

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANDREIA FALQUETO LEMOS

RELAÇÕES ENTRE PINTURA, FOTOGRAFIA
E IMAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA

VITÓRIA

2017

ANDREIA FALQUETO LEMOS

**RELAÇÕES ENTRE PINTURA, FOTOGRAFIA
E IMAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte, na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves

VITÓRIA

2017

ANDREIA FALQUETO LEMOS

**“RELAÇÕES ENTRE PINTURA, FOTOGRAFIA E IMAGEM NA
ARTE CONTEMPORÂNEA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 29 de junho de 2017.

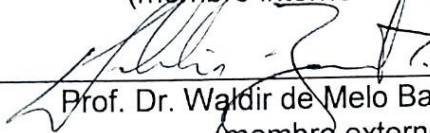
Comissão Examinadora



Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
(orientador – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra
(membro interno – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Waldir de Melo Barreto Filho
(membro externo – UFES)



Profa. Dra. Larissa Fabricio Zanin
(membro externo – UFES)

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

L557r Lemos, Andreia Falqueto, 1985-
“Relações entre pintura, fotografia e imagem na arte
contemporânea” / Andreia Falqueto Lemos. – 2017.
120 f. : il.

Orientador: Alexandre Emerick Neves.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Pintura. 2. Fotografia. 3. Imagens. 4. Arte moderna. I.
Neves, Alexandre Emerick. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Dedico esta pesquisa à pessoa que me incentivou desde pequena a acreditar nas minhas capacidades e ir atrás dos desafios sem medo, minha mãe Célia (*in memoriam*) e a meu sobrinho, Francisco, que nos ensina a amar incondicionalmente, e com isso, perceber que a vida é feita de momentos pequeninos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço pela oportunidade de estar viva e fazer essa pesquisa, cumprindo mais uma etapa nessa jornada.

Agradeço ao Programa de Pós graduação e seus funcionários pela cooperação.

Aos artistas Clarissa Campello e Fábio Baroli pela atenção e prestatividade.

Aos professores que possibilitaram o acesso a conhecimentos variados nesse curso, enriquecendo meu saber e essa pesquisa.

Ao Professor Alexandre Emerick Neves, por aceitar me orientar, ser paciente, cortês e generoso para com minha pesquisa.

Aos Professores Ângela Grando, Larissa Zanin e Waldir Barreto por participarem da banca de defesa e auxiliar na pesquisa com comentários e pontuações necessárias.

A Sandro, pela compreensão e auxílio nos momentos de dúvida e pela alegria proporcionada.

A Raiara, amiga e revisora. A Leandro, Mariana, Gustavo, Fabiane, pela atenção, incentivo e bons momentos.

Aos professores-amigos Lincoln Guimarães, Jose Carlos Vilar, Joyce Brandão e João Wesley de Souza pelo incentivo e conhecimento compartilhado.

A Adriana, Nestor e Chiquinho, pelo carinho e atenção sempre.

Aos meus colegas e alunos que estando perto ou distante, ajudaram com bom humor e incentivos.

“Mas não existe nem normalidade absoluta, nem olho inocente, já que a visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana. Ao copiar, nós fabricamos” (Jacques Aumont).

RESUMO

Iniciando a reflexão com o modernismo na arte e o advento da fotografia, esta pesquisa pretende fazer um estudo das relações entre foto e pintura através da história da arte moderna, elegendo trabalhos de arte e teorias da arte para embasar as reflexões. Além disso, trago aqui uma preocupação com questões da imagem ligadas à nossa vida, como índice, memória, registro do que existiu, afirmações de passados e fatos possíveis de conhecermos devido à existência da imagem técnica. Através do estudo de trabalhos de diversos artistas e teóricos da fotografia, imagem, pintura e história da arte, viso aqui entender e preencher uma pequena lacuna de questões sobre como a fotografia é usada no processo de criação de uma pintura figurativa, unindo a pesquisa em textos, reflexões e entrevistas com jovens artistas brasileiros. Pretendo entender, além do meu próprio ponto de vista, bastante empírico, como se dá o uso dessas imagens técnicas (termo de Vilém Flusser) e qual a relação que o artista (que faz pintura figurativa) tem com a fotografia em sua criação. Essas fotografias variam entre registro autoral, apropriação e colagem, sendo mais uma implicação nesse processo poético.

Em suma, nessa pesquisa, as análises pretendem elucidar os modos e os meios de uso da imagem fotográfica por pintores contemporâneos, bem como de que forma essa relação constrói pontes com a memória evocada pela foto e significados contidos na imagem.

Palavras-chave: pintura, fotografia, imagem, arte contemporânea.

ABSTRACT

Beginning the reflection with modernism in art and the advent of photography, this research intends to make a study of the relations of photography and painting through the history of modern art, choosing works of art and art's theories to base these reflections. In addition, I bring here a concern with meanings of the image inherent in our life, such as index, memory, record of what existed, and affirmations of past and possible facts to know due to the existence of the technical image. Through the study of the works of several artists and theorists of photography, image, painting and art history, I intend to understand and fill a small gap in questions about how photography is used in the creation process of a figurative painting, uniting the research in texts, reflections and interviews with young Brazilian artists. I intend to understand, in addition to my own very empirical point of view, how the use of these technical images (Vilém Flusser's terms) occurs, and what relation the artist who makes figurative painting has with photography in his creation. These photographs range from authoring, appropriation and collage, and are a further implication of this poetic process.

In short, in this research the analyzes are intended to elucidate the ways and means of use of the photographic image by contemporary painters, and in what form this relationship builds bridges with the memory evoked by the photo and meanings contained in the image.

Keywords: painting, photography, image, contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Daguerreótipo, modelo vendido pelo governo da França em 1860. Fonte: <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html> 21
- Figura 2:** Jean-Baptiste Sabatier-Blot, Retrato de Louis Daguerre (1844), 9.1 x 6.9 cm, Daguerreótipo. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre 22
- Figura 3:** Gustave Courbet, As banhistas, (1853), óleo s/ tela, 227x193 cm. Fonte: <http://www.gustave-courbet.com/the-bathers.jsp> 24
- Figura 4:** Julien Vallou de Villeneuve. Étude d'après nature, nu n°1906 (1853) fotografia. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_Vallou_de_Villeneuve 25
- Figura 5:** Edgar Degas, O Absinto (1873), Óleo sobre tela, 92 × 68,5 cm. Fonte: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/in-a-cafe-2234.html 26
- Figura 6:** Giorgione ou Ticiano, Concerto campestre (1510), óleo sobre tela, 110 × 138 cm. Fonte: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pastoral-concert> 27
- Figura 7:** Marcantonio após Rafael, O Julgamento de Paris, (1515), gravura (detalhe). Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1/> 28
- Figura 8:** Édouard Manet, Almoço na relva (1862-63), óleo s/ tela, 208 × 264 cm. Fonte: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1 29
- Figura 9:** Théodore Géricault, O Derby em Epsom, (1821), óleo sobre tela, 91 × 122 cm. Fonte: http://www.wga.hu/html_m/g/gericault/1/111geric.html 30
- Figura 10:** Eadweard Muybridge, O Cavalo em Movimento, (1878) Fotografia. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg 31
- Figura 11:** Marilyn Monroe (1953) Foto arquivo do filme Niágara. Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962 34
- Figura 12:** Andy Warhol, The Marilyn Shots (Fundo azul), (1964), serigrafia, 65x71cm. Fonte: <http://warhol essays.tumblr.com/post/86782932030/shot-light-blue-marilyn-1964-this-is-a-painting> 35
- Figura 13:** Marilyn Monroe Morta em sua casa (1962), Registro fotográfico jornalístico. Fonte: <http://www.celebritymorgue.com/marilyn-monroe/> 37
- Figura 14:** Marlene Dumas, Dead Marilyn, (2008), óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Fonte: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/dumas-marlene-dead-marilyn-2008/> 38
- Figura 15:** Revista Stern, manchete da morte de Ulrike Meinhof (1976), registro fotográfico jornalístico. Fonte: <http://letteraturaartistica.blogspot.com.br/2015/03/marlene-dumas-ev.html> 40

Figura 16: Gerhard Richter, <i>Morta 1</i> (1988), óleo sobre tela, 62 cm x 67 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687/?p=3	41
Figura 17: Marlene Dumas, <i>Stern</i> , (2004), óleo sobre tela, 110 x 130 cm. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-stern-t12312	43
Figura 18: Marlene Dumas, <i>Lucy</i> (2004), óleo sobre tela, 110 x 130 cm. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-lucy-t12313	45
Figura 19: Gerhard Richter, <i>Moritz</i> , (2000) óleo sobre tela, 62 cm x 52 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/moritz-10504/?&categoryid=52&p=1&sp=32	47
Figura 20: Gerhard Richter, <i>Gebirge (Montanha)</i> (1968), tinta acrílica industrial s/ tela, 102 cm x 92 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/alpine-1/mountains-5917/?&categoryid=1&p=1&sp=32	50
Figura 21: Gerhard Richter, <i>Mountain Ranges</i> , (1968) Atlas, folha 126, 2016, colagem. Fonte: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/contemporary-art-evening-auction-116020/lot.27.html	52
Figura 22: Aby Warburg - <i>Mnemosyne: Ascent to the Sun</i> . (1924-1929), Atlas painel 8. Fonte: https://warburg.library.cornell.edu/panel/8	52
Figura 23: Gerhard Richter - <i>Imagem 20 de 20 - Firenze (80/99)</i> (2000), pintura sobre fotografia, 12 x 12 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1	53
Figura 24: Gerhard Richter - <i>Imagem 16 de 18 - Firenze (80/99)</i> (2000), pintura sobre fotografia, 12 x 12 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1	53
Figura 25: Gerhard Richter - <i>Imagem 13 de 20 - Firenze (33/99)</i> (2000), pintura sobre fotografia, 12 x 12 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1	54
Figura 26: Gerhard Richter - <i>Imagem 8 de 20 - Firenze (28/99)</i> (2000), pintura sobre fotografia, 12 cm x 12 cm. Fonte: https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1	55
Figura 27: Detalhe da Sala no museu de Krefeld, Alemanha. Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/88/43/82/88438252953db8dce634f7e0307238fc.jpg	57
Figura 28: Eric Fischl, <i>Krefeld Project; Sunroom, Scene #1</i> , (2002) óleo sobre linho. 198 x 305 cm. Fonte: http://www.ericfischl.com/krefeld-project-1/	57
Figura 29: Eric Fischl, <i>Krefeld Project; Dining Room, Scene #2</i> (2003), óleo sobre linho, 226 x 315 cm,. Fonte: http://www.ericfischl.com/krefeld-project-1/	59
Figura 30: Eric Fischl, <i>Sem título</i> , (2006) arquivo Eric Fischl, Fotografia. Fonte: http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi	62

Figura 31: Eric Fischl, Sem título, (2006) arquivo Eric Fischl, fotografia. Fonte: http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi	62
Figura 32: Eric Fischl, Sem título, (2006) arquivo Eric Fischl, fotografia. Fonte: http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi	63
Figura 33: Eric Fischl: Scenes From Late Paradise: Stupidity (2007), Óleo sobre linho, 213 x 274 cm. Fonte: http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi	64
Figura 34: Christiana Morgan, Cartões do T.A.T, (1935), desenho. http://blogs.lib.uconn.edu/archives/2016/09/06/charles-olson-and-henry-murray-projective-verse-and-the-projective-test/	65
Figura 35: Eric Fischl. Saturday Night (The Aftermath Bath), (1980) óleo sobre glassine, 183 x 213cm. Fonte http://www.ericfischl.com/glassines/	66
Figura 36: Eric Fischl, The Bed, The Chair, The Sitter, (1999) óleo sobre linho, 198 x 236cm. Fonte: http://www.deborahfeller.com/news-and-views/?p=1758	67
Figura 37: Esquerda: Edward Hopper, Casa ao lado da ferrovia, óleo s/tela, (1925). Direita: Alfred Hitchcock, Cenário do Hotel Bates, de Psicose, filme de (1960). Fonte: https://www.edwardhopper.net/house-by-the-railroad.jsp Fonte: http://www.avclub.com/article/fans-petition-to-save-the-psycho-house-201365	68
Figura 38: Escola de Fontainebleau, Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa soeur la duchesse de Villars, (1594) óleo sobre tela, 96 cm x 125 cm. Fonte: http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/gabrielle-d-estrees-and-one-her-sisters	72
Figura 39: Imago de Blaise Pascal (1662), gesso. Fonte: https://www.revolvy.com/topic/Blaise%20Pascal&item_type=topic	75
Figura 40: François II Quesnel, Blaise Pascal (detalhe) (1623-1672), óleo sobre tela, 70 × 56 cm. Fonte: https://www.revolvy.com/topic/Blaise%20Pascal&item_type=topic	75
Figura 41: A desconhecida do Sena, gesso, (por volta de 1880). Fonte: http://www.pittmed.health.pitt.edu/story/most-kissed-face	76
Figura 42: André Kertész, Paris, My Friend Ernest, (1929), fotografia. Fonte: http://archives.law.virginia.edu/kertesz/print/paris-my-friend-ernest-1929	80
Figura 43: Nan Goldin, Nan One Month after Being Battered, (1984), fotografia. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045	82
Figura 44: Bert Stern - The Last Sitting, (1962), fotografia. Fonte: http://warholian.com/2017/01/marilyn-monroe-bert-stern/	83
Figura 45: Elizabeth Peyton, Gladys and Elvis (1997), óleo sobre tela, 43.2 x 35.6 cm.	84
Figura 46: Gladys Presley e Elvis, (1945). Fotografia, autoria desconhecida. 2017.	85
Figura 47: Fábio Baroli, sem título (Vendeta) (2016), óleo sobre tela, 160x140cm. Fonte: Acervo do artista	91

Figura 48: William Klein, Gun 1 (1955), Fotografia. Fonte: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265062	92
Figura 49: Fábio Baroli, Vendeta - Sem Título, (2012) óleo sobre tela, 140 x 60 cm cada. Fonte: Acervo do artista.....	95
Figura 50: Fábio Baroli, Intifada (2012), óleo sobre tela, 220x480 cm. Fonte: Acervo do artista	96
Figura 51: Fábio Baroli, Intifada (2012), óleo sobre tela, 48x60 cm cada tela. O grupo se repete como em cenas de um filme. Fonte: Acervo do artista	96
Figura 52: Fábio Baroli, Intifada (2012), óleo sobre tela, 48x60 cm cada tela. Fonte: Acervo do artista.....	96
Figura 53: Cena de A Guerra dos Botões (1994) de John Roberts. Fonte: https://alchetron.com/War-of-the-Buttons-(1994-film)-29693-W	97
Figura 54: Vista da exposição dentro do complexo penitenciário (2012), Clarissa Campello. Fonte: Acervo da Artista.....	101
Figura 55: Recuperando posa ao lado de tela. (2012), Clarissa Campello. Fonte: Acervo da Artista.....	103
Figura 56: Clarissa Campello, Itaitinga IPPOO II (2014), 139 x 101 cm.tinta automotiva s/ alumínio. Fonte: Acervo da Artista	105
Figura 57: Fábio Baroli trabalhando em seu ateliê (2011). Fonte: Cortesia do artista.	112
Figura 58: Clarissa Campello com os Recuperandos do IPPOO II (2012) Fonte: Cortesia da artista.....	116

SUMÁRIO

1.	Pintura e fotografia	20
1.1	Fotografia e pintura na arte contemporânea: o início no modernismo.	21
1.2.	Representação da figura humana na arte após <i>The Marylins Shots</i> (1964) de Andy Warhol – comentários sobre sua influência.	32
1.3.	Gerhard Richter e Eric Fischl: a pintura como uma forma para a fotografia.	46
2.	Fotografia e imagem	69
2.1	A Imagem técnica como <i>imago</i> da vida.....	70
2.2	A noção de Índice por Peirce e a noção “Isso-foi” por Barthes - o traço do real. .	77
3.	O desejo de um indivíduo: estudos de caso de artistas brasileiros	87
3.1	Fábio Baroli, <i>Vendeta: A Intifada</i>	89
3.2	Clarissa Campello, <i>Retratos</i>	98
4.	Considerações finais.....	106
	Referências Bibliográficas	108
	Anexo I: entrevista com Fábio Baroli.	112
	Anexo II: entrevista com Clarissa Campello.	116
	Glossário	119

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem a intenção de estudar o processo criativo para se realizar uma pintura figurativa que tenha, em sua imagem, alguma ligação visual, significativa ou conceitual a uma determinada fotografia. Uma pintura cuja ideia pôde ser realizada através do estudo direto de fotografias autorais ou apropriadas em sua composição e conceito.

Quando foi proposto esse tema, deparei-me com diversas questões: Quais os meios utilizados na escolha de uma foto que integrará o processo constitutivo de uma pintura? Como podemos identificar a função e valor da fotografia no trabalho de um artista que faz pintura? Assim como surgiram esses questionamentos, muitos outros foram aparecendo pelo caminho. Mas um ponto foi certo: a relevância dessas questões é alta, dada a carência de material específico sobre o assunto. Isso porque, muitas vezes, a ação de escolha, análise, reflexão e manipulação de uma fotografia permanece eclipsada pela produção final, a pintura, perdendo, de certo modo, sua importância.

Entendo, portanto, que é necessária uma pesquisa que ultrapasse a comparação entre fotografia e pintura. Se faz necessário procurar na criação dessa o porquê de escolher uma fotografia para ser o ponto de partida de uma pintura e de que forma o artista interage com essa fotografia específica durante a produção pictórica. Para isso, o problema será dividido em seções específicas, pois, através da distinção dos assuntos, percebi que fica mais proveitoso e claro o entendimento de cada tópico, uma vez que esses acabam por abrir-se com outros assuntos dentro de cada nicho criado aqui.

Cabe aqui testemunhar que sou artista visual e produzo pinturas usando fotografias autorais ou apropriadas como referência direta para meu trabalho. Sendo assim, o assunto dessa pesquisa é de grande interesse e paixão em minha trajetória acadêmica e de vida.

Assim, a pesquisa se divide em três partes, são elas:

O primeiro capítulo tratará da gênese do problema em plena arte moderna (o momento de embate entre imagem técnica e imagem manual), percebendo como a fotografia e a pintura acabaram por firmar-se independentemente após a crise inicial. Em seguida, utilizando reflexões de Arthur C. Danto, apresentaremos um estudo sobre as *Marilyns* de Andy Warhol, chegando à conclusão de como a imagem da figura

humana foi percebida e alterada naquele momento, mesmo após a existência desse icônico trabalho. Finalizo o capítulo colocando em foco a relação de criação, imagem, fotografia e pintura no trabalho de Gerhard Richter e Eric Fischl.

O segundo capítulo será voltado para questões relativas à fotografia e imagem. Entender uma pintura é entender o que é a imagem de uma pintura, pois não estou aqui falando apenas de tradição, cores, pigmentos, linhas; é importante saber por que a imagem tem esta cor, esta figura, e de onde vem a ideia para criar aquela obra. Será ela vinda da memória, de uma visão real, de um modelo vivo esboçado ou de um registro fotográfico? Dito isto, concluo que as características de uma imagem contida em uma fotografia, que será a essência de uma futura pintura, são de total interesse e importância para o entendimento da obra.

Assim, a primeira parte desse capítulo será afirmar a presença da imagem da fotografia como um traço do real, utilizando o conceito de Jacques Aumont, e em seguida traçar um comparativo da fotografia (imagem técnica que congela o tempo, fantasma) com uma *Imago*. A importância dessa etapa está justamente na necessidade de demarcar a fotografia usada de referência nas pinturas como um traço do real. Esse mesmo traço do real é pensado, em seguida, na imagem fotográfica e pintura com noção de índice de Charles S. Peirce e Phillip Dubois com o “Isso foi” barthesiano.

Concluirei a pesquisa com estudos de caso da obra de dois artistas brasileiros que utilizam a pintura como sua principal linguagem. Por se tratarem de artistas jovens e em ascensão, o material que existe sobre suas produções ainda é parco. Por isso, tive a preferência de ir diretamente à fonte, fazendo entrevistas de modo a suscitar questionamentos sobre suas escolhas, dúvidas e possibilidades no momento da criação. Aumont (2005) afirma que, se tratando de imagem, existe um desejo de criação do indivíduo. Assim, tentarei entender como esse desejo surge, se manifesta e cria vínculos visuais e sensíveis com a imagem de modo a fazer ligações entre a fotografia e pintura.

Explicito assim, os autores de referências para essa pesquisa e suas obras: *A Imagem* de Jacques Aumont, *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, *Após o fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da história* de Arthur C. Danto, Laura González Flores, *Fotografia e Pintura – Dois meios diferentes?*, *O Ato Fotográfico* de Philippe Dubois e *Fotografia e Memória* de Rogério Luiz Oliveira. Também serão referenciados trechos de diversos estudos sobre os assuntos e obras de referência de autoria de E.H. Gombrich e Giulio C. Argan.

Percebo, aqui nesse texto introdutório, uma necessidade de falar mais sobre o porquê dessa trajetória da pintura após o modernismo, a necessidade de inserir paralelos entre esses dois métodos de criar imagens. Farei isso, porém, sem entrar diretamente nos assuntos pautados pelos capítulos.

A fotografia e uma parcela da pintura possuíram em comum, durante muito tempo, a visão objetiva como parâmetro, isto é, vontade e intenção de captar características de algo real e palpável que estivesse à frente de seus olhos e lhe servisse de objeto de atenção, podendo ser uma pessoa, um objeto ou uma paisagem. Porém, atualmente, essa característica não é mais uma regra e diversos fatores contribuíram para abrir margens para abstrações. Acontecimentos que salpicaram o século XX provocaram riso, escárnios, vanguardas, movimentos e manifestos; multiplicaram, intencionalmente ou não, as possibilidades de criação artística.

A pintura, apesar disso, permanece usando mais ou menos os mesmos métodos de produção de pigmento, suporte, imprimação. Por outro lado, a fotografia está mais popular do que jamais se pensou que fosse possível, sendo agraciada a cada ano com novos instrumentos portentosos de captação de imagem, com qualidade e rapidez, servindo como principal mídia de produtos, novidades, personalidades e notícias. Imagino o que pensariam Niépce, Talbot e Daguerre sobre *Smartphones* com câmera, *Instagram* e outras ferramentas tão automáticas de fazer e publicar imagens, sendo que há menos de dois séculos atrás se aguardava pacientemente por até quatro horas para se ter um retrato automatizado por uma máquina. É um avanço muito grande em um curto período de tempo.

Se pararmos para analisar, parece um pouco assustador essa rapidez vertiginosa com que a civilização contemporânea transformou seu modo de perceber o tempo e o espaço. Hoje, é possível estar no Japão e falar em tempo quase real com alguém na África. Há séculos atrás, mal se ouvia falar que existissem outros lugares que não fosse a aldeia que cercava o indivíduo. Naquele momento, eram usados diversos métodos em um grupo para poder comunicar através das imagens o que existia alhures. O principal deles era a gravura, eleito favorito no lugar do desenho, devido à facilidade em reproduzi-lo, o baixo custo de sua produção e, conseqüentemente, de venda. Era comum fabricarem cartões postais em forma de gravuras e iluminá-los com aquarela, conhecer um lugar via imagem, saber suas características visualmente. Devemos levar em conta, porém, que isso era atravessado pela habilidade e vontade do artista, podendo assim criar trabalhos que fossem quase cópias fiéis da realidade, como o rinoceronte de Dürer,

ou que não tivessem absolutamente nada em comum com aquele motivo que estava sendo vendido.

Assim, a noção do que é similar ao real e o que não é foi sendo cada vez mais motivo de estudo e pesquisa. O daguerreótipo orgulhava-se de criar imagens tão semelhantes à pessoa que ele foi comprado pelo governo francês e vendido como aparelhos portáteis para um grande grupo de indivíduos no ano de 1839. Dados os acontecimentos que se desenrolaram a partir de então, muitos artistas que trabalhavam com pintura de retratos ou tinham essa tradição na família, se sentiram tentados (quase forçados) a vislumbrar outras possibilidades.

Assim, vieram os movimentos de vanguarda: Realismo, Impressionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, criando uma tradição de vanguardas – como cita Antoine Compagnon (*Os cinco paradoxos da modernidade*, 1994), as vanguardas são anti-tradicionais – e plantando as sementes que geraram frutos que o futuro tanto colhe – como as maçãs de Cézanne!

Como a intenção é falar dessas questões entre fotografia e pintura que tiveram início no modernismo, não me debruçarei sobre querelas e questões sobre qual tem mais valor, pois essas se repercutirão eternamente e já tiveram tantos capítulos históricos quanto possível; pinçaremos momentos pontuais que marcaram a arte moderna e depois faremos um salto até a *Pop Art* americana. Apesar de existirem muitas etapas de valor durante esses períodos, preferi privilegiar aqueles em que as relações fotografia, imagem, pintura e visão objetiva mais estiveram condensadas nas citadas obras de arte.

Portanto, faço assim uma eleição de momentos e saltos históricos necessários, pois a intenção aqui não é recriar uma história da arte e pintura ocidental a partir da fotografia, mas sim, focar na questão utilizando obras significativas escolhidas como estudos de caso, que ilustrarão melhor essa ideia, bem como fornecem material para reflexão. Também é importante saber que as obras escolhidas possuem relação com a tradição da pintura de diversas formas, da mais visível a mais sutil, e isso será também inserido nas análises sempre que possível.

