *flâneur* nos ensina a ver, ele observa a massa de transeuntes e nada lhe escapa, nenhuma transformação lhe foge à visão. O exercício contínuo deste novo olhar transformado pelo mundo moderno dá início a uma série de gerações que tem sua percepção transformada, estimulada ao extremo, e que,

ao mesmo tempo em que vive essas novas experiências da percepção, também enfrenta o dilema de se afastar daquela visão anterior, dita ingênua, não intermediada por máquinas. Essa maneira de viver se ajusta às expectativas do “pintor da vida moderna”. Segundo Baudelaire, esse *flâneur* desenvolvido tem algo mais a oferecer:

Assim ele vai, corre, procura. Que procura ele? Com certeza, esse homem, tal como esbocei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre vigiando através do grande deserto de homens, tem um alvo mais elevado que o de um simples *flâneur*, um alvo mais geral que não o do prazer fugaz da circunstância. Procura alguma coisa que nos será permitido chamar de modernidade... Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ele pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE:2010, 35)

Esse interesse intenso, misto de científico e poético, leva o *flâneur* a se entregar à sua atividade por completo, de acordo com a vontade da nova ordem da sociedade de consumo, e o resultado é o entorpecimento provocado por esses novos encantos. Entorpecer-se, esquecer-se.

Hoje, com a internet e suas interfaces de alta interatividade e imersão, isso é possível. Esse princípio de desindividualização, despersonificação, ou melhor, desidentificação, torna-se plenamente realizável através de um meio contemporâneo a nós, como a internet, onde o internauta pode tornar-se um agente virtual capaz de projetar qualquer personalidade que estiver ao alcance de sua capacidade de dissimulação. O internauta é um agente *descorporificado* e sem o corpo presente, o anonimato é pleno, configurando-se, então, uma forma de invisibilidade social, uma condição especial e privilegiada para espiar, transitar, invadir, transgredir, enfim, colocar em prática todo comportamento negado aos tímidos transgressores parisienses do século dezenove: os *flâneurs*. A internet é o lugar do anonimato e da simulação, não apenas no campo das imagens ou das atividades sensorio-motoras, mas também da simulação psicológica, da fantasia e de realizações interditas pela moral social. Os monitores substituíram a vidraça do café londrino de onde o personagem de Poe observava e perseguia os detalhes com os olhos. Com o anonimato, reforçado pela ausência do corpo e substituído por um ícone qualquer, o *flâneur* digital invade as intimidades de maneira inimaginável para um homem novecentista, protegido que está pela fortaleza virtualizada do anonimato. Seus recursos de investigação se ampliam, pois através da janela virtual, outras infinitas janelas se abrem, podendo o *flâneur*,

assim, monitorar diversas paisagens simultaneamente, especular o macro e o micro apenas em um instante. Se o *flâneur* original, segundo Nelson Brissac, já via o mundo se achatar diante de si, agora esse mundo está completamente comprimido em um plano bidimensional, e os cientistas da computação gráfica não cessam de tornar sua aparência, antes achatada, tridimensional. Espremeram o mundo na tela do monitor e agora o estão puxando para dentro como em uma “gaiola virtual”⁹ que, segundo Foucault, projeta uma realidade para trás da tela de Velázquez, onde o pensador vislumbra a continuidade do mundo tridimensional que está à frente da tela. A representação também não cessa, o mundo é copiado e reproduzido exponencialmente em infinitas formações e amálgamas sógnicos, a partir de concepções individuais e/ou coletivas compartilhadas, acumuladas. Estas formações se sobrepuseram, fundiram-se em um sincretismo imagético, aliaram-se, misturando-se, atribuindo e comutando significados. Tal fenômeno de contaminação mútua e contínua, que hoje se apresenta como incontrolável, tem gerado incríveis adaptações comportamentais e estéticas. A imagem em trânsito adquire a capacidade de desencadear associações e combinações imprevisíveis. A cultura *pop* tem se valido desse processo a fim de que seus projetos alcancem as massas. Esse é, segundo Jean Baudrillard, o “grau Xerox”:

A lei que nos é imposta é a confusão dos gêneros. Tudo é sexual. Tudo é político. Tudo é estético. Simultaneamente. Tudo tomou sentido político, principalmente depois de 1968: a vida cotidiana e também a loucura, a linguagem, a mídia, assim como o desejo, tornam-se políticos à medida que entram na esfera da liberação e dos processos coletivos de massa. Ao mesmo tempo tudo tornou-se sexual, tudo é objeto de desejo: o poder, o saber, tudo se interpreta em termos de fantasmas e de recalque, o estereótipo sexual está em tudo. Ao mesmo tempo tudo se estetiza: a política se estetiza no espetáculo, o sexo na publicidade e na pornografia, o conjunto das atividades naquilo que se convencionou chamar cultura, espécie de semiologização midiática e publicitária que invade tudo – o grau Xerox da cultura. Cada categoria é levada a seu mais alto grau de generalização e, por isso, perde toda a especificidade e se desfaz em todas as outras.(BAUDRILLARD: 1990, 15)

Esse é o mundo herdado pela descendência direta dos primeiros *flâneurs* parisienses, onde as aparências na cidade já não são apenas aparências, são todas as coisas simultaneamente. Com a velocidade oferecida pelas novas mídias virtuais, as

⁹ Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. p. 4. 2007 :“...espécie de grande gaiola virtual que a superfície que ele está pintando projeta para trás.”

aparências atravessam-se, multiplicam-se e substituem-se, exercem autoinfluência, contaminam-se, hibridizam-se.

Um homem “de pequena estatura, muito magro e, aparentemente, muito débil” é o homem das multidões que intriga e é perseguido pelo personagem anônimo de Poe¹⁰. Ele entra de loja em loja, trafega pelas vitrines e prateleiras, aparentemente desprezioso. Entra e sai dos estabelecimentos comerciais, manifestando um comportamento ilógico aos olhos de seu observador anônimo. Caminha indeterminadamente, toma direções aleatórias, porém estranhamente determinadas pela espera velada de que algo admirável lhe apareça: “abria caminho sem qualquer propósito por entre os ajuntamentos de compradores e vendedores”¹¹. O estranho comportamento do homem da multidão perpetuou-se e alcançou nossos dias; está intensificado e é o legado do humano telemático pós-moderno. Sentado no sofá, em frente ao aparelho de TV ou ao computador, seus olhos vasculham os canais, as centenas de canais disponíveis, não se identificando com nenhum deles, pois está mais entregue ao trânsito proporcionado pelas passagens de um canal a outro que aos conteúdos específicos apresentados. O humano virtual, *bionizado*, acessa o ciberespaço da internet da mesma maneira que o homem da multidão de Poe “entrava em uma loja após outra, sem perguntar o preço de nada, sem falar qualquer palavra, e contemplava todos os objetos com um olhar ausente e desorientado.”¹². Este mesmo olhar ausente desenvolveu-se como um modo de interação, como uma prática sociocultural da indiferença, por assimilar a saturação e conviver com essa nova realidade do adormecimento dos sentidos, da sintetização dos sentidos. Não se assiste a um programa de televisão e sim às transições de um canal a outro, na impossibilidade de se ter uma multivisão. Na internet, faz-se tudo ao mesmo tempo: o virtualizado conversa com cinco pessoas simultaneamente, ouve música e assiste a um vídeo, enquanto a máquina executa o *download* de outros tantos arquivos. Talvez o personagem de Poe, o *flâneur* de *O Homem das Multidões*, tivesse a mesma reação de perplexidade ao observar um humano contemporâneo mudar ininterruptamente e por horas a fio os canais da TV, ou ao observá-lo conectando-se ao computador por vinte e quatro horas, ignorando os estímulos do mundo tridimensional, sujeitando-se ao mundo projetado pelo computador.

¹⁰ Edgar Alan Poe. *O homem da multidão*. São Paulo. 2010.

¹¹ Id *ibid.* p. 99

¹² Id *ibid.* p. 99

A atitude primitiva do estranho voltou a aparecer. O queixo caía-lhe sobre o peito, enquanto, sob o cenho franzido, os olhos se moviam descontroladamente em todas as direções, para se deter sobre aqueles que o rodeavam. Ele apressava o passo com firmeza e perseverança. Fiquei surpreso, entretanto, quando vi que, após ter dado a volta em redor da praça, ele mudava de direção e voltava sobre seus passos. Fiquei ainda mais perplexo ao vê-lo fazer o mesmo caminho várias vezes...(POE:2010, 98)

Esse trânsito entorpecido e repetitivo encontra suas correspondências nas interfaces dos sistemas operacionais da pós-modernidade. Para Baudrillard,

Hoje até o querer é mediado por modelos da vontade, pelo fazer querer, que são a persuasão ou dissuasão. Se todas essas categorias ainda têm sentido: querer, poder, ser, saber, agir, desejar e gozar, elas foram, por assim dizer, sursurpiadas por uma única modalidade auxiliar, a do “fazer”. Em todos os casos, o verbo ativo cedeu a vez ao auxiliar que é fatitivo, e a ação em si tem menos importância que o fato de ser ela produzida, induzida, solicitada, mediatizada, tecnicizada. (BAUDRILLARD: 1990.)

Todos nós somos agentes propagadores e fomentadores desse processo denominado por Baudrillard de “grau Xerox”, porém somente o observador especial, mais atento e disposto como o Sr. G., extrairá os resultados admiráveis desse fenômeno. Quanto ao restante dos observadores, estarão sujeitos e limitados aos condicionamentos perceptivos gerados pela exposição aos meios de comunicação. O personagem do *flâneur* se reinventa sob as forças de propagação da imagem pelas mídias atuais. Ele é um resistente e também aparece aqui como o oposto do homem que está entregue a operacionalização promovida pelo estilo de vida nas cidades contemporâneas. Ele é aqui considerado como a figura idealizada que reúne em si os atributos de um olhar capaz de ultrapassar as expectativas do olhar das multidões, satisfazendo a aspiração do pintor contemporâneo, de escapar aos condicionamentos do olhar.

1.8. O percurso de uma imagem, do século XVII à pós-modernidade.

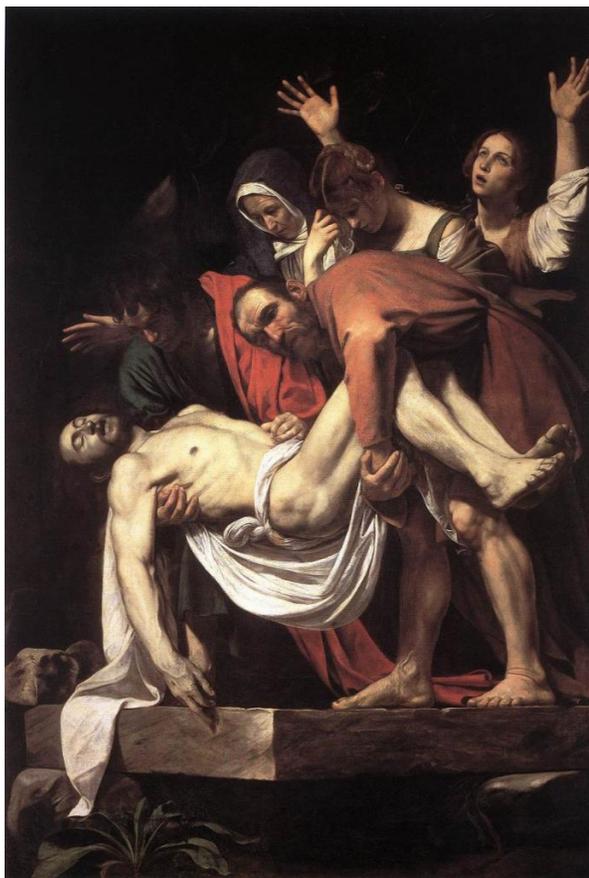


Fig. 3. A Deposição no Túmulo. Caravaggio. 1602-1603. Óleo sobre tela. 300 x 203 cm

Em *A Deposição no Túmulo* (fig3), Caravaggio não busca olhar para modelos que já possuíssem semblantes nobres e santos e sim para bêbados, mendigos, mulheres comuns que pudessem ser convertidos, através de seus olhos e mãos, em santos.

Em que instante teria Caravaggio concebido a disposição dos corpos, a composição, as tensões, a dor, o pranto, a lamentação? O corpo pleno, pálido, pesado, plúmbeo, patético do Jesus morto? Estariam todos ali, sobre o palanque, parados, pesarosos, presos a suas respirações passivas? Que dispêndio, pagar a seis modelos, podendo pintar apenas um por vez!

Em muitas de suas telas... há uma quantidade de traços incisivos feitos com a outra extremidade do pincel em velatura úmida. Esses traços não acompanham as formas precisamente, e não revelam muito ser desenhos composicionais: somente os elementos chave, a cabeça, os braços - são marcados. Creio que Caravaggio usou essa técnica simplesmente para registrar a posição de seus modelos e assim deixá-los descansar. Poderiam depois retomar suas posições, e Caravaggio conseguiria projetar suas imagens e ajustar suas poses até se acomodarem aos traços incisivos.(HOCKNEY:2001, 123)

A concepção de uma imagem pictórica tão dramática é laboriosa, porém Caravaggio possuía a fama de executar com rapidez inacreditável suas encomendas. Caravaggio já é um pintor sintético, no sentido do que acontecerá na pintura séculos mais tarde, no entanto sua síntese técnica encontrou resultados bastante didáticos quando comparados aos de pintores próximos a ele em monumentalidade, como Rembrandt e Velázquez, que tinham um respeito maior pela pintura, pela execução, pela superfície. Sua superfície pictórica perde corpo em função de uma representação mais objetiva, o que se deve aos seus métodos de projeção das figuras e à elaborada teatralidade das cenas. Em consequência disso, torna-se necessário um registro mais rápido da composição geral. Segundo Hockney,

Creio que Caravaggio usou a óptica de maneira mais hábil, na prática desenhando com a câmera, novos tipos de espaço vistos em suas obras são resultado de seu método de construção... Devo advertir que Caravaggio não fez desenhos. Nenhum que se conheça, e os historiadores não encontraram referências escritas a eles. (HOCKNEY:2001, 123)

A pintura de Caravaggio possui um discurso extremamente objetivo, exato: os limites dos contornos não são rompidos por nenhuma mancha, toda a ilusão de representação é clara e direta, é como uma cena teatral interrompida ou uma tomada cinematográfica preparada para ser filmada: “observando a *Vocação de São Mateus* (1599-1602), de Caravaggio, imagino-o como um diretor de filme. Iluminação, figurino, gestos – tudo terá sido encenado cuidadosamente¹³”. Ainda não se pode pensar, em instância alguma, em uma aparência fotográfica como conhecemos hoje: esse foi sempre o maior dos equívocos modernos em relação à pintura representacional mais tradicional.

Mesmo que Caravaggio tenha usado aparelhos mecânicos para auxiliar a projeção e a programação da cena, essas *fotoprojeções* são regidas pelos ritmos e eventos temporais, não estando, ainda, submetidas a artifícios químicos de fixação da imagem; o pintor ainda interpreta sem a mediação da imagem fixada, achatada, isolada, comprimida, compactada que é a fotografia. A imaginação e as escolhas do pintor estão em plena atividade. A imagem vista por Caravaggio pode ser projetada por uma lente, porém o fato de esta imagem não estar fixada como em uma fotografia impede qualquer

¹³ David Hockney. *O Conhecimento Secreto*. (São Paulo: Cosac e Naife, 2001, p. 124).

achatamento e corte definitivo da cena, deixando alguns canais sensíveis ainda abertos para conexões e fluxos perceptivos estabelecidos no exercício da pintura.

Como teria sido executada esta pintura? Para Hockney, os personagens foram pintados separadamente, uma vez que podemos imaginar dois conjuntos: os três personagens masculinos em primeiro plano e, posteriormente, os três personagens femininos. Talvez Caravaggio tenha hesitado em acrescentar a mulher com braços abertos, em último plano. Separados e pintados um a um, projetados por uma grande lente,¹⁴ que permitia a Caravaggio pincelar suas tintas sobre as figuras projetadas e coloridas pela luz, que já se haviam formado na superfície da tela. O pintor olha para os modelos, depois para as imagens de luz, e segue recobrando com tinta-pele a superfície que antes recebia a simulação imediata dos modelos vivos, que emanavam luz através de uma lente. Essa imagem se encontra em um estágio mais avançado que a sombra e que o reflexo na água ou no espelho: é uma nova categoria de imagem a ser apreendida tecnicamente e convertida.

A pintura está pronta! A parede, os olhares, o tempo, a poeira, a fuligem, o oxigênio, a oxidação das tintas e vernizes. Os minúsculos fragmentos da pele seca e morta dos cardeais de Roma, dispersos, flutuam no ar e se depositam na superfície da tela, camada sobre camada, por quatro longos séculos. O fotógrafo, a fotografia da pintura, a revelação, a ampliação, a gráfica, a impressão em um livro. Um pintor nos dias atuais. O escaneamento, a digitalização, uma nova impressão, a transparência em acetato, outro erro de impressão, faixas de saturação e distorções. A retroprojeção, o desfoque, a surpresa de ver a luz projetada novamente. A máquina digital, uma foto digital da projeção. Mais uma impressão, agora da foto digital, uma nova transparência, projeção, marcações, pintura.

Todo esse exaustivo trânsito e todas essas etapas convergem para o que, aqui, foi denominado *trânsito das imagens pelas mídias*. Esse trânsito não para por aqui. A

¹⁴ Quando as lentes convencionais se tornaram grandes o bastante e de qualidade boa o suficiente para serem usadas no lugar de um espelho côncavo (em algum ponto do século XVI), um artista já escolado no uso da projeção de lente espelho veria uma nítida vantagem: um campo de visão mais amplo. Vários artistas fizeram essa transição, mas ela é vista com máxima clareza na obra de Caravaggio. Ele usou a lente com tamanha imaginação que seu exemplo cedo exerceu influência pela Europa afora (...) Caravaggio certamente possuiu espelhos _ eles são mencionados em listas de seus pertences _ e muitos estudiosos admitem que os tenha usado. (...) Creio que a certa altura dos anos de 1590 Caravaggio veio a possuir uma lente, talvez ofertada por seu poderoso patrono, o cardeal del Monte, que aconselhara Galileu sobre como ele poderia aperfeiçoar seu telescópio. O Cardeal era, portanto, claramente versado em assuntos ópticos e sem dúvidas possuía diversas lentes. David Hockney. *O Conhecimento Secreto*. (São Paulo: Cosac e Naife, 2001, p. 113, 114).

imagem abaixo (fig.4) é o resultado de um processo ininterrupto de conversão e percepção, em que apenas o fantasma da imagem resiste.



Fig. 4. Taigo Meireles. Fantasmas de Caravaggio I. 2007. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm. Coleção Particular.

2. PINTURA E IMAGENS TÉCNICAS.

Neste segundo capítulo, daremos seguimento às discussões referentes à relação entre pintura e imagens técnicas, pondo em foco as transformações

perceptivas geradas pela sua influência mútua. Veremos como a percepção contemporânea foi atingida pela lógica representacional das lentes mecânicas e como se adaptou a esses novos paradigmas irrompidos pelas imagens técnicas, que provocaram alterações significativas nas produções visuais modernas e pós-modernas. Como nosso olhar se construiu a partir dos avanços técnicos nos campos da fotografia, do cinema e da realidade virtual? Qual o resultado da tensão entre a percepção humana e a nova visualidade apresentada pelas máquinas? Todos esses desdobramentos estéticos incidem nas discussões e produções de pintura contemporânea, por isso averiguaremos tipos e níveis de influência entre a pintura e outras mídias tecnológicas contemporâneas.

2.1. Imagens técnicas e história da arte moderna.

“Uma coisa que nunca foi realmente esclarecida é como a fotografia modificou completamente a pintura figurativa.”
(Francis Bacon, Entrevista, 1963).

A pintura se dá através do processamento de seus códigos específicos, engendrados no comportamento dos fluidos e na adequação aos seus meios expressivos. Como resultado de um processo sensível teremos uma representação, mas antes mesmo de se reconhecer seu significado deve-se reconhecer as qualidades de sua superfície. Uma sombra projetada sobre um plano é uma imagem bidimensional. No entanto, em que se constitui substancialmente? De fato, não é da mesma matéria em que se corporifica uma fotografia desta mesma sombra. Bem diferente seria também uma pintura que representasse a sombra: em se tratando da representação pictórica, não se pode escapar dos microtremores registrados na superfície que denunciam a manufatura, ou das evidentes particularidades refrativas das camadas de tintas, ou dos efeitos cromáticos resultantes de suas sobreposições.

