

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ENTRE A LENTE E O PINCEL: INTERFACES DE LINGUAGENS
VOL. I

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Porto Alegre, 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

ENTRE A LENTE E O PINCEL: INTERFACES DE LINGUAGENS
VOL. I

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, como requisito parcial a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, sob orientação da Profa. Dra. Icleia Maria Borsa Cattani.

Porto Alegre, 2013

TERMO DE APROVAÇÃO

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

ENTRE A LENTE E O PINCEL: INTERFACES DE LINGUAGENS

Tese aprovada como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais – ênfase, História Teoria e Crítica da Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio grande do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Icleia Maria Borsa Cattani, UFRGS
(Orientadora)

Prof. Dr. Alexandre Santos, UFRGS

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, UFRGS

Profa. Dra. Andrea Bracher, UFRGS

Prof. Dr. Rubens Fernandes Júnior, FAAPSP

Porto Alegre, 2013

À Nicolas e Antônio
pelo apoio e amor incondicional;
À Walter Zanini (in memoriam),
pelo exemplo de profissionalismo e
de humanidade.

AGRADECIMENTOS

À orientadora, professora Dra. Icleia Maria Borsa Cattani, pelo acolhimento da pesquisa, confiança no meu trabalho, por criar um espaço de liberdade intelectual e pela leitura atenta desta tese.

Ao professor Dr. Michel Poivert, pela gentileza de sua acolhida, orientações na pesquisa e compartilhamento de seus conhecimentos nos seminários na *Université Paris-I, Panthéon Sorbonne*, durante meu Estágio de Doutorado Sanduíche.

À instituição CAPES/MEC, pela Bolsa de Doutorado e Doutorado Sanduíche.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, às coordenadoras do Programa – professora Dra. Maristela Salvatori e professora Dra. Mônica Zielinsky – e aos demais membros da Coordenação, pela acolhida e pronto atendimento às minhas solicitações.

Às professoras Dra. Ana Maria Albani de Carvalho e Dra. Maria Lúcia Bastos Kern e ao professor Dr. Alexandre Santos, membros da banca de qualificação desta tese, pelas importantes contribuições ao desenvolvimento da pesquisa.

Ao prof. Dr. Rubens Fernandes Junior e a Dra. Andrea Bracher pela generosidade em terem aceitado participar da minha banca final.

À professora Dra. Annateresa Fabris, pelo envio de bibliografias, apoio incondicional nesta pesquisa e no acompanhamento de minha trajetória intelectual há anos e, por ter sido a primeira pessoa a colocar-me mais profundamente em contato com as questões teóricas da fotografia.

Aos artistas, por concederem as entrevistas e por compartilharem seus processos de criação: Cia de Foto, Felipe Cama, Marco Buti, Marco Giannotti, Marilice Corona, Mário Röhnelt, Maristela Salvatori, Miriam Tolpolar, Richard John e Vera Chaves Barcellos; aos artistas franceses Bachelot e Caron, pela oferta do catálogo; a Pascal

Aimer e Philippe Cognée, por suas entrevistas. Sou grata também à Galeria Daniel Templon, de Paris, que me oportunizou visitar o seu acervo para ver as obras de Philippe Cognée e que me ofereceu o catálogo sobre a obra do artista.

À Direção e aos funcionários Simita e Fred, da *Maison du Brésil*, pela acolhida em Paris; ao Thiago e à Beatriz Senepart, pelos deslocamentos.

Aos bibliotecários da *Maison Européenne de la Photographie*, da *Bibliothèque Kandinsky* em especial, à Camila Bechelany, pela preciosa ajuda e à *Bibliothèque Université Paris-8, Panthéon Sorbonne*.

À Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, na pessoa do professor Sergius Gonzaga, pela concessão de licença de trabalho e à Vianeis Fontana da Cruz, pelo empenho nos trâmites da licença.

Às coordenadoras de curso da Universidade Feevale, Caroline Bertani, do Atelier Livre, Daisy Viola e Eleonora Fabre, pelo apoio na adequação de horários de trabalho; aos funcionários da secretaria – Mara, Lúcia, Alexandre, Enir e Nilse.

À Marilice Corona, pelos empréstimos de bibliografias, pelas discussões infundáveis sobre pintura e fotografia e pelo estímulo a pesquisa.

À Elaine Tedesco pelo apoio em questões práticas.

À Andrea Bracher, pelo empréstimo de bibliografia.

À Andrea Eichenberger, pela amizade, companhia agradável e ajudas em Paris.

À Sylvie Boulay, pela amizade e apoio na aquisição de bibliografia no Musée D'Orsay.

Aos amigos que conheci em Paris na *Maison du Brésil*, sou grata por suas amizades, apoios que recebi, em especial, de Cristiane, James, Marlei, Thiago, Fernanda, Gentil, Douglas, Vitor, Mário e Deivison.

Aos colegas de Doutorado, pelas trocas em aula, especialmente ao Mario Fontanive, Juliana Gisi, à Teresinha Barachini, pela proximidade de amizade. Um agradecimento especial à colega e amiga Silvana Boone por compartilhar as alegrias e as angústias nos momentos mais difíceis da pesquisa.

À Marisa Hypólito da Silva e à Lucimar Predebon, que me acompanham há anos, pelo estímulo e amizade inabalável.

À minha amiga Rosa Maria Blanca por sua amizade e conselhos durante a tese.

Ao meu grande amigo Sergio Bohrer, pela sua grandeza de alma e pronta disponibilidade em ajudar-me com seu apoio tecnológico.

À Silvia Giordani pela amizade, pela disponibilidade e apoio incansável em questões técnicas de formatação da tese.

Ao GEF, Grupo de Estudos Fotográficos do Atelier Livre, pelas discussões sobre fotografia e aos demais alunos que compreenderam meu afastamento do trabalho para dedicar-me ao Doutorado.

Ao Pascal, por reaproximar-me e atualizar-me na língua francesa.

À Teresa Poester e à Nicole, pela versão para a língua francesa de documentos necessários ao meu Doutorado Sanduíche.

À Lene Belon, pela revisão cuidadosa da tese.

SUMÁRIO

VOLUME I

RESUMO.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
INTRODUÇÃO	1
PARTE I - A FOTOGRAFIA COMO REMINISCÊNCIAS DO PICTURAL	17
1 A FOTOGRAFIA COMO MISE EN SCÈNE: A CONTRAFAÇÃO DOS CÓDIGOS PICTURAIS	21
1.1 A <i>MISE EN SCÈNE</i> : DAS ILUSTRAÇÕES DE REVISTAS POPULARES À ARTE	22
1.2 DA TRADIÇÃO DA PINTURA FIGURATIVA PARA A FOTOGRAFIA	25
1.2.1 A teatralidade, o fora-de-campo, o voyeur e o escorço	25
1.2.2 A fotografia como <i>mise en scène</i> e a trivialização de temas picturais	33
1.3 A FOTOGRAFIA COMO DESCONSTRUÇÃO DO PICTURAL.....	54
1.3.1 A fotografia na contramão dos códigos idealizadores da pintura ..	56
1.3.2 A fotografia como contrafação do retrato pictórico	65
1.4 A <i>MISE EN SCÈNE</i> COMO ASPIRAÇÃO ARTÍSTICA	83
2 A EVIDENCIAÇÃO DA APARÊNCIA DE MATÉRIA PICTOFOTOGRAFICA: PROTOCOLOS DE SINGULARIZAÇÃO.....	92
2.1 CLIVAGENS TEÓRICAS CONTEMPORÂNEAS: PROTOCOLOS DE SINGULARIZAÇÃO DA MATÉRIA FOTOGRÁFICA	92
2.2 A FOTOGRAFIA COM(O) PINTURA	100
2.2.1 A fotografia como pintura: o artifício da “pincelada” digital	100
2.2.2. A fotografia com pintura: a reprodução como original	106

2.2.3 O pixel como sucedâneo da pincelada	120
2.3 A REQUALIFICAÇÃO DE CROMATISMOS E DE VALORES ICÔNICOS ...	125
2.3.1 Das imagens de informação às práticas artísticas	125
2.3.2 Ressignificações cromáticas e icônicas: imagem mais estética que informativa	128
2.4 A NATUREZA MISTA DAS IMAGENS COMO ASPIRAÇÃO ARTÍSTICA ...	147
3 LE TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE: UM DISPOSITIVO DA FORMA PICTÓRICA	153
3.1 A CONCEPÇÃO DA <i>FORME TABLEAU</i>	153
3.2. O GRANDE FORMATO COMO DISTINÇÃO DE FUNÇÃO UTILITÁRIA	159
3.3 O <i>TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE</i> : PRESCRIÇÕES DE ESCALA CORPORAL E DE ASSUNTO	167
3.4 DOS REFERENCIAIS PICTÓRICOS AO GRANDE FORMATO	179
PARTE II - A FOTOGRAFIA COMO PREMISSA PARA O PICTURAL	187
4 DISPOSITIVOS DE AUTOMATIZAÇÃO DA IMAGEM	187
4.1 INSTRUMENTOS ÓTICOS MEDIADORES DE IMAGEM	187
4.2 ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS: AS RETINAS ARTIFICIAIS INVADEM OS ATELIÊS	190
4.3 OS ARQUIVOS REVELADOS: EXIBIÇÃO E REFLEXÃO	204
5 CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES ENTRE AS MATÉRIAS PICTOFOTOGRAFÍCAS	211
5.1. ESTILEMAS FOTOGRÁFICOS E GESTOS PICTURAIIS	218
5.2 A PINTURA COMO RETÍCULA MECÂNICA E OS ACIDENTES FOTOGRÁFICOS COMO VIRTUDE.....	225
5.3. DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA AO <i>FLOU</i> PICTURAL	229
5.4 DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA AO DISFORME PICTÓRICO.....	240

6 A FOTOGRAFIA COMO CLANDESTINA NA PINTURA	248
6.1 OS CADERNOS PICTOFOTOGRAFÍCOS COMO PREMISSAS PARA PINTURAS.....	254
6.2 A ESTRUTURA FOTOGRÁFICA COMO IMAGEM CLANDESTINA NO PICTURAL	258
6.3 A FOTOGRAFIA DE <i>PLATITUDES</i> PICTURAIIS COMO OBRA	265
6.4 A PINTURA COMO “FOTOGRAMA”	277
7 A EVIDÊNCIA FOTOGRÁFICA NO PICTURAL: O DESVELAMENTO DE CONVENÇÕES FOTOGRÁFICAS	283
7.1 A FOTOGRAFIA COMO ABERTURA DE PERCURSOS PICTÓRICOS	283
7.2 AS DISTORÇÕES ÓTICAS DO OLHO DA CÂMERA REVELADAS NA PINTURA	288
7.3 CROMATISMOS PICTOFOTOGRAFÍCOS E CIRCULARIDADES DE PROCESSOS	296
8 AS FIGURAÇÕES GRÁFICAS.....	316
8.1 A PINTURA COMO FOTOCÓPIA.....	316
8.2 O PICTURAL COMO FATURA FOTOGRÁFICA	329
8.3. A GRAVURA: ENTRE O USO CLANDESTINO E A EVIDÊNCIA FOTOGRÁFICA	338
CONSIDERAÇÕES FINAIS	362
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	371
BIBLIOGRAFIA	389
ANEXOS	391

VOLUME II

LISTA DE IMAGENS i
IMAGENS DAS OBRAS E FONTES VISUAIS..... 397

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a análise de diversas questões resultantes das interfaces entre o meio fotográfico e o pictórico e de alguns aspectos dos meios gráficos em produções contemporâneas: *mise en scène*, matérias, códigos e convenções pictofotográficas e *tableau photographique*. O estudo estrutura-se em dois eixos principais: a fotografia como reminiscências do pictural e a fotografia como premissa para o pictural e o gráfico. Investigam-se as fontes visuais utilizadas nos processos de criação, de que forma uma linguagem pode reverberar em outra e como a fotografia transformou o conceito de obra e de artista ao modificar a relação deste com o real. Para realizar as abordagens sobre as naturezas desses meios, considera-se um conjunto de obras de artistas atuantes a partir dos anos de 1970 até o presente momento em Paris, Porto Alegre e São Paulo: Bachelot Caron, Cia de Foto, Felipe Cama, Marco Giannotti, Marco Buti, Marilice Corona, Mário Röhnelt, Maristela Salvatori, Miriam Tolpolar, Philippe Cognée e Vera Chaves Barcellos, entre outros. O foco das análises não se encontra na totalidade da produção de cada artista, mas somente em determinadas obras de cada um, pertinentes às problemáticas elencadas em cada capítulo. Também fazem parte das abordagens alguns trabalhos de artistas internacionais bastante conhecidos – Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Jeff Wall, Luc Tuymans, Joel-Peter Witkin e Cindy Sherman, entre outros –, uma vez que suas obras e processos têm consonância com as questões tratadas nesta pesquisa. O campo teórico estruturou-se a partir das contribuições de teóricos como André Rouillé, Éric de Chassey, Dominique Baqué, Icleia Cattani, Laura Flores, Michel Frizot, Michel Poivert, Olivier Lugon, Régis Durand, Vicent Lavoie e Vilém Flusser, entre outros. Dessa forma, a pesquisa procura contemplar um trabalho analítico conceitual sobre o cruzamento entre diferentes linguagens.

