

# DISPOSITIVOS DE TRANSVERSALIDADES: IMAGENS EM MOVIMENTO (CINEMA/VÍDEO), FOTOGRAFIA E PINTURA

## DEVICES OF TRANSVERSALITY: MOVING IMAGES (CINEMA/VIDEO), PHOTOGRAPHY AND PAINTING

Niura Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**RESUMO:** A comunicação pretende discutir as relações de cruzamentos entre a imagem em movimento, a fotografia e a pintura, por meio de estudos de casos em determinadas produções de arte. A fotografia, o cinema e o vídeo recorrem à *mise en scène* de temas muito conhecidos da tradição figurativa da pintura, como Anunciação e Crucificação. Cineastas como Pasolini, Visconti, Jean-Godard e o videasta Bill Viola trabalham a partir de dispositivos anunciativos retomados de trabalhos pictóricos. Da mesma forma, a pintura e a fotografia utilizam repertórios iconográficos de imagens do cinema. O artigo contemplará referenciais teóricos para questões de migrações de formas, soluções figurativas de representações de cenografias em Jacques Aumont; a mestiçagem com La Plantine, Nouss e Icleia Cattani; a noção de citação, paródia em Dominique Baqué, André Rouillé, René Payant e Marie-France Chambat Houillon, a *mise en scène* com Michel Poivert, dentre outros. Essa abordagem tem despertado cada vez mais o interesse de pesquisadores, curadores e artistas no sistema da arte.

**Palavras-chave:** Cinema. Fotografia. Pintura. *Mise en scène*. Transversalidades.

**ABSTRACT:** The communication intends to discuss the crossing relations between the image in movement, photography and painting, through case studies in certain productions of art. Photography, film and video rely on the *mise en scène* of well-known themes of the figurative tradition of painting, as the *Annunciation* and *Crucifixion*. Filmmakers such as Pasolini, Visconti, Jean-Godard and the videographer Bill Viola work from advertising devices resumed from pictorial works. In the same way, painting and photography use iconographic repertories of cinema images. The article will contemplate theoretical references for issues about migrations of forms, figurative solutions of scenography representations in Jacques Aumont; the miscegenation with La Plantine, Nouss and Icleia Cattani; the notion of citation, parody in Dominique Baqué, André Rouillé, René Payant and Marie-France Chambat Houillon, to *mise en scène* with Michel Poivert, among others. This approach has increasingly aroused the interest of researchers, curators and artists in the art system.

**Keywords:** Cinema. Photography. Painting. *Mise en scène*. Transversality.

O mercado da fotografia comercial, nos seus inícios no século XIX, se vangloriava com a descoberta do novo meio e sua capacidade de representação fidedigna do real, exacerbando as virtudes fotográficas da rapidez, baixo custo e rentabilidade. Não tardou muito para que o fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri, no livro *A Arte da Fotografia*, percebesse no novo meio, por seu entendimento de imagem como documento, a possibilidade de utilização como estudo para os artistas dos panejamentos das esculturas do alto das fachadas das catedrais. Outra função fotográfica, era dar conta da grande quantidade de demanda do mercado do retrato, aclamada pela burguesia endinheirada que conseguia pagar por sua imagem, em um daguerreótipo, ainda muito caro para os padrões populares. Enfim, a ciência, a arquitetura, a arqueologia e tantas outras áreas de conhecimento se beneficiaram da imagem fotográfica.