Uma vez colocadas as reflexões sobre a *Pop Art* americana, falarei do trabalho de Gerhard Richter e Eric Fischl, como citado. O porquê dessa escolha é a longa carreira de ambos e o enorme acervo de trabalhos produzidos. Ambos são sobreviventes de altos e baixos do mercado artístico e produzem, cada um a seu modo, conexões entre fotografia e pintura. Os artistas em questão criam e elaboram suas obras utilizando esses dois métodos, sejam com figurações ou abstracionismos.

Pela necessidade citada no começo de nosso texto (de entender mais sobre os significados da imagem-fotografia), creio que as tentativas de resposta no segundo capítulo servirão também para identificar chaves de esclarecimento para saltarmos então para os artistas brasileiros nos estudos de caso no terceiro capítulo. São eles: Fábio Baroli e Clarissa Campello. Por meio dessa abordagem, será possível esclarecer diversos pontos de afirmação na importância da imagem fotográfica como auxílio técnico e criativo na produção dos artistas citados, podendo ser fotografia como registro autoral, objeto de apropriação, colagem/recorte ou performance fotografada.

Em Baroli, entra em cena algo mais popular, brejeiro, brasileiro: crianças interagem com o espectador na série *Vendeta: A Intifada*, trazendo à superfície pintada da tela a memória de brincadeiras de rua. Enquanto Campello vai ao fundo da recordação de um sujeito marginalizado, na série *Retratos*, usando como referência à pinturas fotos pessoais contidas nos poucos objetos que os recuperandos¹ do IPPO II portam. Finalizando a pesquisa, se encontram em anexo duas curtas entrevistas com Baroli e Campello.

¹ É assim que os internos do Instituto Presídio Professor Olavo Oliveira II são chamados.

1. Pintura e fotografia

Toda a arte moderna é influenciada, positiva ou negativamente, pelo desenvolvimento contemporâneo das técnicas industriais, no entanto, a relação é infinitamente mais tensa e complexa quando a arte figurativa se depara com a técnica de produção industrial de imagens, a fotografia (ARGAN, 2010, p. 462).

A pintura é uma das mais antigas manifestações culturais da civilização humana. Sua evolução técnica, tanto relativa a pigmentos e substâncias aglutinantes, como ao desenho, em determinadas épocas buscando uma anatomia perfeita, foi de grande importância para a própria história das sociedades humanas. Além do papel narrativo que essas imagens possuíam, elas foram marcas na história de reis e rainhas, sinais de devoção e muitas vezes serviram de testemunho de fatos importantes. Mas não é minha intenção fazer a retrospectiva de uma história da pintura, apenas realizar uma reflexão de sua relação com a fotografia, uma relação importante nas modificações culturais que ocorreram no período moderno, criando novas formas de trabalhar uma pintura figurativa.

Para falar de pintura e fotografia é necessário elencar com atenção os exemplos e artistas para que eles façam sentido com as questões suscitadas pela pesquisa, é através deles que chegaremos às soluções. Tentarei assim direcionar o pensamento aos que são relevantes para o tema, porém, levando em conta a cronologia dos fatos.

Como prólogo às questões que se desenvolvem na arte contemporânea, é necessária uma rápida visita ao passado, para percebermos como no início da arte moderna os pintores se relacionaram com a fotografia de forma livre e instrumental. Esse momento será breve e sucedendo será visto como a fotografia teve influência na arte do século seguinte. Datarei, portanto, o início da pesquisa no ano de 1830, pois é nesse momento que ocorre o advento da fotografia, a partir desse momento se desdobram os fatos que interessam a abordagem proposta nesta pesquisa.

1.1 Fotografia e pintura na arte contemporânea: o início no modernismo.

Quando em 1850 Gustave Courbet iniciou o movimento chamado Realismo, a fotografia já estava presente na história. Por mais distante que pareça esse ano de nossa atual realidade, é nele que encontramos as origens de grandes mudanças que se deram daí para frente. Courbet vivenciou revoluções políticas e sociais, mas a maior das revoluções vistas por ele e por seus contemporâneos foi o advento e aprimoramento da fotografia, sendo o primeiro dispositivo portátil de fixar imagens chamado de *Daguerreótipo*.

Esse instrumento revolucionário foi aprimorado por estudos de Nicéphore Niépce, W.H.F. Talbot e Louis Daguerre entre 1835 e 1839, obtendo sucesso na fixação da imagem por meios químicos. Seu êxito se devia ao fato de ser um processo bastante rápido e duradouro, porém, de reprodução limitada – ou seja, não possuía negativo, e gerava uma imagem fixada única. Os direitos de fabricação desse dispositivo foram comprados pelo governo francês e posto à venda para a população em unidades limitadas (Figura 1).



Figura 1: *Daguerreótipo*, modelo vendido pelo governo da França em 1860.
Fonte: <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html>

O Daguerreótipo foi desenvolvido com mais tecnologia, acelerando o tempo de exposição e fixação da imagem. Com o daguerreótipo, muitas modificações ocorreram na forma como a sociedade enxergava a imagem. Mas, ele não foi o primeiro aparelho fotográfico. Inicialmente, a fotografia era de lenta produção, de forma que o modelo precisava ficar posando, quase imóvel por várias horas, do mesmo modo que estivesse diante de um pintor, esse realizando seu retrato de observação.

O Daguerreótipo, em contrapartida, rapidamente imprimia de forma única em uma chapa de metal uma imagem. Dessa forma, obtinha-se um registro quase automático do que estivesse diante dele (Figura 2). Apesar do mecanismo, ele dependia de um operador para funcionar corretamente. Argan afirma (1988, p. 79) que o olho da objetiva não é neutro, assim como não era o olho do artista que pintava retratos. Dito isso, entende-se que a ação do registro não se restringia a apertar um botão, deve-se levar em conta que o fotógrafo decide sobre luz, composição, contrastes, foco, recorte. Nesse momento, a noção de criar imagens estava se expandindo, não sendo mais uma imagem puramente manual, mas sim, uma imagem técnica, com uma série de leis próprias que inicialmente não se tinha muito controle ou escolha.



Figura 2: Jean-Baptiste Sabatier-Blot, *Retrato de Louis Daguerre* (1844), 9.1 x 6.9 cm, Daguerreótipo.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre

Se observarmos a imagem do retrato de Daguerre (Figura 2), perceberemos que ela está distante de ter semelhanças com a visão objetiva da pessoa humana; a cor da pele não possui semelhança real, a paleta de tons é reduzida à cinzas, pois assim funcionava o aparelho. Ou seja, representava o sujeito mas ao mesmo tempo estava distante do retrato característico das imagens tradicionais que até então era onde a pintura ainda se resguardava. Por isso costumava-se pintar por cima de fotografias, mesmo quando essas começaram a ser impressas em papel, alguns anos depois.

As características visuais da imagem fotográfica (que nesse momento tentava criar uma identidade própria e se afirmar como arte) eram ainda emprestadas da imagem de retratos de pinturas clássicas, com poses tradicionais (que eram necessárias devido ao tempo de exposição da fotografia), tendo em si a missão de eternizar momentos, o que outrora era a agenda da pintura. De acordo com Susan Sontag, “a subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens.” (2004, p. 11)

Assim, o pintor de ofício perdeu parte de seu propósito, dividindo a classe em dois segmentos: alguns, do grupo dos impressionistas, como Claude Monet, Edgar Manet e Camille Pissarro celebravam as benesses da fotografia, enquanto outros ligados ao movimento simbolista, como Gustave Moreau, refutavam a modernidade e não se adaptaram de forma positiva as mudanças. Gombrich (2006, p. 403) afirma que antes “o pintor era alguém capaz de derrotar a natureza transitória das coisas e preservar para a posteridade o aspecto de qualquer objeto”. Com o advento da foto, isso mudou: “Foi um golpe para a situação dos artistas, tão duro quanto a abolição das imagens religiosas por parte do protestantismo” (GOMBRICH, 2006, p. 403). Mas mudanças são necessárias, é algo importante para gerar novas possibilidades, e ele conclui: “Com efeito, a arte moderna dificilmente teria chegado aonde chegou sem o impacto desse invento” (GOMBRICH, 2006, p. 404).

Cito aqui Sontag, pois nesta reflexão a autora atesta o que aconteceu de forma quase previsível, ou seja, através das modificações nos trabalhos dos artistas daquela época já era possível notar uma vontade de ir além do até então estilo tradicional:

A modalidade mais influente dessa atitude se encontra na pintura, a arte que a fotografia ultrapassou sem nenhum remorso e plagiou com entusiasmo

desde o início, e com a qual ainda coexiste em uma rivalidade febril. Segundo a versão habitual, a fotografia usurpou a tarefa do pintor de fornecer imagens que transcrevessem a realidade de modo acurado. Por isso, 'o pintor devia ser profundamente grato', insiste Weston, e ver essa usurpação, como fizeram muitos fotógrafos antes e depois dele, como uma libertação, na verdade. Ao tomar para si a tarefa de retratar de forma realista, tarefa que era até então um monopólio da pintura, a fotografia liberou a pintura para a sua grande vocação modernista — a abstração. Mas o impacto da fotografia na pintura não foi tão claramente delimitado. Pois, quando a fotografia entrou em cena, a pintura já estava começando, por conta própria, sua lenta retirada do terreno da representação realista — Turner nasceu em 1775; Fox Talbot, em 1800 —, e o território que a fotografia veio a ocupar com um sucesso tão rápido e completo provavelmente teria sido abandonado de um modo ou de outro. (2004, p. 57)

Quando Courbet em 1850 notou que a fotografia poderia auxiliar em seu trabalho com uma característica que ele tanto buscava — pintar o que está diante dos olhos, fixar um acontecimento cotidiano, imediatismo — fez uso dela sem receio. O fotógrafo Julien Vallou cedeu a Courbet algumas imagens técnicas (criadas com o uso do daguerreótipo) e esse soube tirar partido das imagens fixadas como referência para a pintura, notando que poderia utilizar os elementos que lhe interessassem e alterar o restante. Em *As Banhistas* (Figura 3) é possível observar semelhanças com a imagem de Vallou (Figura 4).



Figura 3: Gustave Courbet, *As banhistas*, (1853), óleo s/ tela, 227x193 cm.
Fonte: <http://www.gustave-courbet.com/the-bathers.jsp>



Figura 4: Julien Vallou de Villeneuve. *Étude d'après nature, nu n°1906* (1853) fotografia.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_Vallou_de_Villeneuve

Inseri as duas imagens para verificar como rapidamente se tornou uma prática comum utilizar fotografias para observação e criação de pinturas. Nesse momento isso ainda era feito de forma instrumental e acessória. Desse modo, o trabalho poderia sofrer modificações por esboços, mas o original fotográfico era praticamente livre de interferência, podendo, ainda, ser fruto de encenações. O Realismo propunha uma aceção crua do real, mas, percebamos como seguir à risca essa ideia não foi uma missão sem influências da fotografia.

A noção do termo realismo, de acordo com Aumont (1990, p. 219), está ligada à visão objetiva. Ele aponta que só pode haver realismo em culturas que prezam pela semelhança e representação das noções do real, que lhe atribuem devida importância. Essa foi uma característica majoritária no gosto da sociedade europeia no século XIX; se antes, no período medieval, eles ainda não almejavam essa semelhança com o real, após os triunfos da Renascença, o poder de criar semelhanças e boas representações foram matrizes principais de sucesso para um artista. Porém a fotografia surgiu e modificou a visão de como os artistas do movimento impressionista retratavam o mundo e a pintura em si.

Argan (2010, p. 411) afirma que “A rapidez da tomada e da realização pictórica marca ponto a favor na comparação já inevitável com as técnicas mecânicas, especialmente com a fotografia”. Os limites se diluíram e a pintura foi francamente influenciada pela foto, esta, tornou-se popular e mais um instrumento de trabalho para os artistas.

Os impressionistas logo perceberam que seria de grande utilidade ter um registro automático para usar como auxiliar na pintura (no lugar de ficar fazendo esboços). O ímpeto era pintar o que se via (mas não se pode congelar o que se vê. Na verdade, a máquina fotográfica é uma nova forma de enxergar o mundo). Portanto, para realizar pinturas baseadas em algo que se vê, e não se controla, como na obra *O absinto* (1876) de Edgard Degas (Figura 5), o artista se utiliza do aparato fotográfico. Argan cita em *Arte Moderna*:

Eis como funciona a sua máquina de captação, eis a estrutura do fotograma. Uma grande parte do quadro é ocupada pela perspectiva enviesada, comum abrupto desvio em ângulo agudo, das mesinhas de mármore. *Entra-se* no quadro por este rumo imposto, como se estivéssemos pessoalmente naquele café numa das mesinhas (ARGAN, 2013, p. 109)

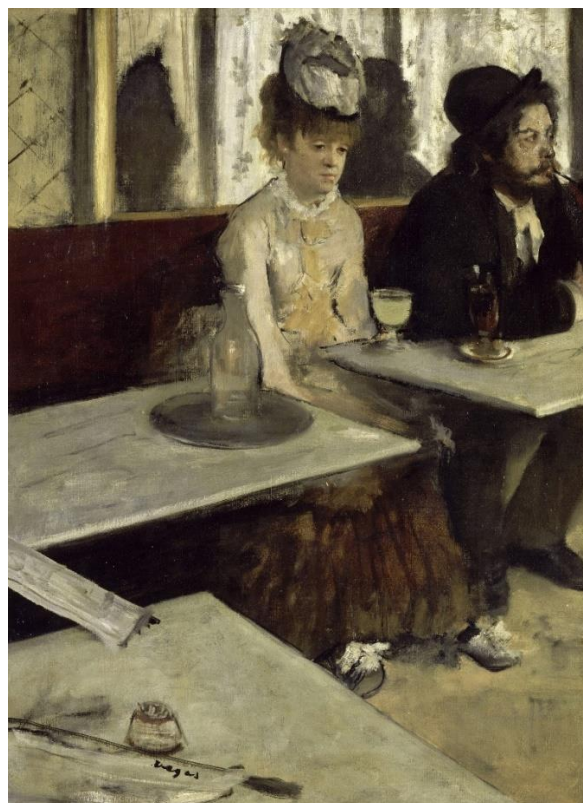


Figura 5: Edgar Degas , *O Absinto* (1873), Óleo sobre tela, 92 × 68,5 cm.

Fonte: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/in-a-cafe-2234.html

Diversas foram as mudanças que o aparelho fotográfico proporcionou, criando uma nova profissão. Com a fotografia presente na vida do cidadão moderno, “A memória já não tem vez na arte” (ARGAN, 2010, p. 411). Talvez ele tenha se referido aqui ao ato de pintar usando detalhes que ficaram apenas rapidamente diante dos olhos, problema que a fotografia veio ajudar a solucionar.

Édouard Manet também foi um dos precursores da arte moderna. Foram seus quadros os que mais inspiraram o grupo dos impressionistas e também viraram alvo de escárnio e revolta da população. O autor afirma que Manet esteve na Itália entre 1853 e 1856 (ARGAN, 2010 p. 418), observando obras, tendo notado várias possibilidades de *revival* dos mestres do passado. Inspirado pelo realismo de Courbet, Manet buscou formas mais livres de passar para a tela o que via sem obrigação direta com a realidade e se provendo de liberdade para criar e reinventar referências. Assim, em suas incursões pela Itália e pela própria França entre 1853 e 1856, o artista fez cópias da *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano, observou atentamente *Concerto campestre* de 1510 (Figura 7, Atribuído a Giorgione, e atualmente, a Ticiano) no Louvre, ainda uma gravura de Rafael, que por sua vez havia inspirado Marcantonio Raimondi em 1515 (Figura 6). Essas últimas obras citadas criaram um *revival* em Manet, motivando a composição de *Almoço na relva* (Figura 8) e a *Vênus de Urbino*, para *Olympia*.



Figura 6: Giorgione ou Ticiano, *Concerto campestre* (1510), óleo sobre tela, 110 × 138 cm.
Fonte: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pastoral-concert>



Figura 7: Marcantonio após Rafael, *O Julgamento de Paris*, (1515), gravura (detalhe).
Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1/>

O que estava acontecendo poderia ser chamado de apropriação, porém, não de forma pensada e planejada, mas sim, a criação de um trabalho inspirado em uma ou mais imagens de outros trabalhos, assim, chamarei de inspiração/apropriação. Manet se inspirava no passado e no presente. Assim, é possível afirmar que Manet fazia o *revival* do clássico e pintava o realismo, mas de maneira mais suave e também mais livre. Em *Almoço na relva*, há a presença da figura feminina nua que vai além da representação ou narrativa. De acordo com Argan (2010, p. 420) ela cria um paralelo com a obra de Courbet intitulada *O ateliê do pintor*, de 1855, onde a mulher nua é uma alegoria da própria pintura, sendo essa uma obra paradigmática que dialoga com a própria situação histórica da pintura.

A narrativa, presente na história da arte até então tradicional na Europa, não deixou de existir, apenas mudou de função. Aumont (1990, p. 254) afirma que “a imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude.” Partindo dessa perspectiva, não se pode dizer que o conteúdo de um Manet é o mesmo de um Caravaggio. Ambos comunicam algo, porém, em Caravaggio as narrativas em geral possuíam o vulto sacro, enquanto que em Manet, os elementos corriqueiros serviam de base para a história da tela, ainda que houvesse composição em obras históricas.



Figura 8: Édouard Manet, *Almoço na relva* (1862-63), óleo s/ tela, 208 × 264 cm.
Fonte: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1

Em *Almoço na relva* Manet utiliza-se de referências históricas e, ao mesmo tempo, atuais - “O quadro tem uma atitude fotográfica” (ARGAN, 2010, p. 420) . Outra marca da imagem técnica nessa obra é o fato de o segundo plano parecer tão próximo do primeiro, assemelhando-se assim a uma montagem, a mesma impressão que temos em *As Banhistas* de Courbet. Além de outros fatores marcantes: O valores tonais possuem alto contraste e baixa definição do fundo (podendo ser como citado, um cenário ou mesmo uma cena real deformada, visto que os daguerreótipos não captavam bem a profundidade de campo, dando aparência chapada).

A câmera surpreendeu os artistas pois captava detalhes mais rapidamente que o olho humano, sem jamais substituí-lo, criando um novo campo



Figura 9: Théodore Géricault, *O Derby em Epsom*, (1821), óleo sobre tela, 91 × 122 cm.
Fonte: http://www.wga.hu/html_m/g/gericaul/1/111geric.html

Não foi somente a partir desse momento que os artistas começaram a se interessar pela vida comum (basta lembrar das telas de tema doméstico de Johannes Vermeer e Pieter Bruegel realizadas muitos anos antes)². Mas pode-se afirmar que a fotografia proporcionou um caráter mais investigativo ao que acontecia. Muitos dos elementos retratados eram ignorados ou feitos de forma errônea, pois o olho humano não capta detalhes que acontecem em milésimos de segundo. Esse foi outro ponto proporcionado pela fotografia, como no caso dos cavalos de Géricault (Figura 9) que eram constantemente representados correndo em espacate. Após experimentos de Muybridge em 1878 (Figura 10), foi verificado que essa posição era anatomicamente impossível, a não ser se o animal estivesse com as pernas quebradas. Assim, características naturais de coisas e pessoas foram abrindo os olhos dos pintores e facilitaram a criação e captação de cenas em movimento, ampliando a gama de inspiração dos impressionistas (Assim como *O baile no moulin de la Galette*, de Renoir e *Dança no Moulin Rouge*, de Toulouse-Lautrec. Ambos retratam cenas de grande movimento que tornaram-se possíveis de pintar com o auxílio do dispositivo fotográfico automático).

² T. J. Clark chama o Impressionismo de “pintura da vida moderna”, título de seu livro, o que aponta a prazerosa vivência de uma burguesia urbana na atmosfera pública como o tema dos pintores.

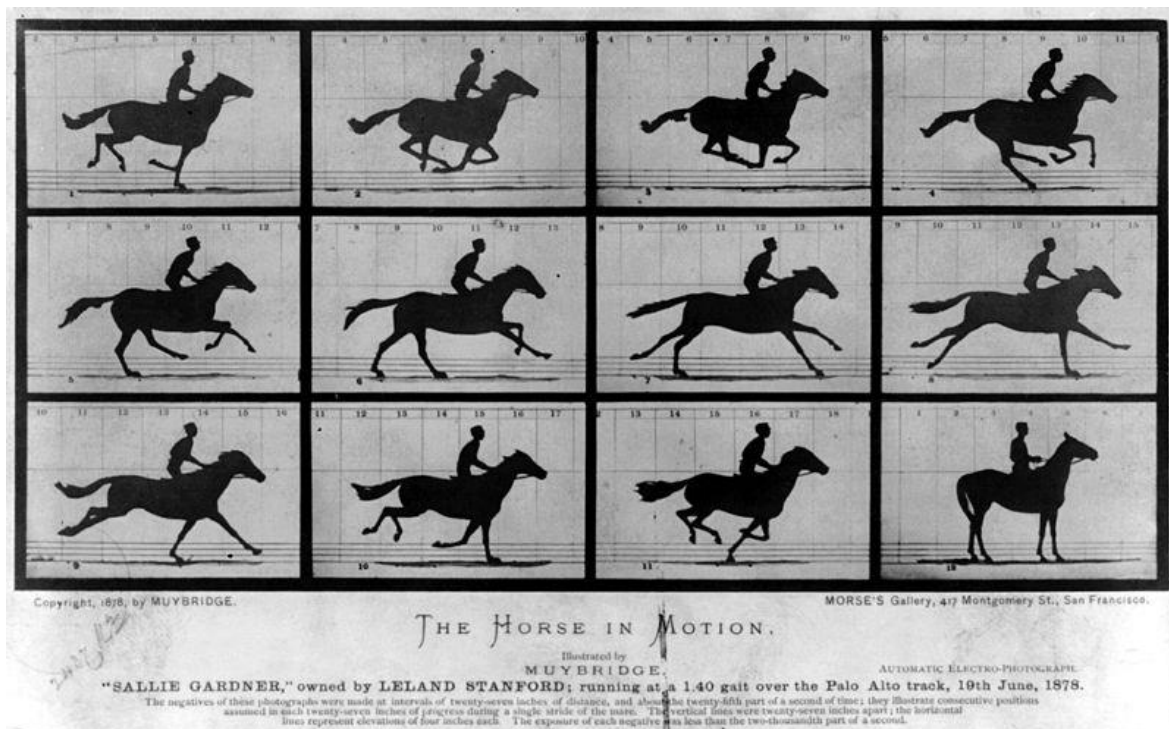


Figura 10: Eadweard Muybridge, *O Cavalo em Movimento*, (1878) Fotografia.
 Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg

A fotografia foi, como Aumont define baseado em teorias de André Bazin (2014, p. 208-209), o fim da necessidade de ilusão (alegoria, mística cristã, perspectiva matemática artificial que transformava o plano em profundidade) e início da expressão pura (expressão concreta e essencial do mundo) “A fotografia fez com que a pintura se libertasse da semelhança, na medida em que satisfaz mecanicamente o desejo de ilusão: a foto é essencialmente, *ontologicamente*³, objetiva – logo, mais crível do que a pintura.” (AUMONT, 2014, p. 209). Nesse caso, estou pensando na imagem fotográfica como documental, ainda sem a potencialidade artística que ela veio a ganhar.

Poderia continuar apontando dados como esses em outras obras de Edgard Degas (como as bailarinas), de Toulouse-Lautrec e outros artistas, que fizeram uso da imagem técnica para auxiliar sua criação e, conseqüentemente, analisar de que forma seu trabalho foi influenciado pelas possibilidades de indagações quanto a cores e luz de forma científica, como no caso de Georges Seurat. Mas, evitando estender assuntos de caráter introdutório, portanto com esses dados encerro a presença dos impressionistas na pesquisa e avançaremos alguns anos.

³ *Grifos do Autor*

1.2. Representação da figura humana na arte após *The Marylins Shots* (1964) de Andy Warhol – comentários sobre sua influência.

Falarei agora da sequência dada à produção de pinturas após o modernismo, focando no trabalho de Andy Warhol e em seguida tecendo comentários acerca do modo com o qual eles influenciaram outros artistas, Começemos então por lembrar um episódio marcante no mundo, na década de 1960.

Quando, com um choro comovido, a nação americana despediu-se da personagem Marilyn Monroe, enterrando o corpo de sua protagonista, Andy Warhol fez o melhor que poderia fazer para consagra-la: havia “embalsamando-a”, criado seu Imago, e a transformando assim em algo não mortal, incluindo o douramento com folha de ouro no fundo do trabalho. Arthur C. Danto utiliza o termo transfiguração para definir essa passagem da realidade para a imagem, do comum para o fantasioso, assim como aconteceu com Cristo em sua Ascensão: “A transfiguração é um conceito religioso. Significa adoração do comum [...] ela significava adorar um homem como a um deus.” (DANTO, 2006, p. 142-143).

Quando pensamos coletivamente nas serigrafias de Warhol com a imagem de Monroe, é possível categorizá-las no mesmo patamar em que se encontra *A Mona Lisa* no século XIX. A obra se tornou um ícone na cultura ocidental e em grande parte da Europa, sendo adorada por multidões e criando em torno de si uma magia inexplicável. O objetivo de Warhol era perseguir e alcançar a celebridade. Ele percebeu que para ser, deveria fingir, assim como a própria Marilyn Monroe. Ela foi uma atriz e cantora mediana, de grande beleza, também construída com artifícios. Projetando uma imagem ideal, ela seduziu e transformou sua figura em lugar comum; a frequência de filmes em que a atriz atuou foi constante, seu rosto estampava jornais e revistas. Sua imagem avia se descolado da pessoa real que interpretava esse personagem que a esgotava, e foi essa-imagem que Warhol usou. Não a pessoa por trás da máscara, mas a própria Marilyn em seu esplendor e poder. A atriz faleceu, contudo, a imagem como costuma acontecer permaneceu.