Palavras-chave: cruzamentos de linguagens, *tableau photographique*, *mise en scène*, matérias pictofotográficas.

ABSTRACT

This thesis aims at analyzing several issues resulting from interfaces between photographic and pictorial means, and some aspects of graphic means in contemporary productions: *mise en scène*, matters, pictorial-photographic codes and conventions, and *tableau photographique*. The study is structured on two axes: photography as reminiscences of the pictorial, and photography as a premise of the pictorial and the graphical. The investigation addresses the visual sources used in the creation processes, the way through which a language can reverberate in another language, and the way that photography has changed the concept of both art work and artist by modifying the relationship between the latter and the real. In order to approach the natures of those means, works by several artists that have been working since the 1970's up to the present, in Paris, Porto Alegre and Sao Paulo, have been considered, such as Bachelot Caron, Cia de Foto, Felipe Cama, Marco Giannotti, Marco Buti, Marilice Corona, Mário Röhneit, Maristela Salvatori, Miriam Tolpolar, Philippe Cognée and Vera Chaves Barcellos, among others. The focus of the analyses is not on the whole production of each artist, but only on certain works regarded as relevant to the issues raised in each chapter. Other foreign artists such as Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Jeff Wall, Luc Tuymans, Joel-Peter Witkin and Cindy Sherman, among others, have also been addressed, as their works and processes are in line with the issues approached in this research. The theoretical field is structured on contributions by theorists such as André Rouillé, Éric de Chassey, Dominique Baqué, Icleia Cattani, Laura Flores, Michel Frizot, Michel Poivert, Olivier Lugon, Régis Durand, Vicent Lavoie and Vilém Flusser, among others. Thus, the research attempts to conduct an analytical conceptual approach of the crossing of different languages.

Keywords: language crossings, *tableau photographique*, *mise en scène*, pictorial-photographic matters.

INTRODUÇÃO

Esta tese trata dos diálogos entre a fotografia e a pintura na arte contemporânea nas últimas três décadas, mas, evidentemente, com recuos históricos sobre as problemáticas abordadas. Com o surgimento da fotografia em 1839, ela passou a ser um instrumento instaurador do discurso sobre o regime de aparência do mundo real e a ser utilizada, para além de finalidades técnicas, também como elemento deflagrador de processos artísticos.

Em *Discutindo a Imagem Fotográfica*, a pesquisadora Annateresa Fabris lembra “o quanto o poder de choque provocado pelo advento da fotografia ainda não é suficientemente analisado, desconsiderando-se as mudanças trazidas para os conceitos de arte, de artista e de obra” (Fabris, 2007, p. 41). Essa observação de Fabris é muito pertinente, ainda mais em se tratando da arte contemporânea, que cada vez mais lança mão de mestiçagens de linguagens.

O objetivo principal deste estudo é oferecer uma possibilidade de abordagem da História da Arte, levando em conta os cruzamentos de linguagens que perpassam os processos de criação, verificando quais são as problemáticas geradas a partir do emprego das relações entre diferentes meios plásticos.

Os anos de docência permitiram constatar lacunas nas abordagens das publicações de livros de História da Arte, sobretudo naqueles que circulam no Brasil. Durante uma entrevista realizada, uma artista comentou que tantos pesquisadores já haviam escrito sobre seu trabalho, mas ninguém, até aquele momento, tinha percebido a relação entre fotografia e pintura em suas obras e que essa era uma questão fundamental. Se nos congressos e teses se pode verificar um interesse crescente sobre o estudo de cruzamentos de linguagens, especificamente falando sobre as relações de empréstimos entre a fotografia e a pintura, na arte brasileira, ainda são poucas as pesquisas que abordam essa problemática. Embora isso possa estar despontando na forma de artigos, ainda se faz necessário ampliar as pesquisas, dada a existência de produções na arte brasileira que trabalham a relação fotografia e pintura que ainda aguardam estudos de maior fôlego, a exemplo do que fez Annateresa Fabris sobre as relações entre a pintura e o uso da imagem mecânica na obra de Rubens Gerchman. Pode-se destacar a substancial contribuição para a história da arte do recente livro dessa autora *O Desafio do Olhar: fotografia e as artes visuais no período das vanguardas históricas*. Constata-se

também a importância dos estudos de Aaron Scharf e Van Deren Coke, que tomaram a iniciativa de pensar a história da pintura numa relação de diálogos com a fotografia.

Os livros de história da arte que circulam no Brasil há um longo tempo, como *História da Arte Contemporânea*, de Renato De Fusco, e *As Vanguardas Artísticas do Século XX*, de Mario de Michelli, entre outros, não abordam as ressonâncias entre diferentes meios: De Fusco, ao analisar a Pop Arte, que reconhecidamente teve a fotografia como fonte iconográfica, não aprofunda as implicações estéticas entre processos fotográficos, pictóricos e gráficos. Se determinados livros analisam a fotografia, como *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan, a imagem técnica é tratada como capítulo autônomo, sem uma análise pormenorizada das interlocuções formais entre, por exemplo, pinturas realizadas a partir de fotografias.

A compreensão da genética de concepção e produção das obras é fundamental para a leitura que delas se faz. Existem muitos trabalhos em poéticas contemporâneas que ainda demandam estudos sobre os procedimentos constituintes da instauração da linguagem da obra. Por isso, acredita-se ser necessário um estudo mais exaustivo sobre o assunto. É fato que, no contexto nacional, há uma carência bibliográfica também em teoria e crítica da fotografia, o que reforça a necessidade de se recorrer a publicações internacionais para fundamentar qualquer pesquisa que se pretenda realizar.

A origem do assunto para a presente pesquisa está em dois fatores ligados aos estudos de formação durante o curso de Mestrado e ao longo da atuação profissional. Paralelamente aos estudos sobre o modernismo brasileiro durante o curso de Mestrado em Artes,¹ estudos práticos e teóricos sobre fotografia começaram a ser realizados em 1990. Primeiramente, o curso prático com os fotógrafos Carlos Martins e Regina Martins, durante dois anos, oportunizou o conhecimento de procedimentos laboratoriais, do uso de câmeras, da história da fotografia e de análises de trabalhos de reconhecidos fotógrafos. Assim, o curso conjugava a experiência de realizar o registro das imagens da cidade de São Paulo, o processamento químico e a análise da produção. Considera-se que isso foi muito importante porque instrumentalizou a presente pesquisa, oportunizando o

¹ O Mestrado foi realizado sob orientação do prof. Dr. Walter Zanini, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

conhecimento da existência dos códigos fotográficos e o treinamento da percepção para verificar que a fotografia não é uma “mensagem sem códigos”, como pensava Barthes, e que a aparente neutralidade da fotografia é apenas uma ficção.

Ao mesmo tempo, consolidavam-se os estudos sobre a fotografia e a sua relação no campo das Artes Visuais por ocasião da realização da disciplina *Arte e Fotografia nos Séculos XIX e XX*, com a Dra. Annateresa Fabris, naquele mesmo ano, na USP. Como indica o título da disciplina, o foco do curso era justamente as interlocuções entre a Fotografia e a Arte. Tomando-se consciência dos problemas da reprodutibilidade técnica das obras de arte e tendo-se a experiência prática de realizar as fotografias, na casa de colecionadores, das obras de arte para a dissertação, com as condições de luzes muitas vezes inadequadas, percebeu-se a importância do estudo do campo fotográfico e suas interlocuções com as obras de arte. Foi possível, então, pensar até que ponto o registro fotográfico das obras de arte em publicações oferece condições adequadas ou não para o conhecimento das questões estéticas dos trabalhos de cada artista. Ao revelarem-se as imagens fotografadas para a pesquisa, imediatamente constataram-se as diferenças em relação à cor, conforme o laboratório, e as possíveis deformações que a câmera podia provocar em relação à estrutura compositiva das obras. O contato com bibliografias especializadas, os seminários em aula e as palestras sobre o assunto dentro e fora da USP constituíram um arcabouço para pensar as problemáticas da fotografia e sua simbiose com a arte. Portanto, pode-se localizar nesse momento o interesse por desenvolver estudos sobre o assunto desta pesquisa.

A atuação profissional, ao frequentar exposições, visitar ateliês, realizar encontros com artistas e participar de comissões de seleção de trabalhos, muitos dos quais em fotografias, foi solidificando o interesse por uma pesquisa mais aprofundada sobre a fotografia contemporânea. O exercício do ensino da disciplina de História da Arte, no qual se está constantemente trabalhando com leituras de imagens, aproximando obras por semelhanças e diferenças de linguagens e investigando as intencionalidades estéticas dos artistas nos seus processos de criação, também possibilitou a percepção efetiva de interlocuções entre os campos da fotografia e da pintura.

A descoberta e o acesso ao livro *Arte y Fotografía*, de Aaron Scharf (1968), desencadearam também a necessidade desta pesquisa – o conteúdo da obra contribuiu para a compreensão das trocas e empréstimos formais entre a fotografia e

a pintura. Esse livro constituiu-se como um parâmetro para a presente pesquisa, porque o autor realiza uma abordagem da história da arte através de cruzamentos entre a fotografia e processos pictóricos e gráficos, o que se pode entender como exemplar para uma compreensão das fontes visuais que colaboram no processo de estruturação das obras. Outro livro paradigmático que serviu como estudo sobre a relação entre fotografia e pintura é *The Painter and the Photographer: from Delacroix to Warhol*, de Van Deren Coke (1964), que possui linha de abordagem como a de Scharf e a complementa ao abordar obras de pintores americanos.

A atividade como pesquisadora também contribuiu como prévia do tema desta tese. Em 2007, realizaram-se curadoria e texto para duas exposições, uma no Espaço Cultural da Associação Chico Lisboa e outra na Pinacoteca da Universidade Feevale, denominadas *Apontamentos Fotográficos em Processos de Criação I e II*, respectivamente. Essas exposições trataram especificamente de um dos enfoques que desencadearam esta tese. Procurou-se analisar os métodos de construção das obras derivadas de imagens fotográficas arquitetônicas em trabalhos de pinturas de Mário Röhnelt e Julio Ghiorzi e na gravura de Maristela Salvatori, e de fotografias de figuras humanas nas gravuras de Miriam Tolpolar, Cylene Dallegrave e Fernanda Soares. Com isso, foi possível verificar que se trata de um diálogo de mão dupla. Tal exposição permitiu verificar que aqueles artistas, ao criarem obras a partir de fotografias, conservam evidências fotográficas em meios como a pintura e a gravura, tais como deformações de perspectivas e visualidades tonais do meio reprodutivo.²

Essa reflexão teve como precedente outro texto, “Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais Contemporâneas” (2004), no qual se buscou analisar as conectividades entre o fotográfico, o pictórico e o gráfico em obras de Alfredo Nicolaiewsky, Marilice Corona, Mário Röhnelt, Miriam Tolpolar e Vera Chaves Barcellos; o texto foi publicado no livro *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*, organizado por Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos. Em 2012, publicou-se o texto “Os códigos fotográficos como aberturas de percursos pictóricos na obra de Marilice Corona” no livro *Imagens, Arte e Cultura*, no qual o trabalho de uma das artistas da tese é discutido. No XXX Colóquio do CBHA, apresentou-se o texto “Conjunções de sintaxes: o fotográfico e o pictórico”, analisando-se a produção de Marco Giannotti, outro artista abordado nesta tese.

² Esta pesquisa também foi apresentada no 18º Encontro da ANPAP (2009), em Salvador, com o título “Apontamentos fotográficos em processos de criação pictóricos e gráfico”.

Assim, vê-se que o assunto da presente pesquisa vem sendo trabalhado há alguns anos.