Para uma pintura, mesmo que realista e naturalista, existe grande distância entre seu campo e o das imagens técnicas, não apenas em relação a seus dados representacionais, mas em relação a sua constituição física. Assim, justifica-se uma reação da crítica quando se trata da relação entre pintura e outras mídias modernas e

pós-modernas, sobretudo quando se atribui uma maior fidedignidade às imagens mecânicas e quando se insinua uma superação em termos de qualidade de representação e, conseqüentemente, a substituição da pintura pelas imagens técnicas. Tal concepção vem esmorecendo há algum tempo, tendo em vista as anomalias perceptivas geradas pela atribuição de qualidades definitivas a algo concebido em um momento tão fugaz, como a fotografia e, ainda, a fragilidade da manutenção de seus dados representacionais, que são sempre passíveis de manipulação. Em Hockney, verificamos algumas especulações análogas, em que o autor analisa a pintura em relação às imagens em movimento:

“Enquanto a pintura fez experimentos com uma perspectiva cambiante – o cubismo (nome infeliz), partindo de Cézanne, foi uma grande ruptura com o passado-, o filme surgia ao mesmo tempo, e no final dominou o século. Ele, acreditava-se, era a mais fiel imagem da “realidade” que já se fizera. Movia-se, depois passou a falar. O filme, o vídeo e a televisão, porém, são todos baseados no tempo, e são mais efêmeros de que antes se pensava.”. (HOCKNEY: 2001, 183).

As imagens criadas pelo olho e pela mão predominaram até o advento das imagens técnicas, quando sua posição no estatuto das imagens bidimensionais foi, então, questionada e a pintura teve sua posição reavaliada por conta do paralelismo que se estabeleceu entre os campos fotográfico e pictórico. Sobre o impasse implantado entre as duas mídias, ainda no século XIX, Rolando de Azeredo Campos diz:

... Também na pintura houve transformações, no decorrer do séc. XX, relacionadas ao fluxo luminoso, ao tempo e ao espaço. As técnicas inovadoras de tratamento da luz utilizada nas telas de Turner dos anos de 1830 e 1840 anunciaram os caminhos subsequentes. De outra parte, a evolução da fotografia levou a uma discussão do papel do retratismo na pintura. Tornou-se desestimulante para o pintor competir com oculares e diafragmas de olhos fotomecânicos, progressivamente aperfeiçoados para buscar contornos e contrastes precisos de elementos da paisagem daí se ter vislumbrado a alternativa de fixar impressões enriquecidas pelas nuances dos raios luminosos incidentes sobre os objetos. Desvendar as mediações sgnicas do visível, em vez de reproduzir o dado imediato... (CAMPOS: 2003, 21- 22).

Qual o resultado da combinação dos dois momentos destacados por Campos, primeiro o “progressivo aperfeiçoamento técnico na fotografia” e, segundo, esse “desvenda[mento] [d]as mediações sgnicas”? Uma primeira resposta seria o

questionamento dos caminhos da representação na pintura. Os pintores voltam sua atenção e seus esforços para o registro de experiências mais imediatas e diretas, como as sensações individuais e sua expressão. Porém, já neste momento, pintores como Degas e Manet investigam as possibilidades de recortes e da disposição de planos em profundidade, oferecidos pelos surpreendentes artifícios fotográficos. A partir de então, todos os esforços para retornar a um olhar descontaminado no campo da representação pictórica teriam de ser redobrados, pois a contaminação provocada pela maneira de capturar e fixar a imagem obtida através das lentes mecânicas já se encontrava em estágio irreversível.



Fig. 5. Edgar Degas. *Bailarinas subindo as escadas*. 1886-90

Na pintura de Degas (fig.5), as bailarinas estão de passagem, elas atravessam o corte estipulado pelo pintor. Talvez Degas tenha sido o primeiro artista a assumir as limitações do plano fotográfico, a reduzida possibilidade de enquadramento própria das lentes, essa maneira recortada de ver o mundo, renunciando à necessidade de organizá-lo através de sua visão de pintor: ao transportá-lo para os limites da tela, Degas assume o ditado visual estipulado pela lente mecânica. Seu enquadramento é deslocado e seu olho inquieto está em intenso exercício errante, buscando a beleza do transitório, o incomum da banalidade; por consequência, ele compreende o conceito de “instantâneo” convertido em pintura. Certamente sua pintura está longe de ser instantânea, pois seus procedimentos ainda são os de um pintor tradicional, em que a cadência interna da pintura – não da imagem representada, mas do código de construção da superfície pictórica – está submetida ao ritmo de seus gestos e de toda a

articulação de seu corpo em confronto com a superfície plana. Ainda assim, Degas nos apresenta esse corte objetivo de uma cena que, a *priori*, parece despreziosa, mas que já compreende a complexa dinâmica da percepção da imagem no mundo moderno e a maneira com que as lentes capturam as cenas.

Sustentamos, aqui, a premissa de que o acúmulo de imagens técnicas causou alterações perceptivas imediatas nos pintores que estavam envolvidos com os problemas da representação. No século XIX, o mundo em movimento e suas imagens transitórias tornaram-se o interesse de alguns pintores, primeiramente os movimentos da natureza, como a luz, as nuvens, as águas, os crepúsculos e as auroras; depois, o olhar pictórico, em busca de movimento, entrega-se à dinâmica da vida urbana.



Fig. 6. Joseph Mallord William Turner. *Chuva, vapor e velocidade - The Great Western Railway*, 1844
The National Gallery, London



Fig. 7. *Ferrovia, Gare Saint Lazare* . 1872-1873. 93x 114cm. National Gallery of Art, New York.

Na pintura de William Turner (fig.6) o movimento não está latente: o gesto acompanha o movimento da paisagem à sua frente e é regido por ele, entrando em cadência ressonante; o ritmo da paisagem é o ritmo do seu próprio corpo. Sua pintura não é um mero registro do movimento observado, como ocorre na foto. Em Turner, o movimento pretende manter-se; poderíamos imaginar a dispersão de toda fumaça e nuvens, mas, de alguma forma, somos impedidos: ele continua revolvendo a atmosfera, e a vibração não cessa. Já em Manet (fig.7), o dado fotográfico é assimilado e observamos o registro momentâneo de algo que desaparecerá, de algo pouco importante: a fumaça se dispersará e a mulher retornará à leitura, pelo menos esperamos que isso ocorra. O que presenciamos em Manet não é aquele movimento contínuo que revolve as manchas de Turner; deparamo-nos com uma pausa infinita, uma frágil esperança de continuidade, o máximo de movimento que temos poderia ser comparado a um disco de vinil arranhado. Observa-se em Manet a evidente contaminação provocada pela foto, pela manipulação do objeto fotográfico. Sua percepção de tempo já está profundamente alterada e a imagem fotográfica torna-se a

nova referência de tempo para o pintor, o que parece ter exercido grande fascínio em Manet.

Temos duas perspectivas do movimento e, conseqüentemente, duas vertentes que se desenvolveram na pintura e que perduram até os dias de hoje. A primeira corrente parte de Turner e desemboca na pintura de De Kooning (fig. 8), tendendo à expressão e à deformação. A segunda corrente parte de Manet e chega até a pintura de Richter (fig.9), onde os dados fotográficos exercem total influência, sendo diretamente assimilados, sem nenhuma resistência.



Fig. 8. Willem de Kooning. *Dois Vultos na Paisagem*, 1967, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Fig. 9. Gerhard Richter. *Domecke II Cathedral Corner II*. 1988, 140 cm X 100 cm, Óleo sobre tela. Catalogue Raisonné: 656-1

Na imagem de Richter não há resistência, porém não podemos dizer que não há alteração, pois uma atmosfera inenarrável emana da pintura feita a partir desta conversão do que era uma foto para o que, à primeira vista, parece uma foto.

Dado que no mundo pós-moderno a fusão da pintura com as imagens técnicas ocorre de forma mútua e contínua, a educação visual tanto do sujeito-padrão como do pintor não se dá como a de um pintor do tempo pré-fotográfico, que ocorria apenas na contemplação direta da natureza, ou por desenhos, gravuras, tapeçaria e outras pinturas. Entretanto, as imagens fotográficas obtidas através de aparelhos fotomecânicos ou fotodigitais passaram, de certa forma, a intermediar o olhar do pintor, independentemente de sua intenção, resistência, vontade ou formação, assim como as obras de outros pintores influenciavam, e até intermediavam, seu olhar num

passado anterior à fotografia. No entanto, de acordo com Hockney, as relações de influência são mais antigas do que se imagina:

Terá Leonardo usado a óptica para a Mona Lisa? Não sei, mas o certo é que ele observara imagens nítidas do mundo tridimensional numa superfície plana e em cores vivas. Ele com certeza tinha conhecimento das lentes (do que ele não sabia?). Em seus cadernos de notas, ele descreve a câmara escura e imagens produzidas por ela e fornece desenhos de equipamentos para esmerilar espelhos. Será forçar muito que ele vira como era bela a imagem projetada e quisera ele próprio recriar tal aspecto? Talvez isso lhe bastasse, suas fenomenais habilidades de desenhista são bem conhecidas, e ele talvez tenha precisado somente ver a imagem projetada para recriar sua aparência. (HOCKNEY: 2001, 17)

Desde a infância, o sujeito contemporâneo urbano é exposto a imagens e suas milhares de combinações, que condicionam e contaminam sua percepção. Esse processo ocorre de maneira ainda mais intensa no olhar especulativo do pintor que, continuamente exposto, é contaminado por uma visão através das lentes mecânicas. Um relato de Baudelaire revela que, no olhar voraz de um pintor, esse processo pode ser intenso ainda na infância:

É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente extático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje. Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava – com uma perplexidade mesclada de deleite – os músculos dos braços, as gradações de cores da pele matizada de rosa e amarelo, e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação mostrava precocemente a ponta do nariz. A *danação* estava consumada. É preciso dizer que essa criança hoje é um pintor célebre? (BAUDELAIRE: 2007, 19-20)

Imaginemos o amigo de Baudelaire nascido nos dias de hoje: seu olhar ávido pelas imagens do mundo, porém entregue ao mundo em segunda mão; assistindo pela primeira vez a seus fenômenos, porém tendo suas primeiras experiências com a paisagem intermediadas por fotografias e vídeos, televisão e monitores, olhando o mundo por espelhos. Esse sujeito é forçado a uma imersão visual e, nesse caso, a qualidade da sensação dependerá cada vez mais do desenvolvimento e de adaptações especiais do olhar. Em *O Olhar do Estrangeiro*, de Nelson Brissac, encontra-se uma série falas sobre a paisagem urbana contemporânea, o cinema e o transeunte em

velocidade; o autor, no entanto, concentra-se em um momento anterior ao da adequação do olhar aqui proposto. Brissac apresenta uma perspectiva desencantada desse processo de “achatamento da paisagem”, ou da “banalização da imagem”. Sobre a cidade moderna, Brissac diz:

Na cidade do movimento, ao contrário, a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura. A construção passa a virar só fachada, painel liso onde são fixados inscrições e elementos decorativos, para serem vistos por quem passa correndo pela auto-estrada. Ocorre uma superficialização do prédio: por trás da fachada, ele é um simples galpão igual a todos os outros. Toda arquitetura pós-moderna consiste nessa transformação do prédio em mural, letreiro, em tela. Painéis luminosos que reproduzem painéis medievais ou *haciendas* mexicanas. Em vez de reconstruir a representação, se representa o mundo. (BRISSAC: 2006, 362)

O homem urbano pós-moderno está em constante afastamento da real experiência com o mundo, onde se vive uma vida superficial, sem substância, e caminha no sentido da substituição da realidade por uma realidade representada. Para Matisse as referências se sobrepõem, impedindo a relação direta do olhar:

Para tomar um exemplo, creio que para um verdadeiro pintor não há nada mais difícil do que pintar uma rosa, pois para isso ele precisa em primeiro lugar esquecer todas as rosas pintadas. Muitas vezes perguntei às pessoas que iam me visitar em Vence: “Viu os acantos no talude ao longo da estrada?”. Ninguém tinha visto; todos reconheceriam uma folha de acanto num capitel coríntio, mas, ao natural, a lembrança do capitel impedia a visão do acanto. O primeiro passo para a criação é perceber cada coisa em sua verdade, e isso supõe um esforço contínuo. (MATISSE: 2007, 370)

As experiências observadas em um passeio pela rua, ou, até mesmo, reservadas às atividades mais íntimas do lar, já não parecem autênticas e sim uma ignição para uma série de referências acumuladas através de imagens publicitárias, telenovelas e filmes.

Aqui tudo é linguagem, signo. Daí a hiper-realidade em que parece ter-se constituído a nossa realidade. Tradicionalmente, fundou-se no princípio da representação: as imagens e os conceitos serviam para representar algo que lhe era exterior. Com a generalização da imagem, porém, o próprio princípio da representação deixa de funcionar. As imagens passaram a constituir elas próprias a realidade. Não se pode mais trabalhar com o conceito tradicional de representação, quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la. Torna-se difícil distinguir o que é real e o que não é. Nesse universo feito de imagens, o real não tem mais origem na realidade. Daí a

sensação corrente de que estas fachadas ocultam um mundo verdadeiro que estaria por trás. Mas não há nada lá. Tudo só existe na superfície sem fundo da imagem. (BRISSAC: 2006, 362)

É possível pensar em um processo de adaptação e de transformação perceptiva na pintura, resultante da vivência desse mundo em achatamento. É em meio à intensa atividade do modernismo, quando a percepção passa a ser abruptamente estimulada pelas mudanças ocorridas nas paisagens da cidade, que Albert Aurier nos aponta a manifestação de um fenômeno de transformação da percepção que ocorreu a partir de uma investigação visual e intelectual, não ainda das fotografias e paisagens urbanas, mas “dos quadros antigos”.

É impossível determinar tudo o que pode modificar a visão moderna, mas não se deve duvidar de que a tormenta de intelectualidade por que passa a maioria dos jovens artistas chegue a criar anomalias ópticas muito reais. Chegando a ver violetas cinzentas depois de tentar descobrir por algum tempo se são ou não violetas. A admiração irracional dos quadros antigos, nos quais buscamos – uma vez que é preciso admirá-los – conscienciosas versões da “natureza”, deformou sem dúvida o olho dos mestres da Escola. (AURIER: 1998, 92)

Nesse momento, Aurier e o grupo Simbolista, ao qual o artista está vinculado, pretendem desagregar-se da vida nociva na cidade e da Academia para buscar uma nova visão ingênua, pura, instintiva, primitiva. A posição de Aurier é a de que o estudo da representação da natureza a partir das obras dos velhos mestres deformou a percepção dos “irracionalmente admirados”, impedindo-os de acessar diretamente a natureza. Poderíamos facilmente transpor esse exemplo para a atualidade, tendo como mediadores perceptivos todas as mídias visuais contemporâneas, que estariam deformando o olho do artista-pintor pós-moderno. Aurier não pôde perceber – seria impossível compreender naquele momento – que os esforços expressivos dos pintores eram, na verdade, uma retaliação ao “progressivo aperfeiçoamento técnico na fotografia” e uma tentativa de justificar a representação, tornando possível a continuidade da pintura fora do campo da velha escola e da foto, o que demonstra, nas entrelinhas, que a contaminação da percepção pela aparência das imagens técnicas era algo irrefutável.

Aceitando a transposição do fenômeno proposto por Aurier, poderíamos, hoje, vislumbrar o desenvolvimento de um processo de adequação da visão do artista-

pintor a uma visão artificial, computadorizada. Podemos encontrar na fala e na pintura de Gerhard Richter a presença deste fenômeno, onde se cruzam as duas visões:

Não pinto fotos penosamente nem com excesso de atividade manual, mas desenvolvo uma técnica racional, que é racional porque pinto de maneira semelhante a uma câmera, e meus quadros têm essa aparência porque aproveito o modo de ver que surgiu por meio da fotografia. (RICHTER:2006, 117)

A fotografia cria uma fissura na história da arte que, no decorrer do século XX, promoverá dois grandes sentidos na produção de pintura: o primeiro será reativo à foto e a tudo o que esteja relacionado à mesma; o segundo assimilará a estética fotográfica. A obra de Richter resulta do rompimento com as investidas representacionais da pintura de vanguarda do século XIX, dissociadas da imagem técnica. Richter assimila completamente a referência fotográfica e a maneira de representar da foto, contudo, quando Aurier se refere de maneira pejorativa à “anomalia óptica”, acreditamos que tal referência não se aplique a Richter, que transforma a assimilação dos dados representacionais da imagem projetada por lentes em uma competência do olhar do pintor. Talvez este seja o princípio de uma resposta aos questionamentos de Hockney:

Sabemos que o advento da fotografia química teve um profundo impacto sobre a pintura - que ela foi o estopim de uma revolução contra imagem óptica (impressionismo, cubismo). Agora há uma nova revolução técnica na fatura de imagens (técnicas de manipulação computacional). Que efeito ela terá? (HOCKNEY: 2001, 183).

Novos campos imagéticos se estabeleceram e, quanto maior seu avanço, maior será o contraste entre as imagens técnicas e a fatura pictórica, mesmo com a mútua contaminação entre as mídias e com a pintura *fotorrealista*. Constata-se que a presença da mão no processo de fabricação da imagem engendra a expressão e a emoção, interrompendo a banalização da reprodução técnica.

2.2. Pintura fotográfica e fotografia pictórica.

Paralelamente à adesão ao uso da imagem fotográfica como referência para a representação por parte de alguns pintores no século XIX, também podemos observar uma transformação dos valores estéticos em algumas produções artísticas que utilizam como meio a fotografia e outras imagens técnicas. Essa vertente é uma continuação da tradição da pintura que remonta ao modelo de perspectiva renascentista: parte de uma continuidade documental objetiva e caminha em direção à dissolução dessa objetividade através da busca de variações dos resultados estéticos, explorando recursos fotográficos que seriam considerados defeitos no campo da fotografia como registro técnico, sem intencionalidade artística. Imprecisões, falhas, desfoque, superexposição, até mesmo a baixa resolução das imagens *pixeladas*, manchas e saturações são alguns exemplos do que passa a ser explorado na imagem fotográfica. No entanto, podemos afirmar que muitos desses efeitos se estabeleceram como possibilidade estética, originalmente, no campo da pintura. Como exemplo, podemos citar a *Vênus* pintada por Velázquez (fig. 10), cujo rosto foi representado através do reflexo em um espelho, motivo pelo qual o retrato apresenta um aspecto embaçado, desfocado. Velázquez explora esse recurso com plena consciência de sua qualidade estética.

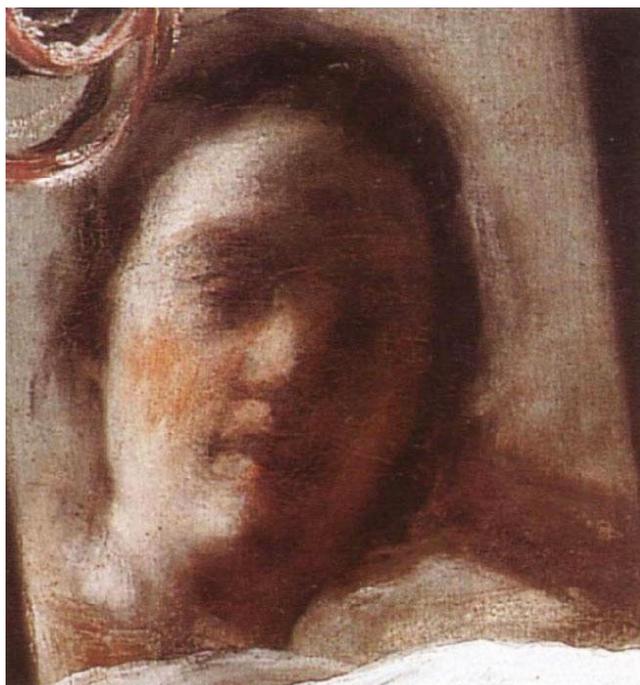


Fig. 10. Diego Velázquez. *Vênus do espelho* (detalhe), 1651, Londres, National Gallery.