Danto afirma (2006, p. 134) que, em 1964, a arte americana havia ganhado grande destaque no mundo naquele momento, estando dividida por estilos individuais

e não mais movimentos, ela havia passado de uma era à outra: encerrava-se o moderno e iniciava-se o contemporâneo, como é citado pelo autor ao ver as *Brillo Box*. Não deixou-se de fazer pintura figurativa, mesmo no auge do expressionismo abstrato, essa existia em uma frequência mais baixa e de certa forma marginalizada. Andy Warhol percebeu como a imagem foi diluída nas mídias de televisão e imprensa percebendo que esse era mais uma temática possível para seus trabalhos.

Danto afirma que em 1964 a arte americana, principalmente representada pela abstração, havia ganhado grande destaque no mundo naquele momento, estava dividida por estilos mais individuais e não mais movimentos, e havia passado de uma Era à outra: encerrava-se o moderno e iniciava-se o contemporâneo como é citado pelo autor ao ver as *Brillo Box*. Não deixou-se de fazer pintura figurativa, mesmo no auge do Expressionismo Abstrato; essa existia em uma frequência mais baixa e de certa forma marginalizada. Andy Warhol percebeu como a imagem foi diluída nas mídias de televisão e imprensa e percebeu que esse era mais uma temática possível para seus trabalhos.

Warhol se aproximou de celebridades e buscou usar como inspiração faces de atrizes de cinema e mulheres da sociedade, que tinham cenas de suas vidas transpostas para os jornais. A fotografia não era só mais um veículo experimental: para a mídia, principalmente naquele momento, ela trabalhava em nome de propagação de informação em massa.

É possível entender como isso ocorreu, nesse caso, observando o processo pelo qual Monroe passou: deixou de ser realidade e se transformou em imagem. As celebridades nesse momento estavam no auge da publicidade, superproduções cinematográficas, era de ouro hollywoodiana, capas de revista, fotos autografadas. Na arte esse processo de descolamento do real se deu principalmente pela conversão de uma imagem de visão objetiva em uma imagem técnica fotográfica. Posteriormente, tornou-se uma serigrafia de Warhol, que visualmente se assemelha com uma pintura, mas possui tons chapados, sem o gesto do artista.

A própria imagem de Marilyn, que foi usada para inspiração no icônico trabalho, foi retirada de um conjunto de imagens em que os atores posavam, do filme *Niagara*, de 1953 (Figura 11):



Figura 11: Marilyn Monroe (1953) Foto arquivo do filme *Niágara*.

Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962

O conjunto específico de imagens nas quais vou me referir aqui é o *The Shot Marilyns*. Essa série foi uma das primeiras que Warhol criou utilizando o processo de serigrafia, não muito popular como método de expressão artística. No trecho seguinte o artista explica o modo com o qual ele trabalhava e como criou essa série:

Com serigrafia você escolhe uma fotografia, estoura (aumenta o contraste e o as dimensões), transfere com cola na seda e então passa a tinta através e ela vai através da seda mas não da cola. (...) Quando aconteceu de Marilyn Monroe falecer aquele mês, eu tive a ideia de fazer telas do belo rosto das primeiras Marilyns.⁴

As fotografias das celebridades estavam disponíveis em diversos lugares e através da apropriação Warhol obteve a imagem inicial para construir esse trabalho.

⁴ Tradução livre, original em inglês: “*With silkscreening you pick a photograph, blow it up, transfer it in glue onto silk, and then roll ink across it so the ink goes through the silk but not through the glue. (...) When Marilyn Monroe happened to die that month, I got the idea to make screens of her beautiful face the first Marilyns.*” (WARHOL apud DOUMA, 1980, p. 65)



Figura 12: Andy Warhol, *The Marilyn Shots (Fundo azul)*, (1964), serigrafia, 65x71cm.
Fonte: <http://warholessays.tumblr.com/post/86782932030/shot-light-blue-marilyn-1964-this-is-a-painting>

A série *The Shot Marylins* possui esse nome porque logo após o seu desenvolvimento em 1964, uma das frequentadoras da Factory⁵, Dorothy Podber, artista e feminista, foi até lá, sacou uma pequena pistola e atirou nas serigrafias que ali faziam, criando uma marca na testa da figura⁶ (Figura 12).

Hal Foster afirma que a pessoa (ou a persona) de Warhol constantemente fazia afirmativas que davam a entender que ele buscava a todo o momento bloquear seus sentimentos e sentidos, a ponto de afirmar que queria ser uma máquina e gostava que as coisas fossem sempre as mesmas, repetidamente (FOSTER, 2014, p. 126), unindo isso aos conceitos de trauma de Lacan (o trauma se dá após a vivência do choque, sendo causado pela iminência daquele episódio se repetir). Assim, ao repetir muitas vezes

⁵ A Factory foi o estúdio de Andy Warhol que funcionou em três locais diferentes em Manhattan, entre 1962 e 1984

⁶ <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1579445/Dorothy-Podber.html>

uma cena de tragédias de celebridades falecidas ou de cadeiras elétricas através de impressões serigráficas, Warhol busca a dessensibilização através da repetição (*Wiederholen*), que é de fato um caminho sem volta para os sentidos (como é ilustrado no filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, 1971, onde o protagonista agressor é exposto repetidas horas a cenas de tortura e violência para ser educado através do trauma). Esse fenômeno é chamado por Foster de Realismo Traumático (FOSTER, 2014, p. 128). Assim, em Warhol, a repetição do instante pregnante⁷ da morte é repetida para perder sua força, mas em contrapartida, nós nos tornamos insensíveis a ela.

Além disso, Foster descreve como é possível (usando o conceito de Lacan) interpretarmos a imagem como um objeto que nos olha, ou seja, que devolve nosso olhar no momento em que nos colocamos a fitar aquela imagem (FOSTER, 2014, p. 134). Olhamos para a morte e ela nos olha de volta, como o reflexo de narciso.

A imagem que partira do registro de uma celebridade que construíra cuidadosamente sua personagem, diferentemente da imagem de Victorine Meurent de Manet, choca, mas com impacto semelhante. Monroe era também uma mulher de muitos homens, e muitos a rechaçavam por isso, sendo um ponto que devia de fato incomodar o movimento feminista que na época era bastante radical nos Estados Unidos. Esse fato representa o poder de comunicação e significação da imagem, sempre ligada à interpretação individual, podendo causar as mais diversas emoções e reações. É difícil mensurar o tamanho da influência de Andy Warhol e de Marilyn Monroe nos anos seguintes ao advento da fama de ambos. Criarei aqui referências pontuais de pintura que ecoaram esse fenômeno.

Citarei aqui a obra *Dead Marilyn*, de Marlene Dumas. A artista sul-africana diz que a obra foi criada para fazer parte de uma exposição nos Estados Unidos. Dumas sempre ouvia dizer que os artistas americanos faziam grandes pinturas e ela queria também fazer uma grande pintura. Afirma ainda que essa foi uma forma de lidar com o falecimento de sua própria mãe. O registro da imagem de Marilyn Monroe morta em cinco de agosto de 1962 (Figura 13) estava em seus arquivos, a artista acreditou que usar aquele registro para fazer uma pintura para a exposição na América, uma vez que essa tinha a temática da morte, seria uma forma de trabalhar seu próprio luto. Dumas

⁷ Instante pregnante é o momento definido como uma imagem que represente todo um acontecimento, exprimindo sua essência. Conceito de Gotthold-Ephraim Lessin, descrito por Jacques Aumont em *A Imagem* p. 241.

cita que escolhe suas imagens para trabalhar de forma que elas causem certo medo e tensão em si própria. Ela afirma que esse trabalho é um retrato da morte, é um retrato de Marilyn Monroe e também, de uma Era.

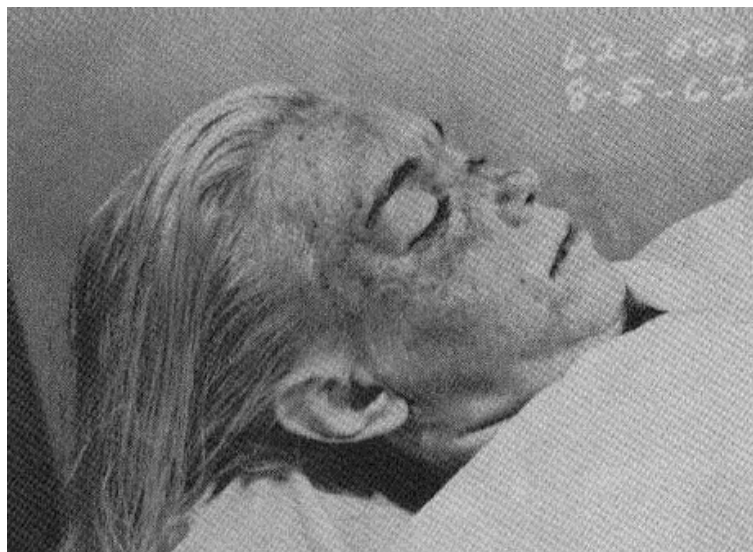


Figura 13: *Marilyn Monroe Morta em sua casa* (1962), Registro fotográfico jornalístico.
Fonte: <http://www.celebritymorgue.com/marilyn-monroe/>

Nesta exposição de Dumas realizada em 2008 no MoMA em Nova York, intitulada *Measuring my own grave*, temos uma série de trabalhos que tratam do tema da morte. Foi lançado um catálogo com textos de diversos críticos de arte (BLUTLER, 2008), e elenquei aqui algumas reflexões de Richard Shiff para colocar mais luz sobre o trabalho da artista e sua ligação com a fotografia. Dumas utiliza essa fotografia registro de Marilyn para a criação de sua obra *Dead Marilyn* (Figura 14).

Seu trabalho com imagens atesta essa característica de *memento mori* implícita na fotografia, o problema do passado registrado, do que se foi e permaneceu em imagem. De acordo com DUBOIS:

O processo que faz a fotografia *ser* carrega em si mesmo sua própria *morte*. Se quisermos evitar essa autoconsumação, se quisermos que a imagem se conserve, é preciso parar, é preciso encontrar o meio de interromper o movimento antes de seu termo: *é preciso congelar o próprio processo*. [...] a fotografia jamais cessou de ser trabalhada pelo problema *do tempo*. Ela o fixa. Parada sobre a imagem. Sombra petrificada. Mumificação do índice.⁸ (DUBOIS, 2014, p. 139)

Mesmo uma fotografia tirada neste segundo será velha (passado) no segundo seguinte. A pintura, porém carrega um traço mais atemporal e menos ligado

⁸ Grifos do autor

materialmente com o que foi, não sendo testemunha temporal como a foto é. A Marilyn de Dumas, em tons de azul e cinza cromático, muito diferente da explosão de cores *Pop*, está morta, lidando com a fragilidade da vida e evocando, assim como a obra de Warhol, a transitoriedade humana através de imagens. De acordo com Flores, “O percepto e a imagem existem apenas como instantes; sua materialização mediante a fotografia e a memória é uma luta contra o tempo e a morte”. (FLORES, 2011, p. 125).

Isso é devido ao fato de a fotografia ser como um espectro, um fragmento do tempo, como nossa mirada no espelho: ela está ali apenas até o momento em que saímos da frente dele e não vemos mais nosso duplo não fixado. Como o reflexo, a fotografia é um “*Isso-foi*”⁹ (BARTHES, 2012, p. 72), característica da imagem técnica que determina que algo esteve em frente à objetiva, esteve ali, e não está mais, restando apenas a memória.¹⁰



Figura 14: Marlene Dumas, *Dead Marilyn*, (2008), óleo sobre tela, 40 x 50 cm.
Fonte: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/dumas-marlene-dead-marilyn-2008/>

⁹ Grifos do autor.

¹⁰ Esse assunto será mais explorado no capítulo dois.

Ao mesmo tempo há o fator determinante de gestualidade, tempo dispendido, e técnica mais ou menos refinada que diferencia a pintura da foto. Há uma frase da artista: “Você não pode TIRAR uma pintura – você FAZ uma pintura”¹¹. Ou seja, diferente da fotografia, a pintura envolve o fazer, o ato de manipular uma matéria e criar uma imagem. Assim novamente corrobora-se a ideia dos dois atos que possuem naturezas diferentes e trabalham juntos de forma concomitante, como podemos verificar na obra dessa artista. Aqui, Shiff descreve concisamente a forma de trabalho de Dumas:

Dumas encontra seus modelos para pintura em fotografias - geralmente imagens de imprensa ou publicidade, ou como as frequentes Polaroids que ela tira da família e amigos. Transformando essas imagens, ela refaz a tomada. Sua distinção entre fazer (fazer uma decisão, alterando estados das coisas) e tomar/pegar (assumindo um significado, aceitando uma dada identidade) desempenha um entendimento comum refletido na linguagem coloquial: ao invés de fazer, nós 'tomamos' uma imagem fotográfica convencional. 'Se você tira uma fotografia, sempre há algo na sua frente' Dumas explica; 'mas com a pintura não há nada'.¹²

Seu trabalho é movido por imagens reconfiguradas, sempre partindo de fotografias apropriadas ou autorais. Independente disso, elas acabam por se descolar do significado primário vindo a tornar-se um objeto autônomo. Isto é, ainda que a imagem esteja ligada inicialmente à fotografia, por semelhança, o significado e a mensagem que é comunicada não configura necessariamente a mesma que a da foto.

Nesse contexto de apropriações, pode ocorrer de uma mesma imagem servir de inspiração para dois artistas. Foi o que aconteceu no caso de uma fotografia publicada na revista *Stern* em 1976. A terrorista alemã Ulrike Meinhof (Grupo RAF¹³ ou Baader-Meinhof) é encontrada morta na cela de número 719 na prisão de Stuttgart-Stammheim, provavelmente resultado de suicídio através de enforcamento.

¹¹ Tradução livre, original em inglês: “You can't TAKE a painting - you MAKE a painting.” (DUMAS apud Richard Shiff em BUTLER, 2008).

¹² Tradução livre, original em inglês: Dumas finds her models for painting in photographs – usually press or publicity images, or just as often Polaroids that she takes of family and friends. Transforming these images, she remakes the taken. Her distinction between making (making a decision, altering the state of things) and taking (taking a meaning, accepting the given identity) plays on a common understanding reflected in colloquial language: rather than make, we ‘take’ a conventional photographic picture. ‘If you take a photograph, there's always something in front of you,’ Dumas explained; ‘but with a painting there is nothing.’ (BUTLER, 2008, p.145).

¹³ Fração do Exército Vermelho (alemão: Rote Armee Fraktion ou RAF.)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Fra%C3%A7%C3%A3o_do_Ex%C3%A9rcito_Vermelho



Figura 15: Revista Stern, manchete da morte de Ulrike Meinhof (1976), registro fotográfico jornalístico.
Fonte: <http://letteraturaartistica.blogspot.com.br/2015/03/marlene-du-mas-ev.html>

A fotografia, que registra e propaga a mensagem, torna-se um ícone da morte de Meinhof, mas também, um índice: aqui jaz a terrorista alemã, mãe de duas adolescentes, falecida no dia das mães, etc. O índice da dor e frustração de uma mulher, que, a mercê do desespero, prefere dar cabo de sua vida. Essa imagem chocou toda a nação e conseqüentemente, países vizinhos. Dado o assunto por encerrado na mídia, a imagem torna-se arquivo (Figura 15).

A imagem fotográfica jornalística tornou-se modernamente uma forma de criar um Atlas de acontecimentos ou *Bilderatlas* (Atlas de imagens, concepção de Aby Warburg¹⁴), sendo por vezes um passatempo para algumas pessoas o *clipping* de

¹⁴ Aby Warburg construiu e agrupou desde 1924 um Atlas de imagens "Mnemosyne" isto é, segundo seu próprio desejo, "Uma História de Arte sem palavras" ou, ainda, uma "história de fantasmas para pessoas adultas". A obra, na época, agrupava da ordem de 79 painéis, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas são reproduções (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de grisailles, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas e efígies) que, 90 anos atrás, Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual. SAMAIN, Etienne *As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. Revista Poiesis, n 17, p. 37, Jul. de 2011.

imagens, recortando e guardando séries de acontecimentos com manchete e registro fotográfico do acontecido.



Figura 16: Gerhard Richter, *Morta I* (1988), óleo sobre tela, 62 cm x 67 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687/?p=3>

Muitos artistas praticam isso de forma a ter um álbum de fotos para posterior prática de pintura. Gerhard Richter faz uso desse método em seu trabalho, geralmente não é imediatista, ou seja, ele não vê a imagem e usa-a para criar uma pintura, por vezes, guarda e esquece de sua existência para posterior trabalho, como o artista afirma em suas entrevistas a Hans Ulrich Obrist (2009, p. 152).

Em 1988, Richter realiza uma série de três pinturas simplesmente intituladas *Tote* (morto). As três obras foram realizadas inspiradas na imagem de Meinhof morta. De grande similaridade entre si, as pinturas carregam a sensação de morte, a imagem de uma pessoa de forma velada e obscurecida como que por trás de um véu. Isso é devido à técnica de embaçamento de Richter, que emprega isso propositalmente para obscurecer o significado da imagem-matriz (fotografia) e chamar atenção para a pintura (Figura 16).

Os três trabalhos são recortes bastante similares da fotografia de Meinhof publicada na revista, e carregam em si a sensação de empatia do artista. Elas expressam “tristeza pelas pessoas que morreram tão jovens e tão loucas, por nada.” (RICHTER apud MAGNANI, 2007, p. 222). Assim concluo que Richter tem um ponto de vista mais direto e próximo desse acontecimento que resultou na morte trágica e pública de Meinhof, e sua perspectiva é de alguém que se importa, traduzindo sensações mórbidas em sua pintura *Tote*, inclusive através do título da série.

Aqui, volto a falar de Dumas, pois como aconteceu uma apropriação para Richter criar a obra, a artista também apropriou-se da mesma fotografia, plenamente ciente que Richter já havia criado uma obra semelhante, mas isso não foi um impedimento para seu trabalho. Porém no caso de Dumas, a perspectiva de reinterpretação da imagem é mais ligada a uma sugestão de êxtase do que de morte: apesar de evocar a revista e o acontecimento através do título *Stern*, a sensação trazida pela pintura é de vida, sono, morte e entrega, como um orgasmo (Figura 17). Sua pintura, diferente da de Richter, não obedece as normas da proporção de corte da imagem e ocupa quase toda a superfície com a cabeça da figura. Sua preocupação formal também não é complexa, compondo a pintura com pinceladas mais livre e soltas (se observado em relação a Richter), contendo uma expressão artística que é ao mesmo tempo forte, mas possui leveza, semelhante a uma aquarela.

Shiff afirma que “Quando Dumas pinta de uma fonte ou modelo de forma fotográfica, fotografia e pintura bem como o modelo vivo tornam-se assuntos a ser experienciados: fotografia e pintura confrontam-se no entendimento de Dumas” (BUTLER, 2008, p. 152). Assim, concluo que a obra de ambos lida com elementos fotográficos e pictóricos, mas cada um deles com suas particularidades.



Figura 17: Marlene Dumas, *Stern*, (2004), óleo sobre tela, 110 x 130 cm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-stern-t12312>

Dumas faz da fotografia importante parte de sua criação, quase afetiva, através da construção de um acervo de fotos autorais e apropriadas, enquanto Richter tem uma experiência diferente do uso da foto em seu trabalho. Em entrevista, quando perguntado porque a fotografia é importante em seu trabalho, ele respondeu:

Porque eu fui surpreendido pela fotografia, que nós todos usamos tão massivamente todos os dias. De repente, eu vi isso de uma nova maneira, como uma imagem que me oferecia uma nova visão, livre de todos os critérios convencionais que eu sempre associei com arte. Não tinha estilo, nem composição, nem julgamento. Isso me libertou para a experiência pessoal. Pela primeira vez, não havia nada: era pura imagem. É por isso que eu queria tê-la, mostrá-lo - não usá-lo como uma forma de pintar, mas usar a pintura como uma forma para a fotografia.¹⁵

A reflexão de Richter vai justamente de encontro à multiplicidade da imagem fotográfica. Por isso, ele faz três pinturas de Meinhof, ele está simplesmente explorando

¹⁵ Tradução livre, original em inglês: *Because I was surprised by photography, which we all use so massively every day. Suddenly, I saw it in a new way, as a picture that offered me a new view, free of all the conventional criteria I had always associated with art. It had no style, no composition, no judgment. It freed me from personal experience. For the first time, there was nothing to it: it was pure picture. That's why I wanted to have it, to show it – not use it as a means to painting but use painting as a means to photography.*, Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 59

a imagem, sem levar tanto em conta o que é mostrado na imagem, qual a história por trás dessa foto.

Dumas, para a citada exposição, realizou diversas pinturas de mulheres mortas, criando um elo entre si própria e os trabalhos. Podemos observar também que suas referências não são somente fotos de jornal; obras dos grandes mestres tornam-se também fonte de inspiração. Assim, além da fotografia de publicidade, a imagem (de outras pinturas) torna-se referência para criar, como já vimos em *Stern*, e acontece novamente em *Lucy* (Figura 18).

Essa pintura traz a referência de uma obra de Caravaggio, sendo a única alusão à seu significado o título da obra. Em Dumas, *Lucy* é apenas uma cabeça levemente andrógina em tons de ocre e branco. Mas seu panorama é da importância da mulher no próprio tema religioso no qual ele estava incluído, a história de Santa Lúcia, que foi torturada e morta, sendo depois canonizada.

Na obra de Caravaggio, temos o enterro de Santa Lúcia. Em Dumas, parece que somos colocados mais próximos a ela, como se fosse uma simples mulher em êxtase, ou dormindo, não fosse pelo gesto mais escuro no pescoço que sugere um corte. Para a artista a referência apropriada é só uma parte da obra final:

Identificar o assunto não é a chave para o conteúdo. Entender o que significa o trabalho é olhar para a relação entre o material tecnológico de base (modelos fotográficos) e a imaginação metafísica (do artista), é mais associativo do que descritivo, trata-se das qualidades físicas das obras reais que se reúnem no espaço cultural da exposição.¹⁶

¹⁶ Tradução livre, original em inglês: “*Identifying the subject is not the key to the content. To understand what the work means is to look at the relationship between the technological source material (i.e. photographic models) and the metaphysical imagination (of the artist), it’s associative rather than descriptive, it’s about the physical qualities of the actual works coming together in the cultural space of the exhibition.*” <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-lucy-t12313>



Figura 18: Marlene Dumas, *Lucy* (2004), óleo sobre tela, 110 x 130 cm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-lucy-t12313>

Assim, concluo que a prática de apropriação ocorre livre de julgamentos, já sendo um método de trabalho bastante comum. Usei diversos exemplos na obra de Marlene Dumas e Gerhard Richter para exemplificar esse fato, pois ambos possuem em suas trajetórias questões entre fotografia e pintura que fazem parte de suas pesquisas artísticas.

A apropriação/inspiração pode ser, portanto, um método válido de escolha de referências, e o desenvolvimento de um trabalho a partir de uma mesma imagem dependerá das influências e escolhas do artista, que terá de decidir qual será seu foco e como trabalhará a imagem para que esta ganhe autonomia em sua nova forma, isto é, em sua pintura.

1.3. Gerhard Richter e Eric Fischl: a pintura como uma forma para a fotografia.

Falarei agora da prática de pintura usando a foto em seu processo, tema constantemente abordado em toda nossa pesquisa e ponto principal dessa dissertação, através do estudo sobre métodos de criação de dois artistas. Iniciarei com uma primeira análise de dois trabalhos de Gerhard Richter, que usa a fotografia em seus trabalhos de uma maneira muito própria e variada a cada momento em sua carreira, sendo que seu maior paradigma é a pintura.

A respeito dessa relação, Gerhard Richter afirma: “uso a fotografia como Rembrandt usa o desenho ou Vermeer usa a *câmera obscura* pra um quadro” (RICHTER, in COTRIM e FERREIRA, 2006, p. 116). Ou seja, ele encara a imagem fotográfica como um elemento instrumental em sua pintura. Richter afirma ainda que a foto possui uma abstração própria, tem mais valor de verdade, enquanto quadros tem valor de artifício, mas que quando as imagens extraídas de fotografias são pintadas, “aquilo tem um outro significado, outra informação” (RICHTER, in COTRIM e FERREIRA, 2006, p. 116). O artista afirma que trabalhar com fotos é um processo diferenciado, ou seja, ele pode pintar o que quiser, sem compromisso de inventar nada, desde cartões postais à fotos de animais, aviões, etc.

Richter está claramente no universo fotográfico citado por Flusser quando este afirma que “*estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias*”¹⁷ Isto é: “existir em um mundo-mosaico. *Vivenciar* passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias”¹⁸ (FLUSSER, 2011, p. 93).¹⁹

Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão de mundo’. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha.²⁰ (FLUSSER, 2011, p. 93)

Assim, Gerhard Richter, através da pintura, transmuta a foto em pintura e faz algo que acaba por transcender a imagem, transformando o ícone carregado de

¹⁷ Grifos do autor.

¹⁸ Grifos do autor.

¹⁹ Como acontece em eventos e postagens de fotos em rede social.