A experiência durante o Estágio de Doutorado Sanduíche, entre setembro de 2011 e março de 2012, realizado em Paris, teve um grande impacto e trouxe resultados de densidade teórica à presente pesquisa. As orientações sobre a pesquisa recebidas do coorientador Dr. Michel Poivert, ligado à *Université Paris – 1 Panthéon Sorbonne*, bem como os seus seminários e conferências, contribuíram para a elaboração de muitas questões desta pesquisa, inclusive um dos capítulos. Foi em um dos seminários, em que Poivert realizou uma série de entrevistas com fotógrafos que trabalham no sistema da arte e alguns na imprensa, que se conheceu a produção fotográfica da dupla de artistas franceses Bachelot Caron, que originou o primeiro capítulo desta tese. Foi possível frequentar outros seminários e conferências, com Didi-Hubermann, Jacques Aumont, Joan Fontcuberta, Jean-Marie Scheffer, Nathalie Henrich, Christian Cajouille, Jean-François Chevrier, Jorge Ribalta e Kim Timby, entre outros. Durante esse período em Paris, realizaram-se entrevistas com dois artistas cujas obras são analisadas nesta pesquisa: o pintor Philippe Cognée, que trabalha a partir de fotografias, e o fotógrafo Pascal Aimer, que tem trabalhos em fotografias. Outra oportunidade foi a de visitar exposições sobre obras de artistas que são tratados na tese, como Joel-Peter Witkin (Bibliothèque National de France), Cindy Sherman (Bienal de Veneza/2011), Claude Cahun (Musée Jeu de Paume), Edvard Munch (Centre Georges Pompidou), Gerhard Richter (Galeria Mary Goldman), Arnulf Rainer (Maison Vitor Hugo), Philippe Cognée (Galeria Templon) além do contato direto com muitas outras obras nos acervos dos museus de Paris. Foi possível, ainda, adquirir bibliografias atualizadas que foram utilizadas na tese e pesquisar em diversas bibliotecas: Kandinsky, Maison Européenne de la Photographie, Université Paris-8, Panthéon Sorbonne e Bibliothèque National de France. Pode-se dizer que a experiência do Estágio de Doutorado sanduíche foi muito significativa para esta pesquisa.

Em um texto do livro *Territoires Partagés, peinture et photographie aujourd'hui*, Régis Durand (2007, p. 11) discorre sobre os diálogos entre essas duas formas de expressão artística que produziram “incessantes modificações de territórios, de linguagens, de materiais, de espaços.” Se, por um lado, o autor lembra a influência da fotografia sobre a visão dos pintores a partir do século XIX, por outro, considera que a pintura também agiu no imaginário da fotografia. Cada vez mais,

observa-se uma cultura sensibilizada pelos meios eletrônicos, e a percepção do artista não fica imune a tal contaminação, mas a fotografia também pode buscar diálogos com a história da pintura. Assim que a fotografia foi divulgada oficialmente na Academia de Ciências de Paris, em 1839, a relação entre fotografia e pintura já começou a estabelecer-se e prolonga-se até os dias de hoje, embora a intensidade desses diálogos seja variável ao longo do tempo. Pode-se pensar que, a partir de meados dos anos de 1950, com o advento da Pop Art, o modo operatório de transversalidades entre aqueles meios cresceu vertiginosamente. Para pensar como ocorrem e quais são as implicações estéticas resultantes das interfaces entre fotografias e pinturas em determinadas obras de arte é que esta pesquisa foi concebida.

É com base nesses questionamentos que se podem introduzir os eixos de abordagem da presente pesquisa, que se constitui numa via de mão dupla: *a fotografia como reminiscências do pictural* e *a fotografia como premissa para o pictural e o gráfico*. Trata-se de interrogar as interações existentes entre as fontes visuais utilizadas e as obras de artistas contemporâneos.

A pesquisa estruturou-se com base em constatações históricas de como ocorreu a relação entre fotografia e pintura. Parte-se da premissa de que as relações de mão dupla dos meios tecnológicos com a história da arte datam do surgimento da fotografia. Imediatamente ao surgimento da fotografia, pintores, gravadores, escultores, teóricos e os próprios fotógrafos perceberam a possibilidade de interlocuções entre os diferentes meios. Como bem lembrou Frizot (1994, p. 94), “os fotógrafos sabiam que o status da fotografia dependia de sua aceitação nas belas artes”, e é assim que, desde seu surgimento, a fotografia passou a buscar frequentes associações com o universo da pintura, na tentativa de ser considerada uma obra de arte e desfrutar do status e dos espaços expositivos das belas artes. Pode-se ver a associação entre fotografia, pintura e desenho; entre a máquina e a mão; e a concepção de automatismo da imagem, como na expressão que se refere à constituição da imagem, é “o sol que pinta”.

O repertório imagístico das primeiras fotografias foi calcado nos gêneros já consagrados pela tradição pictórica, retratos, paisagens e naturezas-mortas, seja porque “se adequavam aos longos tempos de exposição”, como lembra Annateresa Fabris (1991, p. 174), seja porque os fotógrafos tinham “aspiração de se fazerem conhecer como artistas”, conforme constata Mike Weaver (apud FRIZOT, 1994, p.

185). Em *A Arte da Fotografia* (1862), o fotógrafo Disdéri aconselhava os fotógrafos a utilizarem temas pictóricos. Os defensores da fotografia como arte recorreram a alguns temas soberanamente representados pela pintura, como os alegóricos, históricos, literários e religiosos: *A Cabeça de São João Batista, Judith e Holofernes, Aurora e Crepúsculo, Dom Quixote em seu Gabinete* e *As Aventuras de Robinson Crusoe*, dentre outros.

Além desses temas, a imagem fotográfica, desde seu início, foi marcada por paradigmas compositivos originários da tradição da pintura: o modelo de disposição espacial e enquadramento do corpo para o retrato, a disposição de objetos no gênero da natureza-morta, a apropriação de temas mitológicos, religiosos e de cenas de gênero. O fotógrafo Roger Fenton nomeou uma fotografia de *Nature Morte au miroir et au calice* (1858), que comporta reflexos no espelho, como Alexandre François Desportes pintava no século XVIII; trata-se de “uma composição alegórica dos emblemas cristãos pela presença de espigas de milho, pão e vinho” (Weaver apud FRIZOT, 1994, p. 185).

Ao mesmo tempo, os fotógrafos do século XIX, que ressaltavam o poder da fotografia como uma ciência exata, procuravam associar-se iconograficamente com a imagística das pinturas acadêmicas. Para Fabris, o estatuto híbrido da fotografia entre ciência e arte fica evidente quando Daguerre nomeava e dispunha os elementos compositivos como em sua fotografia *Natureza-morta* (1837) e enfatizava, nos seus discursos, o caráter científico e exato de seu invento. Ele associava a espontaneidade na formação da imagem com recursos químicos e físicos, além de usar palavras como *desenho* e *tons*, claramente associadas ao universo das Belas Artes. Sobre o daguerreótipo (DAGUERRE, apud FABRIS, 2009, p. 15), afirmava que “consiste na reprodução espontânea das imagens da natureza recebidas na câmara escura, não com suas cores, mas com delicadas gradações de tons”. Da mesma forma, Talbot compôs suas fotografias de acordo com a gramática visual oriunda dos pintores holandeses do século XVII e dos paisagistas ingleses dos séculos XVIII e XIX, mas ao mesmo tempo, em *O Lápis da Natureza* (1844-1846), com vocábulos da pintura e do desenho, enfatizou o caráter automático da formação da imagem: “pode ser suficiente dizer que as pranchas neste trabalho foram obtidas exclusivamente graças à ação da luz numa folha de papel sensível”. Ele acrescenta a ideia de automatismo: “foram formadas ou pintadas apenas com meios óticos e

químicos, sem nenhuma interferência do artista (...). Foram, portanto, impressas pela mão da natureza” (TALBOT apud FABRIS, 2009, p. 15-16).

A crítica, segundo Gernsheim (1966, p. 161), também incentivava os fotógrafos a terem “novas ideias”, como na pintura dos grandes mestres: “a fotografia tem novos segredos a conquistar, novas madonas a inventar e novos ideais a imaginar. Existem, quem sabe, fotógrafos como Rafael e fotógrafos como Ticiano”. As comparações com o universo das pinturas eram constantes. A Sociedade Fotográfica de Londres equiparava a forma como um fotógrafo usava seu meio com a forma como um pintor manipulava seu meio, afirmando que seus membros se interessavam pelo aparelho fotográfico “do mesmo modo que um Rafael ou um Reynolds escolhiam e usavam o cavalete mais adequado, os melhores pincéis e as tintas apropriadas e duradouras” (SCHARF, 2001, p.166).

As terminologias dos títulos de livros sobre fotografia são claramente derivadas das Belas Artes: *O Lápis da Natureza*, fascículos publicados entre 1844 e 1846, de Fox Talbot; *A Arte da Fotografia* (1862), de Disdéri; *The Camera and the Pencil* (1864), de Aurelius Root; *Efeitos Pictóricos na Fotografia* (1869), de Henri-Peach Robinson; *Como Pinta o Sol* (1887), de Muffone; e *A fotografia como uma das Belas Artes* (1901), de Charles Caffin. Com o mesmo propósito, nomes de estúdios fotográficos eram associados às artes, como *Duhem Brothers Photo Art Gallery*, em 1875, e algumas imagens publicitárias dos estúdios apresentavam a imagem de uma câmera fotográfica junto a uma pintura de cavalete ou a uma imagem de palheta de um pintor. Cabe lembrar que Julia Margaret Cameron, em suas composições fotográficas, recorria a iconografias religiosas ao vestir e posicionar seus modelos e utilizava o contraste entre o claro e o escuro, em uma referência à luz barroca, como se verá no decorrer da pesquisa. Talvez a mais contingente demonstração desses cruzamentos com a finalidade de dar artisticidade às fotografias seja o denominado movimento do Pictorialismo, que fazia uso de técnicas como a goma bicromatada, para que a foto se parecesse com desenho a pastel, ou o bromóleo, para dar um efeito de gravura, em busca de um estatuto artístico para a fotografia numa época em que esta era vista apenas como uma imagem técnica desprovida de um sentido de criação.

Se o universo da pintura ofereceu empréstimos ao meio fotográfico, também a imagem técnica teve uma grande ascendência sobre os processos de criação dos artistas. Com o surgimento da fotografia, veio a existir um dicionário de cultura visual

que não somente passou a fomentar o imaginário dos artistas, como também provocou aberturas de novos percursos pictóricos e gráficos nas produções artísticas.

Os fotógrafos e críticos do século XIX imediatamente perceberam as vantagens do uso de fotografias para os trabalhos dos artistas. François Arago, durante a divulgação do invento na Academia de Ciências de Paris, já profetizava que, com a chegada da fotografia, o artista poderia trabalhar menos tempo ao ar livre e mais no estúdio, além de poder obter em poucos minutos uma imagem a ser pintada, pois serviria como esboço de proporções e volumetrias; Delaroche apontou que o daguerreótipo serviria como tema de observação e estudo; o *Bulletin de la Société Française de Photographie* alertava para as vantagens de economia de pose; a *Revue Photographique* destacava a fidelidade do modelo ao real, as proporções exatas, a dispensa da pose; John Ruskin lembrava que, com o meio mecânico, se poderiam fazer estudos de objetos inacessíveis, como os panejamentos das esculturas de catedrais; Jules Janin logo percebeu o baixo custo para obter reproduções de obras dos grandes mestres para fins de estudo, assim como Fox Talbot via uma possibilidade de documentação de monumentos (SCHARF, 2001). Já Charles Baudelaire (apud DUBOIS, s.d., p. 23) atribuiu à fotografia somente a função de “bloco de anotações e serva das artes”, por “não ser do domínio do impalpável”, como era a arte.

Com todas essas vantagens à disposição dos artistas, a fotografia passou a ser um guia de cultura visual. Um cartaz na porta do estúdio do fotógrafo Eugène Atget já anunciava: “Documentos para artistas”. A fotografia fascinou numerosos artistas “porque ela ofereceu aos olhos o que eles ainda não tinham contemplado nas imagens” (FRIZOT, 2006, p. 265). Assim, artistas passaram a fazer uso da imagem mecânica como fonte pictórica: das representações fundamentadas em princípios clássicos da pintura, como em Thomas Couture e Ingres, aos modernos, como Corot, Degas, Vuillard, Bonnard, Gauguin, Toulouse Lautrec, Cézanne, Manet, Thomas Eakins e Francis Bacon, passando pelos artistas de vanguarda, como Picasso e Matisse, pelo período contemporâneo, com Anselm Kiefer, pelas tendências do Hiper-realismo e da Pop Art, e, mais recentemente, sendo usada por Gerhard Richter, Luc Tuymans, Mark Tansey e Michael Borremans, dentre outros. O olhar do artista em relação ao real passou a ser mediado pelas convenções inerentes aos equipamentos óticos e às sintaxes das imagens impressas. Tais convenções percebidas nas imagens fotográficas foram incorporadas pelos artistas

como estilemas de uma linguagem moderna – cortes das figuras e enquadramentos inusitados das composições, bem como deformações óticas das lentes, visíveis em obras de Degas, Bonnard e Vuillard, entre outros. Com isso, as reproduções fotográficas tornaram-se o paradigma da experiência visual.