O pictorialismo¹⁵ na fotografia do século XIX exemplifica como se deu a mútua contaminação entre os meios fotográfico e pictórico, nesse caso específico pela busca de compartilhar certos feitos explorados na pintura. O autor André Rouillé faz uma análise desse movimento:

Seguindo Paul Pétier nos anos 1850, o pictorialismo defendeu e impôs a versão de uma arte fotográfica baseada no hibridismo da fotografia e da mão, com o pretexto de que uma arte não poderia mobilizar um procedimento mecânico sem haver uma alternância manual significativa. De fato, se geralmente os pictorialistas admitiram a singularidade da arte fotográfica – devido ao seu material –, sempre se recusaram a aceitar sua imanência na fotografia. Para eles, o valor artístico das imagens só podia ser extrínseco ao mecanismo fotográfico: nas intervenções da mão, nos cruzamentos com as artes gráficas. (ROUILLÉ: 2009, 262)

O pintor francês Eugène Carrière (1849-1906) executa suas pinturas desbastando toda a superfície da tela, criando uma atmosfera etérea e sombria (fig.12-13). Uma bruma densa envolve todo o ambiente, suavizando os contrastes. Pode-se observar que muitas fotos pictorialistas compartilham dessa mesma estética, como vemos na fotografia de Gertrude Käsebier (fig.11). Carrière é contemporâneo desse grupo de fotógrafos. Teria ele buscado referências no aspecto das imagens pictorialistas, ou teria sua pintura servido como parâmetro para os efeitos desejados nas fotografias pictóricas? Também é possível que as influências tenham ocorrido simultaneamente. Sabe-se que Carrière foi uma das referências para as pinturas esfumadas de Gerhard Richter. Dessa forma, observa-se o círculo de referências que perpassam as duas mídias.

¹⁵ “O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito grangeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. O problema é que essa ânsia de reconhecimento levou muito dos adeptos do pictorialismo a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos ao invés de tentarem explorar os novos campos estéticos oferecidos pela fotografia. Por esta razão, este movimento, que perdurou basicamente até a década de 1920, foi estigmatizado durante muito tempo, mas, felizmente, assistimos hoje a uma releitura desapaixonada do pictorialismo que certamente muito contribuirá para a correta avaliação e contextualização histórica de suas contribuições.” http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3890



Fig. 11. Eugène Carrière. Maternidade. Mulher com bebê no colo. 1897



Fig. 12. Eugène Carrière. Maternidade, 1897, Musée d'Orsay, Paris

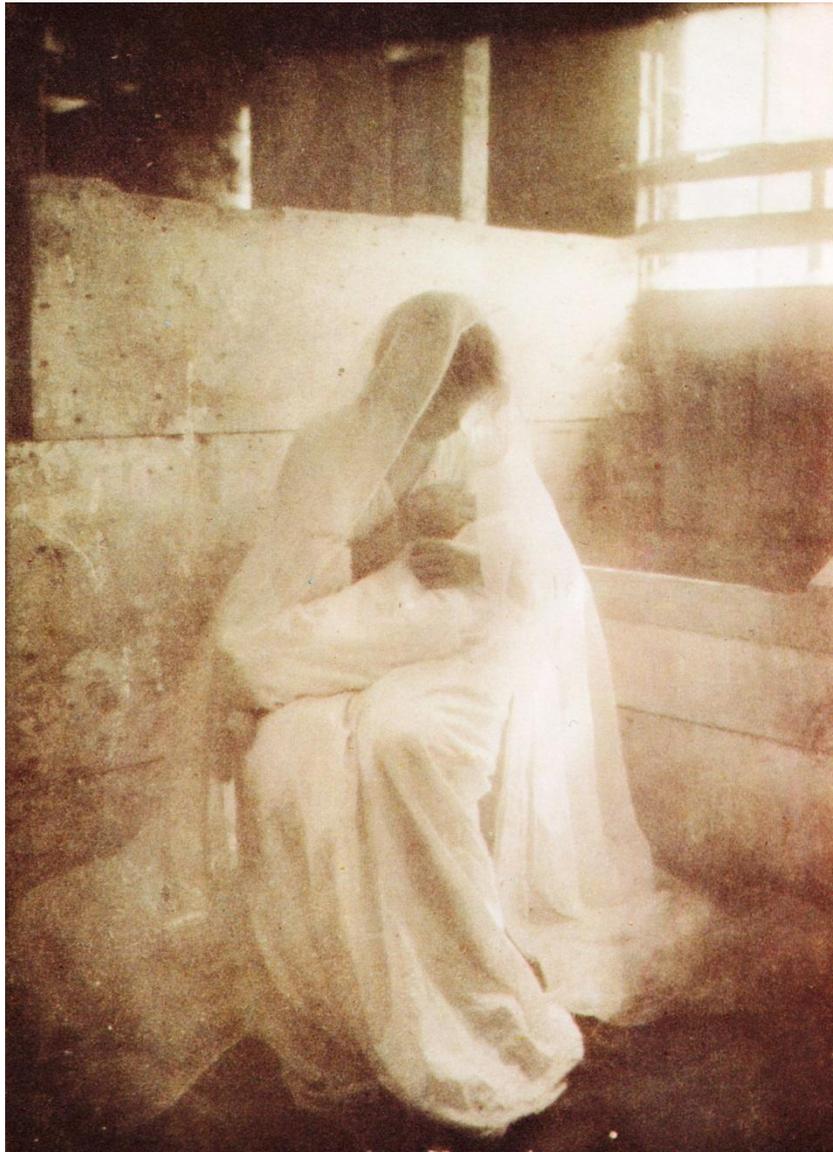


Fig. 13 Gertrude Käsebier. O presépio, fotografia. 1889

A contaminação tem continuidade em alguns pintores mais recentes, que usam a imagem fotográfica e seus derivados como referência para a pintura. Sobre essa relação, Stremmel diz o seguinte:

A característica comum de todos esses artistas cuja obra pode ser descrita como realista parece ser a de que a sua técnica representa uma confrontação com o meio da fotografia. Isso é mais obviamente verdade no caso dos fotorrealistas, que desde a década de 1970 copiam meticulosamente, em pintura, motivos frequentemente projetados na parede por meio de um projetor de diapositivos. Além disso, a fotografia pode servir como material para a imaginação de muitas formas diferentes. Por exemplo, podemos mencionar um método utilizado por Eric Fischl, que junta fotografias e as processa num ecrã de computador, ou Francis Bacon, que usa fotografias como pontos de partida quase praticamente irreconhecíveis para as suas aproximações à realidade. Essa técnica foi levada

tão longe que Gerhard Richter disse da relação entre os dois meios: “A fotografia não é uma ajuda para a pintura: é, em vez disso, a pintura que é uma ajuda para criar uma fotografia através dos métodos da pintura.” (STREMMEL: 2005, 14)

Temos também os artistas que manipulam a imagem fotográfica a fim de decompô-la e de explorar os limites de seus registros como representação, compartilhando das direções de movimentos modernos na pintura em sua busca pela expressão da forma e pela exposição da autonomia de seus meios, como a Abstração Expressionista e o Cubismo Analítico. Essas fotografias contemporâneas retomam claramente a tradição da colagem modernista, recortando e reconfigurando cópias, interferindo manual ou digitalmente, como no caso do trabalho de Lola Dupré, uma artista escocesa (fig. 14-15) que trabalha a partir de apropriações e de imagens cedidas por outros fotógrafos. Em seu procedimento são impressas diversas cópias de uma mesma imagem, em seguida estas são recortadas em formatos variados e reconfiguradas, resultando em efeitos próximos ao de um caleidoscópio.



Fig. 14. Lola Dupré. Colagem baseada na fotografia original de Anja Frers. 2009.

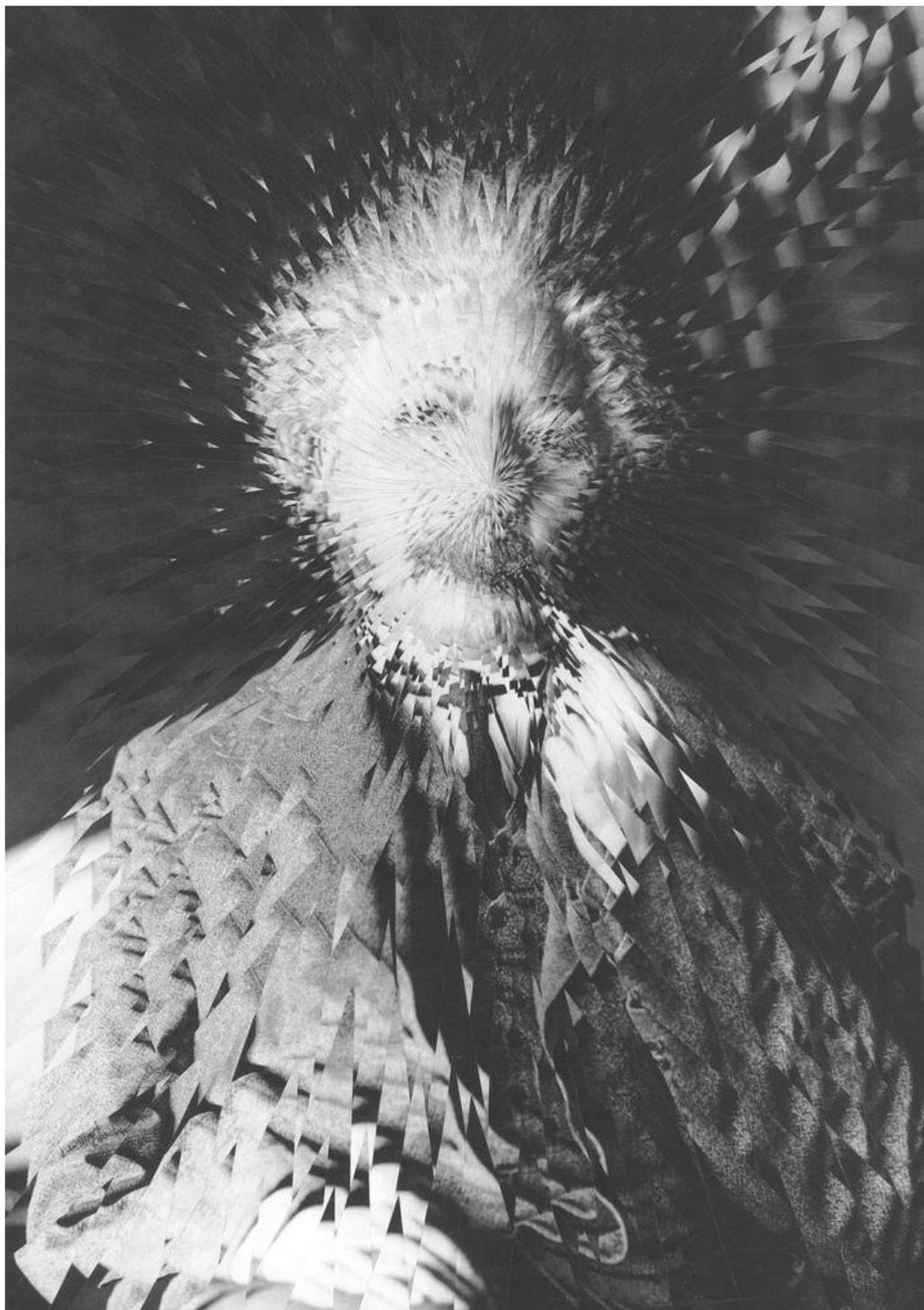


Fig. 15. Lola Dupré. Colagem. Explodindo Albert Einstein. 2011.

Outro exemplo é o do fotógrafo contemporâneo alemão Thomas Ruff. Suas apropriações e interferências discutem a autenticidade da foto, a propriedade autoral e questionam a fotografia como registro fiel da realidade. Em sua série de nus eróticos, as imagens são produzidas a partir da apropriação e de alterações feitas em computação

gráfica. Nesse processo, o fotógrafo altera dados como a cor e o foco de imagens recolhidas em *sites* de pornografia na *internet*.(fig. 16)

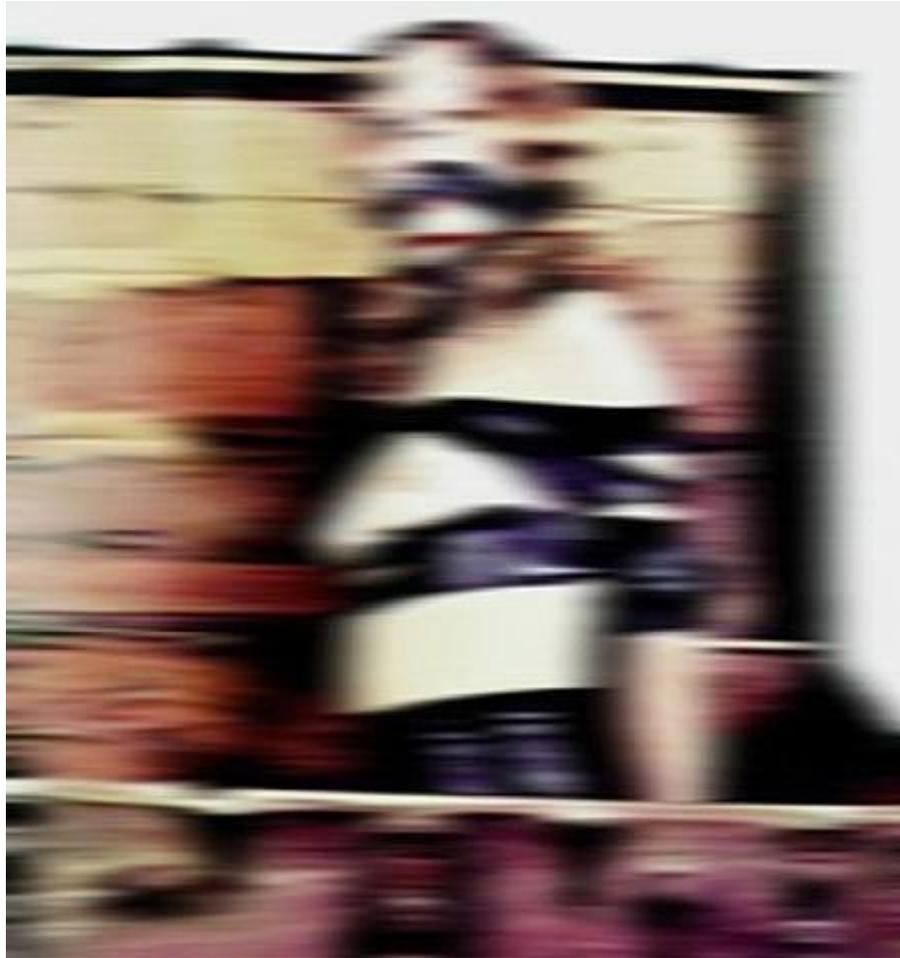


Fig. 16. Thomas Ruff. Nu dyk03. Laserchrome e diasec, 118,1x111, 8. 2000

No século XIX houve uma migração dos pintores de retratos para o ofício da fotografia de retratos, que era retocada com pincel e tinta. Atualmente, pesquisas em fotografia adotam uma série de manobras que traçam um caminho oposto, rumo a resultados estéticos já registrados no campo da pintura. Esses movimentos migratórios de uma mídia a outra que se observa em toda a história da relação entre a pintura e a fotografia causaram uma desenfreada miscigenação visual e conceitual.

Ao comentar as divergências entre as propostas de Paul Périer, um dos vice-presidentes da Sociedade Francesa de Fotografia, e Eugène Durieu, presidente da mesma Sociedade, André Rouillé diz:

Através do retoque, que “superpõe o trabalho do desenhista ao do fotógrafo”, duas concepções da arte fotográfica se opõem: a de Périer, para quem essa arte só pode ser híbrida, um misto de fotografia e de desenho; e a de Durieu, para quem, ao contrário, todos os procedimentos artísticos têm “regras, dificuldades, que são suas condições de ser, e não é permitido desconhecê-las sem destruir as especificidades artísticas que representam”. De um lado, uma arte necessariamente miscigenada, em que o retoque é o complemento artístico da fotografia; do outro, uma arte fotográfica pura, que “deve encontrar seu verdadeiro poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhe são próprios”. Enquanto as concepções de Périer vão atualizar-se, como dissemos, quase meio século mais tarde, com o pictorialismo, as de Durieu estarão no fundamento do modernismo dos anos 1920. (ROUILLÉ: 2009, 250)

A fotografia também vive sua crise para estabelecer-se como uma linguagem artística autônoma diante das belas artes tradicionais. Durante o movimento pictorialista, busca estratégias para ter o mesmo nível de reconhecimento da pintura, separação essa que só é proposta, porém, com o movimento denominado Nova Objetividade. Rouillé comenta a proposta da Nova Objetividade através da abordagem de Albert Renger-Patzsch:

Sua abordagem apóia-se no princípio de que a fotografia é dotada de “técnica própria e de seus próprios instrumentos” não para obter “efeitos parecidos com o da pintura”, mas, ao contrário, para realizar “fotografias que possam existir graças às suas qualidades fotográficas” próprias, sem passar pela arte. Essa afirmação categórica em favor de uma arte fotográfica específica totalmente separada da arte, é, ao mesmo tempo, uma desaprovação direta ao pictorialismo, e expressão de relações que recentemente se estabeleceram entre a arte e a máquina. Daí em diante as qualidades fotográficas não mais são contrárias, mas sim favoráveis ao valor artístico de uma prova. Ocorreu uma reviravolta: Renger-Patzsch proclama que aquilo que durante muito tempo fora reprovado na fotografia artística como “um defeito, ou seja, a forma como resultado mecânico, agora o torna superior a todos os outros meios de expressão”. A versão modernista da arte fotográfica provém exatamente dessa inversão do status artístico da mecânica. (ROUILLÉ: 2009, 262-263)

Ainda observando o trabalho de Thomas Ruff, não podemos deixar de relacioná-lo à pintura de seu compatriota Gerhard Richter e, assim, de considerá-lo como pertencente a um novo pictorialismo. Dessa forma, desencadeia-se o processo que revela, nas aparências mais superficiais e imediatas, os caminhos compartilhados pela fotografia e pela pintura, mas que, ao mesmo tempo, no estreitamento dessa

relação, oculta os caminhos próprios de cada um desses meios para alcançar seus resultados.

2.3. Pintura e imagens técnicas: paradigmas perceptivos contemporâneos.

O olhar contemporâneo tem assimilado as distorções de percepção produzidas pelas lentes mecânicas ou digitais, provocando diferentes maneiras de ver e perceber o espaço, a cor e as dimensões. Esse fenômeno tem incidido, há muito, na prática da pintura representacional e pode ser observado com evidência nas pinturas de Lucian Freud. Na pintura *Bella* (Fig. 17), observa-se uma representação genuína do espaço percebido, um misto de ponto de vista fixo e de perspectiva cambiante. As distorções de perspectiva, principalmente na parte inferior do quadro, como se modelo e cenário estivessem expostos a uma associação de lentes *grande angular*, talvez ocorram pelo fato de o pintor se colocar a uma distância muito próxima do modelo e de estar em pé. As imagens de Lucian Freud revelam uma série desses fenômenos ópticos. São planos que escorrem para cima do espectador e pontos de fuga deslocados, que poderíamos aproximar do que Hockney denomina “perspectiva de janelas múltiplas”. Na pintura de Freud o desenho do corpo é desobediente aos cânones naturalistas e seus pés enormes sangram no corte inferior da pintura, como ocorre em uma fotografia disparada muito próxima ao modelo.

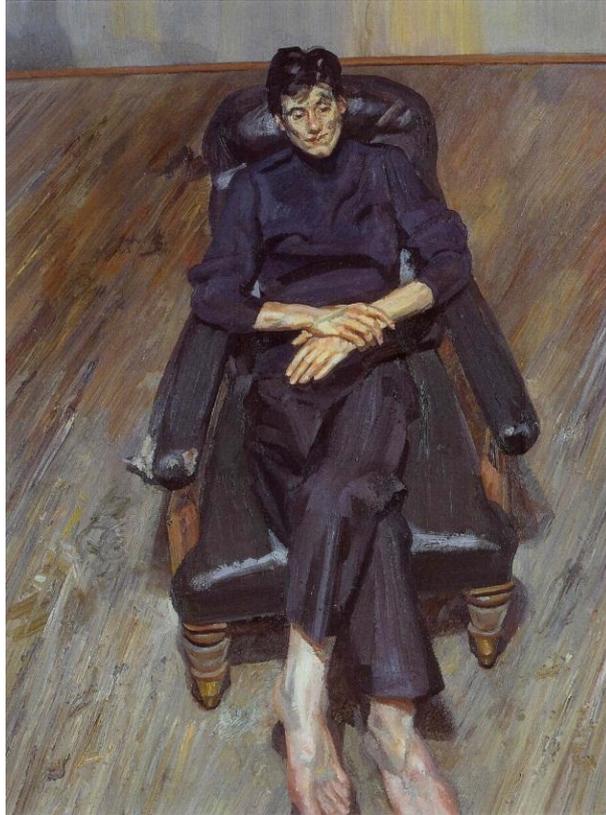


Fig.17 Lucian Freud. *Bella* 1996, Óleo sobre tela, 102.9 x 76.2 cm

As evidências acima referidas podem indicar um olhar afetado pela maneira de ver das câmeras, um olhar que assimilou o modelo de apreensão de imagens das lentes mecânicas, cuja maneira de perceber e de representar adequou-se a um mundo projetado por lentes e espelhos. A influência de imagens projetadas por aparelhos ópticos sobre os pintores não tem início na modernidade. Para Hockney, isso ocorre há muito tempo:

... Fica perfeitamente claro que alguns artistas usaram a óptica diretamente e outros não, embora após 1500 quase todos pareçam ter sido influenciados pelas tonalidades, sombreado e cores encontradas na projeção óptica. Brueghel, Bosch, Grünewald de pronto vêm à cabeça como artistas que não se envolveram no uso direto da óptica. Mas terão visto pinturas e desenhos feitos com ela, e talvez até mesmo algumas projeções (ver projeções ópticas é usá-las); e como aprendizes, provavelmente copiaram obras com efeitos ópticos... (HOCKNEY: 2001, 17).