²⁰ Grifos do autor.

memórias e associações pessoais em outra possibilidade imagética, descolada da sua própria referência. Borrando-a, desfocando o significante. Ainda assim, a imagem é perceptível e identificável, como um palimpsesto, como pode ser visto na Figura 19: percebemos um bebe, mas para o artista não é necessário detalhar seus traços ou “respeitar” a figura do bebê, pois noções como sujeito figura e fundo não são a sua principal preocupação: o que importa aqui é a relação da tinta com a superfície, onde ora temos a ilusão representativa, ora ela é quebrada quando tudo se transforma em borrões e é possível enxergar o rascunho

Em relação a suas obras Richter afirma ainda que “o emprego da foto vem ao meu encontro: a foto existe para mim como relato sobre uma realidade que não conheço e não avalio, que não me interessa e com a qual não me identifico” (RICHTER, in COTRIM e FERREIRA, 2006, p. 116). A forma se dilui em pinceladas muito soltas e embaçadas, que de certa forma fazem parte de seu gesto e vão de encontro a problemas que se restringem à superfície da tela e também a questionamentos pertencentes à história da pintura, ganhando, assim, ainda mais valor em trajetória artística.



Figura 19: Gerhard Richter, *Moritz*, (2000) óleo sobre tela, 62 cm x 52 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/moritz-10504/?&categoryid=52&p=1&sp=32>

Não faço borrões. O fato de eu borrar não é mais importante e não é a marca que identifica meus quadros. Quando dissolvo as delimitações, crio transições, não faço isso para destruir a apresentação (...) as transições em fluxo, as superfícies lisas, equalizadores, esclarecem o conteúdo e tomam a apresentação confiável (uma pintura-primária pastosa recordaria demais a pintura e destruiria a ilusão). (RICHTER, in COTRIM e FERREIRA, 2006, p. 116).

É válido entender como foram escolhidas essas imagens, e quais seus critérios de eleição. Em uma entrevista a Benjamin Buchloh, Richter diz que:

Eu procurei por fotografias que mostrassem minha vida atual, as coisas eram relacionadas a mim. E eu escolhi fotografias em preto e branco, porque eu percebi que elas mostravam tudo isso de forma mais eficaz do que fotografias a cores, mais diretamente, mais artisticamente, e, portanto, mais credível. Esse é o porquê de eu ter escolhido todas aquelas fotos amadoras de família, esses objetos banais e instantâneos.²¹

Ainda que mude o assunto, ou seja, alterando de fotos familiares para fotos de alpes, montanhas, Richter afirma que a forma de escolher foi uma tentativa de transmitir um conteúdo de um tipo mais universal, como exemplo dos conjuntos de áridas rochas foi algo que o atraíram naquele momento.

Somo a essas afirmativas uma reflexão contida em um artigo sobre o pensamento de Stanley Cavell e Michael Fried das relações entre foto e pintura, onde o autor Diarmuid Costello faz um comparativo dos meios - fotografia e pintura - e, entre proximidades e disparidades, chega à conclusão que há um limite tão tênue entre o que pode ser chamado de fazer pintura e fazer fotografia após o modernismo, que na verdade não há mais como afirmar que um método é puro, ou ainda que ele permanece fiel à sua forma primordial de acontecer (CAVELL, apud COSTELLO, 2008, p. 219).

Isso pode ser observado também no apontamento de Costello sobre o trabalho de Richter, que, citando Fried, corrobora a ideia de que deve-se evoluir um método, mas essa evolução acontece de dentro para fora, ou seja, é um processo que demanda tempo de amadurecimento, produção e autoconhecimento, e com isso pode-se obter características de renovação e autodescoberta na construção das imagens, ou, usando o

²¹ Tradução livre, original em inglês: *I looked for photographs that showed my present life, the things that related to me. And I chose black-and-white photographs, because I realized that they showed all this more effectively than color photographs, more directly, more inartistically, and therefore more credibly. That's why I picked all those amateur family pictures, those banal objects and snapshots.* (BUCHLOH, 2009, p. 16)

termo do artista, *picturing*²². Para Cavell, isso é um reflexo apreendido com a arte modernista. Segundo ele, essa arte:

Está tentando encontrar os limites ou essência de seus próprios procedimentos. E isso significa que não está claro *a priori* o que importa, ou irá importar, como uma pintura ou escultura ou composições musicais... Nós não temos critérios claros para afirmar se um determinado objeto é ou não uma pintura, uma escultura ... a tarefa do artista modernista, como a da crítica contemporânea, é descobrir do que sua arte, finalmente, depende; não importa se não tenhamos um critério prévio para definir a pintura, o que importa é que percebemos que os critérios são algo que deve descobrir, descobrir na continuidade da própria pintura.²³

Parece fazer bastante sentido a forma como essa ideia representa o critério de Richter de tentar fugir da ideia de “fazer pintura” como algo fechado e limitado. Richter (2006, p. 117) afirma que ele quer fazer pinturas da mesma forma que se constroem as fotografias: de forma racional, sem expressividade ou ligação íntima com a imagem, e sim com a quase inconsciência do que aquela imagem representa.

Vemos na Figura 20 um exemplo do uso de uma imagem deliberadamente desinteressada da questão de autoria e focada no ritmo e composição da imagem, com uma paleta composta por cinzas cromáticos. Não é uma pintura sobre a experiência em estar nos alpes, vivenciar a natureza, como a obra de Caspar David Friedrich *The Sea of ice (1823-24)*. Essa pintura está mais próxima da imagem de uma forma gestaltiana de uma montanha do que narrativa e significativa, ou seja, enxergamos a montanha pela ligação entre os planos recortados que dão essa ideia, não pela semelhança em cores e texturas. Em Richter, esses elementos são ilusórios e desnecessários.

²² Assim, o que eu frequentemente vi como uma deficiência de minha parte - o fato de eu nunca ter sido capaz de "formar uma imagem" de algo - não é incapacidade de todo, mas um esforço instintivo para chegar a uma verdade mais moderna: De que já estamos vivendo em nossas vidas. (A vida não é o que é dito, mas o ditado, não a imagem, mas imaginar).

Tradução livre, original em inglês: *So what I have often seen as a deficiency on my part – the fact that I've never been in a position to 'form a picture' of something – is not incapacity at all but an instinctive effort to get at a more modern truth: one that we are already living out in our lives (life is not what is said but the saying of it, not the picture but the picturing)*. Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 214.

²³ Tradução livre, original em inglês: *Is trying to find the limits or essence of its own procedures. And this mean that is not clear a priori what counts, or will count, as a painting, or sculpture or musical compositions... We haven't got clear criteria for determining whether a given object is or is not a painting, a sculpture... The task of modernist artist, as of the contemporary critic, is to find what is his art finally depends upon; it doesn't matter that we haven't a prior criteria for defining painting, what matters is that we realize that the criteria are something we must discover, discover in the continuity of painting itself.* (CAVELL, apud COSTELLO, 2008, p. 219).



Figura 20: Gerhard Richter, *Gebirge (Montanha)* (1968), tinta acrílica industrial s/ tela, 102 cm x 92 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/alpine-1/mountains-5917/?&categoryid=1&p=1&sp=32>

No texto do catálogo da exposição *Panorama* (publicado no site da Sotheby's) temos uma importante afirmativa sobre a obra *Gebirge* (Figura 20). De acordo com a explicação conceitual da obra, ela é de certa forma ligada ao romantismo, mas ao mesmo tempo, ultrapassa seu significado simbólico e narrativo.

Seguindo as explorações de pintura de fotografias aéreas de cidades e paisagem urbanas em meados da década de 1960, a proposta de Richter o tema de paisagens, marinhas, e paisagens de nuvens com referência aos temas clássicos do Romantismo, no entanto, a representação neutra e sem emoção de montanhas aqui posiciona o artista como uma importante influência conceitual em pintores como Ed Ruscha e Rudolf

Stingel. Desprovido de qualquer narrativa ou significado potencial simbólico, *Gebirge* mostra o interesse de Richter no processo de pintura em relação à fotografia. O borrão como um ataque à clareza da imagem torna-se uma postura conceitual sobre a evolução da pintura e examina a dicotomia clássica de figuração e abstração. Tendo surgido num momento em que a pintura foi declarada como forma artística obsoleta e aparentemente formas mais progressiva foram favorecidas, *Gebirge* se destaca como uma poderosa meditação sobre possibilidades conceituais do médium e, mais universalmente confere a capacidade de Richter para superar convenções tradicionais, explorando sua própria história. (RICHTER, 2009).²⁴

Da mesma forma como o trabalho do historiador Aby Warburg, podemos verificar aqui uma aproximação ao processo de *clipping* de Richter intitulado de *Atlas* onde se encontram diversas fotos de montanhas que serviram de referência para *Gebirge* (Figura 21). Em seguida, podemos ver uma das partes do Atlas de Warburg (Figura 22). Assim, a prática de coletar imagens funciona como um mapa, criando várias referências para o artista ou pesquisador e sendo uma eficaz forma de armazenar informações que podem ser usadas no futuro para outros trabalhos ou para catalogações e pesquisas sobre o artista.

²⁴ Tradução livre, original em inglês: *Following the painterly explorations of aerial photographs of cities and townscapes in the mid-1960s, Richter's turn towards landscapes, seascapes, and cloudscapes references the classic subjects of Romanticism, yet the neutral and unemotional depiction of mountains here positions the artist as an important conceptual influence on painters such as Ed Ruscha and Rudolf Stingel. Devoid of any potential narrative or symbolic meaning, Gebirge displays Richter's interest in the process of painting in relation to photography. The blur as an assault on the clarity of the image becomes a conceptual stance on the evolution of painting and scrutinizes the classic dichotomy of figuration and abstraction. Having emerged at a time when painting was declared obsolete and seemingly more progressive artistic forms were favoured, Gebirge stands as a powerful meditation on the medium's conceptual possibilities and more generally imparts Richter's ability to overcome traditional conventions by exploring their own history. Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 92.*



Figura 21: Gerhard Richter, *Mountain Ranges*, (1968) Atlas, folha 126, 2016, colagem.
 Fonte: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/contemporary-art-evening-auction-116020/lot.27.html>



Figura 22: Aby Warburg - *Mnemosyne: Ascent to the Sun*. (1924-1929), Atlas panel 8.
 Fonte: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/8>

Passo assim para outra série de pinturas do artista. No ano de 1999, Richter, em posse de uma câmera fotográfica, fotografou uma paisagem: apenas três registros na cidade de Florença, Itália, às margens do rio Arno. Com essas imagens, ele criou a série *Firenze*, em 2000, utilizando 118 trabalhos, sendo originárias de fotografias multiplicadas a partir dos três negativos, criando uma notável sequência de *overpainted photos*. Trata-se de uma técnica elaborada por Richter que consiste em aplicar tinta de forma a subverter a imagem ou o sentido contido na fotografia. Poderíamos afirmar que esse trabalho é uma foto ou uma pintura, mas ele é de fato um híbrido desses meios, por vezes sendo mais pintura do que foto e vice versa, dependendo da quantidade que mais aparece de cada material (Figuras 23 e 24).



Figura 23: Gerhard Richter - *Imagem 20 de 20 - Firenze (80/99)* (2000), pintura sobre fotografia, 12 x 12 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1>



Figura 24: Gerhard Richter - *Imagem 16 de 18 - Firenze (80/99)* (2000), pintura sobre fotografia, 12 x 12 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1>

Apesar de essa série não estar totalmente ligada à ideia de pintura figurativa, acredito que é válido inserir aqui, pois estão em xeque o papel da fotografia e da pintura tradicional de cavalete, mescladas nesses trabalhos. Eles não necessariamente tem um semelhante com a visão objetiva (assim como nos seus outros trabalhos), mas, ainda assim, existe a necessidade do artista de dialogar a imagem manual/pintura com a fotografia.

Aqui, chama a atenção o fato de duas imagens transformarem-se em duas outras bastante diversas, ocorrendo que só é possível fazermos relação de índice e de significado da imagem se elas estiverem em conjunto e soubermos qual a proposta da série. Se não, o mesmo é abstraído e o que permanece é a textura e diferença entre os matizes. Em ambos os casos, a presença da materialidade da tinta é pesada e intensa, em contraste com a o papel fotográfico impresso com uma imagem que permanece imutável e fixa. A tinta tem uma característica de manchas soltas, deformadas, quase selvagens, parecendo formas totalmente não planejadas, porém expressivas e gestuais (Figuras 25 e 26, sendo essas feitas a partir do mesmo registro). Vale lembrar que a imagem técnica é reprodutível infinitas vezes, e a imagem manual é única.

No livro *Notas de 1962*, Richter, inicia o texto com a frase: “O primeiro impulso em direção à pintura (...) brota da necessidade de comunicação” (RICHTER apud OBRIST, 2009, p. 128). O artista em seguida diz que vê a citação como muito truista, algo evidente e possivelmente redundante. Ou seja, comunicar, isso é claro, mas não há qualquer mensagem expressa ou única a ser entendida ou ensinada.



Figura 25: Gerhard Richter - *Imagem 13 de 20 - Firenze (33/99)* (2000), pintura sobre fotografia, 12 x 12 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1>

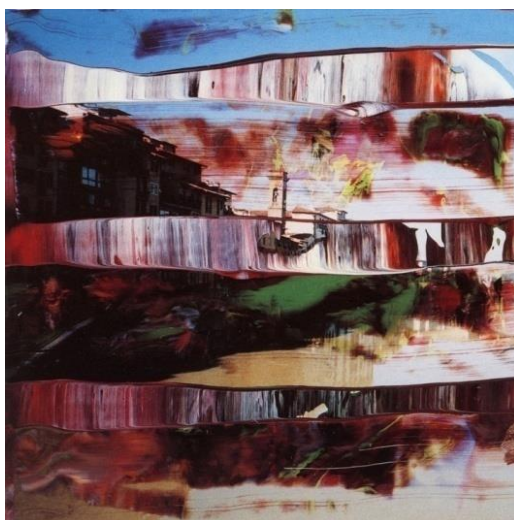


Figura 26: Gerhard Richter -*Imagem 8 de 20 - Firenze (28/99)* (2000), pintura sobre fotografia, 12 cm x 12 cm.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=118&s=&p=1>

Ele afirma isso em sentença de que a arte não pode ser pela arte, citando isso como um “exagero ritual da arte decadente, burguesa” (RICHTER apud OBRIST, 2009, p. 129) e que deveria comunicar algo, ou seja, não ser algo que busca apenas uma visão agradável, um conceito do que seja belo para o autor: a obra deve ir além, deve transmitir algo além de prazer estético. As pinturas tem certo pendore para a ilusão, mas nunca para a sugestão de uma cena teatral.

Há o ponto da relação do artista com a escolha da fotografia. Ainda na entrevista com Obrist, Richter afirma que nunca funciona para ele tirar foto para usar como pintura, e sim, funciona, quando isso ocorre sem premeditações, como quando você faz uma fotografia, esquece da mesma, e algum tempo depois, ao olhar aquela imagem, o registro suscita algo de interessante que pode vir a se tornar pintura.

Se partimos do pressuposto que a fotografia é uma forma de registrar memórias, podemos considerar que a imagem técnica ajuda a construir memórias e histórias²⁵ e além da perspectiva comunicativa, uma perspectiva narrativa. Dessa forma é possível também construir uma história. Para exemplificar esse tipo de processo de escolha e eleição de imagens técnicas para pintura, falarei de alguns trabalhos de Eric Fischl e sua relação com imagens e métodos de criação.

²⁵ Esse tema será abordado no capítulo dois.

Eric Fischl é um artista americano nascido em Nova York, em 1948. No ano de 2012 foi inaugurada no *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, na Filadélfia, uma grande retrospectiva do artista. A exibição percorreu diversos museus, tais como o *San Jose Museum of Arts*, na Califórnia. A exposição, intitulada *Dive Deep*, contou com o lançamento de um catálogo contendo cento e quarenta e cinco obras de arte, incluindo cinquenta fotografias e quatorze pinturas de 1979 até aquele ano que descreviam como era seu trabalho a fundo. Essa mostra, além de exibir grandes pinturas de Fischl, seu processo e séries completas de trabalho, trazia ao público algo que muitas vezes fica eclipsado após o trabalho pronto: a pré-produção daquelas obras, a forma como o artista desenvolvia sua pesquisa.

Além de vídeo entrevistas e diversos textos, Fischl trouxe à divulgação muitas fotografias que foram feitas por ele para compor o que seria o primeiro conceito dos trabalhos. Dessa forma, ele constrói as narrativas para usá-las como aparato na pintura. Para aprofundar e entender essa relação, falarei de alguns trabalhos contidos nesta mostra.

Um das séries que me chamou a atenção foi *Krefeld Project* devido à riqueza de sua pré-produção, nada ao acaso. Em 2002 a diretoria do *Museu Haus Esters*, em Krefeld, na Alemanha, convidou Fischl para uma exposição individual na instituição e ele resolveu criar trabalhos usando as próprias instalações do local como cenário para as pinturas. O Museu foi projetado em 1928 por Mies van der Rohe para servir de residência, conservando assim, traços de um local de aparência urbana porém aconchegante, com características de uma casa. Assim, os modelos do artista vivenciaram o museu como se estivessem em casa, em atos cotidianos: banhando-se, jantando, vivendo conjuntamente, ao passo que era fotografada por Fischl, para posterior realização das pinturas que iriam para o mesmo local, criando uma tautologia pictórica.

Aqui, vemos uma foto do interior do local (Figura 27), em seguida, temos uma das pinturas que foram feitas justamente com uma cena usando essa sala com cenário (Figura 28). Nessas imagens é possível notar a similitude e a conexão de tempo e espaço do que foi pintado (pintura) com a visão objetiva (fotografia da construção), ou seja, o índice de que aquele lugar existe.



Figura 27: Detalhe da Sala no museu de Krefeld, Alemanha.

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/88/43/82/88438252953db8dce634f7e0307238fc.jpg>

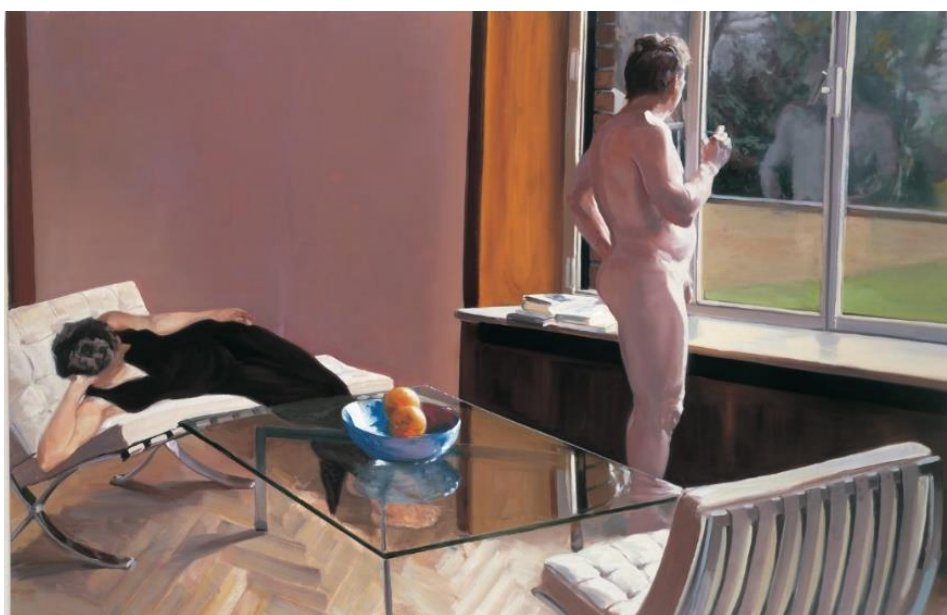


Figura 28: Eric Fischl, *Krefeld Project; Sunroom, Scene #1*, (2002) óleo sobre linho. 198 x 305 cm.
Fonte: <http://www.ericfischl.com/krefeld-project-1/>

Nas duas imagens, temos a reprodução de vários elementos: janela, chão de tacos de madeira, paisagem. Esses elementos que se repetem na fotografia e na pintura agregam valor de existência ao espectador e de dado gráfico para utilização do artista. Como já pontuado, foram contratados dois atores, um homem e uma mulher, e durante

alguns dias, Fischl fez centenas de fotos dos atores em situações banais e do dia a dia, como qualquer casal costuma conviver. Para o artista, essa narrativa é muito importante, pois é ela que dá ao espectador a possibilidade de criar uma leitura única, através da amostragem de elementos narrativos

Após isso, Fischl manipulou-as digitalmente, escolhendo as melhores, e em seguida, trabalhou-as com pintura. A pré-produção de Fischl influencia na obra final, ao contrário de Richter.

A casa foi decorada com móveis para passar uma ideia real de vivência. O casal tomava banho e ficava nu em companhia um do outro, naturalmente. Mas não havia contato direto ou sexual. Não havia como saber de fato qual era a relação entre aquelas pessoas, e essa era parte da intenção de Fischl. Pois, o grande interesse eram seus corpos. Fischl afirmou que:

Estou interessado na relação que uma pessoa tem com o seu corpo. Seu corpo é essa interface entre um mundo interno de sentimento, autoestima, auto aversão e este mundo socializado de sinais de disponibilidade, o desejo ... você lê tudo isso. E isso é o material a qual eu estou preso... essa é a coisa que eu acho mais interessante sobre observar as pessoas.²⁶

Vale observar que, apesar de formalmente semelhante, seu trabalho nada tem a ver com o de Gerhard Richter, do ponto de vista conceitual. Enquanto Fischl interessa-se por corpos, expressões, Richter visa mergulhar no universo da imagem fotografada, enquanto o primeiro faz uso dela para transmitir ou captar algo.

Nessa série, citando a importância da decoração, e de alguns adereços, foram usados inclusive obras de outros artistas para deixar o local com a ambientação moderna. Assim, na pintura *Living Room, Scene 2* (Figura 29), temos como pano de fundo, no cenário, nada menos que obras de Andy Warhol, Bruce Nauman e Gerhard Richter.

²⁶ Tradução livre, original em inglês: *I am interested in the relationship that a person has with their body. Their body is this interface between an internal world of feeling, self-regard, self-loathing and this socialized world of availability signals, desire... you read all that. And that's the stuff that I am riveted to...that's the thing I find the most compelling about watching people.* (HOWARD, Eric Fischl: *The Process of Painting*, sumário do filme, 2012. <http://www.checkerboardfilms.org/films/show/n/eric-fischl>)



Figura 29: Eric Fischl, *Krefeld Project; Dining Room, Scene #2* (2003), óleo sobre linho, 226 x 315 cm.

Fonte: <http://www.ericfischl.com/krefeld-project-1/>

Sobre a expografia de obras da sala que vemos na pintura, a crítica de arte Regina Hackett afirma que inicialmente podemos pensar que se trata de uma homenagem, mas não é esse o caso: na verdade Fischl usa obras dos três grandes colegas como uma forma de ironizar a vida contemporânea e consumista, pois, um casal que possui obras desses artistas é um “titã da indústria” (HACKETT, 2009) que compra esse tipo de trabalho de alto custo e “nem se preocupa de olhar para ele” (HACKETT, 2009). Talvez, esse detalhe tenha sido incluído de forma provocativa para dialogar com o próprio trabalho do artista, que faz de sua pintura figurativa narrativa a forma menos conceitual de arte, se comparado ao três trabalhos na parede. É possível que esses sejam artistas que ele admire a ponto de incluí-los como referência, principalmente as obras de Warhol e Richter, que remetem à relação entre pintura e fotografia. Fischl, que recentemente escreveu e lançou uma autobiografia, (*Bad Boy: My Life On and Off the Canvas*, 2013) afirma que a fotografia é de grande importância em sua pesquisa. Ela auxilia na narrativa inventada (ou interpretada) pelo artista:

(...) é por isso que a fotografia é indispensável para a minha prática. A fotografia pára o mundo para nessa diminuta fração de segundo que todo mundo está fora de equilíbrio, essencialmente inconsciente de onde seu corpo está e exatamente qual forma ele tem. Eles estão fora de equilíbrio, em movimento, e se você estiver trabalhando com a narrativa que você precisa de movimento como uma maneira de provocar a narrativa. Para mim, era indispensável para encontrar as formas que as pessoas são tão sugestivas em seu estado inconsciente. Por exemplo, se você tem alguém virando-se: está indo embora ou voltando? Se eles estão indo embora, para onde eles estão indo? Se eles estão voltando-se, para onde estão voltando? (...) foram essas as perguntas que a fotografia criou para mim.²⁷

A ação de construir a narrativa aberta a questionamentos com o ponto de vista da fotografia também traz à tona as impressões pessoais que temos do mundo que nos cerca, como se cada registro fosse uma imagem que conta pedaços de uma história. Fischl utiliza-se dessas memórias construídas para, através de cor, composição, ângulo, ou seja, direção de imagem, dar vida a um momento congelado nos *pixels* da câmera.

Então, existe aqui a inserção da a imagem técnica como um aparato entre o artista e a realidade e, desse elemento partem as pinturas, que na verdade não são necessariamente cópias fiéis de uma imagem fixada. Isso porque, muitas vezes, o artista trabalha com colagens de outras fotografias, tanto colagens tradicionais de papel, recortando fotos impressas e aplicando uma sobre a outra, passando adesivo, ou, colagens digitais. Para fazer colagens digitais, existem os modernos *softwares* de edição de imagem, ferramentas tão potentes que ultrapassam os métodos tradicionais, pois são mais ágeis e permitem idas e vindas infinitas, sem danificar o registro inicial. Fischl declarou fazer usar o *Photoshop*²⁸ para trabalhar suas imagens, pois, segundo o artista isso possibilitaria mais segurança e facilidade, uma vez que a parte que mais deve ser feita na tela, a pintura, não seria interferida pelo planejamento e criação da narrativa, permitindo assim, dividir o trabalho em etapas, tornando o trabalho do artista mais dinâmico e proveitoso:

²⁷ Tradução livre, original em inglês: (...) *and that's why photography is indispensable to my practice. The photograph stops the world for such a minute fraction of a second that everybody is off-balance, essentially unaware of where their body is and exactly what shape it is. They're off-balance, in motion, and if you are working with narrative you need motion as a way to trigger the narrative. For me it was indispensable to find the ways that people are so evocative in their unconscious state. For example, if you have somebody turning: turning away or turning toward? If they are turning away, what are they turning away from? (...) Those were the questions that photography set up for me.* (BERLIND, 2014)

²⁸ Programa lançado em sua primeira versão pela Adobe Systems em 1990. É um ícone para profissionais que trabalham com edição de imagem bidimensionais digitais.