Esses pressupostos históricos levam a pensar se questões aí constatadas podem ainda ocorrer ou não na produção contemporânea, como esta se beneficia dos diálogos entre esses meios e como os artistas lidam com as transversalidades de linguagens. Vilém Flusser (2002, p. 86) vê a fotografia “como uma automação da percepção, uma visão artificial, uma máquina de análise da realidade objetiva e uma industrialização da visão”. Em que medida tais procedimentos determinaram a configuração plástica de algumas obras de arte?

Se a fotografia veio inaugurar uma nova relação da arte com o mundo real, é possível perguntar quais são as implicações desse invento na concepção de obra, de artistas e dos processos de criação na arte contemporânea; de que forma a fotografia pode tensionar os limites intrínsecos das linguagens que dela se utilizam como fonte; como a sintaxe da câmara e a sintaxe da impressão da imagem poderiam afetar as superfícies plásticas das obras pictóricas e gráficas; como ocorrem os empréstimos de conteúdo temático e formal da fotografia pela pintura e pela gravura; e, ainda, no sentido inverso, quais as estratégias da fotografia para se alimentar de referenciais do universo da pintura.

Para lançar um olhar analítico sobre as relações de interação entre os usos de diferentes meios, a tese parte de algumas hipóteses, que serão investigadas no decorrer da pesquisa. Algumas produções fotográficas contemporâneas podem apresentar elementos de tangências formais e temáticas com fotografias modernas, com imagens produzidas no século XIX, bem como com iconografias de pinturas acadêmicas; a evidência de convenções e faturas fotográficas pode ser mantida em determinadas obras pictóricas e gráficas da contemporaneidade que se originaram da imagem mecânica; algumas pinturas contemporâneas podem fazer uso clandestino de fotografias para manterem sua independência formal da fatura da imagem técnica; o uso da fotografia como fonte visual altera a percepção que o artista tem do real e pode abrir novos percursos plásticos nas poéticas dos artistas; quando o artista trabalha, ao mesmo tempo, com dois meios, fotografia e pintura, o vocabulário formal e temático de um meio pode reverberar em outro; a forma como

os artistas organizam seus arquivos fotográficos incidiria sobre a natureza da obra que produzem.

Para responder a essas premissas, parte-se de alguns estudos de caso sobre determinadas obras de alguns artistas atuantes em Paris, São Paulo e Porto Alegre a partir do final dos anos de 1970 até o presente momento: Bachelot Caron, Cia de Foto, Felipe Cama, Marco Giannotti, Marco Buti, Marilice Corona, Mário Röhnelt, Maristela Salvatori, Miriam Tolpolar, Philippe Cognée e Vera Chaves Barcellos. Cabe esclarecer que foram tomadas como objetos de análise determinadas obras consideradas pertinentes ao tema da pesquisa. Portanto, não se teve a intenção de abarcar toda a produção de cada artista. O principal critério de seleção dos artistas e das obras foi o de estar em consonância com as problemáticas elencadas para discussão na tese. O foco foi colocado em obras de artistas contemporâneos, não necessariamente da mesma geração, mas que tivessem trabalhado há algum tempo e de forma aprofundada com o assunto desta pesquisa.

A pesquisa, inicialmente, configurava-se tendo os artistas acima como elementos norteadores das discussões. Entretanto, ao analisar-se mais detidamente a produção dos artistas, e à medida que a pesquisa foi sendo desdobrada, as problemáticas passaram a predominar. Portanto, mais do que utilizar tais artistas unicamente como eixos, prevaleceu o critério das questões que se consideraram importantes e que resultam dos cruzamentos de linguagens entre fotografia e pintura. Assim, o foco foi deslocado dos artistas em si para as questões, o que fez surgir outros artistas, que já possuem uma fortuna crítica em publicações internacionais, tais como Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Jeff Wall, Luc Tuymans, Joel-Peter Witkin e Cindy Sherman, dentre outros. Estes passaram a ter abordagens mais extensas na presente pesquisa. Uma das razões é contribuir com a escassa bibliografia existente em português que se constata durante as atividades acadêmicas com os alunos. Outro fato considerado é que, nas fortunas críticas sobre os artistas internacionais, a relação entre fotografia e pintura em suas obras se encontra diluída em abordagens de outras problemáticas de seus trabalhos, tanto que, para a presente pesquisa, foi necessário garimpar tal relação em meio a tantas outras informações contidas nos textos.

Embora o foco temporal principal da pesquisa seja a análise de determinadas produções de artistas brasileiros e internacionais surgidas nas últimas décadas, serão realizados recuos históricos sempre que necessário para ampliar,

complementar e comprovar pertinências e afastamentos das poéticas contemporâneas em relação a poéticas de outros períodos da arte. Como metodologia para abordar o tema desta pesquisa, foram realizadas pesquisas de campo: visitas aos ateliês dos artistas para entrevistá-los e para coletar material visual das obras e de suas fontes; procurou-se visitar exposições e acervos sobre as obras dos artistas internacionais, conforme mencionados anteriormente, e exposições de artistas brasileiros: Cia de Foto (MASP, Coleção Pirelli e Museu Judaico); Marco Giannotti (Mosteiro São Bento); Marilice Corona (galeria ESPM e Estúdio Clió) Mário Röhnelt (Galeria Gestual, Fundação Vera Chaves Barcellos e MARGS).

As informações sobre as obras dos artistas também foram obtidas através de *sites*, *blogs* dos artistas, livros, catálogos e revistas especializadas, teses, escritos de alguns artistas, pesquisas em bibliotecas e seminários frequentados em Paris. Foram adquiridos muitos livros com assuntos pertinentes ao objeto de estudo.

A metodologia de construção do texto compreende o método comparativo e descritivo de análise das obras e dos processos de trabalho, isso porque possibilita o estudo de interfaces entre meios diferentes, de forma a verificar se ocorrem reverberações entre linguagens. Os aportes teóricos são encontrados nas contribuições reflexivas de vários autores, favorecendo a discussão sobre as problemáticas evidenciadas pelas obras dos artistas. A análise das obras também se pauta nas inter-relações das obras contemporâneas com aquelas da tradição da história da arte, com alguns recuos históricos, a fim de verificar se ocorreram tangências, aproximações ou distanciamentos de obras do passado.

A tese está dividida em dois eixos, conforme mencionado anteriormente. Na primeira parte, são examinados trabalhos realizados em fotografias que dialogam com o universo da pintura, seja em relação a temas, seja na aparência de matérias pictóricas; a segunda parte trata de trabalhos realizados em pintura e alguns em gravura, a partir de fontes fotográficas. Embora os livros de Scharf e de Coke, já referidos, tenham servido como parâmetros para pensar as relações entre fotografia e pintura, não se encontrou um exemplo de modelo que se pudesse utilizar na elaboração e estruturação da pesquisa em arte contemporânea. Por isso, foi necessário levantar e criar problemáticas que pudessem estruturar os capítulos, com base nas problemáticas que evidenciavam as obras escolhidas para as abordagens teóricas. Elaborar tais estruturas se constituiu num desafio, dada a complexidade do

tema desta pesquisa e o caráter plural das obras já que não se trata de uma única poética. Assim, foi necessário abrir várias problemáticas conforme as obras tratadas nesta tese.

No Capítulo 1, algumas questões são tratadas tendo por base obras de determinados artistas. Para verificar a questão da *mise en scène* nas fotografias da dupla de artistas franceses Bachelot Caron, são utilizadas as considerações do crítico Michel Poivert sobre fotografias encenadas. O universo da tradição pictural é largamente abordado nos aspectos que se relacionam com as temáticas das obras de Bachelot Caron, assim como se pode verificar, na história da fotografia que tentava se impor como arte, de que forma os artistas fotógrafos do século XIX, como Oscar Rejlander, Henri-Peach Robinson e Julia Margareth Cameron, trabalharam com encenações artísticas. Além desse recuo histórico, discutem-se obras de alguns artistas atuantes a partir da década de 1980 que exploraram muito as encenações, como Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Luigi Ontani e Yasumasa Morimura.

No Capítulo 2, que trata de evidências de aparência de matérias pictofotográficas, são retomadas as fotografias da dupla de artistas franceses e são trazidas as produções do coletivo paulista Cia de Foto, bem como de Vera Chaves Barcellos, Arnulf Rainer e Felipe Cama. Como referenciais teóricos, dois autores – Dominique Baqué e André Rouillé – são utilizados para fundamentar os aspectos relativos aos processos de tratamentos pictóricos, sejam estes física ou virtualmente aplicados às superfícies fotográficas, e investigar o que isso significa na arte contemporânea. São discutidas algumas denominações propostas por esses críticos, tais como fotografia *plasticienne*, *mutatis mutandis*, neopictorialismos e, ainda, a clivagem entre *transparência* e *opacidade*, oferecida pelo crítico Vicent Lavoie como possibilidade de leitura de fotografias contemporâneas. Por fim, realiza-se um recuo histórico em relação ao movimento pictorialista que também trabalhou com intervenções em negativos e em matérias fotográficas. As considerações de Icleia Cattani sobre mestiçagens na arte contemporânea são tratadas nesse e em outros capítulos.

O Capítulo 3 dedica-se a discutir uma noção muito importante para a produção contemporânea, que é a de *tableau photographique*, concebida pelo crítico Jean-François Chevrier. Para verificar tal noção, retomam-se algumas das obras dos artistas dos capítulos anteriores e são trazidos ainda, diversos outros artistas

contemporâneos, como Ian Wallace, Jeff Wall, Mário Röhnelt e Caio Reizenwitz, entre outros.

A segunda parte começa pelo Capítulo 4, partindo de uma visão mais histórica sobre os dispositivos envolvidos no processo de automatização da captura da imagem do real, para verificar de que forma eles passam a transformar a noção de artista e de obra, mais especificamente, de que modo o olhar do artista lida com os códigos embutidos nas representações mecânicas das imagens capturadas que ele utiliza como fontes para trabalhos em pinturas e em gravuras. São mostrados alguns discursos propugnados por fotógrafos e intelectuais, quando do surgimento da fotografia, que já visualizavam o uso da imagem técnica como apontamento para trabalhos dos artistas, além de algumas análises de obras de artistas modernos, que utilizaram a fotografia como fontes para suas pinturas. Também se considerou pertinente abordar a questão dos arquivos fotográficos contemporâneos dos artistas. Trazem-se algumas declarações de artistas sobre a forma como se relacionam com seus arquivos ou sobre o que estes significam como fontes visuais para seus trabalhos.

No Capítulo 5, são analisadas obras paradigmáticas de vários artistas ou movimentos de arte contemporâneos, após os anos de 1960, que utilizaram fotografias como fontes visuais para seus trabalhos. Mostra-se como os artistas lidam com a objetividade, a clareza e a nitidez da imagem fotográfica ao transmutarem tais imagens em outras linguagens.

O Capítulo 6 trata da relação de uso clandestino que o pintor Marco Giannotti faz da fotografia para suas composições picturais e da relação de suas pinturas com a sua produção fotográfica mais recente, exposta como obra de arte. Para tratar das questões de seus trabalhos, utiliza-se noção de *plattitudes* fotográficas, desenvolvida pelo autor Éric de Chassey, mas sem o sentido pejorativo que o termo tem na cultura brasileira.

No Capítulo 7, investiga-se o uso de evidências de convenções fotográficas que faz Marilice Corona em suas pinturas, num sentido praticamente oposto ao emprego da fotografia que faz Giannotti. Para fomentar tal discussão, utilizam-se os aportes conceituais de autores como Paul Virilio, Vilém Flusser e Laura Flores, que discutem questões relativas às configurações técnicas do equipamento fotográfico e das sintaxes das impressões de imagens geradas por dispositivos ligados às retinas artificiais.