Mas, como grande parte dos inventos, o sistema da arte, muito rapidamente, toma para si, adaptando a nova invenção ao uso de seus próprios códigos. E, assim, tem feito ao longo de sua história mesmo que, para isso, tenha enfrentado os tribunais, como aconteceu num caso de apropriação indevida de imagem, em 1860. O processo de legitimação da fotografia como arte enfrentou um longo processo até que pudesse ser valorizada como obra de arte nos espaços museais, como mostra Diana Dobranszky. O primeiro curador do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art de New York* desenvolveu um programa de exposições e difundiu a fotografia não mais como imagem mecânica e sim como forma de expressão. A “afirmação da fotografia como arte começou a se institucionalizar em 1937”, (DOBANSZKY, 2008, p. 17) com a exposição *Photography 1839-1937*, organizada por Beaumont Newhall e realizada no MoMA e, ainda, em 1940, com a criação de um departamento especializado em fotografia. Embora a fotografia já tivesse aparecido antes de 1937, nas paredes do museu, é com aquela exposição que a fotografia começa a ser legitimada. A exposição de 1937 deu início a uma série de publicações que viriam posteriormente e a implementação de coleções de fotografias, além de todo o trabalho de divulgação das práticas fotográficas históricas e contemporâneas a sua fundação. Esta exposição resultou num catálogo que depois se transformou num livro. Embora Newhall tenha privilegiado a fotografia pura, a *Straight Photography*, por considerá-la a mais fiel como arte, foi um passo importante que definiu a posição do museu legitimando a fotografia como arte.

Se a fotografia, sobretudo, no contexto internacional, começou a entrar no museu a partir de critérios que valorizavam seus propósitos intrínsecos, esta instituição, ao longo do tempo, também passou a abrigar práticas fotográficas expandidas, aquelas que se contaminam de outras linguagens da arte, como por exemplo, a pintura, de forma que a fotografia já não precisa mais lutar por sua legitimação como arte. A pesquisadora Helouise Costa (2008, p.

134) afirma que é partir dos anos de 1980 que o museu passou a valorizar fotografias que tinham o pictórico por modelo: “pelo uso de planos frontais, no estabelecimento de diálogos com a tradição da pintura desde o Renascimento, materializados em fotografia em cor e de grande formato”. E, a defesa pelo modelo pictórico, foi encampada por Jean-François Chevrier, no final dos anos de 1980, por meio da obra de alguns artistas, dentre os quais Jeff Wall. Felizmente, na contemporaneidade a fotografia como arte, não precisa mais disputar territórios com a fotografia comercial.

No universo de mestiçagens da arte, as relações entre diferentes meios encontram-se dispositivos de transversalidades de imagens em movimento (cinema/vídeo), fotografia e pintura. Dominique Baqué e André Rouillé detectam, em determinadas fotografias contemporâneas, o emprego proposital de neopictorialismos, de acentuadas cargas cromáticas, de pastiche, de regastes compositivos de obras do passado. No final dos anos 70, início dos anos 1980, artistas hoje consagrados, como Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Jeff Wall, Yasumasa Morimura criaram suas composições fotográficas revisitando modelos pictóricos e seus trabalhos ajudaram na inserção e na consolidação no mercado de arte, desta tipologia da fotografia, que contraria o que se conheceu por *Straight Photography* e que esteve em voga por muitos anos nos museus de arte. A citação, como se sabe, não é um fenômeno novo. Em diferentes épocas, artistas buscaram referenciais de criação em produções artísticas anteriores ou mesmo concomitantes ao seu tempo. Nos anos 1980, vê-se um recrudescimento de referências à história da arte por meio da citação, o que Antoine Compagnon qualifica como “a mais poderosa figura pós-moderna” (apud LEFEBVRE, 2006, p. 8). Em *Droit de Citer*, os autores René Payant e Marie-France Chambat Houillon afirmam que obras citacionais pós-modernas retomam a imagem ou os fragmentos da imagem, modificando-a, seja por um procedimento utilizado ou por um ângulo de vista apresentado, o que acrescentaria valor discursivo ao original.

Michel Poivert, ao examinar as práticas fotográficas na arte contemporânea a partir dos anos 2000, detecta o uso da teatralidade como um dos emblemas estéticos nas produções dos artistas:

a fotografia “teatral” constitui a parte mais emblemática da fotografia contemporânea dos anos 2000. Quantos artistas não nos levariam ao estranho universo onde a fotografia não cumpre mais seu ofício de janela aberta para o mundo, mas de um espaço cênico? (POIVERT, 2010, p. 210).