De acordo com o raciocínio de Hockney, a mera observação ou cópia desses “efeitos ópticos” garantiriam sua assimilação, dessa forma tais efeitos teriam atuado direta e imediatamente sobre a percepção dos pintores. No intenso fluxo de imagens do

mundo pós-moderno, a relação com esses efeitos se potencializa, tornando-se uma experiência contínua e transformadora. Hockney faz uma análise comparativa entre uma pintura do século XIV e uma obra sua. Segundo o autor, na pintura do holandês Dieric Bouts (fig.18) o espaço é representado em um sistema de “janelas múltiplas”, obtendo como referências imagens projetadas por aparelhos ópticos e, depois, montadas na pintura.



Fig. 18. Dieric Bouts, *Retábulo do santo sacramento: Painel central, A última ceia*, 1464-8. Óleo sobre painel.

No caso do trabalho de Hockney, uma montagem feita a partir de fotos de partes da paisagem, posteriormente coladas em um painel, a experiência é recriada de outra maneira:

Minha própria construção em *Pearblossom Highway* me sugeriu como esse sentido de proximidade a tudo e ao mesmo tempo de profundidade poderia ser alcançado. Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único... Movimentei-me pela paisagem, construindo-a devagar de diversos pontos de vista. A placa do alto foi tirada de frente, aliás, de uma escada, as palavras “*stop ahead*” no chão foram vistas de cima (usando uma escada alta) e tudo foi reunido pelo “desenho” para criar uma sensação de amplitude e profundidade, mas ao mesmo tempo tudo trazido para o plano pictórico... Meu argumento é de que os pontos de vista múltiplos (muitas e muitas janelas) possuem um efeito de distanciamento numa superfície bidimensional análoga a uma vista aérea, mas que isso é desmentido nos detalhes... (HOCKNEY: 2001, 17).

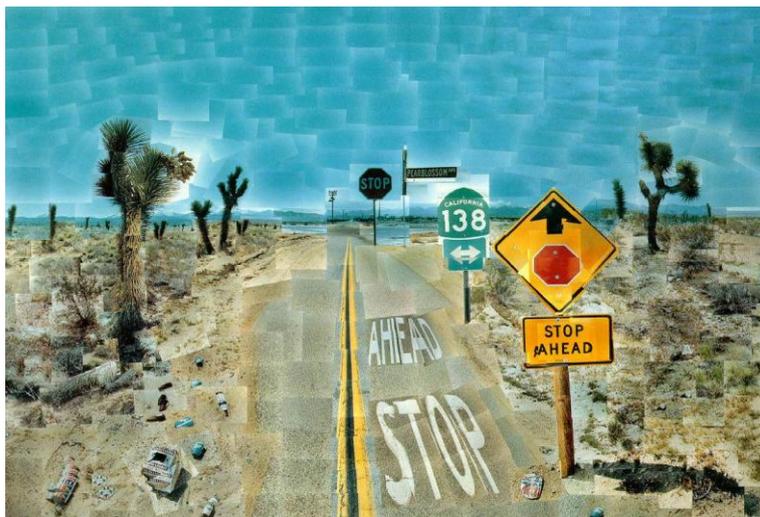


Fig.19.David Hockney. *Pearblossom Hwy. 11 – 18 de Abril (segunda versão)* 1986, 181,6x271,8 Getty Museum. Los Angeles.

A sensação de amplitude relatada por Hockney em seu trabalho (fig.19), obtida pelos “pontos de vista múltiplos”, apresenta de maneira rudimentar uma das questões centrais dessa dissertação: fornece os dados necessários para raciocinarmos de que maneira esse mesmo fenômeno – uma visão através de diversas janelas ou pontos de vista múltiplos – realiza-se na pintura de Lucian Freud e, também, para constatararmos em que medida o desenvolvimento da percepção, no campo da representação, dá-se contaminado pela tecnologia dos aparelhos ópticos, desde os espelhos côncavos que projetam imagens quando direcionados sob luz e superfície adequadas até as câmeras de telefones celulares.

Segundo Hockney, “a perspectiva de janelas múltiplas de Bouts, por sua vez, nos permite ver tudo em medida uniforme, porque estamos constantemente nos movendo- ou flutuando- de uma parte da pintura à próxima, sem cessar.” Isso se coaduna ao que o próprio Hockney chama de “perspectiva cambiante”, gerada por um comportamento que denominaremos *olhar errante*, comportamento esse imprescindível ao olhar pictórico e que, por sinal, aplica-se à pintura de Lucian Freud, não apenas nas manobras que antecedem o trabalho na pintura, mas no registro das deformações do espaço e das figuras. As deformações das figuras de Freud são causadas justamente por sua postura perceptivo-pictórica de observação direta da realidade. O termo *intermitências do olhar* pode aplicar-se ao processo em questão. A intermitência do que é visto se dá em estágios distintos: primeiramente pela incontrolável necessidade de fechar e abrir os olhos, nisso já se perde um instante de contato com a realidade

observada; segundo, pela articulação da anatomia própria do corpo e a constante iminência de deslocamento da perspectiva promovida por essa complexa articulação; terceiro – e determinante – é a condição do olhar errante que persegue seu foco, aproxima-se e afasta-se, indo da intermitência do foco à concentração nesse foco. Esses três fatores atuam no primeiro momento do olhar do pintor sobre as formas. Para o pintor, um ponto de vista fixo só existe virtualmente. O simples fato de fechar um olho e manter o outro aberto impossibilitaria uma perspectiva fixa real, devido ao fenômeno da lateralidade visual, que determina nosso olho de mira. Uma visão monocular mecânica apresenta um ponto de fuga fixo e, ainda assim, nos sujeita à ilusão de movimento, simulado pela disposição em sequência sistematizada desses vários pontos de fuga apresentados pelas câmeras de vídeo. O que Lucian Freud faz é simular o movimento da câmera e permitir a continuidade deformante desse movimento, realizando uma espécie representação cinemático-orgânica da paisagem à sua volta, pois não pinta apenas o que está à sua frente, mas o que está dos lados e em baixo. Ele é conhecido como o pintor do corpo em repouso, porém seu próprio corpo se movimenta e registra essa dinâmica na deformação da figura e do espaço.

Hoje se faz muito clara a precipitação que houve no questionamento do estatuto da pintura em relação à fotografia. Deixou-se de se observar o fator principal, o dado que distancia pintura de fotografia: o fator tempo, ordenado pela manufatura sistematizada dentro do processo de cada pintor. Esse processo, de conteúdo expressamente psicológico, estabelece algumas vias ainda pouco discutidas para a percepção, a sensação e a representação. Segundo Arnheim,

...A visão atua no material bruto da experiência criando um esquema correlato de formas gerais, que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto, mas a um número indeterminado de outros casos semelhantes também... Os processos em questão devem ser considerados como se ocorressem dentro do setor visual do sistema nervoso. Mas o termo conceito tem a intenção de sugerir uma similaridade notável entre as atividades elementares dos sentidos e as mais elevadas do pensamento ou do raciocínio. Tão grande é essa similaridade que muitos psicólogos atribuem as realizações dos sentidos à ajuda secreta que supostamente lhes proporciona o intelecto. Esses psicólogos falaram de conclusões ou computações inconscientes porque supunham que a própria percepção não podia fazer mais que registrar mecanicamente as influências do mundo exterior. Parece que agora os mesmos mecanismos operam tanto ao nível perceptivo como ao nível intelectual, de modo que termos como conceito, julgamento, lógica, abstração, conclusão, computação são necessários para descrever o trabalho dos sentidos... A percepção realiza ao nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de

produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM: 2005, 39)

A fala de Arnheim permite pensarmos o olhar do pintor como uma faculdade autônoma, capaz de processar a visualidade por seus próprios meios, sistemas e adaptações. Isso pressupõe também uma atividade inarticulada da percepção, com certos níveis de independência em relação ao raciocínio lógico, onde o intelecto predomina, racionalizando os fenômenos visuais.

Não que a exposição do olhar às imagens técnicas tenha modificado as estruturas fisiológicas do olho, todavia é possível pensar numa transformação da percepção visual, das estratégias desenvolvidas pela visão, a qual tem sido alterada, haja vista registros já estabelecidos durante a História da Arte¹⁶, como a grande quebra de paradigmas no campo da representação, ocorrida na Renascença, após a utilização progressiva das leis da perspectiva.

Durante a Renascença, os mecanismos básicos de representação e percepção da profundidade começaram a ser compreendidos e formalizados através do desenvolvimento da representação gráfica da perspectiva. Neste período retoma-se uma ordem visual que havia começado a desenvolver-se na Grécia, no primeiro milênio antes de Cristo, mas cujas leis e procedimentos não haviam sido, ainda, sistematizados.

Antes mesmo do desenvolvimento das leis da perspectiva, já há evidências da intenção de representar a profundidade espacial de maneira que pareça convincente quando comparada à realidade, ou, ao menos, à ideia que se faz dessa aparência. Podemos observar em muitas pinturas pré-renascentistas concessões e estilizações

¹⁶ Hockney desenvolve bem esse raciocínio, tendo o Bouguereau como exemplo: “O Bouguereau é uma janela além da qual tudo é ilusão e fantasia. O Cézanne está mais para um Poussin composto cuidadosamente na tela. Temos consciência da tinta em sua superfície. As banhistas de algum modo ocupam o espaço do espectador. No final, a visão de Cézanne da pintura triunfou sobre a acadêmica e franqueou novos modos de ver. A de Bouguereau foi enfim descartada como tolice. Mas, hoje, o “artificial” Bouguereau está de fato mais próximo à maioria do vasto número de imagens que as pessoas vêem: fotografias, filmes, TV. Que modo de ver e representar, afinal, realmente triunfou? A imagem fotográfica! A pintura de Bouguereau inclui também certas coisas que podemos ver no início do século XIX, mas que talvez não tenhamos necessariamente notado antes... ..no início do século, a maioria das imagens ainda era feita à mão, individualmente, pelos os artistas. Na alvorada de um novo milênio poucas o são, porém milhões de pessoas vêem o mundo através de imagens feitas com uma lente. Mas são essas imagens reproduções confiáveis da realidade que um dia pensamos serem? Será que a fotografia, por tanto tempo vista como fielmente real, como intocada pela mão humana, embotou nossa visão, diminuiu nossa capacidade de ver o mundo com alguma clareza? (HOCKNEY:2001, 183).

quanto à representação de certos pontos de vista, como ocorre nos ideais egípcios de representação, que desenvolveram uma série de adaptações formais com o propósito de comunicar com maior clareza através da imagem representada. A questão, porém, está exatamente em como um artista ou homem comum da Idade Média percebia o mundo tridimensional dito natural. Seriam as cores tão intensas? Seria esse homem já capaz de distinguir nuances sutis, relativas aos contrastes? Seria ele capaz de perceber a distância entre os corpos e as noções de proporção e escala? Talvez a utilização da perspectiva tenha condicionado a maneira do homem medieval perceber o espaço. Trata-se de um fenômeno paradigmático em níveis profundos, atuando sobre a consciência visual do próprio corpo em relação à natureza, sobre a compreensão da lógica do movimento. Não há dúvidas sobre o quão convincentes e próximas da natureza eram as imagens construídas a partir das leis da perspectiva: esta certeza matemática se estende até o advento da fotografia, quando novos paradigmas são propostos, instalando uma crise na percepção e, conseqüentemente, na pintura ocidental europeia.

Na história da imagem representada bidimensionalmente verificou-se, mais de uma vez, a abertura de novos campos perceptivos. Como momentos de ruptura, podemos destacar, no século XIV, a pintura de Giotto, representação mais naturalista que as da tradição que o precede; no século XV, a representação da perspectiva; no século XIX, as pesquisas de Cézanne e o advento da fotografia; por fim, no século XX, as novas mídias eletrônicas e digitais. Essas ocorrências, evidentes na obra de pintores como Giotto, Cézanne ou Gerhard Richter, geraram grandes rupturas no campo da percepção, revelando uma nova dimensão para o olhar através de procedimentos técnicos e perceptivos, afetando não apenas a esfera pictórica, mas todos os campos da visualidade. Segundo Hockney,

O computador está mudando o jeito de fazer e compreender as imagens. Com sua ajuda, pontos de vista múltiplos – perspectivas de janelas múltiplas - podem agora retornar aos quadros. Ele traz de volta também o desenho – a mão do artista – à imagem da lente, embora seja difícil escapar totalmente à perspectiva... (HOCKNEY: 2001, 183).

Todo o processo de quebra de paradigmas da percepção pela pintura está engendrado na visualidade contemporânea, servindo, ainda, como subsídio visual para vertentes mais recentes, como cinema, moda, design, fotografia e arte digital, o

que reafirma sua transversalidade, pluralidade, pertinência e permanência até os dias atuais.

2.4. Estratégias para pintar através de imagens técnicas.

A pintura tem seu lugar de destaque nas revoluções que vêm transformando as imagens ao longo da História da Arte, mantendo-se no cerne das discussões sobre o assunto desde a antiguidade, quando Plínio discorreu sobre a lenda dos pintores, passando pela virada do século XIX, com as vanguardas européias conduzindo suas pesquisas rumo à abstração.

Um pintor está intensamente exposto à visualidade plural de nossos tempos, extraindo a lógica visual inerente à produção de imagens em um mundo repleto de imagens técnicas e dando continuidade a essa produção através de sua conversão em linguagem pictórica. Este fenômeno pode ser observado na obra de pintores que assumiram a imagem fotográfica como referência, sendo Luc Tuymans e Gerhard Richter expoentes nesse segmento. Esses pintores trabalham com imagens pré-fabricadas, ou seja, as imagens que servem como pontos de partida ou “disparadores”¹⁷ de suas produções de pintura são recolhidas em jornais, revistas, na *internet* ou em arquivos pessoais, como fotos de família. A utilização da fotografia nos processos de criação de pintura é o resultado inevitável da ampliação do referencial imagético promovida pelo seu surgimento. Deleuze, em seu livro *Lógica da Sensação*, analisa a relação do pintor Francis Bacon com a fotografia:

... Vê-se como é colocado o problema de Bacon em relação à fotografia. Ele é realmente fascinado pelas fotografias (cerca-se de fotos, faz retratos a partir das fotos do modelo e também utiliza outros tipos de fotos; estuda quadros antigos a partir de fotos; adere inteiramente à foto...). E, ao mesmo tempo, não

¹⁷ Franck Maubert: Seus disparadores podem também ser fotografias ou imagens, não é?

Francis Bacon: Sim, claro, imagens com vida... A fotografia me dá uma ajuda, me serve de apoio, me suscita e provoca imagens. A fotografia me permite arrancar, depois eu risco, subtraio, apago. No fim, não resta mais muita coisa da fotografia originária. Na verdade, ela me liberta da necessidade da exatidão. É um maravilhoso disparador. Sabe, logo depois de sua invenção, a fotografia transformou totalmente a pintura e a visão dos pintores. A fotografia engendra outras imagens. Quem pode ignorar isso? Há instantâneos que nenhum pintor poderia captar. Movimentos... (*Conversas com Francis Bacon*. Maubert. p. 25.2010)

confere valor estético algum à fotografia (prefere as que não têm ambição nesse sentido, como as de Muybridge; gosta, sobretudo das radiografias ou das chapas médicas, ou, para as séries de cabeça, das fotografias 3x4; e sente certa abjeção por seu amor pela fotografia, sua confiança na fotografia). Como explicar essa atitude? É que os dados figurativos são muito mais complexos do que se poderia inicialmente imaginar. São, sem dúvida modos de ver: são reproduções, representações ilustrativas ou narrativas (fotos, jornais)... (DELEUZE: 2002, 94-95).

O dilema de Bacon revela a dimensão da problemática envolvendo a presença da fotografia na pintura. O fato de se aderir totalmente à foto pode também revelar, na postura do pintor, a impossibilidade de pensar figurativamente, livre da contaminação visual provocada pela fotografia e seus derivados, pois não só a percepção da visualidade concreta tem sido afetada pela foto, mas também a maneira de pensar a representação. Talvez seja essa a causa dos “clichês”, com os quais Bacon se preocupa tanto.

O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente... Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais... Portanto ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia... Há em primeiro lugar, dados figurativos. A figuração existe, é um fato; ela é mesmo anterior à pintura. Somos bombardeados por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens-cinema, imagens-televisão. Há clichês psíquicos, assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas. (DELEUZE: 2002, 91-92).

É Francis Bacon quem opera a fotografia: disseca-a. Bacon, o pintor, é inquieto em se tratando da presença da foto diante da pintura. Não admite a verdade representacional embutida na fotografia e imposta por ela; desconfia de sua clareza enquanto registro, submetendo-a a torções e curvas dimensionais, atravessando a foto para alcançar sua própria percepção. Para Davi Silvester, Bacon é o principal desbravador da imagem fotográfica na pintura:

Nenhum pintor significativo deve tanto à fotografia quanto Bacon. Muitos pintores, a exemplo de Degas, olham fotografias com a finalidade de identificar posturas corporais instantâneas ou de aprender a compor seus quadros de um modo que aparente casualidade. Pode-se dizer, porém, que esses pintores apenas olham *por meio* da fotografia. Bacon olhou *para* a fotografia, na medida em que tentou encontrar um equivalente pictórico para

os seus atributos físicos e sua maneira de apresentar a imagem... De modo similar vislumbrou nas fotografias o extraordinário grau a que as formas podem ser distorcidas sem perder seu ar de realidade – e uma de suas principais preocupações como pintor consiste em ver até que ponto se pode deformar as aparências sem privilégios de plausibilidade, e por meio desse ato de levar a realidade ao limiar da irrealidade, expandir nossa consciência a seu respeito. (SILVESTER: 2001, 67-68)

Silvester talvez não estivesse considerando outros caminhos desbravados na pintura através da fotografia, pois Gerhard Richter adota uma postura oposta à “histeria” de Bacon e se entrega totalmente à pintura através da fotografia, deixando-se guiar pelos dados fotográficos e por sua “abstração própria”.

Quando desenho – um homem, um objeto – tenho que estar consciente da proporção, exatidão, abstração ou distorção, e assim por diante. Quando faço uma pintura a partir de uma foto, o pensamento consciente é interrompido. Não sei o que faço. Meu trabalho fica muito mais próximo do informal do que de qualquer tipo de “realismo”. A foto tem uma abstração própria, que não é tão fácil assim de ser descoberta. (RICHTER: 2006, 113)

Richter deixa de fazer analogias, não se preocupando com as “forças”, “presenças” e “vibrações”, nem tentando manipulá-las, como Bacon; ele está mais preocupado com a atmosfera, a aparência final, a integração dos efeitos e o convencimento como representação. Pinturas como *Portrait Wunderlichde* (fig.20), de 1967, representam a intermitência da relação foto/pintura, a pausa que se mantém entre a recepção do registro fotográfico e o processamento dos dados representacionais na conversão para pintura.

No campo próprio da pintura, essa imagem não passa de áreas claras e escuras pintadas com tinta a óleo em preto e branco, em uma só camada, sem relevo; em seguida, é borrada com um pincel largo em movimentos horizontais contínuos e sem variação. Porém, quando nos desprendemos de seu aspecto pictural, aos poucos ou imediatamente, dependendo do recuo que se tem em relação à imagem, que totaliza quatro metros quadrados, uma imagem icônica ou representacional passa a se configurar: de repente, temos a presença de um homem de meia idade, magro, com cabelos claros, vestido com jaqueta de couro, camisa branca, calças escuras, sapatos, segurando com a mão direita uma espingarda, rente ao corpo e com o cano voltado para baixo e, com a mão esquerda, um pequeno coelho pendurado pelas patas

traseiras, tendo como fundo uma folhagem densa e, à sua esquerda, um arbusto rasteiro. Esse homem está em pé, fixo, e ergue seu braço estendido, afastando-o um pouco, para que o corpo do coelho morto se destaque do seu. Não podemos ignorar a torrente simbólica jorrada pela tradição sobre esta pintura, pela simples conversão: esse é o poder da imagem na pintura. Aquilo que era uma fotografia banal de um arquivo pessoal com milhares de fotos acumula agora sobre si todos os atributos gerados pela tradição da pintura, como se tivesse ocorrido um segundo processo de revelação da foto, este, porém, corporificado, emblematizado, assumindo conexões e ampliando sua significação a partir do conjunto ao qual foi agrupado, por pertinência, na obra de Richter.