No Capítulo 8, são consideradas algumas figurações de caráter gráfico, seja em pinturas, como as do artista Mário Röhne, seja em gravuras, como as de Marco Buti, Maristela Salvatori e Miriam Tolpolar, entre outros, que tanto podem colocar a fatura da imagem mecânica como uma virtude e desafiam a pintura ou a gravura nos seus limites, como também podem apresentar resultados plásticos nos quais a presença da fotografia, torna-se clandestina ao meio empregado. A gravura ocupa, propositadamente, um item de um capítulo porque a proposta é verificar se questões encontradas em pinturas que utilizam fontes fotográficas também se encontram num outro meio que lida com a bidimensionalidade. Também integram o capítulo obras de outros artistas ou tendências que valorizavam a fatura pictórica de aparência fotográfica, como os fotorrealistas americanos, e alguns artistas da Figuração Narrativa, entre outros.

O primeiro volume desta pesquisa é constituído pelos textos, e o segundo volume traz as imagens das obras, com suas respectivas fontes. Cabe colocar que houve um esforço em dotar cada reprodução de obra, de sua respectiva ficha técnica. Mas, em alguns casos, apesar do empenho, não se pôde encontrar todos os dados da obra e, mesmo assim, a obra foi reproduzida, porque era importante para a compreensão de determinadas questões abordadas nas análises. Optou-se por colocar as imagens separadas do texto para possibilitar a diagramação de forma a serem visualizadas, sempre que possível, numa mesma página, a obra e sua referida fonte visual. A escolha pelo grande número de imagens se deve às análises das obras. Além disso, é preciso considerar que, para atender o caráter comparativo entre as obras e suas fontes visuais, o número de imagens se duplica a cada abordagem. Pelo fato das reproduções das obras estarem separadas do texto, optou-se também por colocar a *Lista de Imagens* no segundo volume. Na medida do possível, utilizou-se reproduções das obras numa escala razoável de visualização e, em alguns casos, imagens grandes. Isto é importante, sobretudo, para evidenciar, por exemplo, a questão da pincelada digital nas obras de Bachelot Caron. De outra forma, questões como a matéria pictofotográfica se tornaria incompreensível. Por isso, o recurso de reproduzir as imagens numa escala avantajada, tornou-se imperativo para as singularidades desta pesquisa e fez crescer fisicamente o volume.

Ao colocar em interfaces as relações entre a lente e o pincel, esta pesquisa se constitui numa possibilidade de verificar os empréstimos, as reverberações de

linguagens e a forma como a arte contemporânea articula os diálogos de seus territórios de abordagens estéticas, não somente entre seus pares de época, como também nos diálogos com o passado da arte. É esta permeabilidade de seus territórios que interessa discutir nesta tese.

PARTE I - A FOTOGRAFIA COMO REMINISCÊNCIAS DO PICTURAL

O processo de legitimação da fotografia como arte enfrentou um longo processo até que pudesse ser valorizada como obra de arte pelos museus. O primeiro curador do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* 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,” (DOBRANSZKY, 2008, p. 17) com a exposição *Photography 1839-1937*, organizada por Beaumont Newhall e realizada no *Museum of Modern Art* de New York 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,³ 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.

Newhall privilegiou os fotógrafos adeptos da fotografia pura, a *Straight Photography*, por considerá-la a mais fiel como arte, embora a exposição também apresentasse fotografias de imprensa, aéreas, científicas e filmes. “Se algumas pessoas pensam que existe uma ênfase na fotografia purista, eu posso responder que os melhores trabalhos são feitos nesse espírito,” afirma o curador (DOBRANSZKY, 1998, p. 227). O foco e a clareza eram valores importantes para a sua concepção, chegando a afirmar que ao selecionar os trabalhos de fotógrafos para a exposição de 1937, considerou “o *soft-focus* como uma aberração” (DOBRANSZKY, 1998, p.19). Foi uma exposição importante, porque definiu a posição do museu legitimando a fotografia como arte, deu início a formação estética do público para a fotografia e abriu caminho para divulgação da fotografia americana na Europa. *The Century of American Art*, mostra enviada pelo MoMA, em 1938 ao

³ Durante o período de Newhall o museu adquiriu uma coleção de cento e sessenta fotógrafos e de quase mil e trezentas obras a maioria segue a preferência do diretor que era a *Straight Photography*. (DOBRANSZKY, 1998, p, 217). A exposição ocupou quatro andares e apresentou mais de 800 peças. A pesquisadora Diana Dobranszky dissecou em sua tese de Doutorado, toda a gestão administrativa e conceitual da atuação de Newhall como curador à frente do MoMA.

Musée Jeu de Paume, é um fato significativo para propagar a fotografia enquanto arte, agora respaldada por esses museus de arte. Portanto, o que se pode constatar é que a fotografia foi legitimada com base nos valores específicos de sua linguagem, já que Newhall não era adepto de intervenções na superfície da imagem fotográfica que pudessem comprometer seus valores intrínsecos. Isso segue na contramão dos valores das práticas fotográficas, que serão analisadas nesta tese.

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 Jell Wall, como se verá posteriormente.

A assimilação da fotografia pelos museus no Brasil, ocorreu tardiamente em relação à experiência norte-americana e em circunstâncias históricas muito distintas, afirma Helouise Costa (Ibid, p. 143). Não se pretende fazer um levantamento do processo de legitimação da fotografia no Brasil, mas apenas apontar que tal legitimação está atrelada a entrada da fotografia nos museus. Segundo Dária Jaremtchuk (2007, pp. 65-66) nas décadas de 1960-1970 em plena efervescência de novos suportes e rupturas significativas no paradigma da arte, algumas instituições reconheceram a importância e a presença da fotografia no meio artístico. A Pinacoteca, juntamente com o MAM/RJ e o MAC/USP estão entre os primeiros museus brasileiros que a incorporaram a fotografia. Ainda segundo a pesquisadora, O *Gabinete Fotográfico* foi criado pela Pinacoteca em 1980. Dirigido por Rubens Fernandes Júnior, o espaço lançou nomes de jovens fotógrafos. Com exceção de Cristiano Mascaro, já consagrado na época, os outros estavam despontando. Para o organizador “era um risco que o espaço público devia correr, apostando em novos talentos.” O eixo do gabinete “trabalhava com a fotografia propriamente dita e não com trabalhos híbridos.” Para estes, a Pinacoteca dedicava outros espaços. Ou seja, refletiam-se ali os discursos críticos, surgidos na década de 1960 que opunham os fotógrafos aos artistas que utilizavam a fotografia. As atividades do gabinete duraram dois anos.

É importante lembrar ainda, que existiram no final dos anos de 1970, várias galerias que comercializavam fotografias, como a *Enfoco* (1971), *Imagem- Ação*

(1976), Galeria Bonfiglioli (1974) a Fotótica (1979), Álbum (1980) e Salão Fuji (1980).

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizou, desde a década de 1960, importantes mostras como a de Cartier Bresson, em 1969, e a *Fotolinguagem*, em 1973. Nesta participaram Bernd e Hilla Becher, Christina Boltansky, Iole de Freitas, Hans Peter Feldman, Urs Lühti, Annete Messenger, Katharina Sieverding, William Wegman, entre outros, reunidos por Iole de Freitas e Antônio Dias. Em 1975, Emil Forman e Bernar Venet tiveram mostras no MAM/RJ. Em 1949, Thomas Farkas realizou, no MASP, a sua primeira exposição com fotografias. Em 1950, a exposição de Geraldo de Barros. Em 1991, o museu deu início à formação de uma coleção em parceria com a Pirelli (JAREMTCHUK, 2007).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, no seu início, abriu espaço para as exposições de fotografias ligadas ao fotoclubismo e, para seu acervo, valorizou o fotojornalismo e a fotografia documental. A presença dos fotógrafos Thomas Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore em comissões do MAM/SP e a inclusão de exposições de fotografias ajudaram a consolidar sua legitimação que resultaram em nove mostras no período de 1949 a 1985. Essas mostras estavam, na sua maioria, vinculadas ao Foto Cine Clube Bandeirantes cujos fotógrafos como Farkas, German Lorca e Ademar Mariani pertenciam aos associados. Essas exposições realizadas entre 1949 e 1955 seguiam um certo tipo de herança vanguardista. Das exposições realizadas nas três primeiras décadas no museu, nenhuma fotografia foi incorporada ao museu. Somente nos anos de 1980, a fotografia foi incorporada ao acervo do MAM/SP, durante a *I Trienal de Fotografia*. É somente até a primeira metade dos anos de 1950 que o museu mantém uma agenda regular de exposições. O Foto Cine Clube Bandeirante, teve um papel ativo nas práticas fotográficas dos anos de 1950, fomentando essas práticas no meio de salões internacionais de fotografia.

A presença da fotografia no sistema da arte brasileira também ocorreu via Bienal de São Paulo. A segunda Bienal de São Paulo incluiu uma sala dedicada ao Foto Cine Club Bandeirantes. Na X Bienal houve a supressão da seção de fotografia, mas apresentou, na seção *Ambiente USA 1957/1968*, obras em pintura de derivação fotográfica, realizadas por Eduardo Ruscha, Andy Warhol e Rauschenberg e, ainda, obras de Waldemar Cordeiro que incorporavam a fotografia. Arnulf Rainer apresentou na XI Bienal um conjunto de 38 obras, das quais 18 eram

fotografias e estas tinham intervenções a lápis de cor e aquarela. Nessa Bienal, também Richard Long apresentou nove fotografias. Na XII Bienal, em 1973 mostrou o uso da fotografia como registro de performances; na XII, o casal Bernd e Hilla Becher expõe vinte e quatro fotografias sobre tipologias urbanas e industriais.

A coleção de trabalhos de Cicillo Matarazzo que passou a fazer parte da coleção inicial do Museu de Arte Contemporânea da USP, não incluía a fotografia e a assimilação da fotografia pelo museu, ocorreu ao longo da década de 1970. A incorporação da fotografia no seu acervo, ocorreu por meio de várias exposições realizadas, sobretudo, na gestão de Walter Zanini que foi de 1963 a 1978 e que se encontram inventariadas no texto da pesquisadora Helouise Costa, conforme consta nas referências bibliográficas desta pesquisa. A produção fotográfica que foi incorporada ao acervo apresentava diferentes tendências, do fotojornalismo e da documentação a trabalhos como o de Cristiano Mascaro e Hildegard Rosenthal; ensaios fotográficos autorais como de Boris Kossoy e Maureen Bisilliat e ainda, da chamada fotografia experimental representada por Anna Bella Geiger, Luiz Alphonsus, Arthur Barrio e Jean Otth. Foram incorporados também obras fotográficas integradas a objetos, realizados por Claudia Andujar. A parceria do MAC/USP com o MoMA possibilitou importantes exposições como a de Cartier-Bresson e Brassai, o que abriu espaço para a criação de uma comissão de fotografia no museu. Helouise Costa (2008, p. 162) destaca que duas vertentes estavam presentes, uma era a que compreendia a fotografia como autônoma, considerada por suas qualidades estéticas e a outra que compreendia a fotografia no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente, no âmbito da arte conceitual. A primeira chamada fotografia de autor e a segunda, experimental ou fotolinguagem.

Se a fotografia, sobretudo, no contexto internacional, começou a entrar no museu a partir de critérios que valorizavam seus propósitos instínsecos, 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. E, são essas práticas expandidas, que interessam ao tema desta tese.

1 A FOTOGRAFIA COMO MISE EN SCÈNE: A CONTRAFAÇÃO DOS CÓDIGOS PICTURAIS

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.

Assim como a pintura figurativa, determinadas produções fotográficas contemporâneas passam a criar encenações como num teatro. Dessa forma, não sendo mais uma “janela aberta para o mundo”, mas “um espaço cênico”, a fotografia contemporânea lança mão do recurso da *mise en scène* como método para conceber uma composição fotográfica, como se diria em francês, como um meio de *faire un tableau*. Tal artifício é utilizado por determinadas produções fotográficas contemporâneas que dialogam com narrativas da tradição da pintura figurativa. Partindo desse pressuposto, cabe indagar: como as fotografias se relacionam com a pintura? Trata-se de uma mera apropriação iconográfica de temas, de estruturas compositivas, ou a fotografia propõe questionamentos à história da pintura? De que forma a fotografia pode interrogar e tensionar a sua própria linguagem? Como a

fotografia lida com a objetividade da linguagem da imagem mecânica? A fotografia utiliza artifícios para subverter os códigos de caráter gráfico associados à fotografia documental?

Michel Poivert⁴ afirma que a *mise en scène* é “um dispositivo genérico de pose e de jogo: ela é realizada por um diretor de cena, um artista, um fotógrafo, um videasta, etc.”. Tal caracterização leva à ligação inevitável entre a fotografia e o teatro. Imbricado neste, pode-se acrescentar também a relação com a história da arte, já que a história da representação na tradição da pintura também era ancorada numa encenação da cena a ser pintada.