O que quer dizer Poivert quando sugere que a fotografia deixou de ser “uma janela aberta para o mundo”? O desígnio nascido com a fotografia de ser um registro de fatos

que acontecem no mundo, de ter compromisso com a verdade e a função de ater-se ao documental é justamente o compromisso que parte da fotografia contemporânea parece não estar interessada em preservar. Essa fotografia contemporânea contradiz a concepção de vincular-se ao instantâneo do momento presente de um fato. É a esse determinismo genético, à sua essência de ser documental, que alguns artistas contemporâneos se opõem. Da dupla natureza da fotografia, “como um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte” (ALINOVI, apud FABRIS, 1991, p. 173), uma parte da fotografia contemporânea parece estar interessada na segunda opção, a de ser “falsa como a arte” a de ser “um espaço cênico”, portanto, a de trabalhar com a questão da representação como num teatro.

Uma potente transversalidade entre os meios tem acontecido entre fotografias, cinema/vídeo e pinturas. Os artistas franceses Bachelot Caron, criam algumas de suas composições fotográficas, que são *remakes* fotográficos de um determinado quadros com temas conhecidos da história da pintura e de fotograma de filme. As fotografias *Holoferne* (2008-2010), e *Judith* (2008-2010), retomam um tema tão recorrente da pintura, mas atualizando as roupas e o ambiente de inserção dos personagens; *Autoportrait* (s.d.) é uma fotografia de um estúdio fotográfico que alude à composição de *As Meninas* (1656), de Velásquez. A série de fotografias *Caniballe* (2008), foi baseada em um fotograma do filme *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, (1989), de Peter Greenaway. Sobre uma mesa, um corpo feminino estendido em escorço, referência também ao escorço do pintor Mantegna, é servido a um grupo de pessoas que começam a comê-lo com muita naturalidade. A luz é bastante teatralizada, como nas pinturas barrocas, e o colorido é veemente, o que torna a imagem acentuadamente pictural. O tema trágico não poderia ser mais apropriado à estética da tragédia de suas fotografias. O filme de Greenaway, por sua vez, recorre à pintura *O Banquete dos Oficiais da Companhia da Guarda de São Jorge*, do pintor holandês Frans Hals (1580-1666), como parte de seu cenário.

O pesquisador Jacques Aumont (2005, pp. 42-77), em *Matière d'Images*, ao falar sobre a relação entre o cinema e a pintura aponta para a problemática do que ele denomina de “migrações (migrações de formas, de soluções figurativas, de ideias sobre a representação)”. Assim como a fotografia busca assuntos bem conhecidos na tradição figurativa da pintura, o cinema também recorre a temas célebres, utilizando a *mise en scène* de obras como *Anunciação*, *Crucificação*, acessórios e simbologias do tema de *Vanités*. Um limão descascado é símbolo do tempo que é encontrado na pintura flamenga do século XVII. As situações dramáticas picturais fornecem elementos de *mises en scène* para os filmes. O autor analisa a cenografia e o encontro de uma figura celestial com uma terrena como sendo “dispositivos anunciativos” retomados no cinema de ficção: em *Faust* (Murnau, 1926); em *Accattone*, de Pasolini, uma

anunciação ao contrário – o anunciador é uma menina, e o anunciado, um menino. *Teorema* e *Édipo* são outros filmes analisados sob essa evocação de tema pictural; em *Édipo*, é uma “Anunciação de um destino atroz por uma mensagem perversa”. Todos os elementos estão presentes: o mensageiro, nem homem, nem deus; o destinatário puramente humano; o mundo dos deuses de onde provém a mensagem; o choque das palavras divinas sobre a pobreza mortal; a ferida simbólica; a transformação do anunciado (AUMONT, 2005, p. 69).