Fig. 20. Gerhard Richter. Portrait Wunderlich 1967. 200cmx200cm, óleo sobre tela, catalogue raisonné 164.

Desta forma a pintura continua, não, porém, em um sentido pré-determinado por um programa ou *scuola*, pois, como já vimos, os percursos da arte desenvolvem-se muitas vezes em espirais ou em movimentos retroativos. A pintura *Ema. Nu Descendo a Escada*, de Gerhard Richter, é um ícone de um posicionamento *antivanguardista* dentro da história da pintura. A partir do século XIX, as vanguardas surgiam com a intenção de criar programas mais eficientes que os apresentados pelas vanguardas que as precediam, buscando alcançar a verdade da percepção, da sensação e da natureza. Essa pintura, onde vemos uma mulher descendo uma escada, é mais do que uma resposta ao *Nu Descendo a Escada*, de Duchamp: nela se revela a consciência de Richter quanto às características da imagem fotográfica, como a incidência direta das imagens captadas por lentes e sua relação com a percepção do pintor. A pintura de Richter compreende a imagem como o recorte bidimensional de um instante matemático, e suas características são preservadas como tal. *Ema* já não possui aquela atmosfera fotográfica original, a imagem foi processada, traduzida e convertida. Sua configuração geral pode ser a mesma da foto que a gerou, no entanto existe ali uma série de características que contribuem para sua nova atmosfera, agora pictórica. Por sua vez, Duchamp se esforça para abrir os canais do tempo e tornar visível a transitoriedade da imagem do corpo em movimento. Investe em efeitos estroboscópicos, onde formas semelhantes são dispostas em sequência a fim de criar a sensação de movimento, diluindo a unidade e decompondo a aparência de um corpo humano nu (fig.21). O próprio Arnheim faz menção à pintura de Duchamp e afirma que outros pintores utilizaram o mesmo recurso de maneira menos “óbvia”, citando o exemplo dos cegos, de Brueghel¹⁸.

¹⁸ *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Rudolf Arnheim. p. 427. 2005.



Fig. 21. Marcel Duchamp. *Nu descendo a escada*.1913. *Philadelphia Museum of Art*.

Fig. 22. Gerhard Richter. *Ema (Nude on a Staircase)*. 1966, 200 cm X 130 cm, Óleo sobre tela . *Catalogue Raisonné*: 134

Fig. 23. Gerhard Richter. *Woman Descending the Staircase*.1965, 198 cm X 128 cm, Óleo sobre tela, *Catalogue Raisonné*: 92

As mulheres que descem as escadas de Richter são plácidas e paulatinas (figs. 22-23), são o resultado da exaustão da percepção pictórica vivida pelos movimentos modernos e da intransigência de seus programas artísticos conceituais e estéticos, em um mundo onde já incidem os fortes efeitos gerados pelas imagens técnicas sobre a percepção. Desta forma, o olhar exausto busca repouso na imagem fotográfica, que, em princípio, para Richter “... é a imagem mais perfeita; não se altera, é absoluta, portanto independente, incondicionada, sem estilo. Por isso ela é para mim um modelo quanto ao seu modo de informar e quanto ao que informa”¹⁹. O artista se refere à fotografia comum, artisticamente despreziosa, sem maiores razões de existir a não ser fazer registros banais. Ao assumir a fotografia e seus aspectos plásticos como referência integral para a pintura, Richter rompe com a insatisfação individual dos modernos em perceber e representar o mundo e passa a extrair da foto, ou do mundo fotografado, um novo código-fonte, abrindo questões a serem discutidas e investigadas na pintura pós-moderna. Pintando através da fotografia, Richter isolou suas questões pictóricas daquelas pertencentes aos discursos vanguardistas, que vinham estabelecendo os caminhos da pintura desde o século XIX. Com essa estratégia, manteve seu interesse pictórico no desenvolvimento de pesquisas e métodos de conversão.

¹⁹ Gerhard Richter. *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Org. Glória Ferreira. Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2006. (pág. 114)

2.5. Visão binocular humana e visão monocular maquínica.

As visões mecânicas e humanas têm propósitos diferentes, pretendem resultados completamente distintos, configurando categorias específicas de imagens com um conjunto próprio de características físicas. Quando um dado, no caso a luz refratada pela paisagem, é captado pela máquina, processado e convertido em dados eletrônico-digitais que são projetados em um monitor, teremos como resultado uma visão computadorizada, monocular. A visão mecânica é inumana, no sentido de isolar a capacidade de apreender as imagens; ela isola a visão, atuando apenas através de uma visão desarticulada de qualquer outra forma de percepção. A máquina apreende a imagem indiscriminadamente, todas as suas seleções, adaptações e transições são programadas a partir de seu limitado sistema operacional.

As pretensões visuais do operador humano através da máquina possuem destinos distintos dos da máquina, porém sua percepção, através de um exercício condicionador, tornar-se-á conjugada à visão maquínica. Os aspectos das imagens obtidas pela máquina estabeleceram novos padrões e possibilidades perceptivas. É questionável, contudo, quando tais padrões, que possuem intencionalidades e destinos de natureza diferente daqueles envolvidos na visão humana, são comparados em um discurso que pretende subjugar a visão humana à imagem mecânica. O discurso novecentista instaura a querela em que se questiona quem vê mais e melhor, o olho humano ou a máquina. Essa rivalidade esportiva contrapôs dois processos completamente distintos e se desenrolou tendo em vista apenas as expectativas de qualidade concebidas através dos atributos da imagem mecânica, desconsiderando os destinos primitivos da percepção visual humana, ligados à sobrevivência, à orientação e à caça.

A visão humana tem seus potenciais ampliados quando comuta simultaneamente as capacidades dos demais órgãos dos sentidos, funcionando de forma integrada a todas as outras faculdades do corpo e nos integrando ao mundo em busca do entendimento, da compreensão. A máquina retira do mundo; em contrapartida, nossa visão nos coloca nele. A pretensa perspectiva da máquina é inteligível enquanto programação. Ela gera uma imagem protocolar; já o olhar humano é sensível enquanto experiência fenomenal direta:

O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seus significados. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa na cabeça do humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal aparelho operador parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. (FLUSSER: 2002, 14-15).

A visão humana não se dá isoladamente, ela vive a interferência de todo o conjunto sensível do corpo. A visão está sempre atrelada, é uma faculdade combinada e conjugada ao corpo. Nossa visão é atmosférica, cambiante. A disposição de nossos globos oculares nas cavidades cranianas e os seus movimentos articulados nos permitem uma percepção única quando somada aos outros sentidos, à nossa capacidade intelectual e psicológica e à capacidade de atribuir significado, não apenas funcional, às imagens, de acordo com nossas lembranças e sensações. Se olharmos para uma paisagem, uma pessoa ou um objeto, dois processos se dão: não apenas a visão desencadeia uma série de sensações, como também outros conjuntos de sensações não ópticas atuam sobre essa determinada percepção visual. Se estivermos, por exemplo, em uma mesa a conversar com um conhecido, a errância de nossos olhos busca extrair configurações de seu rosto que não necessariamente estariam contidas em suas formas: a percepção da imagem dessa pessoa que está à nossa frente é o produto de nosso complexo conjunto de sensações e da rede de lembranças e de experiências vividas com essa pessoa; todas as referências atuam em prol de uma percepção mais objetiva da imagem²⁰.

Vejamos o que diz Stremmel sobre um dos retratos de Lucian Freud, que pinta a partir de seu modelo vivo:

O objetivo desse e de outros retratos de nus é o de gerar “presença”, algo que na era da fotografia já não pode ser tomado como garantido: “Numa cultura de fotografia, nós perdemos a tensão que o poder de censura do modelo estabelece no retrato pintado.” A diferença entre a fotografia e a pintura assenta no “nível a

²⁰ Cumpre ressaltar que estamos nos referindo à visão de um sujeito padrão, com as características fisiológicas e psicológicas minimamente preservadas.

que os sentimentos conseguem entrar na transação de ambos os lados. A fotografia consegue fazer isso até certo ponto, a pintura a um nível ilimitado”. (STREMMEL: 2005, 52)

O fenômeno da visão orgânica humana estereoscópica se dá a partir da disposição binocular dos globos e resulta da fusão, no córtex cerebral, do par de imagens do objeto que é captado pelos olhos e projetado na retina. Este par de imagens é denominado par estereoscópico. As imagens constituem, após sua fusão, uma unidade perceptiva, produzindo na mente a sensação de tridimensionalidade. É preciso reafirmar aqui essas questões relativas à visão humana, sobretudo após o surgimento de uma visão inumana, que tem se empenhado em suprimir e suplantar a percepção verdadeira. Merleau-Ponty descreve os atributos desses dois modos de recepção da imagem, apresentando e defendendo as qualidades de nosso par de olhos:

Assim como as imagens monoculares não intervêm quando meus dois olhos operam em sinergia, assim também a deslocação da “aparência” não quebra a evidência da coisa. A percepção binocular não é feita de duas percepções monoculares sobrepostas, é de outra ordem. As imagens monoculares não *são*, no mesmo sentido em que *é* a coisa percebida pelos dois olhos. São fantasmas, e ela é o real, são pré-coisas e ela é a própria coisa, desaparecem quando voltamos à visão normal, voltam para dentro da coisa, como para sua verdade meridiana. Estão muito longe de terem densidade capaz de rivalizar com ela: não são mais do que certo distanciamento em relação à verdadeira visão iminente, inteiramente desprovidas dos [prestígios?] dessa visão e, por isso mesmo, esboços ou resíduos da visão verdadeira que os completa na medida em que os reabsorve. (MERLEAU-PONTY: 2007, 19)

Para Merleau-Ponty a visão binocular supera em todos os níveis a visão monocular, ela nos coloca no mundo e nos dá acesso a ele, ou “à coisa verdadeira”:

As imagens monoculares não podem ser *comparadas* à percepção sinérgica: não podemos colocá-las lado a lado, é mister escolher entre a coisa e as pré-coisas flutuantes. Pode-se efetuar a passagem *olhando ativamente*, despertando para o mundo, não se pode assistir a ela como espectador. Não é *síntese*, mas metamorfose pela qual as aparências são instantaneamente destituídas de um valor que possuíam unicamente em virtude da ausência de uma percepção verdadeira. Assim, a percepção nos faz assistir a esse milagre de uma totalidade que ultrapassa o que se acredita serem suas condições ou suas partes, e as domina de longe, como se existissem apenas em seu limiar, estando destinadas a nela se perderem. Mas para deslocá-las como faz, é preciso que a percepção

garde, no fundo de si, todas as relevâncias corporais delas: *é olhando*, é ainda com meus olhos que chego à coisa verdadeira, esses mesmos olhos que há pouco me davam imagens monoculares, simplesmente, funcionam agora *em conjunto* e como que *a sério*. (MERLEAU-PONTY: 2007, 19- 20)

Quando a máquina enquadra e registra a imagem, todo o processo da visão humana é destituído; a percepção atmosférica é rejeitada e a sensação de espaço conferida por nossa visão binocular é comprimida, achatada. O que se sobressai, a princípio, é somente o rigor do registro e a suposta exatidão dos detalhes, ou seja, a verossimilhança e a objetividade representacional. Trata-se, porém, de uma falácia que pretendeu sobrepujar a visão humana. Bacon confirma isso: “é o que diz Bacon sobre a fotografia: ela não é uma figuração do que se vê, ela é o que o homem moderno vê, não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende reinar sobre a visão, portanto sobre a pintura.”²¹ Picasso, mesmo contaminado pela foto, adere a uma ideia pós-real de verossimilhança: “eu dou-me ao trabalho de perder de vista a natureza, estou preocupado com a verossimilhança mais profunda, que é mais real que a realidade...”²²

É preciso estabelecer os campos do humano e do maquínico no âmbito do registro e da recepção da imagem. A visão da máquina tem desumanizado nossa capacidade perceptiva, oferecendo uma suposta aparência verdadeira do mundo, fundada em atributos técnicos desse registro falacioso. Flusser distingue os dois processos, conforme citamos na página 71.

Baudelaire já desconfiava dessa contaminação por parte da imagem técnica e reagiu violentamente ao entorpecimento das massas pelas imagens fotográficas:

Nesses dias deploráveis, uma nova indústria se produz, não contribuindo pouco para confirmar a tolice em sua fé e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulava um ideal digno de si mesma e apropriado à sua natureza, isto está bem entendido. Em matéria de pintura e estatuária, o Credo atual das pessoas de alta roda, sobretudo na França (e não creio que quem quer que seja ouse afirmar o contrário), é este: “Acredito na natureza e apenas na natureza (há boas razões para isso). Acredito que a arte é e apenas pode ser a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos de natureza repugnante sejam descartados, como um pinico ou um esqueleto). Deste modo a indústria que nos oferece um resultado idêntico à Natureza seria a arte absoluta”. Um Deus vingador atendeu os votos dessa

²¹ Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2007(pág. 19)

²² PICASSO, Pablo. In: STREMMEL, Kerstin. *Realismo*. 2004

multidão. Daguerre foi seu messias. E agora ela diz a si mesma: “uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (acreditam nisso os insensatos!), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se precipita, como um só narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas abominações são produzidas. (BAUDELAIRE: 2010, 78-79)

O tom decepcionado de Baudelaire prenuncia a substituição da percepção direta do mundo por uma percepção intermediada pelos achatamentos fotográficos, suas consequentes distorções e os condicionamentos perceptivos causados pela exposição contínua a esses registros. Não se trata de propor uma rejeição total da representação fotográfica, mas de estabelecer seu campo de pertinência, impedindo, assim, a deformação e a falência – agora sim, total – da capacidade humana de perceber diretamente a partir do aparelho binocular orgânico, degeneração essa captada com clareza por Baudelaire:

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores medíocres, mal dotados ou preguiçosos demais para terminarem seus estudos, essa universal admiração excessiva carregava não apenas o caráter da cegueira e da imbecilidade, mas tinha também a cor de uma vingança. Que uma conspiração tão estúpida, na qual encontramos, como em todas as outras, os maus e os crédulos, tivesse podido ser bem-sucedida de uma maneira absoluta, não acredito e não quero acreditar; mas estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia muito contribuiram como de resto todos os progressos puramente materiais, ao empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. ...A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e, quando se encontram no mesmo caminho, é preciso que um dos dois sirva ao outro. Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve irá suplantá-la ou corromper por completo, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. (BAUDELAIRE: 2010, 79- 80)

A divisão do trabalho, as linhas de produção, as especificidades operacionais, a repetição e, por consequência, a padronização têm conduzido à extinção das relações mais íntimas do humano com a realidade, têm degenerado as conexões perceptivas mais antigas com a natureza. Esse processo, segundo Baudrillard, tornou o homem “operacional”. Para o filósofo francês, esse é o caminho da desumanização:

O homem virtual, imóvel diante do computador, faz amor pela tela e faz cursos por teleconferências. Torna-se um deficiente motor, e provavelmente cerebral também. Esse é o preço para que ele se torne operacional. Como se

pode prever que os óculos ou as lentes de contato serão um dia a prótese integrada de uma espécie da qual o olhar terá desaparecido, também é de temer que a inteligência artificial e seus suportes técnicos tornem-se prótese de uma espécie da qual as idéias tenham desaparecido. (BAUDRILLARD:2008, 60)

A visão binocular orgânica, atmosférica, sucumbiu rapidamente diante das novas técnicas industriais e da imagem mecânica. Ainda durante seu surgimento, a lógica da representação fotográfica se espalhou como um ataque viral, atingindo imediatamente a pintura, segundo Benjamin, principalmente os pintores de paisagens e de retratos:

No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmera obscura, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. A experiência adquirida em seu ofício original foi-lhes muito útil, embora o alto nível de seu trabalho fotográfico se deva mais à sua formação artesanal que à sua formação artística. ...e quando mais tarde, o hábito do retoque, graças ao qual o mau pintor se vingou da fotografia, acabou por generalizar-se, o gosto experimentou uma brusca decadência. (BENJAMIM: 1994, 97)

Nesse ponto as perspectivas de Baudelaire e de Benjamin convergem: ambos constataam a decadência do espírito artístico provocada pela contaminação que se deu entre as técnicas fotográficas e a pintura. Os pintores medíocres viram na fotografia algo como uma muleta e logo abandonaram a pintura, aderindo somente à foto; o passo seguinte foi sujeitar a foto aos retoques pictóricos. Para esses técnicos, o processo se deu rapidamente: em um momento a pintura está sujeita à foto e, logo após, a foto se sujeita à pintura. Benjamin relata as etapas dessa contaminação:

Os clichês de Daguerre eram placas, iodadas e expostas na câmera obscura; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias. Mas vários pintores as transformaram em recursos técnicos. Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, David Octavius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Ele próprio tirava as fotos. E foram esses modestos meios auxiliares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor. (BENJAMIM: 1994, 93)

Rouillé, ao comentar a querela que se desenrolou no século XIX, faz uma análise do momento histórico, afirmando as especificidades de cada um dos meios:

A fotografia, no entanto, não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos; nem menos, como afirmam seus adversários, mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens... As incessantes querelas e controvérsias que contrapõem a fotografia e a arte manifestam a heterogeneidade e a incompatibilidade desses dois tipos de visibilidade; ou, mais precisamente, indicam que os procedimentos documentais estão passando do domínio da arte e da mão para o domínio da ciência e da máquina. (ROUILLÉ: 2009, 41- 42)

Mesmo com o avanço dessas discussões, levantadas a partir da obra de pintores como Richter, as alterações provocadas pela foto e seus derivados têm atuado sobre nossa percepção, gerando anomalias visuais e resultados estéticos, às vezes, surpreendentes. Baudelaire, mais uma vez, profetiza o resultado da exposição humana a essa síntese bidimensionalizada do mundo:

A cada dia a arte diminui o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior, e o pintor fica cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê. No entanto, *é uma felicidade sonhar*, e era uma glória exprimir aquilo que sonhamos; mas o que digo eu! Ele conhece ainda essa felicidade? O observador de boa fé afirmaria que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são completamente alheias a esse resultado deplorável? É permitido supor que um povo cujos olhos se acostumam a considerar de uma ciência material como os produtos do belo não terá, singularmente, passado certo tempo, diminuída a faculdade de julgar, de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial? (BAUDELAIRE: 2010, 81)

Baudelaire não estava errado, somente não imaginou o alcance de suas previsões, que avançaram além dos limites que poderia conceber um homem do século XIX. Essa doença, “essa loucura industrial deplorável”, atravessou o século e suas orgias²³ e encontrou nas redes computacionais integradas o meio ideal para generalizar-

²³ Se fosse caracterizar o atual estado das coisas, eu diria que é o da pós-orgia. A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de antirrepresentação. Total orgia do real, de racional, de sexual, de crítica e anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento. Percorremos todos os caminhos da produção e da superprodução

se e fazer a massa sucumbir, mergulhar em total dormência mascarada por um ideal de conectividade e interatividade. Assim, os cidadãos pós-modernos tornam-se autômatos, vivendo o entorpecimento da “pós-orgia” compreendida por Baudrillard:

Isso é o estado de simulação, aquele em que só podemos repetir todas as cenas porque elas já aconteceram – real ou virtualmente. É o estado da utopia realizada, de todas as utopias realizadas, em que é preciso paradoxalmente continuar a viver como se elas não o estivessem. Mas, já que o estão e já que não podemos ter a esperança de realizá-las, só nos resta hiper-realizá-las numa simulação indefinida. Vivemos na reprodução indefinida dos ideais, de fantasmas, de imagens, de sonhos que doravante ficaram para trás e que, no entanto, devemos reproduzir numa espécie de indiferença fatal. (BAUDRILLARD: 2008, 10)

A pintura pode humanizar e remediar esse processo de indiferença que se deu pela reprodução e simulação da realidade. A pintura não é somente imagem, ela não se fecha sob a aparência, ela é consonância, integração, corporificação que se dá em um processo reflexivo. A pintura é vibração, pulsação a nível ótico. A imagem pictórica somente compartilha com a fotografia a etapa representacional; grandes pintores, porém, nunca mantiveram sua pintura sujeita apenas ao resultado representacional, mas também aos processos e qualidades intrínsecos ao meio. Muito se ouve falar, por parte dos pintores, que o tema, o motivo, a imagem é apenas uma desculpa para envolver-se com a atividade pictórica.