Então o Photoshop veio e agora a descoberta acontece no computador, mas eu ainda estou fazendo a mesma coisa: a digitalização da figura, encontrando um contexto, invertê-lo, ampliá-lo, imprimi-lo, e eu chego à algo que se parece coma pintura que eu quero pintar. No começo eu estava tão assustado achando que ele ia levar toda a vida da pintura. Descobriu-se que ele fez o oposto. Ele libertou-me para pintar. Ele ampliou a minha linguagem e ampliou minha ousadia de uma forma que eu não esperava.²⁹

No *Photoshop*, o ambiente de edição é totalmente controlado pelo usuário, e esse vai, aos poucos, passo a passo, fazendo mudanças de composição, controle de luminosidade, recortes, etc.

Volto agora a falar da exposição de Fischl que motivou o lançamento do catálogo com detalhes de sua criação. Por ocasião da abertura da exposição *Dive Deep* no San Jose Museum of Art, a co-curadora da mostra Jodi Throckmorton fez uma pesquisa junto aos arquivos de Fischl e publicou no *blog* do museu uma postagem intitulada *DIVE DEEP: ERIC FISCHL'S USE OF PHOTOSHOP* sobre uma obra da série *Scenes from Late Paradise*, em que a curadora afirma que Fischl trabalha com suas próprias fotografias e inúmeras colagens e testes digitais, chegando assim pouco a pouco ao resultado desejado, trabalhando na edição das imagens. Na sequência a seguir (Figuras 31 à 33) pode-se observar parte do processo criativo que deu origem à obra *Stupidity*, de 2007 (Figura. 34). Podemos ainda ver aqui duas edições que foram proporcionadas com o uso da ferramenta, com testes que foram de um extremo a outro, enchendo o cenário de diversas pessoas (Figura 31) e depois esvaziando-o (Figura 32), ambas mudando de direção, contraste e foco do primeiro plano.

²⁹ Tradução livre, original em inglês: *Then Photoshop came along and now the discovery happens on the computer, but I'm still doing the same thing: scanning the figure, finding a context, flipping it over, enlarging it, printing it, and I end up with something that looks like the painting I want to paint. At first I was so freaked out that it was going to take all the life out of the painting. It turned out that it did the opposite. It freed me up to paint. It broadened my language and it broadened my adventurousness in a way that I hadn't expected.* (<http://brooklynrail.org/2014/07/art/eric-fischl-with-robert-berlind>)



Figura 30: Eric Fischl, *Sem título*, (2006) arquivo Eric Fischl, Fotografia.
Fonte: <http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi>



Figura 31: Eric Fischl, *Sem título*, (2006) arquivo Eric Fischl, fotografia.
Fonte: <http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi>



Figura 32: Eric Fischl, *Sem título*, (2006) arquivo Eric Fischl, fotografia.

Fonte: <http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi>

Após alterações na imagem técnica, o artista se sente confiante e seguro com a versão final da narrativa, Após alterações na imagem técnica, o artista se sente confiante e seguro com a versão final da narrativa. Ainda que repleta de significados relativos e subjetivos, essa imagem era aberta e ao mesmo tempo, fechada, pois ela havia sido formatada, inventada, parte por parte, pelas mãos de Fischl, a partir de outros registros visuais do real. Assim, ele começa a trabalhar a imagem manual. Usando cores saturadas, pinceladas soltas e não se sentindo absolutamente obrigado a fazer uma pintura hiper-realista, Fischl recompõe com tinta essa imagem e faz ainda diversas alterações após as edições digitais. Ele diz que “Em certo ponto pinturas pintam a si mesmas. Você apenas vai fazendo o que elas lhe dizem para fazer. Você não pode mudar isso.”³⁰ Esse é o resultado dessa obra que vimos parte da pré-produção (Figura 34):

³⁰ Tradução livre, original em inglês: “*at a certain point paintings paint themselves. You just carry out what (they’re) telling you to do. You can’t change it.*”
<http://www.checkerboardfilms.org/films/show/n/eric-fischl>



Figura 33: Eric Fischl: *Scenes From Late Paradise: Stupidity* (2007), Óleo sobre linho, 213 x 274 cm.
Fonte: <http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi>

É válido ainda observar e tentar entender de que forma e como essas narrativas são construídas. No artigo *Constructing Narrative - Eric Fischl Paints the Unconscious*, a psicoterapeuta e artista Deborah Feller realizou uma pesquisa sobre a relação de imagens construídas e projeção imagética, tendo como base experimentos do Teste de Apercepção Temática (TAT)³¹. Ela percebeu, no entanto, que essas imagens, usadas para despertar o inconsciente e produzir no paciente experiências de narrativas, eram em sua maioria tendenciosas, ou seja, datadas, não neutras, com

³¹ O teste de apercepção temática (TAT) é um teste projetivo desenvolvido em 1935 por Henry Murray. O teste foi desenvolvido para medir determinadas características da personalidade, como os motivos, e foi muito utilizado no estudo da motivação. A forma padrão do TAT contém 31 cartões em que situações são representadas. A maior parte dos aplicadores escolhe um conjunto de aproximadamente dez cartões, já utilizando aqueles que eles consideram mais úteis, já aqueles que eles crêem mais adaptados à história e à situação do indivíduo, encorajando-o, assim, a expressar seus conflitos emocionais.

características dos *Film noir*³² de forte carga emocional, levando muitas vezes à uma interpretação de caráter depressivo (Figura 35).



Figura 34: Christiana Morgan, *Cartões do T.A.T.*, (1935), desenho.

<http://blogs.lib.uconn.edu/archives/2016/09/06/charles-olson-and-henry-murray-projective-verse-and-the-projective-test/>

Fischl, para desenvolver as pinturas, faz o mesmo que um paciente no método TAT é submetido: lança mão de figuras e elementos diversos, organiza-os, e tenta criar uma história entre eles, mas sem premeditações. Fischl diz que “...para mim, não é uma narrativa pré-concebida, é uma narrativa descoberta”³³. Assim, ele tenta deixar seu inconsciente e suas reminiscências pessoais fazer ligações livres das imagens e signos, criando assim uma nova noção de verdade na imagem. Constitui-se uma história única baseada em registros fotográficos diversos. Como citado, o artista usa atualmente *softwares* de edição digital para criar suas composições narrativas. Mas nem sempre foi esse seu método. Nos anos 1980, Fischl fazia uso de técnicas tradicionais para fazer essa etapa do trabalho. Como podemos observar (Figura 36) era um processo menos flexível e mais cauteloso, mas não menos criativo.

³²*Film noir* é um estilo de filme primariamente associado a filmes policiais, que retrata seus personagens principais num mundo cínico e antipático. O *Film noir* é derivado dos romances de suspense da época da Grande Depressão, e do estilo visual dos filmes de terror da década de 1930.

³³ Tradução livre, original em inglês: “...for me it’s not a preconceived narrative, it’s a discovered narrative.” (PHILLBRICK, apud FELLER, 2012, p. 18)

<https://archived.wordpress.com/2015/10/03/constructing-narrative-eric-fischl-paints-the-unconscious/>

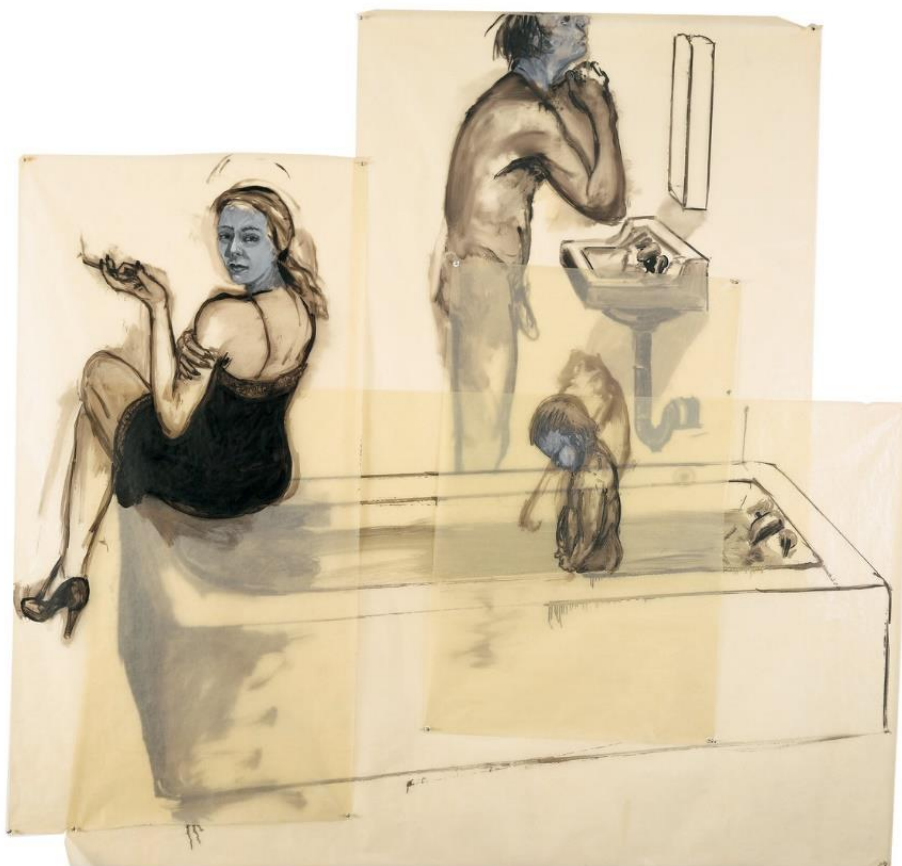


Figura 35: Eric Fischl. *Saturday Night (The Aftermath Bath)*, (1980) óleo sobre glassine, 183 x 213cm.
Fonte <http://www.ericfischl.com/glassines/>

Podemos perceber que a imagem é formada por quatro folhas de papel sobrepostas, e fixadas sobre o suporte com pequenas tachinhas. Isso permite a manipulação dos elementos pelo artista até atingir a forma satisfatória final do projeto. Fischl tem origens em uma família problemática e Feller conclui ser possível que a presença de um jovem menino seja uma representação de si mesmo, criando ligações imprevistas com o inconsciente do artista e incluindo isso em novas narrativas.

É uma outra forma de composição narrativa de Fischl, uma nova forma de criar histórias, porém podemos ver nesse momento como a dramaticidade da luz e sombra quase cenográfica traz um peso quase depressivo à imagem, como se fosse um *still* de um filme. Finalizo esse capítulo com uma última obra. Uma pintura que traduz ao

espectador fatos implícitos que não ficam totalmente claros mas que denotam a situação de conflito velado das personagens, tanto pela posição dos corpos dos personagens como pela paleta de tons escuros (Figura 37).



Figura 36: Eric Fischl, *The Bed, The Chair, The Sitter*, (1999) óleo sobre linho, 198 x 236cm.
Fonte: <http://www.deborahfeller.com/news-and-views/?p=1758>

Aqui fica clara a força e importância tanto da fotografia para o trabalho de Fischl, quanto de seu próprio repertório pessoal de imagens e de fatos comunicados através da foto e da pintura. Pois uma está justaposta à outra no momento da criação das narrativas. O artista lida com ambas as linguagens para criar seu trabalho, elas são, ao mesmo tempo, ferramentas de comunicação e a própria ideia da narrativa em si.

Além de Fischl, outros artistas norte-americanos foram influenciados pelas narrativas visuais cinematográficas e ao mesmo tempo influenciaram diretores de filme em suas composições. É o caso das pinturas de Edward Hopper, que serviram de inspiração para Alfred Hitchcock compor a fotografia e os ângulos de filmagem de *Psicose* (Figura 38). De acordo com estudiosos sobre a obra de Hitchcock, a tela de Hopper foi uma inspiração para compor a sombria casa do protagonista do suspense:

Uma influência muito mais direta foi com certeza *Casa ao lado da ferrovia*, de Edward Hopper, quadro retratando um melancólico casarão com mansardas que faz parte da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. O Projeto de Harley e Clatworthy para Hitchcock sugeria muito a criação de Hopper – do cômodo no sótão, detalhes no telhado e janela em óculo até as cornijas e pilastras. Quase se pode esperar um vislumbre da silhueta da Sra. Bates na janela do dormitório inclinado na pintura de Hopper datada de 1925. (REBELLO, 2013, p. 86)

Além disso, elementos chave de narrativa, como a solidão dos personagens, luz do sol diurna e grandes espaços vazios tornaram-se culturalmente figuras de linguagem muito usados em filmes de suspense. A ligação entre imagem técnica e manual vem se intercalando inexoravelmente através dos anos e nas produções artísticas em diversos segmentos.



Figura 37: Esquerda: Edward Hopper, *Casa ao lado da ferrovia*, óleo s/tela, (1925). Direita: Alfred Hitchcock, Cenário do *Hotel Bates*, de *Psicose*, filme de (1960).
Fonte: <https://www.edwardhopper.net/house-by-the-railroad.jsp>
Fonte: <http://www.avclub.com/article/fans-petition-to-save-the-psycho-house-201365>

Concluo assim esse capítulo sobre fotografia e pintura na certeza de que diversos pontos pertinentes à relação desses métodos de fazer imagens foram esclarecidos, principalmente no que aponta para a arte figurativa moderna e contemporânea. Através desses estudos de caso e diálogos com conceitos da imagem, a pesquisa continua agora voltada para questões que tratam da fotografia e imagem, e continuará tendo como fio condutor a história da arte.

2. Fotografia e imagem

Continuarei aqui a pesquisa baseando esse capítulo em aspectos visuais e subjetivos da fotografia e da imagem, gerando reflexões que tratarão mais da imagem técnica como dado documentário, e de suas propriedades narrativas, subjetivas e representativas. Nesse capítulo pontuarei três divisões arbitrárias de leitura de imagem: a imagem técnica, conceito de Vilém Flusser, relacionando-a ao conceito de *imago*, método ancestral que consistia em conservar ou homenagear o semblante de uma figura através de uma máscara mortuária; em seguida prosseguirei com reflexões que se relacionam com o *Isso-foi* barthesiano e o conceito de índice de Peirce de acordo com Aumont e Dubois. Fecharei o capítulo ligando o conceito de fotografia-registro temporal com a criação de reminiscências, ligados à memória e construção de fatos imagináveis, também apoiado em conceitos de Barthes com o uso de imagens representativas.

De acordo com Aumont, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, não de um mundo real, uma diegese³⁴ (AUMONT, 2005, p. 120). A imagem representativa tradicional (Pintura), à primeira vista, está muito mais ligada ao conceito de imaginário de símbolo do que a imagem representativa técnica. Porém essa última, de acordo com Flusser, apesar de estar aparentemente mais aproximada da realidade, tem também seu caráter simbólico e ilusório.

Então, assim como a imagem tradicional, é uma construção visual, e ambas carecem de ser decifradas caso se queira aceção de seu conteúdo. Nesse caso, usarei os conceitos de *Punctum* e *Studium* que auxiliam na separação e leitura dos elementos de uma fotografia.

Assim pretendo esclarecer de que forma algo que parece hermético (uma imagem técnica), na verdade, sofre construções visuais e conceituais, assim como uma imagem manual.

³⁴ Diegese é um conceito fundamental de ser compreendido para qualquer análise referente a uma narrativa cinematográfica. Como muitos dos conceitos utilizados para análise crítica ou roteiro, vem da literatura. É um conceito de narratologia, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. De forma simplificada, representa a realidade da narrativa que se desenrola à nossa frente, diferente da realidade do mundo que nos cerca. É o mundo ficcional, a vida fictícia vendida pelo roteiro e pronta para ser “comprada” pelo espectador. <http://pontodecinema.upf.br/?p=33>

Todos os pontos citados nessa etapa da pesquisa são partes importantes do processo criativo de um artista que faz uso das duas técnicas no desenvolvimento de sua obra, flexibilizando seu processo de trabalho.

2.1 A Imagem técnica como *imago* da vida.

Quando pensamos em tirar uma fotografia, podemos descrever o desejo de nosso cérebro como uma vontade de registrar algo, salvar um instante em uma imagem, eternizar um momento temporal. Ou seja, apreender aquilo, gravar, fixar para posteridade. Jacques Aumont afirma:

Em particular, para esses teóricos uma fotografia é índice também no plano temporal: em uma foto o tempo está incluído, encerrado, a foto embalsama o passado ‘como moscas no âmbar’ (Peter Wollen) ‘continua eternamente a nos apontar (com o indicador) o que foi e não é mais’ (Christian Metz)²² (METZ apud AUMONT, 2014, p. 172).

Esta é uma forma bastante mecânica de pensar a fotografia como um registro de algo que ocorreu ou existiu, ainda que construído, montado. E é justamente a que se aplica aqui. Por exemplo, quando vemos uma foto de um casamento tradicional cristão, sabemos que aquelas pessoas estiveram juntas, se casaram, mas também sabemos que grande parte daquele acontecimento é uma tradição ocidental com muitos elementos rituais construídos e repetidos em todas as cerimônias similares. Então, toda a imagem fotográfica, ainda que seja registro de um acontecimento real, é passível de análise iconográfica e reflexão por parte do observador, não atestando a verdade, **mas** fornecendo dados para imaginá-la.

Flusser afirma que “imagens são superfícies que pretendem representar algo” (FLUSSER, 2002, p. 21), e que abstraem duas das quatro dimensões espaço-temporais, ficando apenas com largura e altura. Assim, imagens representam mais do que afirmam totalitariamente. Há em *Filosofia da Caixa Preta* a definição de que a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 2002, p. 18). Portanto, elas nos proporcionam o ato de criação e descoberta através de sua experiência. A experiência com imagens, como já afirmo desde o começo da pesquisa, pode ser através de uma fotografia ou da produção de uma pintura.

Assim, seguindo a tradição da pintura de cavalete renascentista, na maioria das vezes, está mais próximo de ser uma imagem representativa do que uma imagem abstrata. Por exemplo, quando fazemos uma viagem e nos fotografamos em uma paisagem, a intenção é representar nossa presença inserida naquele local. Quando queremos nos representar ou apresentar para quem está distante, nos fotografamos (ou pagamos à terceiros para fazê-lo). Ela dá continuidade ao nosso entendimento de realidade, ao conhecimento de nossa autoimagem, registrando um momento e fornecendo dados à posteridade sobre um evento, como uma máscara do que é/foi real. Algo semelhante acontece conosco, individualmente. Por exemplo, apenas vemos nosso rosto através de reflexos e imagens. Não há como ver nosso rosto como o mundo nos olha, só sendo possível enxergá-lo quando estamos em frente a um celular com câmera frontal ou através de uma fotografia.

Pode-se, também, através de uma análise visual definir um detalhe (*Punctum*) deixando o panorama total da imagem (*Studium*) praticamente em segundo plano. Na verdade, os conceitos de *Punctum* e *Studium* de Barthes, apesar de modernos, podem se aplicar à análise de imagens tradicionais, como pinturas antigas. Aumont afirma que esses conceitos não podem ser universalizados (AUMONT, 2014, p. 130), porém nota-se que alguns detalhes, principalmente nas imagens tradicionais, são *Studiiums* propositalmente inseridos para ficar claro para o espectador qual o foco inserido pelo autor da imagem. Um exemplo é a obra de autor desconhecido do século XVI (Figura 39): uma imagem tradicional representativa com *Punctum* evidente (O mamilo da moça da direita chama atenção de forma intencional), porém existe uma questão simbólica e cultural por trás do gesto: de acordo com a tradição, significava que ela estava grávida³⁵.

³⁵ <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/gabrielle-d-estrees-and-one-her-sisters>



Figura 38: Escola de Fontainebleau, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa soeur la duchesse de Villars*, (1594) óleo sobre tela, 96 cm x 125 cm.

Fonte: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/gabrielle-d-estrees-and-her-sisters>

Flusser afirma que, no caso das imagens tradicionais, o agente humano insere esses símbolos deliberadamente, no caso da imagem técnica, nós também o manipulamos (Flusser, 2011, p. 31 e p. 69). O artista, através da imagem tradicional ou técnica, cria, constrói e insere *Punctuns* deliberadamente (Figuras 39 e 40).

Assim, uma imagem pode ser impregnada de símbolos, de diversas possibilidades de interpretação, mas ainda assim prevalecerá, na imagem tradicional ou na imagem técnica, por si, grande força imaginativa livre por parte do observador.

No caso da Figura 38, não faz parte de nossa cultura atual o gesto de uma mulher tocar no mamilo da outra ser um indicativo de gravidez, podendo ser uma brincadeira. Porém, nessa pintura, nossa atenção é captada pelo gesto tanto como um *Studium* como um *Punctum* da imagem, pois é o que resume a imagem e ao mesmo tempo, é a parte pungente da narrativa. A representação, nesse caso, é arbitrária e motivada (AUMONT, 2014, p. 104-105). O *Studium*, sendo um conceito mais objetivo, é claramente visto na Figura 39: A mulher toca o mamilo da outra. O *Punctum* é a parte subjetiva, varia de espectador para espectador, portanto, poderiam ambos estar relacionados ao mesmo elemento, da primeira forma como uma narrativa geral (jovem toca no mamilo da outra jovem) e da segunda, como um detalhe exótico que foi criado para chamar a atenção do espectador.

Na Figura 40, temos *Salto no Vazio* de Yves Klein. Aqui, estamos a par de uma produção realizada para fazer a montagem que veio a preocupar a população da época, mesmo hoje, ela poderia tanto passar por real ou ser digna de dúvida. O corpo se lançando no espaço fere a imagem.



Figura: Yves Klein, *Salto no vazio*, (1960) 25.9 x 20 cm, (fotomontagem que criou comoção pública), fotografia.

Fonte: http://newsletters.artips.fr/Klein_saut/

Assim, uma imagem tem o poder de comunicar e narrar um acontecimento, seja ele fictício ou real (falarei mais a frente sobre a noção de verdade). Aumont afirma ainda: “A imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude” (AUMONT, 2014, p. 254-255). A imagem representativa apenas mostra algo, a narrativa, que é bastante similar à

primeira, narra um fato. Esses conceitos podem intercalar em uma mesma imagem, mas a narração é mais subjetiva do que objetiva.

Se, do mesmo modo, uma imagem técnica pode registrar um momento e uma imagem manual pré-fotográfica nos fornece dados sobre uma sociedade, falarei agora de outro método de representar o que existiu, a *imago*. Esta é uma palavra do latim que significa cópia ou semelhança de algo. Era também o nome dado às máscaras funerárias na antiga Roma, de forma que o ente falecido tivesse sua imagem perpetuada através de uma máscara de grande semelhança, obtida por molde diretamente da cabeça de quem fosse desejado criar a *imago* e fundida em cera ou gesso. De acordo com Laura González Flores:

Os romanos designavam com o termo *imago* uma figura de cera que se moldava a partir do cadáver de determinada pessoa. A *imago* funcionava como um ‘dublê de corpo’ físico cuja utilização transcendia a de mera comemoração: dependendo do *status* e da importância da pessoa, a *imago* constituía uma verdadeira presença física e legal. (FLORES, 2011, p. 116).

A *imago* muitas vezes foi usada como efígie para túmulos. Aumont afirma que o dispositivo fotográfico foi criado para transmitir uma efígie da realidade, não contendo em si uma presença atual, porém, ele possui a potência de “ensinar a ver melhor” (AUMONT, 2014, p. 288) - aqui lembramos o caso dos cavalos de Muybridge. A *imago* de alguém tinha como objetivo registrar detalhes faciais. Esse método de recordação de um falecido posteriormente foi substituído por fotografias de mortos, muito tradicionais no século XIX.

Um exemplo que trago aqui é a face de Blaise Pascal, filósofo falecido em 1662, que teve seu rosto imortalizado com sua *imago*; por ser um molde da cabeça, esse parece mais próximo da vida do que pinturas que foram feitas retratando-o. A *imago* de Pascal (Figura 41) está mais próximo da noção de realidade por semelhança do que seu retrato (Figura 42), imagem manual, que apesar de trazer a imagem de um homem deixa a desejar no realismo (e obviamente perde pela falta da terceira dimensão). A fotografia é uma imagem técnica e está próxima à ideia de morte, paralisação do tempo, enquanto a pintura por si tem vitalidade. A fotografia, assim como a *Imago*, registra a realidade, essa está diretamente ligada à passagem do tempo, enquanto a pintura tem característica principal de descolamento da realidade, imaginação, diegese, mesmo quando retrata alguém já falecido. O *Imago* está mais próximo da fotografia do que de uma estátua representativa, pois está mais ligado à mortalidade do sujeito. Além do próprio fato que

a *imago* era geralmente produzida com a pessoa tendo os olhos fechados, marca de serenidade e ausência. De acordo com Dubois, Esse objeto artístico tinha caráter indiciário pois indicava a presença de alguém que existiu de fato.