A estética da teatralidade como um dispositivo genérico faz do espaço fotográfico um espaço de representação como um exercício do poder do artifício, de uma estética antinaturalista, da construção da pose, dos figurinos e do cenário. A *mise en scène* é, portanto, uma prática antinaturalista que vai contra a concepção de registro automático de um instantâneo de uma imagem flagrada num determinado momento. Em consequência disso, a *mise en scène* é ainda uma prática “antidisciplinar”⁵, justamente por ir contra os princípios da condição naturalista atribuída à fotografia; é uma imagem construída contra uma imagem natural. E é da *mise en scène* de obras picturais que determinados artistas da contemporaneidade farão uso como dispositivo para a construção de suas composições fotográficas.

1.1 A MISE EN SCÈNE: DAS ILUSTRAÇÕES DE REVISTAS POPULARES À ARTE

As produções fotográficas da dupla de artistas franceses Louis Bachelot e Marjolaine Caron⁶ parecem nascer de um paradoxo, pois se, por um lado, tomam narrativas reais como sugestões de imagens para o processo de criação, por outro, as situações são totalmente encenadas e, portanto, tratadas como um espaço cênico, como afirmou Poivert.

Desde 2000, Bachelot Caron trabalham como ilustradores para um determinado segmento da imprensa, especializado em notícias de tragédias, de teor

⁴ Afirmação enviada por *e-mail* à autora, em 29 de maio de 2012.

⁵ Conforme conferência realizada por Poivert no *Institut Nationale de l'Histoire de l'Art* (INHA), 2012.

⁶ Eles realizaram a sua formação na *École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art* (ENSAAMA), Paris. A dupla realizou a exposição *Délict d'Initiès/Inside Job*, (Passage de Retz, 9, Rue Charlot, 29 de janeiro a 23 de fevereiro de 2012). Posteriormente, a mesma exposição foi apresentada no Institut Français de Berlin, de maio a julho de 2012. Havia, também, trabalhos expostos no escritório do seu galerista, Sébastien Nahon (9, Rue de Pecquay, Paris).

essencialmente dramático, sobre crimes de contravenção monetária, crimes sexuais, assassinatos, atropelamentos e todo tipo de violências que em geral resultam em mortes ou em traumas⁷ (fig.1). Se a ilustração de tais temas na imprensa normalmente decorre de fotografias enquanto documentos que registram os fatos reais, não é o que fazem Bachelot e Caron, mesmo tendo tido na família um fotojornalista.⁸ À diferença de trabalho dos fotojornalistas, a dupla não utiliza as imagens como documento visual da realidade, isto é, fotografando a cena real de um crime. Eles inventam imagens de situações reais. Embora o impulso inicial provenha de fatos que efetivamente aconteceram, estes somente são utilizados como tipologia do assunto: um roubo, um estupro, um assassinato, sem se ater à descrição verdadeira do fato ocorrido. Por isso, os artistas produzem fotografias como falso testemunho, pois, como se sabe, a fotografia, com sua astúcia, é uma mestra em forjar realidades.

Pode-se dizer que Bachelot Caron são fabricantes de imagens que, para construí-las, trabalham no limiar entre a realidade de fato relatada por um determinado texto e a ficção. O processo de criação desses artistas é o que A.D. Coleman (2004, pp. 134-135) chama de “método dirigido,” no qual o fotógrafo cria quadros encenados, mediante uma estrutura deliberada do que coloca à frente da objetiva – outra forma de denominar a *mise en scène*. O que interessa não é a autenticidade do acontecimento original, nem a fidelidade do fotógrafo ao que aconteceu, mas explorar a credibilidade da fotografia. No dizer de Coleman, trata-se de “documentos falsificados”, e nisso se pode, perfeitamente, inscrever as fotografias produzidas por Bachelot Caron.

A cada semana, eles encenam situações de fatos trágicos ocorridos alguns dias ou semanas antes da publicação numa determinada revista. Para construir a ficção dos fatos, os artistas criam e produzem as cenas em sua grande casa no interior da França, onde vivem. Aí dispõem de *kits* de acessórios: roupas, armas, maquiagem, cenários, equipamentos fotográficos, computadores e todos os demais recursos necessários às suas invenções. Os artistas, então, discutem sobre a história, traçam os perfis psicológicos dos personagens, fazem desenhos para

⁷ Os órgãos de imprensa são os seguintes: *Nouveau Dectective*, *The New Yorker*, *Le Magazine Littéraire*, *Libération*, *Le Figaro Litteraire*, *Le Minotaure*, *Les Échos*, *Les Inrockuptibles*, *Playboy* e *FHM*, dentre outros. A cada semana, eles ilustram, sobretudo para *Nouveau Detective*, notícias verdadeiras de fatos ocorridos alguns dias ou semanas antes da publicação.

⁸ Marjolaine Caron é filha de Gilles Caron, desaparecido ao fotografar no Camboja em 1970.

ilustrar a cena – por vezes, colocam sua ilustração ao lado da pintura clássica à qual farão referência, selecionam figurinos, os equipamentos da cenografia e a locação das cenas para, então, entrar em cena. Portanto, não é de estranhar que, quando se observam várias de suas composições fotográficas, os personagens são sempre os mesmos nas mais diferentes cenas de crimes e delitos ou, às vezes, se repetem na mesma composição. Os artistas recrutam seus amigos ou eles próprios são os personagens, intercalando-se como assassino, vítima, cenógrafo, figurinista, diretor, roteirista, fotógrafo, herói defendendo a vítima ou como parte do público *voyeur* que assiste à contravenção ou à tragédia. Isso, por si só, já é uma ironia e carrega certo humor, especialmente quando se assiste ao vídeo do *making off* dos ensaios para a produção das imagens e se constatam os truques das ambientações cenográficas, a carga emocional de exagero das expressões fisionômicas e dos gestos corporais empreendidos na fabricação das imagens.

Embora tudo se assemelhe ao cinema e ao teatro, é preciso lembrar que a questão da teatralização das cenas, muito antes do cinema, já se encontrava na tradição clássica da pintura, e o teatro já estava contido também na encenação do modelo para compor um quadro. Então, o que Bachelot Caron fazem não é muito diferente do que fazia um pintor que criava seus personagens a partir de temas da literatura, da história social e política, religiosa ou mitológica. Assim, a produção de seus trabalhos recruta recursos composicionais do teatro, do cinema e da história da arte.

Posteriormente, como última etapa, após as tomadas fotográficas, estas passam para a fase de pós-produção. Os artistas realizam, em alguns casos, as montagens fotográficas para constituir a imagem final e depois pintam digitalmente as fotografias, como se abordará posteriormente.

O mundo da representação não é algo desconhecido das trajetórias de Bachelot e Caron, mas está diretamente relacionado às suas antigas ocupações profissionais. Durante dez anos, eles foram, respectivamente, cenógrafo e figurinista para o cinema, o teatro, a ópera e a publicidade, e realizaram trabalhos para revistas da imprensa francesa; daí advém a experiência com a representação e a cenografia. Paralelamente a essas atividades, Bachelot realizava curtas metragens, e Caron ilustrava obras para crianças da *École des Loisirs* e para *Acte Sud*.

Usufruindo da experiência como ilustradores para publicações na imprensa, a partir de 2005, Bachelot Caron passam a inserir seus trabalhos no sistema da arte,

realizando várias exposições.⁹ (fig. 2). Os mesmos assuntos dos trabalhos com ilustração, por vezes, a mesma composição, são apresentados como trabalho de arte, porém, em grande formato. Nesse sentido, os títulos de algumas de suas exposições são significativos desse universo relacionado à violência, à sexualidade, aos crimes de dinheiro e assassinatos, dentre outros: *You dont`t know me* (fig. 3), *Noir, c`est la vie aux côtes*, *Crimes et Délices*, *Simulacres et Parodies*, *Non, pas soir*, *Vrai ou Faux*, *Délit d`initiés/Inside Job*. Tudo conspira para a criação de cenas de teor dramático e corrosivo.

1.2 DA TRADIÇÃO DA PINTURA FIGURATIVA PARA A FOTOGRAFIA

1.2.1 A teatralidade, o fora-de-campo, o voyeur e o escorço

“A fotografia teatralizada permite enraizar a questão fotográfica na história geral da representação” (Michel Poivert)

Do teatro e do cinema, vêm o clima de suspense e mistério, as cenas de ação pelo movimento dos corpos dos personagens, os exageros das expressões, a narratividade da observação do assassino à espreita da vítima e da vítima desconfiando da presença do estranho, dentre outros. Há, ainda, outra relação que interessa aqui discutir como viés desta pesquisa. Se é inegável que esse caráter de teatralidade inscrito nas produções dos artistas franceses é advindo de suas experiências anteriores, conforme já mencionado, com o teatro e a ópera, tal caráter também se deve às relações que eles mantêm com determinadas representações picturais.

Numa entrevista à Jérôme Sans, no catálogo da exposição *Délit D`Initiés/Inside Job*, os artistas confirmam suas fontes visuais: “nossa cultura pictural é alimentada ao mesmo tempo por imagens pintadas e imagens fotográficas ou cinematográficas” (BACHELOT CARON, 2012, p. 9). Em outro momento da

⁹ A primeira exposição individual, *You dont`t know me*, em 2005, foi apresentada na Galerie Trafic. Eles participaram, em 2006, no CAC, Meymac, da exposição *Noir, c`est la vie aux côtes*, juntamente com Sophie Calle, Jacques Monoroy e Virgine Barré. Em 2008, realizaram, com grande repercussão, a exposição *Crimes et Délices*, texto de Claude Chabrol e Jacques Henric, em Paris, e em setembro desse mesmo ano expuseram no Cueto Project, em Nova York. Em fevereiro de 2010, expuseram no Chateau d`eau, de Toulouse, *Simulacres et Parodies*. De maio a junho de 2011, participaram das exposições *Non, pas ce soir*, no Musée d`Ixelles, em Bruxelas. De junho a outubro de 2012, realizaram a exposição *Vrai ou Faux*, Raum Linksrects, de Hamburgo, e na galeria Senn, em Viena, Áustria. Por último, a exposição referida em nota anterior, *Délit d`initiés/Inside Job*.

entrevista, reforçam: “a pintura, a literatura e, mais recentemente, o cinema são, sem dúvida, os meios de compor a ausência de informação e de verdade sobre um momento crucial” (Ibid., p. 12), momento esse da tragédia que, muitas vezes, não tem testemunhas. Como eles recebem apenas a história de um crime para criar as imagens a partir dessa informação, utilizam o recurso de buscar temas semelhantes na história da pintura. Nas “imagens pintadas”, podem-se encontrar formas de tratamento plástico utilizadas nas fotografias criadas pelos artistas.

É preciso lembrar que a questão da teatralidade já existia, muito antes do cinema, como se sabe, no teatro, na pintura e depois na fotografia. Embora não seja tão enfatizado nos livros de história da arte, existem muitas representações sobre criminalidade e tragédias em pinturas figurativas que vão pelo menos do século XVI ao XIX, muitas das quais inspiradas pelo teatro, como mostram os autores do catálogo *De la Scène au Tableau*. Os diversos autores que escrevem para esse catálogo analisam os diálogos de determinadas pinturas históricas com o teatro; nesse tipo de pintura, o argumento costuma ser o caráter dramático da cena. Podem-se citar dois exemplos paradigmáticos de artistas que criaram pinturas a partir de diálogos com a encenação teatral: Francisco Hayez (1791-1882), pelo caráter de dramaticidade, e Jacques Louis David (1748-1850), pelas conhecidas relações que estabelece entre a pintura e o teatro.

O neoclassicismo, por exemplo, procurou revitalizar o diálogo secular entre a pintura de história e as artes da cena. Guy Cogeval lembra o engajamento de Diderot, no século XVIII, com uma reforma teatral e a vontade de alguns pintores sociais de dar à pintura de história sua virtude dramática. Até os anos do Romantismo, deu-se primazia a Corneille, Molière e Racine na França: nos espetáculos, tudo correspondia à instrução do pintor – as ideias, as imagens e as paixões expressas pela poesia e pelos gestos dos grandes atores, as posturas, as atitudes, a nobreza e a graça do balé e das dançarinas (COGEVAL, 2010, p. 15 e 17).