A máquina não é autônoma, não imagina, apenas deforma a partir de seu sistema mecânico limitado por um sistema operacional programático. O nível de autenticidade expressiva da imagem por esta captada dependerá de uma interferência artesanal, de um conjunto de manobras evasivas rumo à pictorialidade. Quando surgiu a foto, muitos acreditaram que sua aparência reproduzia com exatidão a aparência da natureza, ignorando todos os trâmites orgânicos e sensíveis do processo de criação pictórica: expressão, sensação, imaginação, interpretação, etc. Tal discurso se deu a partir de uma perspectiva cientificista e tecnicista que repercute ainda hoje. Para Benjamin, a pintura perde sua aura diante da possibilidade da reprodução técnica no mesmo ponto em que a fotografia e o cinema ocupam lugar de importância como geradores de novas concepções e percepções:

virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres. Hoje tudo está liberado, o jogo já está feito e encontramos coletivamente diante da pergunta crucial: O QUE FAZER APÓS A ORGIA? *A transparência do mal: Ensaios sobre os fenômenos extremos.* Jean Baudrillard. p. 9. São Paulo. 2008

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIM: 1994, 94)

Se Benjamin propaga as técnicas fotográficas, enaltecendo-as diante de uma percepção anterior à câmara, Baudrillard se opõe às mesmas, com pensamentos bem menos positivos:

O homem Telemático está consignado ao aparelho como o aparelho lhe está consignado, pela involução de um no outro. A máquina faz o que o homem quer que ela faça, mas em compensação, ela só executa o que a máquina está programada para fazer. Ele é operador de virtualidade; só em aparência seu procedimento é o de informar-se ou comunicar. De fato, deve explorar todas as virtualidades de um programa, como o jogador procura esgotar todas as virtualidades do jogo. No uso da máquina fotográfica, por exemplo, essas virtualidades não são as do sujeito que “reflete” o mundo de acordo com a sua visão, são as do objeto que explora a virtualidade da objetiva. Nessa perspectiva, a máquina fotográfica é um aparelho que altera toda a vontade, que apaga toda intencionalidade e só deixa transparecer o puro reflexo de tirar fotos. O próprio olhar é apagado, já que substituído pela objetiva, que é cúmplice do objeto e, por isso, de uma reviravolta da visão. É essa involução do sujeito na caixa preta, a devolução de sua visão à, impessoal, da máquina que são mágicas.. (BAUDRILLARD: 2008, 64)

A pintura pode restituir o olhar perdido, a pausa necessária para a contemplação, para a *religação*, pode restituir a aura da imagem, interromper a multiplicação das simulações despejadas pelas imagens fotográficas, “reproduzidas tecnicamente”, mecanicamente, no caldeirão das mídias contemporâneas. A reprodutibilidade técnica desgastou a percepção do humano/técnico pós-moderno, mas não a aura das obras. A imagem da pintura *La Gioconda*, de Leonardo, foi desgastada, porém milhões de pessoas partem dos lugares mais distantes do mundo para contemplar a pintura original, exposta sob uma estrutura de vidro, como em um oratório. Sua aura nunca foi destruída, apenas uma segunda aura foi somada, e esta se deve à reprodutibilidade, à somatória sígnica sobreposta. Pintar a partir de uma foto deveria ser uma escolha, no entanto a fotografia estabeleceu novos códigos de comunicação que se implantaram em nossa

percepção, dificultando uma conexão com a natureza visível, não intermediada por imagens técnicas.

Quando Luc Tuymans seleciona uma imagem impressa em um jornal qualquer, esta é destacada do fluxo de banalidade e de empobrecimento aos quais as imagens de mídias rápidas são submetidas. A conversão dessa imagem, que há pouco não passava de um acompanhamento para o texto, de uma ilustração dispensável e gratuita, em pintura, é, para esta imagem, como uma restituição da sua aura. A conversão foi como uma revelação: a imagem renasce como pintura para o mundo, podendo desempenhar novamente sua função ritual, tornando-se autêntica, original e única.

2.6. Fotocolagens, pinturas sobre fotos e colagem na pintura.

As atividades em questão não são conversões genuínas, mas reorganizações, remontagens de fragmentos recortados. Nos casos da colagem e da sobreposição de tinta sobre uma impressão ou ampliação fotográfica, suas respectivas estruturas não servirão como dados analógicos para uma conversão, ou para a pintura, pois desaparecerão por baixo da camada de tinta, perdendo, assim, a sua função referencial, mas mantendo seu *status* de imagem técnica. Suas estruturas originais, porém, permanecem, ainda que na função de suporte, situando as atividades acima citadas no campo das interferências, que funcionam como uma maquiagem. É possível que esse exercício de reconfiguração tenha permitido, pela primeira vez, uma visão fragmentada da paisagem registrada em fotografia. Curiosamente, o processo envolvido nas atividades em questão é oposto ao executado na pintura, onde as estruturas e massas são extraídas e agrupadas através de partes fragmentadas por um olhar seletivo. Temos como exemplo *A Última Ceia*, de Leonardo, em que as partes foram estudadas separadamente e, depois, agrupadas numa atmosfera contínua e convincente, obtida através do desenho, da perspectiva e de certa didática aplicada à harmonia cromática e à composição. David Hockney, contudo, insiste em utilizar o termo “colagem”, no livro *O Conhecimento Secreto*, ao se referir a esta obra. Nesse sentido o termo colagem pode ser aplicado como conceito e não como ação efetiva. Na fatura de uma pintura a concepção e construção da imagem ocorre através de procedimentos distintos da maneira colocada por Hockney. Na pintura

realista não é possível executar toda a imagem de uma só vez como pode ocorrer no procedimento de corte e colagem. No procedimento pictórico a imagem é concebida não apenas no âmbito técnico, mas também psicológico e construída justapondo e sobrepondo as pinceladas em áreas matizadas de cor, ordenadas uma a uma pelo conjunto perceptivo do pintor. A imagem é traduzida a partir da realidade ou da imaginação e convertida em pintura. Ora, a idéia de colagem somente seria possível em uma pintura anterior ao surgimento da fotografia se uma tela pintada fosse recortada e manipulada, assim como os artistas do movimento dadaísta fizeram com fotografias (Figs. 24, 25), ou seja, se fragmentos de recortes de tela pintada fossem dispostos em outro suporte; se isso não ocorreu, então o que houve foi uma conversão das imagens que se formaram pela incidência de raios que convergiram na travessia por um sistema óptico em imagens pintadas.

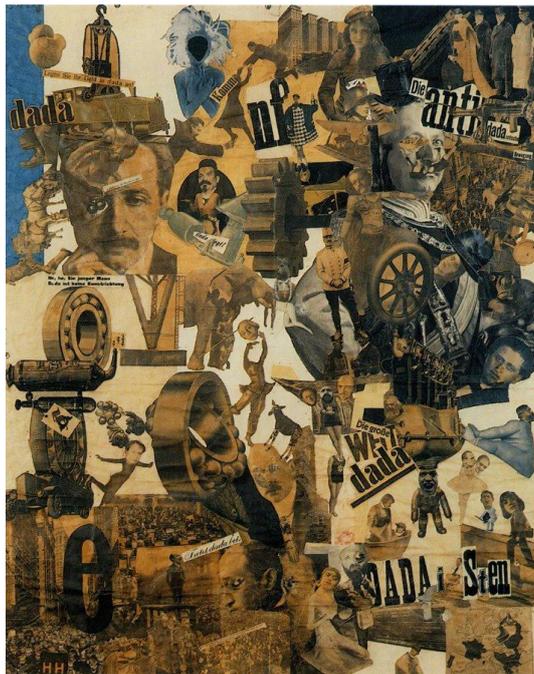


Fig.24. Hannah Höch., *Corte com a Faca de Cozinha Através do Último Weimar Beer-Belly Cultural da Época na Alemanha*. 1919-1920.

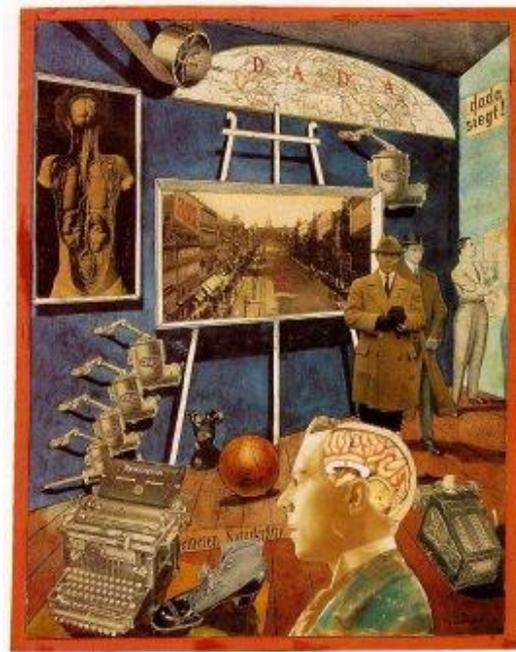


Fig. 25. Raoul Hausmann, "Dada siegt!". 1920

A colagem funciona como um exercício de decomposição e de reconfiguração da imagem representacional, de forma que se possa constatar a demolição do mundo percebido através dos condicionamentos fortemente estabelecidos pela tradição. Demonstra também a possibilidade artística de agredir mais diretamente ícones e conceitos, já que a verossimilhança, característica específica da imagem fotográfica, fortalece a ligação da imagem com o objeto representado. Desse modo, a colagem permite agrupar e distribuir em um mundo fantástico figuras que antes habitavam a atmosfera contínua e convincente da fotografia como documento inquestionável e registro irrepreensível da realidade. Os dadaístas Hannah Höch, Raoul Hausmann, George Grosz e Heartfield, todos de Berlim, envolveram-se fortemente com os novos conceitos e com as possibilidades estéticas geradas pela reprodução fotográfica mecânica, ou a *maschinenkunst* (arte da máquina). A colagem de Hannah Höch (fig.24) é um amontoado de figuras fotográficas que criam espaços impossíveis e escalas oníricas, desconsiderando a lógica espacial e oferecendo indícios do pensamento moderno, posterior à fotografia, construído por um turbilhão de imagens que nos lança em um alucinante conjunto de perspectivas. Já Raoul Hausmann (fig.25) interfere no conjunto de imagens coladas utilizando recursos tradicionais da pintura e aproxima os elementos inusitadamente, talvez com a intenção de criar uma descontinuidade nas

lógicas visual e narrativa a partir dessas associações, assim como Apollinaire fez em seus *caligramas*.

A colagem foi determinante para o desenvolvimento do projeto de destruição do espaço tridimensional representável na pintura. Segundo Greenberg, mais que obter um contato renovado com a realidade, os cubistas Braque e Picasso utilizaram o novo método para virar do avesso a representação tradicional²⁴, ou seja, para criar perspectivas cada vez menos profundas, fundadas em novas dimensões para a percepção, atraindo as figuras para a superfície e afastando-as da ilusão de tridimensionalidade. Sobre as obras de Picasso e Braque do período de 1911, Greenberg diz:

As profundidades fictícias da pintura haviam sido reduzidas a um nível bem próximo da superfície real (*atual*) da pintura. O sombreado e até mesmo certo tipo de perspectiva, ao serem aplicados à representação de superfícies volumétricas como sequências de pequenos planos facetados, tiveram o efeito de tornar o plano do quadro tensionado ao invés de côncavo. (GREENBERG: 1997, 95)

Traçando uma linha pelo raciocínio de Greenberg e estendendo-a até que alcance as questões centrais dessa dissertação, poderíamos dizer que as evoluções da pintura em direção à planaridade se deram impulsionadas pela manipulação da fotografia e seus desdobramentos gráficos. Sua difusão pelas mídias, ainda tímidas, da Europa do século XIX, colocou à disposição toda sorte de cartões impressos, cartazes e reproduções fotográficas, em jornais e revistas: Picasso e Braque viram, estenderam a mão e pegaram. Para que fosse possível comunicar a partir dos *papiers collés*, “papéis colados” ou “colagens”, uma série de códigos linguísticos já deveriam ter sido estabelecidos, e a fotografia exerceu papel definitivo nesse sentido, afirmando o impacto visual da imagem gráfica, com seus limites precisamente demarcados, e, a partir disso, o potencial de comunicabilidade da forma gráfica com uma geometrização mais objetiva. A estética das imagens técnicas e a precisão de suas máquinas reforçaram, em um movimento de repulsão, a estética cubista, principalmente em sua segunda fase, o Cubismo Sintético, onde recortes de imagens tecnicamente impressas são utilizados para a composição.

Segundo Greenberg, “a colagem desempenhou um papel essencial na evolução do cubismo, e o cubismo teve, é claro, um papel essencial na evolução da pintura e da

²⁴ *Debate Crítico*. Greenberg. 1997 p.95.

escultura moderna”. Esse raciocínio só vem a reforçar a hipótese de que as duas grandes vias da pintura pós-moderna desenvolveram-se, em sentidos diferentes, a partir da fotografia: uma assumiu totalmente a foto como referência; a outra, representada aqui por Braque e Picasso, desenvolveu-se a partir da decomposição da visão monocular e da dissecação de seu produto. O desenrolar desse desenvolvimento conduziu ao Expressionismo Abstrato americano. Isolando as questões formais da pintura e conferindo o máximo de autonomia possível às mesmas dentro de suas pesquisas individuais, os pintores mencionados se afastaram, na medida do possível, da objetividade registrada nas imagens técnicas para perseguir um espaço onde fosse possível exprimir suas paixões e, assim, destruir a instituição “realidade” através da emoção, da expressão e das reações subjetivas à realidade.

3. FANTASMAS

Neste terceiro e último capítulo discutiremos questões ligadas à sensação na pintura, questões relativas aos resultados diretos e efetivos de uma produção de pintura vinculada à cultura das imagens técnicas, com sua inevitável contaminação, e o dilema de se manter ou não as qualidades da visão binocular estereoscópica humana diante da massiva exposição da percepção às imagens das mídias contemporâneas. Discutiremos, ainda, em que medida a percepção humana autêntica resiste ou se adapta à visão das lentes mecânicas, ou seja, em que medida a sensação se mantém sobre a ilusão operacional provocada pelas máquinas.

3.1. Geração de Fantasmas: invocá-los e persegui-los.

“A psicologia hoje reconhece a imensa complexidade dos processos da percepção, e ninguém tem a pretensão de compreendê-los completamente.” (GOMBRICH: 2006).

A série *Fantasmas da Pintura* tem como geratriz um conjunto de imagens impressas derivadas de fotografias. Tais imagens resultam de processamentos e conversões – múltiplas fotocópias e escaneamentos – já discutidos anteriormente. São

imagens que se encontram em desmoronamento e suas estruturas estão irregulares e carcomidas. Nesta série, a pintura não compartilha de métodos formais derivados de Cézanne ou de Picasso, não é feita a partir de adaptações geometrizadas da natureza, tampouco é uma desconstrução de sua forma total, articulando as idéias de corte e de colagem. Nos *Fantasma da Pintura*, o desaparecimento dos dados reconhecíveis como representação se dá através de um processo de corrosão, como ocorre quando se derrama ácido sobre uma estrutura metálica, ou em um velho navio erodido pelas águas salgadas do fundo do mar, que se torna uma antiga estrutura incrustada de corais. É importante lembrar que a matéria da pintura em si não é corroída, apenas seu aspecto o é; a imagem que a gerou, esta sim, foi desgastada pelo tempo e pelas conversões. Nesse sentido, esta pintura poderia ser denunciada por não tornar-se a correspondência material de seu conceito gerador: a corrosão. Ao contrário, ela representa a corrosão. Esse fato se justifica a partir de um rompimento com os métodos de decomposição derivados do Cubismo, com os métodos de deformação por meio de gestos expressivos derivados do Expressionismo e por sua adesão aos processos ligados à pós-modernidade no campo das imagens técnicas e das mídias eletrônicas e digitais. Sua abstração nasce do reconhecimento das características plásticas adquiridas em seu trânsito e em suas conversões e da assimilação desses dados na fatura da pintura, ou seja, nasce das alternâncias perceptivas que se dão no traslado da percepção entre o registro fotográfico da realidade e a própria realidade.

Esta série de pinturas dialoga com as pinturas realistas que utilizam imagens técnicas como pontos de partida, estreitando relações com as obras de Richter e de Bacon, em termos de estratégia pictórica, ao atacar a objetividade derivada da imagem técnica que lhe serviu como referencial.

Na fatura dessas pinturas, a primeira estratégia é expor a imagem ao maior número de conversões, até que sua estrutura representacional seja corroída. Depois, as marcas e desgastes servirão de estruturas indicativas para a reconstrução de seu processo de formação, em um procedimento pictórico sensível humano. Nesse processo, as pinturas da série *Fantasma da Pintura*, (fig. 27) emitem um eco tridimensional que distorce e deforma a figura, criando imagens com formas fugidias, como se fossem imagens em transparências sobrepostas umas às outras, com certo espaço entre as camadas. A sensação que se obtém é a de que, a qualquer momento, uma delas poderá movimentar-se e animar o quadro. A expectativa de movimento e de espaço entre as partes nos remete também a imagens estereoscópicas, em que a

sensação de tridimensionalidade é simulada a partir de duas imagens ligeiramente diferentes vistas ao mesmo tempo, uma por cada olho. A primeira aparência é caótica, as manchas parecem dispostas aleatoriamente e a pintura apresenta aspecto não representacional. As formas são difíceis, diluem-se e se desconstroem com facilidade, impedindo quem olha de apreendê-las em um só golpe de visão: o que parecia estar lá num momento, em outro já não está; as formas não se mostram aos apressados; os fantasmas são reticentes, possuem tempo próprio. Talvez a hipótese de Arnheim sobre a configuração no campo da percepção visual ofereça uma abordagem mais técnica desse fenômeno:

Anteriormente sugeri que as interações dentro do campo visual são controladas pela lei da simplicidade, segundo a qual as forças perceptivas que constituem tal campo organizam-se nos padrões mais simples, mais regulares e mais simétricos possíveis, sob dadas circunstâncias. Até que ponto essa lei pode se impor, depende, em cada caso, da limitação que prevalece no sistema. Uma vez que um padrão de estímulos articulados se projeta sob as retinas dos olhos, a organização perceptiva deve aceitar essa dada configuração; ela deve limitar-se a agrupar ou subdividir a forma existente de tal modo que resulte a estrutura mais simples. Na experiência visual observamos apenas os resultados deste processo organizador. Suas causas devem ser procuradas no sistema nervoso. Quase nada se sabe sobre a exata natureza de tal organização fisiológica. Pode-se dizer que a organização deve envolver processos de campo, por inferência do que ocorre na visão. Wolfgang Köhler demonstrou que os processos de campo são frequentemente observados na física e, portanto, podem ocorrer no cérebro também, uma vez que sistema nervoso pertence ao mundo físico. “Como exemplo familiar”, escreveu Köhler, “tome a distribuição estacionária de água corrente de uma rede de canos. Por influência mútua, no sistema inteiro, o processo ampliado mantém-se como um todo”. (ARNHEIM: 2005, 60)

De certa forma, as especulações de Arnheim e o exemplo de Köhler lançam alguma luz sobre os problemas enfrentados por Bacon em relação à resistência das imagens quanto à deformação provocada pelo pintor e nossa capacidade de percebê-la, mesmo quando se trata de uma deformação extrema, como as de De Kooning. A isca para o olhar nasce da dúvida: há uma presença fantasmática ali, quem observa a percebe, mas talvez não tenha decifrado sua configuração; aos poucos, porém, os volumes e as distâncias entre os planos começam a aparecer, desencadeando uma sobreposição de dúvidas, até que alguma delas se acomode. Pois, segundo Merleau-Ponty,

Cada percepção envolve a possibilidade de sua substituição por outra e, portanto, uma espécie de desautorização das coisas, mas isso também quer dizer:

cada percepção é o termo de uma aproximação, de uma série de ilusões, que não eram apenas simples “pensamentos”, no sentido restritivo de Ser-para-si e do “nada mais que pensado”, mas possibilidades que poderiam ter sido irradiações desse mundo único que “há”... – e que, desse modo nunca retornam ao nada ou à subjetividade, como se nunca tivessem aparecido, sendo antes, como bem diz Husserl, “riscadas” ou “barradas” pela “nova realidade. (MERLEAU-PONTY: 2007, 49)

Os corpos, objetos e conjuntos passam a se conformar, adquirindo contornos e impondo sua presença, nascendo de uma configuração que há pouco parecia caótica. O espectador revive a experiência do “caos” e da fuga desse “caos”. Esses fantasmas são, também, provenientes das manchas e sombras que ocorrem em pinturas executadas sobre outras pinturas, e de um comportamento natural da tinta a óleo, em que algumas partes das camadas superiores tornam-se transparentes, revelando, assim, a camada subjacente. Esse fenômeno é conhecido por *pentimento* ou *arrependimento* e ocorre, segundo Ralph Mayer, quando uma pintura ou imagem coberta revela-se ou torna-se transparente, como acontece com o óleo de linhaça, pelo aumento do índice refrativo com o tempo²⁵. Ele exige do observador uma postura perscrutante. Segundo Arnheim, esse fenômeno se deve ao “princípio do nível de adaptação”:

O princípio do nível de adaptação, introduzido em psicologia por Harry Helson, indica que um dado estímulo é julgado não de acordo com suas qualidades absolutas, mas em relação ao nível normal estabelecido na mente da pessoa. No caso da representação pictórica, este nível normal parece derivar-se não diretamente da percepção do mundo físico em si, mas do estilo de representações conhecidas pelo observador. (ARNHEIM. p.127.2005)

Como a pintura pode atingir a percepção de um observador confuso, em meio a tantas referências? Nelsson Brissac apresenta o “estrangeiro anjo” como metáfora de uma categoria de observador:

Quem, dentre todos os seres, tem a mesma mobilidade da câmera que flutua através desse universo cinético, a mesma imaterialidade de suas criaturas imagéticas? O anjo, é claro, o personagem de nosso tempo. Enquanto os indivíduos estão se transformando em personagens, ele é o único capaz de ter como programa tornar-se humano, escapar à pura spectralidade, sem, no entanto, perder sua transcendência, o anjo não tem história. Não viveu, não viu nada. Logo, não vê esses indivíduos/personagens e lugares/cenários como imagens banalizadas. Ele vê o que nós não podemos mais enxergar. Contra as imagens-clichês, imagens do sublime. (BRISSAC: 2006, 363)

²⁵ *Manual do Artista*. Mayer, p.709.2002

Contraposto à figura do anjo, Brissac apresenta a metáfora do “fantasma” para falar de uma percepção desgastada, incapaz de olhar sem as intermediações midiáticas. Criada a partir da idéia do fantasma como personagem que vive de revisitação, esta metáfora “[...] representa a volta do que está morto, da imagem gasta, do clichê. Para [o fantasma] tudo está no passado, já acabou. História ali só existe como repetição idêntica.” As metáforas de Brissac reiteram o dilema vivido pelo pintor, que se encontra exatamente no enlace entre as duas percepções, uma que vê pela primeira vez e outra que tudo viu: os fantasmas retornam, mas, ainda assim, é preciso vê-los como que pela primeira vez, vê-los com o olhar do anjo.