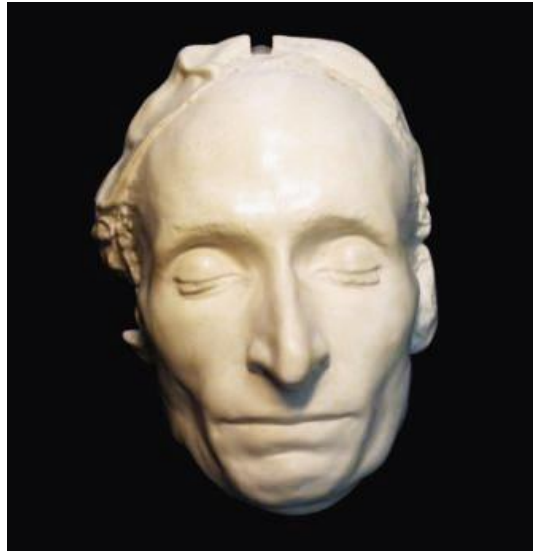


Figura 39: *Imago de Blaise Pascal* (1662), gesso.

Fonte: https://www.revolvy.com/topic/Blaise%20Pascal&item_type=topic



Figura 40: François II Quesnel, *Blaise Pascal* (detalhe) (1623-1672), óleo sobre tela, 70 × 56 cm.

Fonte: https://www.revolvy.com/topic/Blaise%20Pascal&item_type=topic

Barthes já havia feito essa relação entre fotografia e morte: “Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte” (BARTHES, 2012, p. 85). Outro exemplo de *imago* é *A Desconhecida do sena* (Figura 43), máscara que ficou conhecida por trazer um

semblante tranquilo de uma falecida, que parecia estar dormindo. Ela foi feita tirando o molde do rosto de uma indigente encontrada afogada no rio Sena por volta de 1880.



Figura 41: *A desconhecida do Sena*, gesso, (por volta de 1880).
Fonte: <http://www.pittmed.health.pitt.edu/story/most-kissed-face>

Imago e imagem técnica possuem uma força impactante em nossa acepção de fatos. Por exemplo, quando Flores (2011) cita que a *imago* constituía quase uma presença física, o mesmo se dá com a fotografia, imagem que muitos colocam em lugares estratégicos da casa para rememorar parentes distantes ou falecidos, como se esses estivessem ali. Muitas culturas criavam *Imagos* de forma artesanal: Povos da Nova Caledônia e da Nova Guiné no passado tinham o costume ritual de enterrar seus mortos com os joelhos encolhidos e amarrados junto aos corpos em uma pequena sepultura, deixando a cabeça na superfície envolta de flores e raízes, apoiada de modo a deixar o pescoço estendido. Uma vez que a matéria orgânica estivesse desfeita,

restando apenas o crânio, esse era recuperado e levado de volta a residência da família, para ajudar os seus a viverem melhor, e ainda, servir como oráculo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 75-76).

2.2 A noção de Índice por Peirce e a noção “Isso-foi” por Barthes - o traço do real.

Passarei agora a falar de aspectos da imagem que dão conta do acontecido – a parte que nos comunica algo que ficou registrado, podendo ser tanto na fotografia quanto na pintura. Esses detalhes relativos à imagem tendem a ser subjetivos; justamente por isso é importante categorizá-los. Aqui, elenquei os conceitos: Índice, termo de Charles Sanders Peirce, teorizado em *Semiótica*, e o “Isso-foi” de Roland Barthes, descrito em *A Câmara Clara*. Com as reflexões de Barthes, fica clara a noção de passado na imagem fotográfica. Segundo Entler (2007, p. 1), a noção de que:

O lugar do referente fotográfico é sempre o passado. Em *A Câmara Clara*, Barthes (1984, p. 14) retoma essa ideia quando busca compreender as especificidades do signo fotográfico. Inicialmente, sugere que tudo o que uma fotografia é capaz de dizer é ‘Isso é isso’, mas corrige o tempo verbal e recoloca: ‘Isso foi’ (BARTHES, 1984, p. 115). Poderíamos dizer, então, que o tempo da fotografia é o pretérito, porque é nessa direção que vai o olhar que busca reencontrar o referente, o objeto fotografado.

Tende-se assim a acreditar que o que está registrado em uma imagem é um fato verídico, mas o que temos são informações sobre aquilo que foi/existiu. Como descrito por Susan Sontag em *Sobre Fotografia* (2004, p. 10): “Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”. Por exemplo, quando Aumont cita Schaeffer, a sensação que o autor dá é que a foto é o mesmo que verdade:

É assim que, em um trabalho sobre imagem fotográfica, Jean-Marie Schaeffer destacou com muita clareza que o poder de convicção da fotografia, que se costumou considerar como portadora de um pouco da própria realidade, provém do saber implícito ou não que o espectador tem sobre a gênese dessa imagem, sobre o que Schaeffer chama de *arché*. Porque *sabemos* que uma imagem fotográfica é uma marca, um traço automaticamente produzido por procedimentos físico-químicos da

aparência da luz em determinado instante, *acreditamos*³⁶ que ela representa de forma adequada essa realidade e estamos prontos para crer eventualmente que diz a verdade a seu respeito. (AUMONT, 2014, p. 115).

Sabemos que a fotografia não é a verdade, mas ela nos dá dados documentais. A partir do momento em que Barthes fala de sua mãe de forma nostálgica e afirma que uma única foto o faz lembrar dela, de aromas e detalhes intrínsecos à sua memória pessoal (que não é a mesma memória que outro indivíduo teria de sua mãe), o *Isso Foi* do autor traz uma leitura mais romântica do passado. É uma fotografia que evoca reminiscências ao autor.

A fotografia de sua mãe é um fetiche. É tão carregado de significados que o autor, de forma zelosa e piegas, declara que não exibirá a mesma no livro, pois não teria sentido para os leitores. A respeito de seu poder evocativo, Susan Sontag afirma, usando exemplos vários:

A foto do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o cartaz de um astro do rock pregado acima da cama de um adolescente, o broche de campanha, com o rosto de um político, pregado ao paletó de um eleitor, as fotos dos filhos de um motorista de táxi coladas no painel do carro — todos esses usos talismânicos das fotos exprimem uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade. (SONTAG, 2004, p. 15)

Essas noções de verdade que se encontram em Peirce e Barthes também foram discutidas por Dubois. O autor afirma, entre outras questões, que a fotografia contém o traço do real:

A foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa (o 'isso foi' de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz 'isso quer dizer aquilo'. O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas 'branca', se for possível de expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes à situação de enunciação de onde a imagem provém. *Como índice, a imagem fotográfica não teria outra semântica que não sua própria pragmática*³⁷ (DUBOIS, 2014, p. 52).

Barthes diz que a característica principal em uma fotografia é a referência. Para tal, o autor cria um noema³⁸ para denominar essa sensação de passado/acontecido/revivido da fotografia: isso-foi. De acordo com o autor,

³⁶ Grifos do Autor

³⁷ Grifos do autor.

³⁸ Na filosofia fenomenológica, aquilo que se pensa. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/noema>

O nome do noema da fotografia será então: ‘*Isso foi*’;³⁹ (...) isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*)⁴⁰; ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido (BARTHES, 2012, p. 72-73).

Temos então uma verdade: aquilo esteve lá, aquilo foi. Porém, como foi, esse dado é uma variável. A respeito do noema de Barthes, Flores construiu o seguinte esquema:

Fotografia + realidade = a imagem como índice

A relação = contingência

A função = memória⁴¹

Esse esquema coloca a fotografia como contingente desse dado temporal, receptáculo de traço do real, e a memória (entendida aqui no sentido aristotélico descrito) é a funcionalidade. Para entender mais sobre esse conceito, abordarei as reflexões sobre semiótica de C.S. Peirce. Os principais pontos dessa corrente de pensamento são Índice, Ícone e Símbolo.

A respeito do índice:

Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência. (...) espera-se no entanto que ele se ligue com alguma outra experiência” (PEIRCE, 1990, p. 67).

Ao mesmo tempo, o termo semiótico peirceano *índice* faz um trajeto teórico paralelo ao *isso-foi* de Barthes. Assim, as “duas porções de experiência” podem ser descritas como a experiência de ver a fotografia (que é a memória, a capacidade de conservar o passado/morte) e a experiência de reminiscência, fenômeno que ocorre quando o índice faz a relação individual e subjetiva do significado contido na imagem, gerando uma leitura única e genuína por parte do espectador, não necessariamente correspondendo a uma suposta verdade universal.

³⁹ Grifos do autor.

⁴⁰ Grifos do autor.

⁴¹ FLORES, 2011, p. 123.

Em *A Câmara Clara*, Barthes traz uma imagem de autoria de André Kertész (Figura 44). Essa imagem é fruto de questões por parte do autor, que replico aqui:

A data faz parte da foto (...) é possível que Ernest, jovem estudante fotografado em 1930 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? Como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: porque será que vivo *aqui e agora?* (BARTHES, 2012, p. 79)⁴².



Figura 42: André Kertész, *Paris, My Friend Ernest*, (1929), fotografia.
Fonte: <http://archives.law.virginia.edu/kertesz/print/paris-my-friend-ernest-1929>

⁴² Grifos do autor.

Assim, a verdade “conclusiva” de uma fotografia, geralmente descritiva, narrativa e subjetiva, torna-se uma interpretação pessoal.

As fotografias são como uma cápsula do tempo que podem, muitas vezes, servir de consolação, descoberta ou mapas do passado. Quando, por exemplo, se olha a foto de um avô no qual não tivemos a oportunidade de conhecer, captado em sua juventude, concluímos: assim era meu avô em sua mocidade. E isso fortalece o vínculo com aquele que não mais é (Isso-foi), um vínculo de familiaridade, criando, assim, uma árvore genealógica. Outro exemplo, nesse sentido, são as vezes em que mostramos fotos de quando éramos bebês. Partindo dessas imagens, torna-se possível constituir afirmações como: veja, você usava essa roupa, morávamos nessa casa, esse era nosso cachorro, etc.

De alguma forma, aquele dado passado, que não existe mais fisicamente, passa a existir conscientemente. Junto a ele, escrevemos mais uma peça de nossa história. “Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras” (SONTAG, 2004, p. 11), isto é, a verdade projetada por nós em uma imagem é altamente individualizada e funciona ainda como pontos de referência de criação de recordações.

Um exemplo de como funciona a comunicação e registro de um fato passado em um imagem técnica são as fotografias de Nan Goldin. Goldin é uma artista americana que faz da fotografia uma forma de diário visual. Fotografando a si e a pessoas de seu círculo social, Goldin registra um testemunho de sua vida para livre acepção.

Muitas vezes, a artista registra momentos dolorosos, não deixando de lado essa parte essencial da vida. Esse fator insere no trabalho da artista a força da realidade conclusiva de fatos que a marcaram. Para Goldin, a fotografia é admitidamente uma forma de criar as reminiscências de sua história. (“O diário é minha forma de controle sobre minha vida. Me permite gravar cada detalhe de forma obsessiva. Me permite relembrar”⁴³)

Na Figura 45, a imagem é patente da violência que a artista sofreu. Aqui a fotografia age como documento, captando traços do fato.

⁴³ Tradução livre, Original em inglês: “*The diary is my form of control over my life. It allows me to obsessively record every detail. It enables me to remember.*” <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>



Figura 43: Nan Goldin, *Nan One Month after Being Battered*, (1984), fotografia.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Na fotografia de Goldin, vemos uma mulher – a própria artista – com hematomas no rosto e o olho injetado de sangue devido à contusão sofrida. Mais que a imagem de uma mulher, –o registro de violência é claro e indiscutível. No trabalho de Nan Goldin seu cotidiano é registrado com a câmera – mas poderia também, nesse caso, servir de documento do ocorrido.

Da mesma forma, a marca da violência, seja ela voluntária ou involuntária, choca o espectador, pois este vivencia uma experiência de choque. Quando digo violência, esta pode dizer respeito a uma cirurgia por exemplo, que não deixa de ser uma agressão ao corpo. Poucas semana antes do falecimento de Marilyn Monroe, o fotógrafo Bert Stern fez diversas fotos dela, de forma natural e sem aparatos cenográficos complexos, entregando assim a realidade de uma mulher madura e com marcas, inclusive a cicatriz de uma operação recente da vesícula (Figura 46). Assim, o distanciamento do perfeito, fantástico, encurta, e agora, estamos mais próximos de uma figura de carne e osso com cicatrizes, que envelhece a cada segundo. Essa é uma construção de verdade da fotografia. A sensação de morte na imagem é ainda mais intensa: o trauma criado pelo choque da revelação de uma cicatriz, como um espelho

rachado, não pode ser olvidado, e nos lembra de algo que não pode ser nunca esquecido: a morte é iminente e a única certeza que temos na vida.



Figura 44: Bert Stern - *The Last Sitting*, (1962), fotografia.
Fonte: <http://warholian.com/2017/01/marilyn-monroe-bert-stern/>

A relevância do significado da imagem se dá através da leitura individual, isso já está claro. Assim, pretendo exemplificar como essa leitura é possível de se perceber através da interpretação de um artista, pontuando o trabalho de Elizabeth Peyton, que assim como Andy Warhol e Marlene Dumas, faz uso de fotografias de famosos e também de anônimos para servir como modelo de suas pinturas. Ela afirma que:

Assim como Francis Bacon fez, pintando a partir de fotografias: ‘eu acho que muito do que pintura se trata, especialmente para mim, é sobre a falta que as pessoas fazem e (o ato de) querer guardá-los, de alguma forma. Por isso, é importante para mim estar longe deles, ter essas fotos, para realmente pensar sobre eles. Eu fico muito confusa quando eles estão na minha frente. É demasiado excitante.’⁴⁴

Peyton realiza uma busca pelo íntimo, pelo privado, diferente de Warhol que buscava imagens que refletiam o brilho e a fama do personagem. Com isso, ela obtém uma proximidade com seu modelo, ainda que isso seja impossível fisicamente – como

⁴⁴ Tradução livre, no original: “*as Francis Bacon did, to paint from photographs: ‘I think that a lot of what painting is about, for me especially, is about missing people and wanting to keep them, in a way. So it is sort of important for me to be away from them, to have these photos, to really think about them. I get all confused when they're in front of me. It's too exciting!’*”
<http://www.independent.co.uk/life-style/art-star-gazer-1146106.html>

no caso da obra *Gladys and Elvis* (Figura 47) em que a artista realiza uma pintura que retrata um momento casual entre mãe e filho. Podemos perceber, inclusive, uma leve sensação de consternação nos olhos da mãe, enquanto o menino tem um semblante tranquilo, levemente indolente.



Figura 45: Elizabeth Peyton, *Gladys and Elvis* (1997), óleo sobre tela, 43.2 x 35.6 cm.

Para muitos de nós, ocidentais, influenciados pela cultura americana, essa imagem é como se fosse o retrato da infanta Margarida, de Velázquez, pois ele traz a infância de um personagem considerado rei por muitas pessoas, mesmo após morto, ou seja, sua persona continua inspirando fascínio. O mesmo não ocorreria para alguém não familiarizado com a música e o cenário *Pop* americano moderno.

Em contrapartida, se olharmos a fotografia, a sensação não é tão vívida quanto a pintura – ela é como uma volta ao passado daquele que viria a se tornar um grande astro para, em seguida, perecer de forma triste. Esse distanciamento, causado pela pintura, é uma das principais características que fazem desse tipo de imagem algo tão fantástico, no sentido em que ela possui dentro de si características que fazem o

espectador observá-la, absorver sua mensagem, porém, ainda assim, manter-se longe da reminiscência do índice melancólico, causada pela imagem técnica (Figura 48).



Figura 46: *Gladys Presley e Elvis*, (1945). Fotografia, autoria desconhecida. 2017.

Assim, concluo que a imagem técnica, ao mesmo tempo em que representa um fato, também cria abertura para diversas interpretações, servindo de campo de experiência imaginária para o espectador e, ao mesmo tempo, estando sujeita a leituras iconográficas e iconológicas. Tudo que foi citado até o momento nessa pesquisa servirá,

além de esclarecimentos diversos sobre a pintura, imagem e fotografia, de conteúdo para compreender em sua completude as obras e os estudos de caso do próximo capítulo.

1. O desejo de um indivíduo: estudos de caso de artistas brasileiros.

Início esse terceiro e último capítulo com a expectativa de alinhar os assuntos explorados até então com a inserção de estudos de caso da obra de dois artistas contemporâneos brasileiros. Empréstimo a expressão colocada por Jacques Aumont em *A Imagem* como título dessa sessão: O desejo de um indivíduo.

A que se refere esse desejo? Ele está voltado ao prazer da imagem - que é um dos três pilares que sustenta essa pesquisa: Imagem, Pintura e Fotografia. Portanto, o prazer da imagem, aqui, está diretamente ligado ao fazer artístico da prática da pintura e a manipulação de imagens fotográficas.

Aumont afirma que:

Em resumo, o prazer da imagem – entenda-se o prazer do espectador da imagem – é sem dúvida inseparável de um suposto prazer do criador da imagem. É certo que esse prazer tenha assumido as mais diversas formas. Entre Rubens, que produziu mais de dois mil quadros no entusiasmo de uma virtuosidade sem igual, e Leonardo, que não deve ter terminado mais do que uma dúzia de telas em toda a vida, há um abismo: no entanto, um e outro foram levados a pintar por um desejo que não os largou (todos os pintores que falaram de sua arte poderiam ter avalizado o título do livro de André Masson, *Le plaisir de peindre*). Sem dúvida o fascínio da obra de arte tem uma fonte, pelo menos em nossa época que, nesse ponto, é herdeira do romantismo: sente-se na obra de arte o desejo de um indivíduo. (AUMONT, 2014, p. 327).

O que seria esse desejo de um indivíduo, senão a intenção de comunicar (como já citado da fala de Gerhard Richter), de dar vida à – no sentido de trazer à vista de todos algo que está, ainda, no mundo das ideias (conceito de Platão) do artista. O desejo desse indivíduo está ligado à própria ideia de gênese de uma obra. Aumont afirma que é “o prazer de ter acrescentado um objeto aos objetos do mundo” (AUMONT, 2014, p. 327). Por isso, há a necessidade da criação de imagens visuais, de novas pinceladas, o desejo ancestral e atávico de mesclar cores e prover ao suporte miríades de formas abstratas ou figurações ilusionistas, desenvolvendo a técnica e possibilitando aos olhos enxergar essas novas imagens.

Nos dois capítulos anteriores falei de diversos pontos que ligam fotografia, pintura e imagem, convergendo sempre para a prática artística e história da arte, além de ligá-los a diversos conceitos elencados aqui, como *Punctum*, *Studium*, *Imago*, Vida/Morte, Temporalidade, Memória, Reminiscência, Representação, Narrativa.

Aqui, neste capítulo que encerra a pesquisa, o norteador serão dois estudos de caso, permeados por todos esses pontos que foram debatidos. Inclusive, através da reflexão sobre outras imagens já mencionadas anteriormente. É cabível afirmar que, para ver uma imagem e entendê-la em suas particularidades, torna-se necessário dar um passo atrás para estudar suas características – e foi isso que fiz até agora: analisar história da arte, fotografia, pintura. Assim, a pesquisa tem o capítulo atual como um ponto final de das reflexões realizadas até então. O desejo de indivíduos que “mostram seu olhar ao mesmo tempo em que mostram o mundo” (AUMONT, 2014, p. 327).

Nos dois estudos de caso a seguir, falarei de dois artistas brasileiros. A abordagem terá como foco uma única série de trabalhos recentes que possuem temáticas diferentes entre si, bem como pontos de convergência de pintura-fotografia-imagem diferentes. Apesar de serem artistas que lidam com pintura figurativa a óleo sobre tela. Consta ainda, na sequência dos capítulos, duas entrevistas realizadas com os artistas via internet, na qual intenção é entender a parte do artista na reflexão desses trabalhos, pois aqui consta apenas a reflexão do espectador.

Para ser possível dar continuidade à pesquisa foram aplicados, nos estudos de caso, os mesmos conceitos constantemente citados nos dois primeiros capítulos. Esclareço aqui que uma etapa foi surgindo em consequência da outra (escolhi as imagens conforme a demanda do tópico a ser discutido), não existindo programação antecipada das obras citadas até agora, mas vejo que muito do que será colocado nesta última parte ecoa nos trabalhos dos artistas que foram trazidos até então na pesquisa. Estes, que agreguei como forma de ilustrar os conceitos relativos à imagem, fotografia, pintura e história da arte, ajudaram a pesquisa a atingir as expectativas em falar de imagem e refletir sobre seu significado e importância na visão do espectador, bem como do artista.

Em cada uma dessas etapas, ficará explícito ao leitor o porquê de escolher essas séries e quais são suas particularidades em relação à fotografia e pintura. As características das imagens produzidas por cada um deles apresentam, de fato, mais divergências conceituais do que propriamente visuais. Pretendo, nesses estudos, esclarecer as diferenças e enriquecer leitura do observador, refletida na forma como esses artistas trabalham. Prossigo com os estudos de caso.

3.1 Fábio Baroli, *Vendeta: A Intifada*.

Fábio Baroli nasceu em Uberaba, Minas Gerais, em 1981, atualmente reside e trabalha na mesma cidade. Baroli é formado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Já participou de diversas coletivas e realizou mostras individuais nacionais e internacionais, tendo recentemente destaque na Alemanha. Recebeu prêmios, como o X Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube de Brasília (2011), o 1º Prêmio Espaço Piloto de Arte Contemporânea, Galeria Espaço Piloto (Brasília, DF, 2009), o 9º Salão de Artes Visuais de Guarulhos, Centro Municipal de Educação Adamastor (Guarulhos, SP, 2009) e o prêmio aquisição do 28º Salão Arte Pará, Museu da Universidade Federal do Pará (2009). Possui obras no acervo do Museu Nacional de Brasília, Fundação Romulo Maiorana, centro de Educação e Cultural.⁴⁵

Tomei conhecimento da obra de Baroli há quatro anos, pesquisando artistas de referência nacional, acompanhando notícias de arte contemporânea brasileira e canais de divulgação. Percebi, no trabalho dele, grande dinamismo nas pinceladas e uma sinceridade em tratar do assunto da pintura, encarando questões como retrato, autorretrato, nus, *voyeurismo*. Seu trabalho parecia uma página de quadrinhos com narrativa visual, sem necessitar de texto, pois era autoexplicativo. Tal como nos quadrinhos, haviam recortes e alguns sequenciamentos. O uso de cores saturadas e pinceladas carregadas, empastadas, além dos grandes formatos, chamou minha atenção. A partir de então, comecei a acompanhar sua trajetória e assim o faço ainda.

Quando surgiu a possibilidade de pesquisar pintura, fotografia e imagem nessa dissertação, pensei que seria proveitoso inserir seu trabalho como estudo de caso. Assim, após cogitar alternativas, elenquei a série *Vendeta: A Intifada*, de 2012, pelo fato desse trabalho ter obtido grande destaque no circuito artístico e também por me parecer uma produção mais madura e complexa em relação aos seus trabalhos anteriores. Procurei o artista via e-mail e comuniquei a ele minha intenção de pesquisar seu trabalho para minha dissertação e ele se mostrou favorável, o que me proporcionou grande alegria, pois eu poderia lhe dirigir questões que estão além de minha reflexão, pertinentes para o entendimento total da obra.

⁴⁵ <http://www.premiopipa.com/pag/fabio-baroli/>

Assim, realizado o primeiro contato, elaborei uma série de perguntas e enviei ao artista⁴⁶. Além desse primeiro estudo, também tive acesso a depoimentos do artista sobre seu trabalho. Existem ainda dois textos, um de autoria de Bitu Cassundé, curador de arte contemporânea sobre *Vendeta* e outro de Renato Silva sobre *Intifada*, que pude consultar para conhecer a leitura conceitual de outros pesquisadores.

A Série *Vendeta: A Intifada* são duas séries que na verdade tornaram-se uma, sendo a segunda um desdobramento da primeira. Nas palavras de Baroli, a série de estudo pode ser descrita resumidamente da seguinte forma:

A série *Intifada* foi um desdobramento da série *Vendeta*. *Vendeta* é uma série de retratos de crianças com armas de plástico. Em *Intifada*, senti a necessidade de levar as crianças para as ruas. Eu não tive como fugir destes títulos, pois *vendetta* é vingança em italiano e extraí o termo de um subcapítulo do livro *O erotismo* de Georges Bataille chamado *O duelo, a vendeta e a guerra*. Já *Intifada*, trata-se de um termo que especifica o que podemos entender como a rixa entre palestinos e israelenses. A primeira intifada aconteceu em 1989. Naquela época eu era criança e morava no Cássio Rezende, bairro de periferia de Uberaba. Lugar em que retornei para desenvolver ambas as séries com a nova geração de crianças do antigo bairro (BAROLI, 2017, p. 1)⁴⁷.

Antes de falar da série em si, é necessário citar que o trabalho de Baroli na pintura tem forte relação com a fotografia, de modo a mesclar uma série de imagens que registram a mesma cena, o espectador pode acompanhar os fatos como se estivesse lendo uma história. A fotografia se faz presente no trabalho em uma inserção visível e importante; através da foto e das montagens digitais é possível alcançar um resultado semelhante a várias cenas de um filme. Há em seu trabalho a importância da encenação, ou ainda: de dirigir uma cena e mescla-la com outras imagens, semelhantes à registros amadores do cotidiano. Diferente da maioria de seus trabalhos, em *Vendeta: A Intifada*, percebemos que o artista trabalha com registros fotográficos de sua própria autoria, onde a mesma pessoa/personagem aparece em diversas obras, repetindo-se, movendo-se, como em cenas de um filme.