A partir de 1773, as imagens dos principais atores tornaram-se acessíveis e espalharam-se ao público, graças à edição, ilustrada com desenhos e aquarelas em cores sobre Shakespeare, de John Bell (FOWLER, 2010, p. 73). Alguns retratos de atores eram representados em telas de grandes dimensões, maiores do que o natural, evocando a maneira grandiosa da pintura histórica e, conseqüentemente, dimensionando a importância dos atores, como se pode ver na pintura a óleo de

Francesco Hayez, *Le tenor Giovanni David sur la scène du mélodrame 'Les arabes en Gaule', de Pacini*, 1830 (fig. 4), cujas dimensões são 224 x 164 cm. Hayez foi um dos pintores mais atuantes na relação da pintura com o teatro no século XIX.¹⁰ Giulio Carlo Argan comenta que a pintura de Hayez¹¹ “se desdobra sobre uma cena de teatro”. Do mesmo modo, Umberto Eco considera o caráter teatral da pintura de Hayez “como o elemento mais característico de uma pintura nascida ‘como comentário da literatura e do teatro’ e oferece ‘a ocasião para reviver as emoções estéticas experimentadas no teatro’” (AVANZI, 2010, p. 143). De forte teor dramático no tema é a obra *Les derniers moments du doge Marin Faliero* (1867) (fig. 5), e nos gestos dos personagens, as obras *Pierre L'Eremitte* (1827-1829), *Les Vêpres Siciliennes* (1844-1846) e *La Conjuration des Lampugnani* (1826-1829) (fig. 6).

Jacques-Louis David também realizou muitas pinturas teatralizadas. Era um frequentador do Teatro Royal e amigo muito próximo de um grande ator de época chamado François-Joseph Talma (1763-1825),¹² que frequentou seu atelier e com quem observou a veemência das paixões psíquicas. Para Stéphane Guégan (2010, p. 41), David “escolhia seus assuntos segundo as virtualidades emotivas, mas também pela riqueza narrativa e psicológica.” A questão da teatralidade aparece fortemente marcada em *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) (fig. 7), *Le Serment des Horaces* (1786), *La Douleur d'Andromaque sur le corps d'Hector* (1783) (fig. 8) e *La Mort de Socrate* (1871). A pintura como teatro manifesta-se nos assuntos escolhidos, que sempre narram um drama, na maioria das vezes, envolvendo assassinato. Tais pinturas podem utilizar jogos de fortes contrastes de luzes e sombras, tensão dos movimentos e posturas dos corpos, exagero na contração das expressões fisionômicas e no clima de desespero que impera na situação retratada. São cenas carregadas de densidade dramática que,

¹⁰ Hayez participou da comissão artística constituída pelos professores da Academia de Brera encarregados de garantir a qualidade das instalações cênicas para os teatros imperiais e reais de Milão, o Scala e a Cannobiana. Em 1840, criou a comissão responsável por examinar os desenhos destinados à confecção de figurinos e também dos cenários.

¹¹ Francesco Hayez instalou-se em Milão e, a partir de 1823, passou seus anos de formação entre Roma e Veneza, tendo sido amigo de grandes personalidades do mundo musical, como Giuseppe Verdi, por quem foi chamado para realizar os desenhos dos figurinos de *Macbeth*, em Florença, em 1817. Ele representou Rossini num retrato de 1817.

¹² Talma foi um dos principais atores de tragédia na época napoleônica. Interpretou Néron em *Britannicus*, de Racine, em 3 de dezembro de 1879; distanciando-se do estilo clássico de declamação francês, adotou o natural no gesto e na expressão das emoções como um precursor do Romantismo. Foi ele que fez conhecer o nome de Shakespeare na França desse período.

em geral, se passam em ambientes fechados que bem poderiam ser o cenário de um palco.

As fotografias de Bachelot Caron possuem alguns elementos aproximativos com essas características de pintura teatralizada: *mise en scène*, referências icônicas, enredo das histórias, locais onde ocorrem as tragédias, quartos, banheiras, disposição espacial dos personagens, posturas dos corpos, exagero das expressões fisionômicas, tensão do movimento dos corpos, presença de um *voyeur* na cena do crime, caráter de suspense ou clima de desespero e, ainda, o recurso do fora-de-campo.

Em algumas de suas pinturas, Eugène Delacroix (1798-1863) também tratou da violência física, com os corpos dos personagens submetidos a situações em que a morte ou a iminência desta se faz presente,¹³ além da intensa movimentação e sensualidade dos corpos, aspectos que também se encontram nas fotografias de Bachelot Caron. Em todos esses artistas, a nudez do corpo feminino aparece ligada à violência física, como em *A Morte de Sardanapalo* (1827) (fig. 9) e *A Liberdade guiando o povo pelas ruas de Paris* (1830). A subjugação do corpo nu feminino por uma faca na fotografia *La Moisson* (2011-2012) (fig. 10), de Bachelot Caron, também é visível na figura feminina de joelhos sendo atacada por um dos soldados do soberano em *A Morte de Sardanapalo*. Embora o título em francês, *La Moisson*, que significa “a colheita”, não seja literal como em Delacroix, também se pode ler como uma metáfora da morte, qual seja, na linguagem do crime, a de ceifar uma vida. Isso deixa claro o teor sarcástico que reforça a situação plástica representada. Assim, o título da obra, adequado ao perfil das revistas para as quais produzem, é uma linguagem comum no mundo policial. Apesar da diferença de local das mortes – respectivamente, num rio e num quarto –, em ambas as obras, a figura é surpreendida pelas costas.

Em Delacroix, a iluminação é completamente cênica, como se fosse um palco, e os corpos agem como se estivessem num teatro.¹⁴ O teor de representação

¹³ Este artista do romantismo tem um vasto repertório ligado a cenas de assassinato, violência e sexualidade. Dentre outras obras, podem-se citar: *L'Execution du Doge Marino* (1827), *A Morte de Sardanapalo* (1827), *A Liberdade guiando o povo pelas ruas de Paris* (1830), *Dante et Virgile aux enfers ou La Barque de Dante* (1822) e *Le Duc montrant a maîtresse au duc de Burgundy* (1825-1826).

¹⁴ A relação de Delacroix com o teatro veio desde os seus 17 anos, quando se tornou um admirador do ator Talma, como também o fora David, identificando-se com heróis trágicos das peças de Shakespeare. Em 1825, o pintor foi para a Inglaterra para ver obras de arte contemporâneas e assistir a peças de teatro de Shakespeare. Nessas peças de teatro, ele percebeu que o exagero no

dramática em Bachelot Caron, em algumas fotografias, vem pelo claro-escuro; outras vezes, embora a cena seja completamente iluminada, são outros meios que justificam uma declarada violência, como acessórios, facas e armas, a presença de corpos inertes ou o clima de suspense e desespero nas expressões faciais das figuras.

Portanto, há situações de composições nas fotografias que parecem ter encontrado o seu repertório no universo pictural da história da arte. Não se pode esquecer que a referida obra de Delacroix é muito conhecida e faz parte do imaginário dos artistas, ainda mais se lembrarmos que ela se encontra em Paris, no acervo do Museu do Louvre. Dessa forma, iconografias do universo da pintura figurativa podem fornecer um variado repertório para representações de cenas de violência. Parte da fotografia contemporânea não rompe, definitivamente, com o caráter narrativo da arte e com fontes icônicas do passado, como o modernismo pretendia; pelo contrário, resgata ainda elementos históricos como determinados elementos compositivos.

Há questões pontuais que são recorrentes nas fotografias de Bachelot Caron e que também aparecem nas pinturas figurativas, como o fora-de-campo como recurso ao suspense, a presença do *voyeur* na cena do crime, o escorço para dramatizar a situação dos corpos.

Philippe Dubois, no seu livro *O Ato Fotográfico* (s.d., p. 183), define o fora-de-campo na fotografia: “é o excluído, singular, imediato e fixo de um esteve aí visível”. Analisando o fora-de-campo no cinema e na fotografia,¹⁵ o autor detecta várias categorias de sinais presentes no enquadramento do espaço representado: nos movimentos e nos deslocamentos de personagens no campo, nos jogos de olhares dirigidos para o exterior e ao *décor* – portas ou janelas abertas ou entreabertas, fundos duplos de cena, espelhos e quadros. Dessas categorias, são dos jogos de olhares dirigidos para o exterior que as obras de Bachelot Caron fazem uso.

vocabulário gestual era devido ao fato de os teatros serem muito grandes, o que por vezes impedia a audição pela plateia; isso era compensado pela intensidade das expressões emocionais. Delacroix ficou impressionado com os efeitos cênicos e a atuação do ator Edmund Kean no papel de Richard III. Após sua estadia na Inglaterra, pintou cenas de teatro, preferindo uma iluminação teatral à natural. Em 11 de setembro de 1825, assistiu no Teatro Odeon, em Paris, à representação de *Hamlet*. Portanto, vivências no mundo do teatro não lhe faltavam.

¹⁵ Embora Dubois pontue essa questão apenas no cinema e na fotografia, é preciso considerar que esse recurso de composição já era encontrado muito antes no teatro e na pintura clássica e apenas mais tarde foi emprestado às linguagens com novas tecnologias.

Ainda segundo Dubois (Idem, p. 185), os jogos de olhares são importantes na organização de todo o espaço representativo, e poder-se-ia acrescentar que, em Bachelot Caron, são esses olhares os responsáveis pelo clima de suspense em algumas de suas cenas de crimes, como em *Mal de Lune* (2011-2012) (fig. 11): enquanto uma jovem adormece, o jovem com uma arma na mão dirige o olhar à sua direita, para fora da cena, como se estivesse suspeitando ou aguardando a presença de alguém; em *Janette*, o assassino, que arrasta um corpo feminino num saco, também olha para fora da cena; em *Head Hunters* (2011-2012) (fig.12), uma das figuras femininas está seminua no banco de trás de um carro e dirige seu olhar para fora do campo de enquadramento da cena. Em *Prédatrices* (2011-2012) (fig. 13), três mulheres nuas numa sala dirigem seus olhares para diferentes direções, o que pode levar a imaginar que algo mais está acontecendo na sala, além do que os artistas nos mostram. O fora-de-campo nessas cenas pode ser uma forma de conceder ao espectador um espaço de liberdade para imaginar o que acontece na narração que ele está vendo. O fora-de-campo é o espaço para as imagens mentais, como se o espectador pudesse ser também um cocriador da história narrada.

Delacroix utilizou o fora-de-campo na obra *Dante et Virgile aux enfers ou La Barque de Dante* (1822) (fig. 14). Em meio a corpos retorcidos sucumbindo na água, em pé na barca, encontram-se Virgílio, a figura de turbante vermelho, e Dante; uma das mãos de Virgílio segura a de Dante, e a outra aparece levantada; assustado por uma visão de fora, Virgílio olha à sua direita, para fora do campo visual do enquadramento. Esse procedimento deixa a cada espectador o papel de completar a cena conforme sua imaginação. Sébastien Allard (2010, p. 126) lembra que Delacroix reproduz de modo mimético os “brancos” do poema de Dante, que sugere mais do que descreve, e que o espectador do quadro, como o leitor da *Divina Comédia*, é conduzido a completar o que falta à cena. Esse recurso estilístico também se faz evidente em várias outras obras do pintor. No quadro *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) (fig.15), a figura à esquerda da composição, em primeiríssimo plano, com um olhar lânguido, olha para fora do quadro como se estivesse alheia à cena que se passa ao seu redor. Em *O Massacre de Quios* (1824), (fig. 16) a figura feminina no primeiro plano, de lenço branco, olha para a sua esquerda, para fora das fronteiras da tela, como se olhasse para alguém que acaba de chegar. Em *Medéia* (1862), a figura feminina musculosa dirige seu olhar para a

sua direita, numa zona mais iluminada, enquanto segura com as mãos duas crianças e um punhal.

Allard (idem, p. 126), ao explicar o recurso do fora-de-campo em Delacroix, escolhe a obra *L'Exécution du Doge Marino Faliero* (1827) (fig. 17). No primeiro plano, o cadáver de Faliero; ao fundo; o representante da Sereníssima, acompanhado dos patrícios da República de Veneza, mostrando ao povo, invisível no enquadramento da obra, o instrumento da justiça, a espada utilizada no assassinato. O espectador está no ponto de vista do povo, que seria uma metáfora dos visitantes do salão de 1827 onde a obra foi exposta, assistindo a uma cena que se passa em três tempos: o passado, o assassinato, o presente, a espada e o futuro, com o povo invadindo o palácio. As figuras cortadas no primeiro plano, ainda segundo Allard, correspondem ao drama de Byron no qual a obra foi inspirada. Durante a peça, a cortina caía no momento em que os cidadãos de Veneza invadiam o palácio. Portanto, a pintura de Delacroix dialoga o tempo todo com o teatro.