Fig. 26. Diego Velázquez. *Las Meninas*.1656, Óleo sobre tela. 310 x 276 cm, Museu do Prado Madrid.
Fig. 27. Taigo Meireles. *Fantasmas de Velázquez*. 2008, Óleo sobre tela. 160 x 150 cm

Nos *Fantasmas da Pintura*, trata-se da beleza do desaparecimento, da morte de algumas memórias, que são substituídas por memórias fantasmas, por imagens fantasmas. Essas pinturas são produto da adequação da recepção psicológica à ininterrupta sobreposição e inter-relação das imagens e seus signos. Por exaustão de ver, um pintor entrega-se ao mundo já registrado, primeiro por outros pintores; depois, pelas câmeras. Parece não ser possível encantar-se como uma criança diante do novo, ou ver o mundo como um anjo. Somente lhe resta desvendar o código próprio de suas percepções e traduzir esse amálgama referencial em pintura, seja por meio de uma experiência direta com a natureza, seja estimulado por alguma simulação visual dessa

mesma natureza, nesse caso, por uma imagem técnica desgastada, convertida através de seu trânsito pelas mídias, ou por um simulacro de fotografia, obtido a partir de uma pintura de Velázquez (fig. 26).

3.2. Os fantasmas da pintura.

“Há, em primeiro lugar, dados figurativos. A figuração existe, é um fato; ela é mesmo anterior à pintura. Somos bombardeados por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens cinema, imagens televisão. Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas.” (Deleuze. p.p.91,92.2002)

Quando Velázquez pinta a infanta Margarida juntamente com seus criados e seu auto-retrato, mesmo com os jogos de espelhos que apresentam a imagem de outros dois personagens, o rei e a rainha, sua visão de pintor é lançada para frente, para o futuro. Isso ocorre porque toda a cena é um registro que terá continuidade no tempo e nas revoluções do olhar pictórico que se sucedem, estando o aspecto prospectivo engendrado na constituição do processo da pintura. A tela de Velázquez foi pintada a partir de um mundo ainda em movimento, sem o referencial de realidade que a fotografia viria a ser. O pintor assiste a uma realidade oscilante, tanto em termos dos movimentos do corpo como das variações de luz. Velázquez persegue as configurações ideais, mantendo-as, mesmo quando seu gesto traduz a inconstância das aparências. Seus esquemas pictóricos estão à mercê de sua capacidade perceptiva; ao dar início à extração dos dados analógicos da cena, Velázquez não tem uma estrutura fixa, hoje fornecida pela fotografia, então sua figuração representativa é levada ao limite do “caos” proposto por Deleuze. Sendo assim, esses dados são buscados em uma visualidade de natureza não fotográfica. Sua técnica, arrojada para um mundo pré-fotográfico, parece funcionar de acordo com o que Deleuze chama de “caos e catástrofe”:

A pintura é, sem dúvida, de todas as artes, a única que integra necessariamente [...] sua própria catástrofe, constituindo-se a partir de então como uma fuga para adiante. Nas outras artes, a catástrofe está apenas associada. Mas o pintor passa

pela catástrofe, agarra o caos e tenta escapar dele. Os pintores diferem na maneira de abraçar esse caos não figurativo e também na avaliação da ordem pictural por vir, na relação dessa ordem com esse caos. (DELEUZE: 2002, 105)

Na pintura de Velásquez esse “caos” ainda está atomizado, está potencializado, denunciando um tremor, ou melhor, uma tremulação cambiante, um germe que no futuro destruirá a rigidez da forma representacional e permitirá a pintura moderna. A pintura de Velásquez vem atravessando a História da Arte e seus paradigmas, o que continuará acontecendo. Na qualidade de geratriz, mantém seu movimento e sua trajetória, deslocando-se no tempo em rota constante. Este fenômeno se dá porque não existem em seu passado – em uma história anterior a essa pintura – registros estáticos, recortes bidimensionais, tampouco existe o tempo paralisado: o momento de sua propulsão é anterior à imagem fotográfica. Sem o enquadramento instituído pela fotografia sobre o olhar, a pintura de Velásquez, mesmo limitada por suas bordas, mantém seus fluxos temporais ativos, pois a reunião dos elementos da composição se dá regida pelo tempo próprio da percepção do pintor, binocular e orgânica. Em uma análise pós-pictórica, no que se refere aos procedimentos de execução, Foucault observa a sobrevida da cena:

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares nos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT: 2002, 20-21)

Foucault utiliza o termo “representação” no sentido da tradição clássica, onde uma cena é remontada segundo uma idealização, em prol de uma narrativa literal, e apresenta um Velásquez consciente e sincronizado com o ritmo dos fenômenos que o cercam, deixando-se atravessar por estas vibrações.

A pintura anterior à fotografia é uma visão que se projeta para o futuro, pois não aprisiona a imagem: suas partes, o código de conversão utilizado pelo pintor e a atmosfera pictórica não pertencem ao domínio da temporalidade ritmada pelos códigos

computacionais, ou pelos registros achatados obtidos através da fotografia. A visão pós-fotográfica, por sua vez, é uma *retrovisão*, já que a imagem fotográfica será continuamente consultada como parâmetro de semelhança ou dessemelhança, por assimilação ou por rejeição de suas características.

3.3. Pintura; fotografia; espelho.

“Tornar o tempo sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência.” (DELEUZE: 2002,66)

Há um tempo muito específico que rege o percurso da imagem, que vai do primeiro olhar do pintor até a consubstanciação da imagem em pintura. Esta pintura se processa através do corpo do pintor, um conversor sensível: o olho e a mão, o corpo que se movimenta diante da tela e do motivo a ser pintado; as pinceladas, o calor das pinceladas, dadas uma a uma, justapostas e sobrepostas, velatura sobre velatura. Elas secam, oxidam, respiram. Vivem umas sob as outras. É durante essa série de eventos que ocorre o completo distanciamento entre a imagem gerada pela pintura e as diversas categorias de imagens técnicas das mídias pós-modernas, entre as imagens registradas a partir dos sistemas orgânicos humanos e as imagens registradas a partir da visão monocular mecânica. Hockney argumenta que “a pintura é um objeto físico, artesanal: um filme não. Ainda assim os quadros não se movem, não falam, e duram mais. O filme e o vídeo trazem seu tempo a nós; nós levamos nosso tempo à pintura - é uma profunda diferença que não se perderá”²⁶.

Na fotografia, por exemplo, o tempo de captação se dá subordinado ao tempo indicado pela máquina. Nesse caso, o tempo está limitado entre o abrir e o fechar de uma cortina mecânica, e o tempo de captura da imagem não passa do que se poderia chamar de “tempo físico”²⁷. Já na pintura, o tempo está subordinado a um corpo

²⁶ *O Conhecimento Secreto*. (Hockney. p.198)

²⁷ Termo tomado de empréstimo da Física, indicando uma coordenada que, juntamente com as coordenadas espaciais, é necessária para localizar uma ocorrência física.

sensível e à visão binocular orgânica. Em seu ensaio *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty recorre às palavras de Rodin sobre a querela entre pintura e fotografia:

[...] Rodin tem aqui uma palavra profunda: É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, porquanto, na realidade, ‘o tempo não para’. A fotografia mantém abertos os instantes que a arranca, logo torna a fechar; ela destrói a ultrapassagem, a invasão, a ‘metamorfose’ do tempo, que, ao contrário, a pintura torna visíveis... A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas... (MERLEAU-PONTY: 2004, 36-37)

O tempo da manufatura de uma pintura está sujeito a uma ordem psicológica vinculada às experiências artísticas do pintor que envolve fragmentos de memória, o olhar errante e a percepção atmosférica, que faz com que o olho trabalhe articulado aos demais sentidos. Como afirma Deleuze,

Ela (a pintura) se apodera do olho pelas cores e pelas linhas. Mas ela não trata o olho como órgão fixo. Libertando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o liberta de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a figura como pura presença. A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente, ela se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para tornar-se órgão polivalente e transitório, ela põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. Uma coisa se faz pela outra: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo que o olho será o órgão destinado a essa presença. (DELEUZE: 2002, 58)

Para que não soe vago, tomemos de empréstimo outra expressão da Física, “tempo morto”, ou seja, intervalo entre o início de um sinal e o início do sinal de saída que lhe corresponde num transdutor (no caso, o corpo do pintor) ou agente capaz de transformar uma energia em outra; ou intervalo de tempo decorrido entre o instante em que se toma uma decisão e aquele em que a decisão surte efeito. Pode-se chamar assim o tempo de fatura de uma pintura. A pintura se dá numa sucessão de tempos mortos. Foucault observou a presença desse hiato em *Las Meninas*,²⁸

²⁸ *As palavras e as coisas*. Michel Foucault. (Martins Fontes. p. 3)

descrevendo um instante de paralisia de Velásquez, necessária para retomar sua trajetória de encontro à pintura:

O braço que segura o pincel está dobrado para esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar; e o olhar em troca repousa sobre o gesto suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar o espetáculo vai liberar seu volume. (FOUCAULT: 2007, 3)

É no tempo morto que se manifestam alguns dos mistérios da percepção, que se constitui o percurso da imagem do olhar ao iminente movimento do corpo para pincelar o óleo na superfície da tela, da sensação ao registro da mesma. Em seu livro *Arte e ilusão*, Gombrich cita um ótimo exemplo de um desses mistérios da percepção, que talvez possa estar velado pelo “tempo morto”:

Há pouco tempo, um mestre da introspecção, Kenneth Clark, descreveu vividamente como foi derrotado ao tentar capturar “de tocaia” uma ilusão. Contemplando um grande Velásquez, quis observar o que acontecia quando as pinceladas e as manchas de pigmento no quadro se transformavam numa visão de realidade transfigurada quando ele se afastava da tela. “No entanto, por mais que tentasse, avançando e recuando, não conseguia nunca ter as duas visões ao mesmo tempo; e a resposta ao problema de como o truque era feito parecia fugir-lhe.” (GOMBRICH: 2006, 5)

Como coisas que desaparecem, como fantasmas, o exato momento entre uma experiência e outra está escondido no código pictórico utilizado por Velásquez. Quando Kenneth Clark passa de sua percepção dos dados ainda abstratos – “as pinceladas e as manchas” – para os dados figurativos – a representação na pintura –, é impedido de visualizá-las de uma só vez: é impedido pelo “tempo morto”, por uma queda no sistema, pelo desligamento de uma sensação para ter acesso a outra, provinda do mesmo lugar. Deleuze, referindo-se ao texto de Elie Faure sobre Velásquez²⁹, diz que esses dados abstratos estão entre os dados figurativos: “se procurarmos predecessores dessa nova via (expressionismo abstrato ou arte informal) e dessa maneira radical de sair do figurativo, os encontraremos toda vez que um grande pintor antigo deixou de pintar as coisas para “*pintar entre as coisas*”. Pinturas como a de Velásquez têm o poder de fazer transitar essas imagens-

²⁹ *Histoire de l'art, l'art moderne I*(Paris, livre d Poche, p. 167-77).

fantasmas de uma aparência a outra, fugindo e se escondendo deliberadamente, propondo enigmas para o olhar.

Talvez a dessensibilização da percepção, em se tratando dos códigos da representação pictórica, seja um sintoma da indiferença coletiva causada pelo achatamento do mundo pelas mídias contemporâneas. A máquina aprisiona e mantém estático por um instante o reflexo animado do que foi enquadrado pelas margens de seu espelho. Para um pintor, sua obra também é espelho. Em um autorretrato, é espelho duas vezes: para o corpo como aparência externa e para a presença sensível, o semblante, o temperamento, como se, em alguma instância, fosse possível pensar em uma realidade tetradimensional em que a um só tempo se pudesse ver o interior e o exterior por apenas uma perspectiva. O espelho destaca a aparência do mundo, comprimindo seus códigos. Se for um espelho fixo, refletirá comprimindo em espessura o mundo à sua frente, bidimensionalizando a paisagem recortada em suas bordas. O pintor francês Claude Lorrain sabia disso perfeitamente. O “espelho de Claude³⁰” era um espelho convexo e negro, um objeto indispensável para converter a visão em paisagem. Quando, no século XVIII, os viajantes faziam o *Grand Tour*, levavam consigo esse dispositivo óptico:

O século XVIII tinha até inventado um mecanismo para ajudar o pintor nessa transposição da cor local para uma gama mais restrita de tonalidades. Consistia num vidro curvo com uma superfície levemente tingida que era muitas vezes chamado, apropriadamente, “espelho de Claude”, e, ao que se supunha, fazia o que hoje faz- em nosso benefício- a fotografia em preto e branco: reduzia a variedade do mundo visível a gradações de tom. Que esse método tinha seus méritos não é de duvidar. Os mestres do século XVIII conseguiram os mais satisfatórios efeitos com primeiros planos de um marrom quente e distâncias que se perdiam em frios azuis prateados. (GOMBRICH: 2006, 44)

Não apenas os gestos do pintor registram as manifestações do seu estado interno, seus dados sensíveis mais subjetivos, o que Deleuze chama de “presenças”, “forças” ou “vibrações”, mas também seu olhar transfere para a imagem pictórica o código substancial corporificado, convertendo-o em código-sensação. Isso ocorre

³⁰ Assim chamado em homenagem a Claude Lorrain, esse dispositivo foi empregado por pintores de paisagem nos séculos XVII e XVIII. O espelhinho redondo e convexo, de fundo escuro ou prateado, refletia a paisagem em miniatura e com as cores bastante atenuadas. Essa “repressão cromática” possibilitava ao artista estimar a tonalidade relativa entre as diferentes partes de uma paisagem. *História da Pintura*. Wendy Beckett. (Ed. Ática. p. 222)

durante o “tempo morto”, na suspensão do tempo. Merleau-Ponty designa esse olhar de “olhar pré-humano”:

Poder-se-ia buscar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão e como que a sua iconografia. Não é um acaso, por exemplo, que frequentemente, na pintura holandesa e em muitas outras, um interior deserto seja “digerido pelo olho redondo do espelho”. Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo invisível. Toda técnica é técnica do corpo. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar... (MERLEAU-PONTY: 1960, 32)

O registro fotográfico e a fatura da pintura se cruzam, se tocam, têm seu ponto de contato na superfície do espelho. Leonardo, em seu “Tratado de Pintura”, diz: “o espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiverem diante de si”. Isso se dá por conta das propriedades especulares especiais, atribuídas por diversas culturas ao olho: ventre da visão e do conhecimento, “espelho do mundo”, “janela da alma”. As lentes pretendem, desde o início, atuar sobre as imagens assim como a presença especular age na visão no trabalho do pintor. Documentos reunidos por David Hockney evidenciam o quão antigo é esse enlace envolvendo a representação na pintura e o espelho, as projeções, as lentes, os reflexos na água:

“Tudo o que estou dizendo é que bem antes do século XVII, quando acreditamos que Vermeer estivesse usando uma câmara escura, os artistas dispunham de uma ferramenta (aparelhos ópticos) e a utilizavam de forma antes desconhecida pela história da arte.” (HOCKNEY: 2001, 17)

É no espelho que se constrói um campo de relações entre as imagens bidimensionais impressas e a pintura, permitindo o trânsito do pintor pelos circuitos do “tempo morto” e do “tempo físico”. Não há registro mais representativo do fenômeno em questão do que a relação de Dorian Gray com seu retrato. Ele percebe que pode se ver; não apenas ver seu aspecto externo, mas olhar para o avesso de sua

aparência enganadora: “seu retrato é espelho que reflete os olhos de Deus.”³¹
Segundo Merleau-Ponty,

O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim... (MERLEAU-PONTY: 1960, 23).

Basil Haward, Dorian Gray e seu retrato. Um espelho incomum, uma pintura-espelho que revela o que olhos comuns não poderiam ver, não fosse pela esplêndida habilidade de Basil. Nessa sequência reflexiva, as relações imagéticas se desdobram ao infinito: pintor, modelo, espectador, espelho, pintura, olhos, espelhos dos olhos. O retrato de Dorian Gray metaforiza a experiência mais profunda que se pode viver como pintor, onde os processos sensíveis que se dão através da manipulação das manchas e sua conformação anulam toda a lógica, para, então, exorcizar a superfície incólume da tela:

... Por fim, voltou, foi até o quadro, examinou-o. À luz tênue, suspensa, que se debatia nas cortinas de seda cor-de-creme, o rosto pareceu, a ele, algo mudado. A expressão parecia diferente. Havia, dir-se-ia, na boca um toque de crueldade. Com certeza era estranho. Dorian virou-se, caminhou até a janela, suspendeu a persiana. O claro alvorecer inundou o aposento e afastou as sombras fantásticas para o fusco dos cantos, onde permaneceram em arrepios. A expressão estranha, porém, que notara no rosto do retrato, parecia permanecer ainda mais intensa. A luz do dia, tremulante, ardente, exibiu-lhe as linhas da crueldade ao redor da boca, com a clareza de quem olha no espelho depois de ter cometido algo horrível. Dorian recuou, em cima da mesa apanhou um espelho oval emoldurado em cupidos de marfim... apressado, olhou-se naquelas profundezas pálidas. Não havia linha alguma a retorcer-lhe os lábios vermelhos. O que significava aquilo? (WILDE: 2007, 103- 104).

Foucault, talvez, nos forneça elementos para pensar o fenômeno de Dorian Gray na pintura de Velásquez, e vice versa:

³¹ *O retrato de Dorian Gray*. Oscar Wilde (2007, p.103.).