Percebe-se, assim, na fala de Baroli, que ele categoriza a série *Vendeta* apenas como retratos das crianças com armas de plástico, de forma sucinta, dando a entender

⁴⁶ Eu elaborei inicialmente questões bastante semelhantes para os artistas de estudo de caso e enviei a eles, obtendo resposta prontamente. Porém, pelo fato de não ser uma entrevista em tempo real, muitas questões ficaram desconstruídas, mas, ainda assim, pude aproveitar parte do que foi escrito. A entrevista com Baroli encontra-se no apêndice A ao final da dissertação. Porém farei a inserção da mesma conforme necessário, para dar maior entendimento à análise e reflexão das obras e do processo criativo do artista.

⁴⁷ Resposta a pergunta feita via-email em Maio de 2017.

que em sua continuação as armas são colocadas em prática, como se o que vemos na primeira etapa fosse uma espécie de ensaio para o que viria a seguir, em *Intifada*.

Existe um tom bastante teatral e narrativo na composição que lembra da série *Krefeld Project*, de Eric Fischl. Assim como Fischl, Baroli dirige-se até um local/cenário que por si só possui uma carga histórica, esse torna-se parte do roteiro das cenas. Essas cenas são compostas por retratos que são visivelmente posados, com as crianças apontando armas ou brandindo instrumentos como foices e canos para o espectador. Diferente de Fischl é o fato de que eles interagem entre si (*Intifada*) e com o espectador (*Vendeta*). Assim, percebo que a câmera que capta a ação que acontece no grupo também documenta os participantes principais de forma direta.

Um dos trabalhos da série *Vendeta* é o retrato de uma criança que aponta duas armas para frente e possui em seu rosto uma expressão aguerrida (Figura 49). Essa obra faz o recorte de um ato que é bastante ameaçador, salvo o fato de que as armas são de brinquedo. Ainda assim, a fantasia e o teatro infantil transformam o personagem em um agressor potencial.



Figura 47: Fábio Baroli, *sem título (Vendeta)* (2016), óleo sobre tela, 160x140cm.
Fonte: Acervo do artista

Formalmente falando, é uma obra que possui um recorte em primeiro plano da personagem, e vemos seus punhos em escorço com as armas de brinquedo. O fundo não é mais do que uma sequência de pinceladas realizadas com um pincel chato, onde nuances de azul celeste se sobrepõem em graus diferentes de saturação. Assim, temos uma tríade de cores análogas, onde o amarelo do boné somado com o azul do fundo compõe o verde dos detalhes da camiseta, gerando harmonia, sem contar, é claro, com a cor da pele complementando o contraste laranja/terra de Siena/azul.

Uma imagem que é semelhante à das obras é a fotografia de William Klein (Figura 50). Baroli não faz referência direta à mesma, mas acredito que essa icônica imagem, por fazer parte da história da arte sempre será referência, como é tradicional acontecer quando se trabalha com gestos icônicos como o gesto da arma apontada para frente. A expressão das crianças em *Gun 1* é de ódio, assim como na Figura 49.

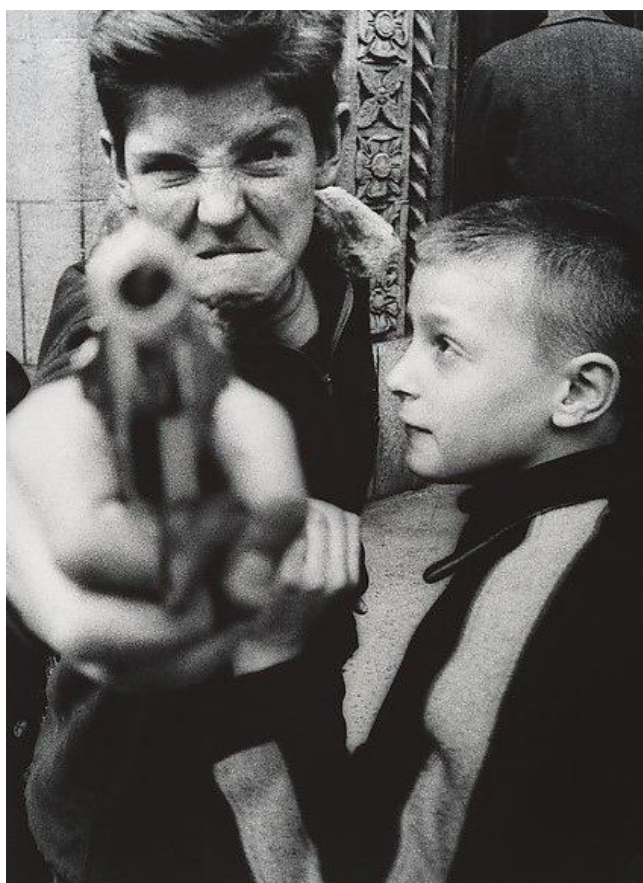


Figura 48: William Klein, *Gun 1* (1955), Fotografia.
Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265062>

Da mesma forma, a vingança se repete estampada na face dos retratos das outras crianças que compõem a série. Aqui, a narrativa se repete e o sujeito muda, mas a postura da personagem que ataca o espectador se repete de obra em obra.

Cassundé afirma que:

Em *Vendeta* o embate entre a interpretação do real e o poético faz emergir a ficção, numa batalha regida pela infância, que carrega consigo um insinuante flerte com o cruel, o trágico, o perigoso, o proibido – atenuados, porém pelo doce, o lúdico, o singelo e o puro. Dessa paisagem de signos Baroli constrói uma narrativa no qual esses universos se incorporam, numa ordenação que configuram um lugar, uma ação, uma vendeta. Essa ficção é composta por vetores que se opõem (infância x violência), e em cuja interseção habita a potência da significação, produzindo assim novos discursos que se ativam e se reinventam através daquele que observa ou acessa essas imagens.⁴⁸

Aqui, o olhar que vai do inocente ao agressivo se confunde, pois não sabemos qual é o limite da ação de um indivíduo. Em nosso mundo civilizado, existem crianças que “brincam” com armas de fogo reais, como por exemplo os filhos de rebeldes do oriente médio. Apesar disso, o artista afirma que essa série foi inspirada na “vingança”, no sentido de trazer de volta para o mundo infantil atual o direito de brincar, criar personagens, fantasiar.

O ato de performar uma brincadeira com falsos artefatos que promovem violência não é nada mais do que a repetição dos atos que fazem parte da história das civilizações, constantemente marcada por guerras entre povos e nações. Pois o vencedor de um conflito sempre ganhará o poder, e as crianças tendem a disputar esse poder, ainda que seu valor político se restrinja ao seu grupo social de amigos. A violência fez parte da formação de praticamente todas as civilizações e, quanto mais avançada a evolução de um grupo político e social, mais esse grupo é moralmente estimulado à respeitar o outro e não acatar os instintos primários de violência⁴⁹.

O artista afirma que “Havendo uma ambiguidade sobre as imagens (por, em muito, se confundir se estão brincando ou se estão ameaçando), muitos adultos a consideram violenta. Do contrário, muitas crianças a acham divertida. (No fundo, acho que fiz uma série para crianças) (BAROLI, 2017, comentário via e-mail)”.

Estando a violência na raiz de muitos episódios humanos, é natural que a infância seja um período de experimentação para essa vertente de nosso instinto

⁴⁸ Trecho de texto de Bitu Cassundé para exposição *Vendeta* de Fábio Barolli no ano de 2012 na galeria Moura Marsiaj em São Paulo. <http://www.bolsadearte.com/oparalelo/fabio-baroli-na-moura-marsiaj>

⁴⁹ <http://www.nature.com/news/2008/080130/full/451512a.html>

primário. Assim, há o fator de narrativa que leva a questionar quem está sendo atacado por essas crianças: seus adversários (as outras crianças) ou eu, o espectador.

Em *O retorno do real*, Hal Foster cita a teoria de Lacan de ver e olhar, onde o ver está em nós e o olhar está localizado no mundo (assim, somos observados pelo mundo, gerando questões de caça e paranoia) sendo que estamos localizados tanto em nós como na tela que olhamos:

Ou seja, o sujeito está também sob o olhar do objeto, fotografado por sua luz, figurado por seu olhar: daí a superposição dos dois cones, com o objeto também no ponto luminoso (o olhar), o sujeito também no ponto do quadro e a imagem também alinhada com o anteparo (FOSTER, 2014, p. 134)⁵⁰.

Assim, como o *Punctum* de Barthes, o ponto luminoso de Lacan é a parte no objeto que fere e atravessa o espectador, sendo esse ponto o responsável por comunicar uma narrativa que joga com a subjetividade única e individual de cada um, pela interpretação da imagem (técnica ou tradicional). Portanto, nos olhares belicosos das crianças de Baroli, acabamos por identificar esse ponto luminoso (*Punctum*) de forma individualizada e, por isso, como ocorre em quase todos os trabalhos artísticos, a leitura torna-se diferente de indivíduo para indivíduo.

As noções de vida e morte se perpetuam ciclicamente: Nós apenas podemos morrer por estarmos vivos. A ideia de morte, assim como de guerra, pode ser muito lúdica para uma criança. Porém, muitas dessas atividades que promovem o entendimento das passagens da vida são, na verdade, uma educação para o que está por vir. Na brincadeira *Vivo-morto*, a dinâmica morte-vida está ligada à ação de se abaixar quando morto e de ficar de pé em um pequeno salto quando vivo. Sabemos que essa brincadeira existe para treinar a coordenação motora, atenção e integração⁵¹, mas a analogia com a morte e vida está ali presente e necessária: não se pode alienar uma criança à ideia de morte, pois, quando essa acontecer sem ser precavida, será um grande choque, podendo gerar traumas no indivíduo. Assim, fala-se de morte de forma constante para ambientar as crianças aos ciclos da vida.

Toda criança já “perdeu” um passarinho, um gato, ... ou qualquer bicho de estimação. Percebeu então que ficaram diferentes de quando estavam vivos. Além disso, podem morrer bisavós, avós, pais, irmãos e, nos noticiários e

⁵⁰ Para maiores esclarecimentos ver gráfico em *O retorno do real*.

⁵¹ <http://delas.ig.com.br/filhos/brincadeiras/morto-vivo/4e3d82875cf358183f000013.html>

novelas da TV, inúmeras pessoas morrem. Diferentes das personagens de desenhos animados, que sempre renascem, aqueles jamais retornam. É uma tarefa muito difícil para a criança definir vida e morte, pois na sua percepção a morte é não-movimento, cessação de algumas funções vitais como alimentação, respiração; mas na sua concepção a morte é reversível, pode ser desfeita-(KÓVACS Apud SENGIK 2013, p. 381).

A ideia de morte reversível se descontrói gradativamente, cedendo seu lugar ao conceito de morte definitiva. Porém, em *Vendeta* e *Intifada*, o conceito de morte/ataque/guerra é flexível, pois é encenado por e para crianças. Assim, como o empunhar de armas não passa de uma brincadeira para as crianças de Baroli (Figura 51 – grupo de imagens), o estranhamento se estende através da própria experiência de guerra que o olho do observador já registrou.

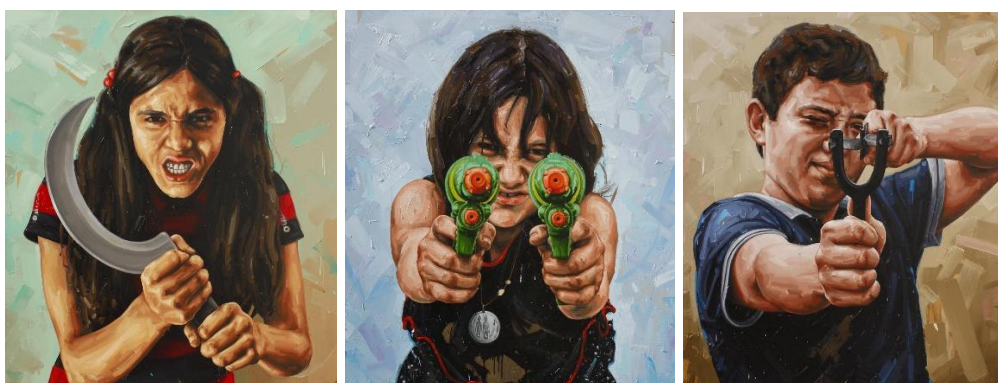


Figura 49: Fábio Baroli, *Vendeta - Sem Título*, (2012) óleo sobre tela, 140 x 60 cm cada.
Fonte: Acervo do artista

Continuação e desdobramento da série *Vendeta e Intifada* dá vazão corporal aos sujeitos que apenas se viam em plano fechado, parecendo uma encenação de ataque, ora voltado ao espectador (Figura 52), ora encaminhando-se para a direção lateral da tela, como uma cena de um filme, onde do outro lado do corte está o grupo adversário (Figura 53 e 54).



Figura 50: Fábio Baroli, *Intifada* (2012), óleo sobre tela, 220x480 cm.
 Fonte: Acervo do artista



Figura 51: Fábio Baroli, *Intifada* (2012), óleo sobre tela, 48x60 cm cada tela.
 O grupo se repete como em cenas de um filme.
 Fonte: Acervo do artista



Figura 52: Fábio Baroli, *Intifada* (2012), óleo sobre tela, 48x60 cm cada tela.
 Fonte: Acervo do artista

De acordo com Baroli, o surgimento desse desdobramento se deu de forma a continuar o trabalho em *Vendeta*.⁵²

Se fez presente em minhas pesquisas a referência de imagens de cinema, e, como as imagens em momentos quase sequenciais em *Intifada* propiciou essa leitura, encontrei um paralelo na imagem da inocência da guerra retratada no filme *A Guerra dos Botões* (original de 1913, remake de 1994), onde as crianças se alinham como um exército mambembe,—para lutar contra o grupo oposto, sendo a recompensa os botões das roupas (Figura 55). Assim, não é minha pretensão afirmar com exatidão qual é a mensagem da obra, pois é representado nela uma versão lúdica da guerra, sem intenção de morte definitiva, deixando um conteúdo aberto apesar da representação explícita de atos de ataque.



Figura 53: Cena de *A Guerra dos Botões* (1994) de John Roberts.
Fonte: [https://alchetron.com/War-of-the-Buttons-\(1994-film\)-29693-W](https://alchetron.com/War-of-the-Buttons-(1994-film)-29693-W)

Assim, o olhar que ataca o espectador também ataca a outra criança que participa da narrativa e brinca com o outro indivíduo retratado. As regras de morte reversível são válidas, como uma sequência cinematográfica, na qual, diversas vezes, os personagens se intercalam e fingem render ou alvejar uns aos outros, numa guerra sem começo e fim.

Intifada é, portanto, a ação entre os grupos rivais cujos protagonistas aparecem em *Vendeta*. De acordo com o crítico de arte Renato Silva, a obra de Baroli dialoga com

⁵² Como pode ser lido no apêndice A.

a história e tem claramente o papel da fotografia como peça chave em seu contexto de gênese:

O acúmulo imaginário que Baroli nos apresenta aqui é ordem variada e nele condensam-se experiências, articulam-se desafetos, dores e valentia, desafogando-se em pinturas que extrapolam o sentido real do corpo e dos movimentos, ampliando-nos as possibilidades diversas da interpretação das situações postas aos meninos e às meninas no espaço resolutivo da tela. Dessa vivência sobressai o aporte da fotografia que melhor permite ao artista fragmentar os planos cotidianos e os recortes abruptos – significados e memórias que se espalham, detectam além da técnica virtuosa, o estudo e, sobretudo, a história da pintura pós-moderna. A mostra *Vendeta: A intifada* é a confirmação dessa transição criativa que salta do micro para o universal e os motivos são agora de outra ordem. Partem do lúdico, e atingem outras esferas. São crianças com armas na mão, porém, o que mata são os olhares. Daqui para lá.⁵³

As fotografias que deram origem à série são similares às de Fischl, pois são registros de cenas ora posadas ora casuais, com a diferença que Baroli não constrói tanto a narrativa no *Photoshop*, ao invés disso ele trabalha as imagens tela a tela como em um *scrapbook*⁵⁴, priorizando as informações que acha necessário e repetindo-as de forma a tautologicamente deixar o espectador dentro da narrativa.

3.2 Clarissa Campello, *Retratos*.

Continuo agora com o trabalho de Clarissa Campello. A artista de Vitória (ES), nascida em 1978, formou-se em pintura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no ano de 2000. No mesmo período, frequentou cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage). Campello cruza os limites da pintura, fotografia, imagem digital, colagem e performance em sua pesquisa. Assim, visa questionar noções de retrato e autorretrato na contemporaneidade, mesclando questões de gênero. Entre as coletivas de que participou, destaca-se *Mostrarte*, na Universidade

⁵³ SILVA, Renato. *As fronteiras movediças em Vendeta: a intifada – Fábio Baroli*. Parte de texto crítico integral fornecido pelo artista, que esteve disponível apenas como apresentação da exposição em 2012.

⁵⁴ O *scrapbook* é uma terminologia em inglês para definir um livro com recortes, é entretanto uma técnica de personalizar álbuns de fotografias ou agendas com recortes de fotos, convites, papel de balas e qualquer outro material que possa ser colado e guardado no interior de um livro.

Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2000. Reside atualmente em Juazeiro/BA e é professora da UNIVASF.⁵⁵

Quando abordei Campello e decidi sobre o estudo de caso da série *Retratos*, apenas conhecia a parte final do projeto, isto é, as pinturas. Com maior conhecimento sobre o trabalho e questionamentos à artista, foi possível refletir sobre os aspectos conceituais das obras. Os principais pontos de que relatei foram memória e reminiscência, índice, imagem técnica e imagem tradicional. Assim, seguidamente, foi possível através de conversas pela *web* entender como foi o desenrolar do projeto.⁵⁶

Durante o desenvolvimento de sua tese de doutorado, onde assina o nome completo (Clarissa Campello Ramos), a artista foi contemplada com a bolsa de produção do Salão de Abril de Fortaleza, no ano de 2011. Ela explica o processo:

Em 2011 prossegui realizando trabalhos que buscavam investigar a questão da atualidade da pintura e do retrato em relação a um contexto específico. O edital do Salão de Abril, patrocinado pela prefeitura de Fortaleza – CE incentivava os artistas a ocupar, além da galeria, as avenidas e praças públicas da cidade, e disponibilizava o presídio de Itaitinga IPOO II como um possível local de intervenção. Ao invés de pintar a imagem dos prisioneiros sobre a parede, achamos (eu estava conversando com Leidiane Carvalho sobre este novo edital) que seria mais interessante pintar o retrato de seus familiares e amigos, das pessoas que deixavam saudades e que eles gostariam de ter sempre por perto. (RAMOS, 2012, p. 45).

O Instituto Penal Professor Olavo Oliveira (IPPOO II) abriga os recuperandos que foram inspiração para Campello. Mas, o trabalho foi além de criar retratos dessas pessoas, acessando recordações daqueles que se encontravam privados de contato com o mundo, através de fotografias que simbolizavam o que eles tinham de mais caro. “O desejo de retratar o corpo humano é vontade imensa de estar perto das pessoas do mundo” (CAMPELLO, 2014)⁵⁷.

A exposição foi também instalada dentro das paredes do IPPOO II, indo na contracorrente dos espaços expositivos comuns, porém, essa decisão também trouxe questionamentos, de acordo com reportagens da época:

A ideia não é ruim, contudo, na prática não funciona. A começar pela simples pergunta: como ocorrerão as visitas? Além dos presos e das visitas, quem poderá ver as obras? Respostas que nem mesmo os organizadores do

⁵⁵ Adaptado de

<http://www.itaucultural.org.br/explore/rumos/artista/?ed=1274&artista=1031&obra=1164>

⁵⁶ Muitas dessas notas seguem no final da pesquisa, no apêndice B.

⁵⁷ <http://www20.caixa.gov.br/Lists/News/DispForm.aspx?ID=1747&RootFolder=%2A>

evento sabem dar. Se um dos objetivos do Salão de Abril é democratizar o acesso à arte, a atual proposta é um paradoxo, caindo numa armadilha feita por si própria. Ao aproximar as obras de uns, afasta de outros. Outra questão é: será que todos os presos terão acesso aos trabalhos ou só a ala dos ditos 'pacíficos'? Inclusive, tem alguns trabalhos que se encontram perto do local de saída. E, aí?⁵⁸

Essa crítica ao sistema do Salão de Abril, sem dúvida, é pertinente, porém, em contrapartida, é a forma que os organizadores encontraram para possibilitar acesso a pessoas privadas de uma vida comum, provando que a arte pode estar presente em ambientes que não sejam só o circuito artístico tradicional, criando pontes de cultura para pessoas sem acesso ao conhecimento, mesmo que de forma única e excludente para o grande público. O trabalho de Campello não foi o único a ocupar a instituição e dialogar com os recuperandos, mas foi o que mais teve acesso a questões individuais dos residentes ali. Ainda na mesma reportagem, há a constatação:

Em alguns momentos, tivemos a chance de trocar poucas palavras com três detentos. O mais velho deles, Cícero Marlon da Silva Oliveira, 41, há seis anos preso, se diz muito feliz com os trabalhos de arte no presídio. 'Nunca fui a um museu ou qualquer outra coisa desse tipo, nós todos estamos contentes com a arte aqui. É bom sermos lembrados. Nessa vivência onde estamos (um tipo de ala), só tem as pessoas que querem alguma coisa. Não admitimos badernas. Erramos sim, mas queremos mudar pra melhor', explica enquanto mostra uma das lindas casinhas de madeira que faz. Danatiel de Sousa, 28, há dez anos e nove meses na prisão, conta da alegria que teve ao ver o retrato do filho Ezequiel, sete anos, vestido de Papai Noel ser transformado em pintura a óleo, pela artista Clarissa Campello, que realizou o trabalho *Retratos*, onde reproduzia em telas, as fotos de familiares dos presidiários. 'Foi uma emoção muito grande ver meu filho virado pintura. A artista me deu o quadro. Ezequiel ainda não viu, o aniversário dele é no dia 21 de abril, então, quando vier me visitar, vou dar o quadro de presente pra ele. Tenho certeza de que vai gostar muito', diz enquanto posa ao lado da pintura do filho para uma foto.⁵⁹

Para ter acesso às imagens técnicas, ela explica que foi um acordo de confiança:

Aprovada a proposta, expliquei o projeto e pedi aos voluntários que me emprestassem as fotografias que guardavam com eles, em suas carteiras. Recebi algumas imagens (eles ficaram um pouco receosos, a princípio, me perguntaram quanto tempo eu levaria para devolver as fotos, e se eu as estragaria) e conforme eu devolvia os retratos, o interesse pelo trabalho crescia e eu recebia novas encomendas. Foram onze telas pintadas ao todo. (RAMOS, 2012, p. 46-47).

⁵⁸ <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/certas-desventuras-1.284804>.

⁵⁹ <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/certas-desventuras-1.284804>

Em minha leitura, a decisão de criar pinturas com base em fotografias de propriedade dos recuperandos foi fundamental para transformar a série *Retratos* em um trabalho além do que simplesmente sugerido pelo seu título. Pois, os citados retratos são como as fotografias da querida mãe de Barthes, que funcionam como uma chave de acesso a um mundo que pertence ao dono da imagem. Ela afirma que:

As imagens fotográficas me afetam, informam meu olhar, transformam meu modo de sentir e estar no mundo. Se antigamente eram as pinturas que informavam o olhar dos fotógrafos, hoje são as fotografias que informam a pintura. Não há como evitar este tipo de contaminação. (RAMOS, 2012, p. 27).

Na Figura 56, é possível ver como os trabalhos ficaram dispostos dentro do IPPOO.



Figura 54: Vista da exposição dentro do complexo penitenciário (2012), Clarissa Campelo.
Fonte: Acervo da Artista

Do olhar do artista, é possível detectar na fala a diferença que se nota quando se trata de fotografia e pintura. As imagens técnicas, nesse caso, são reminiscências pessoais materializadas em uma imagem impressa no papel. Porém, quanto às imagens que se desenvolveram em seu ateliê após a apropriação dessas fotos, apenas a artista poderá resolver as questões que surgirão. Sobre as diferenças entre imagens técnicas e imagens tradicionais, Ramos afirma que:

A pintura me atrai por sua imprevisibilidade, nada pressupõe a imagem, mas subitamente ela está ali. Em A filosofia da caixa preta Vilém Flusser escreve que a imagem é o que se espera de uma câmera fotográfica, já não nos surpreendemos mais com isso. Os fotógrafos precisam lutar contra seus aparelhos para inserir um pouco de caos, de vida nas imagens que retratam, caso contrário, elas nascem mortas. A pintura é sensual por natureza, ela exige o embate direto do corpo do pintor com a superfície da tela. Os pintores precisam lutar contra suas tintas e pincéis a fim de transmitir um pouco de frieza, de controle técnico para suas imagens.-(RAMOS, 2012, p. 35).

Entre as onze telas pintadas, existem dois trabalhos que me fizeram refletir mais do que as outras: a tela estreita onde vemos um garotinho vestido de Papai Noel (Figura 57) e a tela onde o encaramos as costas tatuadas de um detento (falarei dela a seguir). A primeira imagem é potente pois registra ao mesmo tempo a passagem do tempo (uma criança que perdeu o contato diário do pai pelo fato de esse estar preso) e uma fantasia lúdica: a crença inocente na lenda do bom velhinho que trará recompensas mediante bom comportamento; levando a criança a entrar em conflito com a situação de seu progenitor. “A imagem neste trabalho cumpre sua função de imagem, isto é, ela rerepresenta uma ausência, trazendo de volta aquilo que não está presente.” (RAMOS, 2012, p. 48). O pai posa ao lado da pintura como se essa, tal como *Imago*, representasse seu filho que não está ali com ele.