Em *Passion*, de 1982, Godard coloca em jogo a *mise en scène* e a luz ao trabalhar a partir de “quadros que se fazem e se desfazem”, com telas célebres que ele explora, desmontando-as e remontando-as, em operações que Jacques Aumont (2004, p. 218) chama de “cinematização, um devir cinema da pintura”. *Je vous salue Marie* é outro de seus filmes que utiliza o recurso da *mise en scène* do pictural, mas, como Pasolini, assimila uma herança; porém, assimilar, segundo o autor, “não quer dizer calcar, derivar, mas sim refazer...”. O autor acrescenta que se trata da “desmontagem e remontagem consciente, desarticulando a cena em seus elementos, personagens, lugares, acessórios, momentos, mímicas, posturas, para recompor com os mesmos elementos em outra ordem”.<sup>1</sup> Tanto Pasolini quanto Godard têm o cuidado de produzir do figurativo, interrogando uma nova situação simbólica e assim produzindo uma transmigração (AUMONT, 2005, p. 72). O autor compara os três filmes de Godard que dialogam com o pictural: em *Passion*, “trata-se de de *istoria* de grandes máquinas representativas e de temas grandiosos”; em *Pierrot le fou* (1965), “o privilégio está na pintura da virada do século, Impressionismo, Fovismo e Cubismo”, colocando de modo mais cru a questão do material, a questão da cor – o azul puro do rosto do personagem Ferdinand é conjugado com o momento da morte, o desespero que evoca o suicídio do pintor Nicolas de Staël (AUMONT, 2004, p. 222-224).<sup>2</sup>

Assim como Pasolini, outro cineasta italiano, Lucino Visconti, empregou, no dizer de Laurent Darbellay, “efeitos picturais”, sobretudo nos filmes: *Violência e Paixão*, *O Leopardo*, *Morte em Veneza*, *Ludwig* e *Senso*. As pinturas integram-se no campo fílmico e causam impacto sobre a *mise en scène* por refletirem e acentuarem as situações da história ou por interagirem como personagens. As análises de Darbellay sobre a presença da pintura em cada filme são muito ricas em detalhes e exemplos, podendo-se apenas citar aqui algumas referências. Em *Violência e Paixão*, o personagem é um colecionador de quadros,<sup>3</sup> fazendo eco à atividade desenvolvida por seu pai e por ele próprio. Além disso, o filme abre-se sobre uma tela de gênero *Conversazione piece*, que contextualiza a cena de uma conversa de família que acontece no filme; um professor explora a superfície da tela com uma lupa, de forma a valorizar a materialidade da tela, sua dimensão pictural. Em *Ludwig*, o cineasta faz um paralelo entre a cena de uma imperatriz montada num cavalo branco, quando reencontra depois de anos o

seu amor, com grandes telas de cavalos pintados; conforme as narrações da fala, a câmera vai enquadrando detalhes das pinturas – quando a imperatriz declara o seu amor, aparecem dois cavalos brancos correndo lado a lado, reforçando o conteúdo da história e associando corpos reais com corpos picturais. Em *Senso*, as pinturas obscuras que compõem a decoração onde se encontram os personagens remetem à personalidade sórdida e viciada – que provoca a erosão da imagem idealizada de uma mulher sobre a de seu amado. A referência precisa, a pose dos personagens picturais de cena de *O Beijo*, de Francesco Hayez, ajuda a compor a pose dos personagens fílmicos. As reproduções de obras de arte em imagens televisivas ou cópias emolduradas de telas célebres, por serem cópias, evocam a questão aurática de Benjamin e são associadas à falta de moralidade de um personagem no filme *Rocco et ses frères*. Em *O Leopardo*, aparece a pintura *Le Mort de Juste*, de Greuze, onde um personagem é absorvido por uma longa contemplação da obra.

Na arte contemporânea, não é raro encontrar artistas que trabalham com a imagem animada e com fortes relações com *mises en scène* do universo pictural. A título de exemplo, pode-se lembrar de determinados trabalhos do americano Bill Viola que utilizam a teatralidade do pictural. *The Greeting* (1995), apresentada no pavilhão dos Estados Unidos, na Bienal de Veneza, em 1995, tem como fonte icônica o afresco *A Visitação (A Visita da Virgem a Santa Isabel)*, 1528-1529, de Jacopo Carucci, conhecido como Jacopo da Pontormo (1494-1557). A essência do episódio bíblico do encontro entre as mulheres motivado por uma gravidez, as tonalidades alaranjadas e contrastantes do figurino dos personagens e a ideia de *mise en scène* permanecem no vídeo. A contorção das vestes das figuras da pintura é transfigurada pelos tecidos das roupas esvoaçantes e provocada pelo vento nas imagens em vídeo. Como é típico de seus trabalhos, o artista explora um alongamento do tempo numa cena, de 45 segundos para dez minutos, colocando, assim, uma densidade nos gestos corporais e nas expressões fisionômicas, o que resulta numa *performatividade do pictural*. Ele atualiza uma representação pictural antiga com o meio contemporâneo do vídeo e reduz de quatro para três mulheres que protagonizam a cena. Se aqui o vídeo entra no lugar da fotografia, a referência à pintura e ao teatro continua.