O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar de seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. ...Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito... O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade, mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a uma outra direção, que eles já seguiram frequentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual. ... Olhamo-nos olhados pelo pintor e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver. E, no momento em que vamos apreender transcritos por sua mão como num espelho, deste não podemos surpreender mais que o insípido reverso. O outro lado de um reflexo. (FOUCAULT: 2007, 5-6)

Olho, janela e espelho se articulam em uma tríplice aliança. Esse conjunto permuta seus significados, oferecendo subsídios para a discussão sobre a visão em toda a história da pintura tradicional. O espelho achata, comprime a imagem, porém mantém animada a imagem refletida, numa correspondência imediata. O primeiro espelho iludiu instantaneamente a visão de quem o contemplou, encerrando em suas margens um fragmento cada vez mais nítido do vertiginoso *continuum* visual. Talvez a visão pré-especular e, portanto, pré-fotográfica, apoiada na percepção humana normal, por vezes se tornasse caótica e pouco compreensível, daí surgindo a necessidade de recorrer ao espelho, como no caso de Claude Lorrain, e, depois, à foto, com a intenção de tornar mais didática a recepção da imagem observada. As correspondências especulares que se dão de forma comutativa entre o olho, espelho/foto e a pintura atuam nas estruturas da percepção, nas “cifras secretas”. Essa triangulação constrói um circuito integrado onde imagens e sensações são convertidas, fato que pode gerar não apenas adaptações, mas também anomalias perceptivas, como os fantasmas e as transfigurações do retrato de Dorian Gray.

3.4. Expressão, sensação, abstração, forças e elasticidade perceptiva.

Aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo. Ele não se preocupa com as causas, mas com o mecanismo de certos efeitos. Seu problema é de natureza

psicológica - trata-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponde ao que chamamos de “realidade”. A fim de decifrar o enigma - até onde se possa, por enquanto, pretender decifrá-lo -, a ciência teve de explorar a capacidade da nossa mente para registrar relações de preferência a elementos individuais. (GOMBRICH: 2006, 46)

Deleuze reafirma que “a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis”³². Pintura, sensação, percepção, visível, invisível. A força está na pintura como dado visível. Pintar as forças é converter o sensível em visível ou, ainda, embutir o invisível no visível. Para Deleuze, “... a pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação” (Deleuze.p.57,58.2002). Ora, não se pode representar as forças, sua aparência não é, de nenhuma maneira, a força em si. Um determinado gesto pictórico, porém, pode abrir um campo para a experiência com essa dita “presença”. Pintar as forças é fazer com que estas atuem e permaneçam ativas, para que se renovem em uma busca perceptiva contínua. Como afirma Deleuze,

A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um porto de onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela, contudo, que é sentida, pois a sensação “dá” outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam. Como poderia a sensação voltar-se suficientemente sobre si mesma, distender-se ou contrair-se, para captar, naquilo que nos dá, as forças não dadas, para fazer sentir forças insensíveis e elevar-se até suas próprias condições? (DELEUZE: 2002, 62)

O que Deleuze observa como “ação de forças invisíveis sobre o corpo” não poderia aqui receber outro nome que não o de *fantasma*, ou, de outro modo, de possessão. Ainda se referindo à pintura de Bacon, Deleuze levanta a questão da presença: “uma presença age sempre diretamente sobre o sistema nervoso e torna impossível o estabelecimento ou a sugestão de uma representação”³³. Deleuze estabelece, ainda, categorias para a deformação e a transformação: “a transformação da

³² Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2007(pág. 58)

³³ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2007

forma pode ser abstrata ou dinâmica, mas a deformação é sempre do corpo.”³⁴. No caso dos *Fantasma*s (fig.28) trata-se, então, da transformação no sentido colocado por Deleuze, ou seja, as estruturas pictóricas amalgamadas estão impregnadas dessa “presença” designada, aqui, como *Fantasma*s da Pintura.



Fig. 28. Taigo Meireles. *Fantasma*s de Caravaggio. Óleo sobre tela. 150 x 140 cm. 2010

Deleuze propõe o “ritmo” como uma “unidade original dos sentidos”, atribuindo a esse conceito o poder de criar atmosferas convincentes, em níveis diferenciados, capazes de convencer a sensação mais afastada do intelecto:

³⁴ Idem, *Ibidem*.

... Caberia ao pintor *fazer ver* uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multisensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc. O ritmo aparece como música quando se apropria do nível auditivo, como pintura quando se apropria do nível visual. Uma “lógica dos sentidos”, dizia Cézanne, não racional, não cerebral. (DELEUZE: 2002, 49-50)

Em raciocínio análogo, Gombrich utiliza um termo muito próximo ao utilizado por Deleuze para determinar nossa apreensão e entendimento visual: “constância”. Gombrich diz que

[...] o termo que a psicologia cunhou para a nossa impermeabilidade às variações vertiginosas que ocorrem no mundo em torno de nós é “constância”. A cor, a forma e a luminosidade das coisas permanecem relativamente constantes para nós, embora possamos perceber alguma variação na mudança de distância, iluminação, ângulo de visão, etc. (GOMBRICH: 2006, 47).

Por fim, trata-se também de continuidade. Ritmo, constância, continuidade, conceitos germinais para a computação de dados e a formação de todos os padrões da natureza. Essa consciência atribuída ao olhar, “não racional, não cerebral”, põe à prova atividades autônomas do corpo, ativando sentidos talvez instintivos. A pintura exercita esses sentidos, numa espécie de integração do corpo aos fenômenos, estabelecendo delicadas conexões através desse olhar consciente, dessa visão verdadeira, visão pré-fotográfica que ainda resiste em algum lugar secreto do olhar. A princípio, esse olhar pictórico foi exercitado em um mundo mais próximo à natureza, em um mundo de poucas imagens, se comparado ao que vivemos hoje. Logo após o avanço das técnicas fotográficas uma nova realidade visual se estabeleceria, perturbando paradigmas perceptivos e incidindo sobre os sensíveis dogmas da visão novecentista. Todos os acontecimentos exigiram da geração posterior a tarefa de adequar sua visão a um mundo de imagens técnicas, que substituiria as coisas, objetos e paisagens por sua imagem bidimensionalizada. Teria a visão binocular humana sucumbido diante da visão inumana das lentes, ou se adequado a ela, assimilando seus atributos? Arnheim faz uma intrigante constatação:

[...] O psicólogo Ivo Köhler tem trabalhado com óculos de distorção. Sua curiosidade surgiu pelo fato de que, considerando os defeitos do aparelho visual

do homem, “a imagem é melhor do que deveria ser”. Por exemplo, a lente do olho não está corrigida para a aberração esférica, e contudo as linhas retas não parecem curvas. Köhler usou lentes prismáticas que criam um “mundo de borracha”: quando a cabeça vira para a direita ou para a esquerda, os objetos tornam-se mais largos ou mais estreitos; quando a cabeça se move para cima e para baixo, os objetos parecem inclinar-se primeiro para um lugar e depois para outro. Depois dos óculos terem sido usados por várias semanas, contudo, as distorções desaparecem e a simplicidade estável usual das formas visuais se restabelece. Outras observações mostram que, quando lesões cerebrais causam áreas cegas no campo visual, figuras incompletas são vistas como se fossem completas, contanto que sua forma seja suficientemente simples e boa parte dela apareça na área observada. Uma lesão extensiva a um dos lóbulos corticais da parte superior do cérebro pode provocar a completa perda dos sentidos quer da metade direita quer da esquerda do campo visual, uma condição conhecida como hemiopia. Se se fizer o paciente olhar fixamente para o centro de um círculo por um décimo de segundo, mesmo assim, apenas a metade dele estimula os centros visuais do cérebro, ele diz ver um círculo completo. Se lhe apresentarem uma porção menor do círculo, dirá ver “um tipo de arco”, e o mesmo ocorre com a metade de uma elipse. O paciente não está apenas adivinhando por inferência de experiência passada, mas realmente vê a figura completa ou incompleta. De fato mesmo as pós-imagens de figuras completadas são percebidas como se fossem completas. Evidentemente, quando parte suficiente da figura projetada é percebida pelo córtex visual, o processo eletroquímico causado pela projeção pode completar-se no cérebro e por causa disso produz a percepção de um todo completo na consciência. (ARNHEIM: 2005, 60)

Pintores como Willem De Kooning, Frank Auerbach, Cecyle Brown e Francis Bacon trabalham no sentido de tornar o campo perceptivo mais elástico, mais complacente, de desenvolver o que aqui se denomina de *elasticidade perceptiva*³⁵. Esses pintores dependem dessa competência também por parte dos espectadores de suas pinturas. Eles partem de imagens observadas no mundo e as deformam através de impulsos gestuais intensos; convertem-nas, aplicando-lhes *forças*. Essas forças agem nas imagens de tal maneira que levam suas características figurativas reconhecíveis ao limite de serem apreendidas; caso passassem desse ponto de tensionamento, desprender-se-iam do mundo da representação por completo, ou seja, alcançariam a insipidez plena de um *Quadrado Preto*, abandonando sua razão de ser, eliminando o meio de atuação das forças e também da pintura. No caso da pintura *Two Trees on Mary Street Amen-1975*(Fig.29), de De Kooning, a imagem é tensionada ao extremo. As massas são dispostas através de gestos que, à primeira vista, parecem eufóricos, porém, após certa observância, é possível perceber, em meio a essa euforia luxuriante, a permanência de uma ordem quanto aos ataques contra a superfície. Trata-se do binômio gesto/percepção deformante, o que seria bem diferente de uma percepção deformada ou equivocada.

³⁵ O termo é meu.

De Kooning compreende os diversos níveis em que o mundo se oferece como representação e decide levá-los até seu limite. Ele extrai os dados figurativos representacionais e os expõe ao seu programa pictórico, executando dessa forma uma verdadeira conversão, estabelecida por um programa altamente elaborado que envolve todos os seus sentidos, e dotando a imagem pictórica de camadas, níveis e canais que perpassam as experiências do corpo no mundo. Dessa forma, a pintura de De Kooning se institui em um campo completamente diferenciado da imagem produzida pelas lentes maquínicas.



Fig.29. Willem De Kooning. *Duas árvores na Mary Street Amén* - 1975

Por outro lado temos Picasso, que não trabalhou com a deformação das massas e sim com planos decompostos e reorganizados. A compreensão de seus resultados estéticos também exige certa elasticidade perceptiva. O cubismo foi surpreendente como uma constatação dos limites da compreensão da imagem representacional decomposta. Por estabelecer-se sobre um jogo com regras lógicas, diante de olhos condicionados por um mundo de imagens em movimento, logo perdeu sua força e a

deformação passou a ser exercida através de seus dados expressivos formais, intrínsecos à pintura, como gestos vigorosos e tintas espessas. Buscando efeitos gráficos bem marcados, ou, ainda, combinando cores cruas e contrastantes, inclinou-se à abstração total e caminhou rumo ao isolamento desses aspectos formais, culminando na pintura americana dos anos sessenta.

Em sua versão de *Las Meninas* (fig.30), Picasso escava uma visão que seja capaz de capturar as forças estruturais mais primitivas, ligadas a um corpo natural incondicionado, um corpo habituado ao desgaste do combate e das caçadas, o corpo de uma criança ainda não doutrinada pelo exercício da caligrafia. Todo repertório gestual é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que busca construir as figuras, pretende desprender-se delas pela força da autonomia expressiva – programa continuado por De Kooning e conduzido por ele a um elevado *status* da expressão, enquanto força e presença. Nessa primeira pintura da série de *paráfrases*³⁶ sobre *Las meninas*, Picasso opta pelo preto e branco – método utilizado nas obras do período do Cubismo Analítico –, sendo essa uma decisão tomada para sanar diversos problemas relativos à cor, quando há a necessidade de composições estruturais tão complexas³⁷. Além da deformação e da estilização, alguns elementos são duplicados através de espelhamentos para manter o ritmo, como é o caso da figura do próprio pintor e das duas figuras espelhadas à direita; no caso da tela que aparece de costas na extrema direita, esta parece atingida por uma vibração diferente, pois parece duplicada em sobreposição e profundidade, enquanto todo resto é achatado em um só plano, como se o espaço da “gaiola virtual” de Foucault estivesse comprimido por duas chapas de vidro. Picasso estende horizontalmente a configuração original da imagem, alterando escalas e simplificando contornos; nesse aspecto, ele deforma e tensiona. No entanto, todos os elementos permanecem estáveis, grudados aos limites de suas linhas. O artista manipula as figuras e os planos, tentando

36

... “Costuma-se dizer que Velázquez e Goya fizeram do preto uma cor, e os quadros em preto-e-branco de Picasso isolam esse traço da tradição espanhola. O efeito negativo é que a ausência da variedade de cores contribui para isolar qualidades da forma. Assim, o preto-e-branco tende a ser usado em composições ambiciosas e complexas como *O ateliê da estilista*, *Guernica*, *O ossário* e o primeiro *As meninas*. Já se disse que a ausência de cores em *Guernica* e em *O ossário* tem a ver com seus conteúdos trágicos, mas isso não se enquadra com sua ausência nas outras pinturas. O que os quatro quadros têm em comum é que são telas grandes que contêm mais figuras que a maior parte dos Picassos, de modo que o preto e branco parece ter sido usado para manejar uma composição complicada o bastante, para não se ter de organizar contrastes de cores, da mesma forma que a redução das cores aos tons acinzentados no cubismo analítico resultou da pressão de seus intrincados problemas de forma.” *Sobre Arte Moderna*. (David Silvester. p. 98. 2006)

puxá-los para a superfície, arrancá-los da “gaiola virtual”, que segundo Foucault, projeta a cena para trás das margens da pintura.

Mesmo com todo esforço de Picasso para inaugurar uma nova espacialidade na pintura, essa imagem, hoje, já nos parece facilmente compreensível, uma vez que estamos acostumados a sequências velocíssimas em cenas de filmes de ação, a cenas anti-horárias ou a sequências alternadas cronologicamente. Nossa percepção parece estar em contínuo condicionamento, realizando constantes adaptações perceptivas³⁸.

Será que poderíamos pensar o multifacetamento das imagens do Cubismo Analítico como uma tentativa da pintura de rivalizar com a visão cinética das câmeras, a partir de uma relação direta com esses processos perceptivos provocados por fotografias com múltipla exposição e pelo cinema?



Fig. 30. Pablo Picasso. “As Meninas. A partir de Velazquez”. 1957.

Hoje, na pintura de Picasso, o jogo da deformação é curiosamente desvendado e vencido por nossa capacidade de assimilação perceptiva. As experiências de Picasso

³⁸³⁸ Ao contrário das adaptações morfológicas propostas por Darwin, trata-se, aqui, de adaptações em uma esfera cultural, pois referem-se à psicologia da percepção, logo, estamos falando de dados impalpáveis, que não provocam alterações físicas sendo, por isso, dificilmente observáveis e comprováveis.

(fig.31) com o Cubismo aderem a um sentido reativo em relação à imagem fotográfica e seus derivados, que influenciaram todo pensamento artístico no início do século XX. Constituem um exemplo de produção de pintura que se desenvolveu, em suas primeiras etapas, tendo como referência a estética fotográfica e suas implicações perceptivas, ainda que por dessemelhança, por repúdio à sua objetividade representacional. O repúdio da pintura em relação à imagem técnica se deu desde o surgimento desta última, conforme já foi comentado. Picasso levou a violência contra a imagem técnica ao seu derradeiro estágio. Daí por diante, restou aos pintores que trabalham com a figuração assumir sua relação com a fotografia e seus derivados e produzir a partir da lógica representacional fornecida pelas lentes.



Fig. 31. Pablo Picasso. *Três músicos*. 1923.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Os contrastes definidos, as linhas bem demarcadas e a objetividade da representação fotográfica, mais que libertar os artistas da obrigação da representação, conduziram a pintura rumo à abstração, à geometrização e a marcações cada vez mais gráficas e a cores cada vez mais planas. Com a vasta quantidade de imagens técnicas disponíveis, não demorou que estas fossem combinadas às técnicas de pintura mais tradicionais, coladas sobre as telas, deixando de intermediar a visão e os ajustes das formas e cores para substituí-los, no caso do cubismo analítico e das colagens dadaístas.

A representação das imagens através das lentes mecânicas pretendeu suplantar a visão humana, no entanto as sensações obtidas por meio da articulação de todos os sentidos em sinergia busca manter-se através da fatura e da contemplação da pintura. A pintura ainda possui seu papel de destaque no campo da expressão e pode ser vista como um meio capaz de, no mínimo, amenizar o condicionamento perceptivo, impedindo, assim, a total dessensibilização do olhar.

Cada mídia possui seu meio expressivo próprio, porém o turbilhão caleidoscópico das atividades humanas no último século e meio forneceu, através das mídias cada vez mais ágeis, um crescente número de informações. Hoje, estas são compartilhadas pelas redes mundiais de relacionamento, onde seus dados são comutativos, articuláveis, substituíveis, cruzamentos esses que integram todas as mídias, que são como fragmentos, estilhaços, peças, componentes a serem reconfigurados por qualquer um. Dentro desses sistemas, os dados tornam-se autônomos e incontrolláveis. As informações são processadas e filtradas por células operacionais de dentro das casas dos cidadãos comuns. Comunicar é impossível, resta apenas a possibilidade de gerar sensações e, ainda assim, corre-se o risco de estimular sensações prontas, pré-fabricadas, preparadas e condicionadas por programas culturais fundados na publicidade de massa, como novelas, filmes românticos, propagandas de cigarro, enfim, por toda a sorte de produções que possuem efeitos preestabelecidos por uma linguagem que se torna, a cada dia, mais programática e desumanizada.

A fixação química em superfície plana da imagem fotográfica rompeu um dos maiores paradigmas técnicos e perceptivos no campo da fabricação de imagens. Esta técnica inaugurou uma nova dimensão para a percepção, alterou a percepção na pintura, fornecendo aos pintores o impulso perceptivo e os dados formais necessários à

geometrização e à abstração e possibilitando, dessa forma, a associação e a assimilação de imagens derivadas da fotografia pela pintura. A contaminação da percepção pictórica pelas imagens técnicas torna-se um campo possível para a pesquisa em pintura, que prossegue em seus embates para manter uma conexão direta com a realidade.

O registro pictórico desses fenômenos de transformações perceptivas altera o ritmo da circulação de informações típico das mídias pós-modernas, podendo restituir as qualidades humanas da sensação. A pintura tem se mostrado um meio capaz de interromper a artificialização da realidade.

Se, por um lado, a enorme quantidade de informações às quais o sujeito padrão urbano contemporâneo é exposto condicionou a visão humana, provocando uma espécie de artificialização da percepção, por outro lado os observadores profissionais, os *flâneurs* contemporâneos, tiveram acesso a outras dimensões da realidade visível que estavam veladas pela natureza de nosso aparelho visual e para nossa visão contínua, transitória e atmosférica.

A relação entre foto e pintura continua a gerar resultados estéticos através de uma mútua contaminação e o ponto de tensão entre a percepção humana verdadeira e a operação maquínica é o que mantém a presença humana e a renovação de suas experiências em um mundo artificial. Esse ponto de tensão é também o dilema que se instala no ofício de um pintor. É preciso, a todo instante, desconstruir a artificialização que se faz da realidade para encontrar, nas fendas que se abrem entre uma imagem técnica e outra desse imenso painel de imagens que pretende substituir a realidade, a conexão que reintegra não apenas sua visão, mas toda a percepção ao mundo.

REFERÊNCIAS:

- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo. Ed. Pioneira. 2005
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade/ O pintor da vida moderna. Ed. Paz e Terra. (org.) Teixeira Coelho. 2007
- BAUDELAIRE, Charles. RUSKIN, John. Paisagem moderna. (org) Daniela Kern. Ed. Sulina. 2010
- BAUDRILLARD, Jean. A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos. São Paulo. Ed. Papirus. 2008
- BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume III. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2010.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- BRISSAC, Nelson. O olhar do Estrangeiro. O olhar. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- CAMPOS, Rolando de Azeredo. Arteciência: A influência de signos co-moventes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. O olhar. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- CHIPP, H.B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 1999
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2007
- FICACCI, Luigi. Bacon. Taschen. 2007.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas, Martins Fontes, 2002
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Ed. Sinergia, Relume Dumará. 2009
- GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo. Martins Fontes. 2007.
- GREENBERG, Clement. em COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro, Zahar, 1997
- HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. PERRY, Gill. Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX. São Paulo: Cosac e Naify 1998.
- HENRI, Matisse. Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosac e Naify 2007.

- HOCKNEY, David. O conhecimento secreto: Redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- LONGHI, Roberto. Breve mas verídica história da pintura Italiana. São Paulo: Cosac e Naify. 2005.
- MAUBERT, Franck. Conversas com Francis Bacon. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2010
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac e Naify 2004.
- O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2007. - (Debates; 40/ dirigida por J. Guinsburg)
- Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins fontes 2006.
- PERNIOLA, Mario. A estética do séc. XX. Estampa, 1999.
- RICHTER, Gerhard. Escritos de Artistas - Anos 60/70. Org. Glória Ferreira. Cecília Cotrim. Rio de janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2006
- ROUILLÉ, André. A Fotografia: Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac. 2009
- STREMMEL, Kerstin. Realismo. Taschen. 2005
- WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Porto Alegre: L e PM, 2007.