Figura 55: *Recuperando posa ao lado de tela.* (2012), Clarissa Campello.
Fonte: Acervo da Artista

A fotografia que originou a possibilidade dessa tela existir também tem em si uma cápsula do tempo, o passado, o que ficou, o que não existe mais (novamente a noção de morte se faz presente). Sobre isso, trago aqui a reflexão de Rogério Luiz Oliveira:

Os sentimentos que ela desperta, de um modo geral, não são os mesmos que temos na vida real. Vale notar aqui, que se de um lado, a recriação que fazemos diante da fotografia difere da ideia passada pela foto, de outro, a fotografia passa a ser a imagem que temos de um determinado acontecimento. (OLIVEIRA, 2014, p. 79).

O outro trabalho de Clarissa que trago aqui é *Itaitinga IPPOO II* (Figura 58), que participou de outra mostra⁶⁰. Ele também tem algo de diferente dos outros, não foi realizado no mesmo período de outras telas, foi feito a partir de um registro e não

⁶⁰ Exposição *Figura Humana*, na CAIXA Cultural Rio, 2014.

participou da mesma exposição, apesar de integrar a mesma série. Na época, uma reportagem falou um pouco sobre o processo dessa obra:

Clarissa escolheu para integrar a exposição a obra *Retratos*, que tem uma história inusitada, com a reprodução, em telas, das fotos de familiares dos detentos do Instituto Presídio Olavo Oliveira II, em Fortaleza (CE). Um desses detentos fez um pedido especial: que ela eternizasse na tela a tatuagem que ele ostentava nas costas. Era um imenso tigre. Clarissa fotografou e, tempos depois, pintou o quadro. 'Fiz uma promessa de que levaria a pintura para ele ver. Espero fazê-lo em breve', afirma a artista.⁶¹

Nesse trabalho, somos confrontados com as costas de um homem cujo rosto não é possível ver, mas, de uma forma estranha, estamos enxergando-o enquanto sujeito e personagem dessa pequena narrativa. É identificado pela grande tatuagem que, animicamente, faz parte de seu ser. No caso desse recuperando, a imagem que proporcionou a obra de Campello não foi uma fotografia que ele guardava, mas sim, uma nova imagem técnica que seria o registro daquele momento. Ele mesmo, seria a obra. Mais que seu rosto, ele encara o mundo (espectador) que o olha com olhos de tigre, intimidador, pronto para o ataque. Na pintura, os tons da tatuagem que desbota confunde-se com as pinceladas de tinta que, ilusoriamente, levam o espectador a acreditar estar às costas de um homem.

Como a *Medusa* de Caravaggio, estamos diante da natureza humana incorporada em tintas e superfícies bidimensionais. Nosso olhar novamente atravessa e é atravessado pelo luminoso ponto de Lacan.

⁶¹ <http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=1747>



Figura 56: Clarissa Campello, *Itaitinga IPPOO II* (2014), 139 x 101 cm.tinta automotiva s/ alumínio.
Fonte: Acervo da Artista

2. Considerações finais

Chego ao momento final da pesquisa com a sensação de dever cumprido. No início desta, haviam apenas dúvidas em relação às questões propostas: Quais seriam os meios utilizados para a escolha de uma foto que será usada para execução de uma pintura? Como seria possível identificar a função e valor da fotografia no trabalho de um artista que faz pintura? Um longo caminho foi percorrido e muitas perguntas que nem imaginei que existiriam foram sanadas, outras, ainda se encontram em aberto. A problematização do trabalho do artista que faz pintura figurativa hoje não é só pertinente como também necessária, pois é através da reflexão que se abrem as janelas para novas descobertas, repensando o lugar a pintura hoje.

Cheguei a conclusão de que para entender uma pintura ou uma fotografia, devemos ir além do anteparo da tela e perceber que essa imagem é composta por nós mesmos – pois a olhamos através de elementos biográficos que compõem nossa história e nosso atlas de vida, responsável pelo entendimento que possuímos dos fenômenos que nos atravessam - e pelo desejo do artista de comunicar algo que muitas vezes não se transcreve em palavras, mas em recortes, sentimentos, gestos e narrativas.

O trabalho de quem se propõe a fazer pintura deve incluir conhecer a história da pintura, a história da arte e das civilizações que tiveram papel tão importante no andamento dessa vertente artística, pois isso só o enriquecerá. O *Isso-foi*, o Índice, A visão objetiva, o traço do real, o olhar e ser olhado: tantos conceitos que vem a ajudar a esclarecer nossa relação com o ato de fazer e ler imagens. Esses, através do aprofundamento em suas diversas possibilidades de interpretação, nortearam a pesquisa.

Corroboro aqui novamente a importância inserir e estudar o trabalho de artistas, cuja trajetória é tão extensa, como Gerhard Richter, Eric Fischl e Marlene Dumas, a fim de perceber similaridades da gênese da criação na obra de jovens artistas com promissoras carreiras, como Fábio Baroli e Clarissa Campello.

O propósito de entender esses problemas partiu de uma inquietação própria, mas tenho esperança que ele sirva de referência para futuros pesquisadores no campo da imagem. Concluo que fiz minha contribuição para entendermos possíveis relações entre fotografia e pintura como imagens, e como os artistas as utilizam em sua pesquisa. Além disso, muito do que pesquisei serviu como fonte de conhecimento para minha

pesquisa artística e abriu novas janelas de ideias para futuras criações. Apesar de que tenho a sensação de que o que foi falado aqui é muito pouco perto de tudo é necessário ser estudado sobre o tema. Mas pretendo levar adiante essa pesquisa, tanto no campo acadêmico como no campo artístico. E assim, continuar refletindo sobre as relações imagéticas da fotografia e da pintura.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Arte Moderna na Europa - de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 10. ed. - Campinas: Papyrus, 2005.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. **Gerhard Richter**. Londres: The MIT Press, 2009.
- BUTLER, Cornelia; Shiff, Richard; Monahan, Matthew; Dumas, Marlene. **Marlene Dumas Measuring Your Own Grave**. Los Angeles: D.A.P./Museum of Contemporary Art, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DUBBOIS, Phillipe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOLDIN, Nan. **The Ballad of Sexual Dependency**. New York: Aperture Foundation Inc., 1986.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMFmartinsfontes, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas: volume 1**. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009.

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de. **Fotografia e Memória: a criação de passados**. Vitória da Conquista: UESB, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PHILBRICK, Harry. **Dive Deep: Eric Fischl and the Process of Painting**. Philadelphia: Pennsylvania of the Fine Arts, 2012.

REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SENGIK, A. S. & Ramos, F. B. (2013). **Concepção de morte na infância**. *Psicologia & Sociedade*, 25(2), 379-387.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

Teses e Dissertações

RAMOS, Clarissa Campello. **Não sei lidar com palavras (uma tese sobre pintura)**. Dissertação de Doutorado. UFRJ / PROARQ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2012

Revistas

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto**. *Revista Porto Arte*, v. 9, n. 16, p.61-82, Tradução Sônia Taborda. Porto Alegre, 1998

MORATO, Edwiges Maria. **Reflexões Em Torno Da Confabulação e Da Fabricação Da Memória: Continuidade Ou Ruptura Entre Real E Imaginário?** *Remate de Males, Da utopia à ficção científica* v. 32, n. 2, pp. 195-210. Campinas SP, 2012.

Documentos on-line

ABRAHAM, Simon. **Courbet's Bathers (1853), 2010**. Disponível em: <http://www.everypainterpaintshimself.com/article/courbets_bathers>. Acesso em: 28 jul. 2015.

BERLIND, Robert. **INCONVERSATION. Eric Fischl with Robert Berlind**, 2014. Disponível em: <<http://www.brooklynrail.org/2014/07/art/eric-fischl-with-robert-berlind>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

COSTELLO, Diarmuid. **On the very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts**. Chicago: Critical Inquiry 34, University of Chicago. 2008. Disponível em: <https://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/people/costello/costello_ci_342_fried_cavell.pdf>, Acesso em: 20 abr. 2016.

DOUMA, Michael, curator. **Andy Warhol's Marilyn Prints**. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/colorart/marilyns.html>>. Acesso em: jan. 2017.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**, 2007. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html>. Acesso em: 8 abr. 2017.

FELLER, Deborah. **Constructing Narrative - Eric Fischl Paints the Unconscious**. 2012. Disponível em: <<http://www.deborahfeller.com/news-and-views/?p=1758>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

HACKETT, Regina. **Another Bouncing Ball Regina Hackett takes her Art to Go**. 2009 Disponível em: <http://www.artsjournal.com/anotherbb/2009/07/new_at_sam.html>. Acesso em: 22 abr. 2016.

HOWARD, Edgar B. **Eric Fischl: The Process of Painting**. Sumário do Filme. 2012 Disponível em: <<http://www.checkerboardfilms.org/films/show/n/eric-fischl>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

RICHTER, Gerhard. **Firenze Microsites**. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/microsites/firenze?sp=20&p=2&l=20>> Acesso em: 20 abr. 2016.

RICHTER, Gerhard. **Dead**. Interview with Gregorio Magnani, 1989 in: **Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007**. Thames & Hudson, London, 2009, p. 222. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

SECHER, Benjamin. **Gerhard Richter at the National Portrait Gallery**. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/4734596/Gerhard-Richter-at-the-National-Portrait-Gallery.html>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

THROCKMORTON, Jodi. **Dive deep: Eric Fischl's use of Photoshop**. 2013. Disponível em: <<http://sanjosemuseumofart.tumblr.com/post/40264222319/dive-deep-eric-fischls-use-of-photoshop-jodi>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

Arquivo de áudio e vídeo on-line.

MOMA. **Marlene Dumas. Dead Marilyn. 2008**. Disponível em: <<https://origin-www.moma.org/explore/multimedia/audios/16/1014>> Acesso em: 27 jan. 2017.

Anexo I: entrevista com Fábio Baroli.



Figura 57: Fábio Baroli trabalhando em seu ateliê (2011). Fonte: Cortesia do artista.

ANDREIA FALQUETO - Há algum artista de referência no modernismo eu que eu possa citar como sua principal influência? Se sim, Porquê?

FÁBIO BAROLI - Bom, Hopper foi um modernista norte americano que me influenciou bastante. Mas, não acho que tenha sido a principal referência porque tenho várias. A cada série que inicio, também inicio uma pesquisa de referências. Hopper foi uma referência importante em determinado momento, entende?

A.F. - Me diga, Quando surgiu a ideia de fazer os retratos das crianças com armas? Quando foi a primeira mostra de Vendeta e de Intifada? Elas ocorreram juntas ou separadas?

F.B. - Bom, é o seguinte: Eu morava no Rio e me desdobrava sobre a série *Sujeito da transgressão* (que conhece bem). Isso, entre meados de 2010 e de 2012. Ao decorrer desta série, começaram surgir nas composições, cenas e elementos cotidianos que permearam minha infância e adolescência no interior, como galinhas, caipiras, fachadas de casas interioranas, quintais, molecagem, enfim. Senti uma necessidade enorme de voltar àquele lugar pra reviver de perto e alimentar a poética que o trabalho me

direcionava. Precisava estar mais perto daquelas "coisas" que causavam inquietude. Foi quando decidi retornar à Uberaba, minha cidade natal. Quando voltei à velha cidade fui morar com os meus pais, na mesma casa em que nasci, no mesmo bairro em que cresci e vivi até os 22 anos de idade. Voltei pra explorar as questões que vinham me incomodando. Ficava lá pensando como andava aquela gente, o que pensavam e faziam e como deveria ser o cotidiano. Voltei pra pesquisar, praticamente, isso - e que veio a calhar posteriormente na "Antropomatutologia" (a partir de 2013). Contudo, o retorno me trouxe coisas inesperadas.

Voltar à casa dos pais (depois de dez anos), à mesma cidade, ao mesmo bairro, também foi um retorno à infância. Daí, surgiu a ideia de trabalhar com a nova geração de crianças e adolescentes do Cássio Rezende. Naquela época o Cássio Rezende era um bairro periférico. E como em quase toda periferia há indícios de violência, lá não era diferente. Havia drogas, armas, brigas entre gangues, hostilidades domésticas e certa carência geral da comunidade. Só pra contextualizar, eu mesmo comecei a fumar maconha e consumir álcool aos treze anos de idade. Mais tarde, fui um dos poucos que tiveram a oportunidade de sair pra estudar ou trabalhar em outras cidades. Contudo, também foi um lugar possível de se viver uma infância boa. Entre quintais, ruas, brejos e córregos, as brincadeiras e descobertas (também sexuais) aconteceram saudavelmente. Brincávamos sempre em grupo e nas brincadeiras haviam união e coletividade. Fabricávamos e dividíamos os brinquedos, para somar e aumentar a possibilidade da brincadeira.

Enfim, ao revisitar estas lembranças, me foquei sobretudo nas crianças que, absurdamente até hoje, de modo geral, são tratadas como pequenos adultos pelos próprios adultos. Criança tem que brincar, tem que imaginar e sonhar. Criança tem que desfrutar da infância. Foi aí que me veio a ideia de "Vendeta", em meados de 2012. Sem desconsiderar as possibilidades de leitura sobre a série, "Vendeta" também é uma reivindicação da criança pelo direito de ser criança. Havendo uma ambiguidade sobre as imagens (por, em muito, se confundir se estão brincando ou se estão ameaçando), muitos adultos a acham violenta. Do contrário, muitas crianças a acham divertida. (No fundo, acho que fiz uma série para crianças :).

A série *Intifada* aconteceu na sequência, quando percebi a necessidade de ampliar a ação individual para um grupo, um clã, extrapolando os quintais e compondo as ruas.

Daí vem a importância do termo intifada e a relação temporal entre fatos. Quando aconteceu a primeira intifada em 1989 no Oriente Médio (rixa entre palestinos e israelenses), eu era criança no Cássio Rezende. Então, pensei em re-contextualizar tal evidência utilizando a brincadeira e a nova geração de crianças e adolescentes do bairro como mote.

Sem pretensões, há uma curiosidade sobre estes trabalhos que foram realizados em 2012, antes de uma série de manifestações populares em todo o país em 2013 e que se estendem até os dias de hoje. O próprio curador Renato Silva me perguntou se foi uma premonição. Acho que não. Será?

A série "Vendeta" foi exposta a primeira vez na galeria Moura Marsiaj, São Paulo, em 2012, sob curadoria do cearense Bitu Cassundé e se reuniu à "Intifada", na exposição "Vendeta: a intifada", em 2013, na Funarte de Recife sob curadoria do paulistano Renato Silva. Ela também aconteceu no Sesi de Uberaba no mesmo ano. Parte de "Vendeta" foi exposta também em coletiva no MAM-RJ sob curadoria de Luiz Camilo Osório e Marta Mestre em 2014. Em 2017, ambas as séries, se reuniram novamente no Museums Quartier em Viena, Áustria, em exposição denominada "Goliath" pelo curador Pedro Melo (te mando o texto dele depois).

A.F. - Qual a função da fotografia em sua pesquisa?

F.B. - A fotografia ocupa um espaço importante em meu trabalho, como referência para composição, para concepções cromáticas e, sobretudo, para evidenciar a colagem no plano da tela. Utilizo a fotografia e a edição digital para elaborar o trabalho e para me auxiliar no desenvolvimento da paleta. A colagem se dá a partir do momento em que imagens de diferentes fontes coexistentes se justapõem, interferindo nos significados umas das outras. Como resultado destes preceitos, o intuito é que haja narrativas, não-lineares, que contem histórias, a serem construídas.

A.F. - De que forma você percebe semelhanças e diferenças entre a pintura e a fotografia como formas de produzir imagens?

F.B. - Praticamente, vejo como questões técnicas que se dão a partir da escolha do meio. A fotografia não é menos importante que a pintura, e vice-versa. São linguagens diferentes. Mesmo embora apresentem problemas e dificuldades semelhantes enquanto pesquisa - como o suporte, o equipamento, a técnica, o tema, a representatividade, luz

e sobra, forma, profundidade, textura, composição e etc. – são meios diferentes que exigem buscas diferentes em relação ao resultado atingido pelas escolhas pertinentes à cada meio.

A.F. - Em seu trabalho, seria possível criar se não existisse a fotografia?

F.B. - Tratando-se de criação, sim. Contudo, não desenvolveria o trabalho que pesquiso relacionado à fotografia. Certamente seriam outras escolhas que levariam à resultados distintos. Afinal, são as escolhas sobre o meio que conduzirão aos resultados.

A.F. - Como você parte de uma imagem fotográfica para chegar na pintura? Como se dá esse processo? Lhe preocupa a fidelidade da imagem da pintura com a foto, se sim, porque?

F.B. - Primeiro, penso na composição, depois procuro as imagens partindo da ideia de apropriação, sejam do cotidiano em que eu mesmo fotografo, sejam de imagens da internet que venho juntando há vários anos. A cada novo trabalho, me recorro não apenas à estes arquivos, mas também à novas imagens que os temas induzem. Não me preocupa a fidelidade da fotografia com relação a pintura. A foto é uma referência de onde a pintura parte. Contudo, há elementos na foto que não satisfarão a necessidade da pintura, exigindo, assim, outras formas de resolução de imagem.

A.F. - De que forma se dá seu processo criativo utilizando imagens fotográficas?

F.B. - Além dos modos descritos na pergunta anterior, também me utilizo da digitalização de imagens e de programas de edição para compor. Em suma, a superfície da tela se torna um lugar possível de se colar imagens fotográficas em função da construção de narrativas por meio da pintura.

A.F. - Você acredita que é mais fácil criar com ou sem imagens fotográficas?

F.B. - Acredito que há dificuldade em qualquer processo criativo. Assim como há dificuldade na linguagem e na comunicação. Vivemos pequenos abismos entre o mundo e entre nós mesmos. Mas não deixamos de tentar pequenas aproximações através da arte, entre o mundo e entre nós mesmos, seja com ou sem imagens fotográficas.

Anexo II: entrevista com Clarissa Campello.



Figura 58: Clarissa Campello com os Recuperandos do IPPOO II (2012) Fonte: Cortesia da artista.

ANDREIA FALQUETO - Há algum artista do modernismo, de referência, eu posso citar como sua principal influência? E porquê? Peço desculpas se esse dado consta na sua tese e eu estou fazendo pergunta repetida.

CLARISSA CAMPELO - Não necessariamente. Europeu, americano, algum que crie ligação com sua pesquisa. Danielle Carcav e Daniel Lannes são dois figurativos que eu gosto bastante, tem o John Nicholson também. Modernista brasileiro? Vou pensar. Influência direta eu acho que não tive. Mas estudei 5 anos de pintura na UFRJ, numa escola super tradicional. Li as cartas de Cézanne e Van Gogh, gosto muito do Picasso... estudei as vanguardas, li a correspondência do Hélio e da Ligya, as críticas do Ferreira Gullar e do Mário Pedrosa... entrevistas de Duchamp, Cildo... Lygia. Eu gosto dos retratos do Portinari também do Iberê Camargo. Volpi. Ai, tanta gente

A.F. - Qual a função da fotografia em sua pesquisa?

C.C. - Penso que nos relacionamos com imagens o tempo inteiro. Por mais que tentemos nos aproximar das pessoas, desvendá-las, conhecê-las... o máximo que conseguimos é tão pouco. Tentamos exercer a alteridade, praticar a empatia, nos colocar no lugar do outro, mas é sempre a partir de nós mesmos, não é? Portanto não vejo tanta diferença assim entre pintar a partir do modelo vivo ou pintar a partir de fotografias, de qualquer

forma só enxergo a superfície. A fotografia facilita meu trabalho, congela a luz, posso pintar pessoas que já não existem ou que estão distantes. Além do mais, eu não teria coragem de pedir ou pagar a alguém para posar durante horas ou dias para mim.

A.F. - De que forma você percebe semelhanças e diferenças entre a pintura e a fotografia como formas de produzir imagens?

C.C. - Não gosto da velocidade com que as imagens são produzidas, consumidas e descartadas hoje em dia. Eu poderia fazer como a Nan Goldin, gosto muito do trabalho dela. Projeções fotográficas são mais práticas, mais eficientes. Bom, eu gostaria de escapar dessa lógica produtivista, do tempo é dinheiro. A pintura é anacrônica, é um processo ilógico de produção de imagens, é um desafio, um contrassenso.

A.F. - Em seu trabalho, seria possível criar se não existisse a fotografia?

C.C. - Sim, mas seria outra época, outra pintura.

A.F. - Como você parte de uma imagem fotográfica para chegar na pintura? Como se dá esse processo? Lhe preocupa a fidelidade da imagem da pintura com a foto, se sim, porque?

C.C. - Não sei dizer, algumas imagens chamam mais atenção do que outras. Algumas eu mesma fotografo. Quando recebo uma encomenda eu fico mais preocupada com a fidelidade do retrato, mas tento sempre não me preocupar. Só que às vezes eu não consigo me desapegar da semelhança.

A.F. - Para você como é a dinâmica realidade-fotografia-pintura? Isto é, de que forma se dá seu processo criativo utilizando imagens fotográficas?

C.C. - Imagens são fantasmas. Elas trazem de volta aquilo que já não está. Sua função é ativar a memória, matar a saudade ou despertar o desejo. O problema é que estamos cercados de representações que não nos fazem a mínima falta.

A.F. - Na série *Retratos*, de que forma a imagem fotográfica se define? Isto é, como ela surge, como algo instrumental? Percebo algo como um patrimônio imaterial contido

ali, sentimental, para os presidiários. Como ela se mostra para você, como uma mera imagem ou algo que traz uma relação espontânea com o fotografado?

C.C. - Bom, quando propus um trabalho para o presídio, eu não queria simplesmente pintar alguma coisa na parede e impor aquilo sem consultar as pessoas que teriam de conviver com as imagens. Fiquei pensando no que eles realmente gostariam de ver. E pensei em perguntar a eles, daí pensei nas famílias. Eles sentem saudades e mantêm as fotos guardadas como tesouro nas carteiras. Quando pedi as fotos emprestadas eles ficaram receosos, perguntaram se eu ia estragar ou demorar a devolver. Tive que protegê-las com um plástico e tive muito cuidado para não amassá-las. Nem todos quiseram emprestar, só quando viram o resultado é que foram se convencendo... isso me deu uma dimensão da importância daquelas imagens e do que eu estava fazendo.

A.F. - Clarissa, a instalação das obras foi feita no presídio?

C.C. - Sim

A.F. - Essa exposição foi maravilhosa. Queria ter visto ao vivo... qual foi a sensação de ter acesso às memórias dos internos através das fotografias que eles lhe forneceram? A pintura do menino vestido de papai Noel é muito melancólica, assim como do homem com a tatuagem nas costas.

C.C. - Foi muito emocionante mesmo. O menino ganhou a tela de presente do pai... o aniversário dele estava chegando. Eu não cheguei a conhecer as famílias.

A.F. - Algum trabalho de contato com os internos foi realizado no presídio? em algum momento você se sentiu na pele deles? ou apenas foram contatos rápidos?

C.C. - Foi rápido. Nós conversamos um pouco e eles prepararam presentes em troca, foi bem espontâneo.

Glossário

Fotografia: Aqui o mesmo que imagem técnica.

Imagem: Captação visual, podendo se referir à imagem formada na retina, imagens visuais (fotografia e pintura), que possui assim diversas características: cor, matiz, contraste, etc.

Imago: Máscaras mortuárias tradicionais na antiga Roma, que serviam para permanência das feições do indivíduo. Também usado para criar esculturas de nobres através do molde de seus rostos. Não confundir com Imago grego.

Imagem Técnica: Imagem criada por aparelhos mecânicos (termo criado por Flusser). As Imagens Técnicas, como são descritas por Flusser (2002), são imagens feitas por aparelhos, sem a interferência da mão humana. Assim, a fotografia e o Daguerreótipo, são imagens técnicas.

Imagem Manual ou tradicional: Imagem criada pela mão humana, sem interferência direta de aparelhos mecânicos.

Imagem Unária: De acordo com Barthes (2012), uma imagem em que o *Studium* não é transpassado pelo *Punctum*.

Índice: Característica essencial da Fotografia, de acordo com Peirce: “Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência. [...] espera-se no entanto que ele se ligue com alguma outra experiência” (PEIRCE, 1999, p.67). Traz a noção de que algo existiu/aconteceu.

Pintura: Imagem visual que pode ser digital ou tradicional. Tratarei aqui majoritariamente do segundo caso. Superfície com cor, matiz, contrastes, linhas, plano, podendo ou não ter texturas em alto relevo.

Punctum: Termo de Roland Barthes descrito em *A Câmara Clara* que, de acordo com o autor, é a parte subjetiva, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (2012, p. 31).

Realidade Objetiva ou visão objetiva: termo criado por Flores (2011, p. 29), relativo ao sentido da visão como percepção das coisas. Aumont (1990, p. 11) chama de Percepção visual, “modo de relação entre o homem e o mundo que o cerca”.

Revival: o mesmo que Renascimento. Argan (2010, p. 391) define como uma atitude que remete ao passado e ao mesmo tempo ao presente, trazendo ao tempo atual reminiscências históricas, visuais e temáticas de forma contínua.

Studium: seguindo a descrição do termo *Punctum*, é a parte objetiva da imagem fotográfica, aquilo que descreve objetivamente a imagem. Possui interesse geral por parte do espectador e pode agregar informações a respeito do que se vê na imagem. Barthes a descreve em *A Câmara Clara*, 2012.