A série *The Passion* também foi criada a partir de sua experiência emocional em frente à tela *Mater Dolorosa*, de Dieric Bous, exposta no *Art Institut of Chicago*. Além disso, a representação das paixões faz-se presente em muitas pinturas religiosas da Idade Média e do Renascimento. Nos *making offs* de seus trabalhos, podem-se ver em seu estúdio, espalhadas pelas paredes e pelas mesas, inúmeras reproduções de pinturas, sobretudo do século XIV e XVI, período pelo qual tem especial apreço. Outras vezes, a relação com a pintura é mais direta, como em *The Quintet of the Astonished*, que se originou de *Le Christ au Outrages*, de Jérôme

Bosch, conforme solicitação de criar obras contemporâneas a partir da coleção da National Gallery de Londres, ou ainda *Emergence*, 2002 a partir do afresco *Pietà*, de Masaccio (1424), sobre a ressurreição. Assim, o artista empregou a pintura como fonte icônica e temática para muitos outros trabalhos.

As interfaces entre a fotografia, a pintura e o cinema fazem pensar na noção de mestiçagem<sup>4</sup> entre a fotografia e a pintura. Laplantine e Nouss (2011, p. 71 e 93) afirmam que “o pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação, um misto, um pensamento em tensão”. A citação, a paródia e o pastiche também são citados como questões próprias de uma visão mestiça.

A pesquisadora Icleia Cattani (2007, p. 30 e 31) mostra algumas noções que são pertinentes a essa questão, como as “apropriações de fragmentos de outras obras”: justaposição de elementos de diferentes origens, ressignificação de relações de espaço-tempo. Outra noção é a das “proliferações e transversalidades”, “obras que dão origem a outras obras, que se abrem a outros modos de expressão, novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas”, e ainda “migrações”.

Essa abordagem de analisar as produções da História da Arte pelo viés do cruzamento de linguagens/meios, têm despertado cada vez mais o interesse de críticos e curadores do sistema da arte. Pode-se considerar que é um campo fértil, porque ainda há muitas investigações a serem realizadas. Sabe-se que, as publicações de livros de história da arte, durante muito tempo, privilegiaram a autonomia no tratamento das linguagens da arte. E, na arte contemporânea, plena de mestiçagens, cada vez se requiere um enfoque nas transversalidades dos meios plásticos.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Matière d'Images*. Paris: Éditions Images Modernes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

BAQUÉ, Dominique. “La photographie au risque de l'art.” in *Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la photographie*. Paris: Maison Européenne de la photographie, 1996, pp. 155-179.

CATTANI, Icleia Maria Borsa (org.) *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHAMBAT-HOUILLOIN, Marie-France; WALL, Anthony. *Droit de Citer*. Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal, 2004.

CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James "Outra Objetividad." In RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real, debates pós-modernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 240-280

DARBELLAY, Laurent. *Luchino Visconti et la peinture, les effets picturaux de l'image cinématographique*. Paris: MétisPress, 2011.

DOBRANSZKY, Diana. *A Legitimação da fotografia no museu de arte: O Museum of Modern Arte de Nova Iorque e os anos de Newhall no departamento de fotografia, 2008, 2v*. São Paulo, Campinas: Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2008.

FABRIS, Annateresa (org.). "A fotografia e o sistema das Artes Plásticas" in *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

LAPLANTINE, François & NOUSS, Alexis. *Le métissage*. Paris: Téraèdre, 2011.

LEFEBVRE, Claire. *Analyse du phénomène citationnel Dan l'oeuvre Portrait (Futago) de l'artiste Japonaise Yasumasa Morimura*. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2006.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010.

ROUILLÉ, André. *A fotografia , entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.