Ainda no século XIX, um contemporâneo de Delacroix, o pintor Paul Delaroche (1797-1856), também utilizou o fora-de-campo. Delaroche foi outro pintor que encarnou uma pintura teatralizada,¹⁶ tendo como referência, sobretudo, Shakespeare ou Victor Hugo. *Les Enfants d'Édouard* (1831) (fig.18) é uma composição menos tumultuosa que a de Delacroix, e o fora-de-campo aumenta o suspense da cena: enquanto uma das crianças dirige o olhar ao espectador, a outra interrompe sua leitura e fixa seu olhar para alguma cena que se passa no ambiente, fora do enquadramento da tela; o olhar do cão para um feixe de luz embaixo da porta acentua o clima de suspense. Gui Cogeval (2010, p. 24) esclarece que Delaroche “se faz dramaturgo colocando em cena, inventando, dando a ver o que Shakespeare não mostra: os instantes que precedem a morte dos dois príncipes...”. O autor (Idem, p. 26) mostra ainda que, por vezes, o teatro se alimenta das pinturas. Ele cita como exemplo o dramaturgo Casimir Delavigne, amigo de Delaroche, que escrevia um drama intitulado *Les Enfants d'Édouard*, em 1835, livre interpretação de *Richard III*, de Shakespeare; sobretudo, a descrição da vestimenta apoiava-se no

¹⁶ Assim como Caron, Delaroche trabalhou como figurinista, desenhando os figurinos para *Martino Faliero*, de seu amigo Casimir Delavigne. Como Bachelot, atuou como cenógrafo, sendo responsável pela cenografia do ato V da ópera balé *Tentation*, para a Académie Royal de Musique, em 1832. Em 1836, realizou os figurinos para os *Huguenots*, de Meyerbeer. Além disso, seguidamente solicitava que os atores posassem para suas figuras.

quadro do pintor, o que mostra a reciprocidade de referências entre o teatro e a pintura.

A presença de um *voyeur* na cena do crime é muito recorrente entre personagens de Bachelot Caron. Na pintura figurativa, também os pintores colocavam alguém que observava a cena de um crime. A presença do *voyeur* também foi utilizada nos personagens de Delacroix. Em *Desdémone maudite par son père* (1852) (fig.19), uma figura colocada em abismo adentra a sala no auge da cena. Para Katherine Lochnan (2010, p. 170), essa pintura pode ter tido referência em duas apresentações teatrais que Delacroix vira em Londres e Paris e na ópera *Otello*, de Rossini. Na obra *Le Cardinal Bibiena offrant sa nièce em mariage à Raphaël*, 1813-1814, de Jean Dominique Ingres, pode-se ver uma figura mergulhada na escuridão, ao fundo da obra, observando a cena (fig. 20).

As obras de Bachelot Caron condensam duas narrações que se dividem entre primeiro e segundo planos. Isso acontece em pelo menos dois tempos, o passado – o assassinato – e o presente – um *voyeur* que olha o fato acontecido: em *Close up* (2011-2012) (fig. 21), uma menina olha para a cena dos namorados, em princípio, mortos; em *Rebecca*, uma mulher refletida no espelho retrovisor do carro observa um jovem saindo de um rio e carregando o corpo de uma mulher; em *Welcome* (2011-2012) (fig. 22), três assassinos olham uma criança estudando; em *La Chasse* (2011-2012) (fig. 23), uma jovem observa por uma janela uma cena de um casal com um gato, no interior de uma sala; em *Twins*, *Le Bruit du Monde* e *Purple Night*, uma multidão, 2011-2012 observa o acidente; em *Treize Millions d'euros* (figs. 24) algumas pessoas observam o casal que usufrui de dinheiro roubado; em *River*, uma jovem de branco observa ao longe duas mulheres caminhando num rio; em *Lighton* (2011-2012) (fig. 25), a mulher da banheira olha para um casal abraçado à sua frente.

Em *Roméo et Juliette* (2011-2012) (fig. 26), o escorço presente no corpo de Romeu é uma estratégia constante de disponibilização dos corpos das vítimas nas tragédias das composições fotográficas dos artistas. Esse elemento, que ajuda a configurar a dramaticidade da cena, foi utilizado também nas fotografias: *La Grange* (2005-2007) (fig. 27), *Jeanne Weber*, *Constance*, *La Carriere*, *Espionnage Minotaure*, *Mal de Lune* e *Last Night*. Portanto, pelo número de obras em que esse recurso foi empregado, trata-se de um dispositivo significativo para as composições, a julgar pelas obras que se encontram no *site* e em catálogo de exposição. Nisso está uma

relação decorrente das experiências com a pintura *Cristo Morto* (1475-1478) (fig. 28), de Andrea Mantegna, a quem os artistas credenciam a referência. Eles esclarecem que usam o escorço “por seu sentido singular de enquadramento com a profundidade do espaço nas imagens, quando ele joga com as relações entre primeiro plano e paisagem” (BACHELOT CARON, 2012, p.13).

Em Mantegna, os pés do Cristo não chegam a deformar-se por estarem próximos à borda do quadro. Esse dispositivo plástico foi também utilizado na história da fotografia, sobretudo num sentido caricatural, para mostrar e criticar as deformações que determinadas lentes provocavam na imagem fotográfica. Essas deformações, por vezes, acabam acontecendo nas fotografias dos artistas, especialmente quando os pés das vítimas ficam muito próximos da objetiva fotográfica. É significativo que seja utilizado, como se disse, esse enquadramento deformante de corpos para as vítimas, o que gera um impacto maior à tragédia e repercute na sensibilidade de quem olha as imagens.

1.2.2 A fotografia como *mise en scène* e a trivialização de temas picturais

Michel Poivert trata a produção fotográfica de Bachelot Caron como *mise en scène* sob a forma impura de misturar a fotografia e a pintura:

A obra em curso de Bachelot Caron pertence a uma história subterrânea da fotografia, aquela que começa nas origens do meio com as *mises en scène* arcaicas plenas de teatralidade e de fábulas e que prossegue até hoje sob formas impuras em que se misturam o pictural e a fotografia (POIVERT, 2012, p. 62).

Assim, um dos aspectos que misturam o pictural com a fotografia, como detecta Poivert, na produção de Bachelot Caron são as *mises en scène* realizadas a partir de temas pontuais de quadros da história da arte que envolvem assuntos de tragédia: “nós somos, seguidamente, confrontados com a história do crime e, conseqüentemente, por sua representação na história da arte (...), nós trabalhamos regularmente com cenas de crimes, ilustrando as histórias célebres”, afirmam Bachelot Caron (2012, p. 10). Assim, escolhem temas de pinturas clássicas que se tornaram célebres, realizadas em diferentes épocas: Judith e Holofernes, Romeu e Julieta, Ofélia, Cleópatra e Narciso. Pode-se dizer que Bachelot Caron revisitam grandes temas históricos, mitológicos, religiosos e de referência teatral. A representação bíblica – por exemplo, de *Judith e Holofernes*, ou a versão de *Salomé*

com a cabeça de São João Batista – interessou a muitos artistas na história da pintura.¹⁷ Como os artistas conviveram o tempo todo com a ficção, é natural que tenham interesse por temas shakespearianos, como *Romeu e Julieta* ou *Ofélia*. O que eles têm em comum? A representação de tragédias. Outras vezes, utilizam obras pontuais para ilustrar crimes, mesmo que elas não tratem de tragédias, como *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Edouard Manet (1832-1886), *Les Trircheurs*, de Georges La Tour (1593-1652), e *As Meninas*, de Diego Velásquez (1599-1660).

A *Judith* (2008-2010) (fig. 29) com cabelos vermelhos, de Bachelot Caron, vestida como uma jovem de calça jeans, caminha tranquilamente por uma rua de Paris, em meio a outros passantes, com a cabeça de Holofernes num saco plástico verde, transparente, em direção ao *Centro Georges Pompidou*. Já na fotografia *Holofernes* (2008-2010) (fig. 30), Judith, agora de cabelo loiro e com vestido vermelho, está parada numa rua de Paris, olhando para um monumento – possivelmente a Praça da Bastilha. Ao seu lado, encontra-se a cabeça de Holofernes num saco plástico igualmente verde e transparente, colocado numa das lixeiras que existem atualmente em Paris. Em ambas as obras, a cabeça de Holofernes, graças à montagem digital, tem a fisionomia de Bachelot, mas Judith, diferentemente das representações na história da pintura, esconde sua fisionomia ao colocar-se de costas para o espectador. É uma Judith sem identidade, porque consegue conservar seu anonimato. Os artistas não estão interessados em mostrar o ato em si da execução, como fizeram Caravaggio (fig. 31) e Artemísia, por exemplo, e somente dão a conhecer o fato consumado, com o destino dado à cabeça de Holofernes. Trata-se de uma Judith solitária, que não conta com a ajuda da empregada, como mostram as representações da história da arte. Nas cenas das pinturas históricas, Judith apresenta a cabeça de Holofernes ao público, segurando-a com a mão (Allori) (fig. 32) ou colocando-a sobre uma bandeja (Cranach, Maffei (fig. 33), Galizia, Buonarrotti) ou num saco (Botticelli, Sarraceni, Mantegna (fig. 34), Baglioni) Bachelot Caron preferiram seguir o texto bíblico, no qual a cabeça foi colocada num saco.

¹⁷ Sobre este tema, podem-se citar: Andrea Mantegna (1431-1506), Sandro Botticelli (1445-1510), Lucas Cranach (1472-1553), Giorgione (Giorgio Castelfranco, 1477-1510), Michelangelo Buonarrotti (1475-1564), Giovanni Baglioni (1566-1643), Michelangelo Caravaggio (1571-1610), Cristofano Allori (1577-1621), Fede Galizia (1578-1630), Carlo Sarraceni (1579-1620), Artemísia Gentilleschi (1593-1652) e Francesco Maffei (1605-1660), dentre outros.

Portanto, do universo da pintura, vieram o tema e o elemento da cabeça de Holofernes num saco, mas nas obras *Judith e Holofernes*, de Bachelot Caron, tudo é contemporâneo: o figurino de Judith, as roupas dos passantes da rua, a própria rua com os carros, o prédio do Pompidou, o saco de plástico transparente, as lixeiras de Paris. Além disso, o carácter narrativo das fotografias é bem claro quando os artistas optam pelo dispositivo de contar a história em duas partes. Em *Judith*, esta procura dar um destino à cabeça caminhando com ela pela rua; em *Holofernes*, a cabeça já aparece numa lixeira; ou, no sentido inverso, numa fotografia, Judith coloca a cabeça na lixeira, mas em outra muda de ideia e caminha com a cabeça em direção ao Pompidou. Esse é um exemplo de como é possível construir narrativas abertas. Assim, ao contrário da pintura da tradição clássica, que coloca a cena trágica sob o mesmo título e obra, os artistas deixam ao espectador a possibilidade de construção da narrativa.

A história de Cleópatra, embora tratada pelo cinema, foi outro tema muito explorado por artistas da tradição da pintura figurativa clássica.¹⁸ Em muitas representações na pintura clássica, a cobra que assassina Cleópatra é mostrada junto a um braço ou seio nu da rainha – como, por exemplo, em Cagnacci (fig.35) e Reni, respectivamente. Na maioria dessas obras, os artistas fazem uso da sensualidade do corpo feminino. Pode-se dizer que Bachelot Caron conservam esse aspecto, porém com um apelo mais direto à sexualidade, pois a cobra atravessa a região pubiana nua da rainham, em *Cleópatra* (fig. 36). Isso é coerente com outras de suas produções, porque suas cenas de morte, em grande parte, estão ligadas ao nu e à sexualidade. Se o título, o nu feminino, a pose e a cobra referenciam as pinturas desse tema, o cenário é bem simples, desprovido de qualquer ambiente luxuoso, de joias ou da presença de soldados para socorrer Cleópatra, e nada indica que se trate de uma rainha, como se fazia nas pinturas clássicas, como, por exemplo, na pintura de Lagrenée. A Cleópatra contemporânea populariza-se, perde todo o tratamento pomposo da pintura, como era regra na representação de um tema histórico com um personagem importante. Agora é uma figura comum que pode ser qualquer pessoa picada por uma cobra.

¹⁸ O tema foi explorado pelos pintores em vários séculos: Cleópatra: Orazio Gentileschi (1610), Rubens (1615), Guido Reni (1630), Guido Cagnacci (1658), Louis François Lagrenée (1745), Alexandre Alma Tadema (1833), Andre Rixens (1874), Reginaldo Arthur (1892) e mesmo um artista de concepção pictórica mais livre, como Delacroix (1838).

Em *Roméo et Juliette* (2011-2012) (fig. 26), o interesse por parte dos artistas não está no romantismo do beijo dos personagens, como se vê em muitas representações da pintura, mas na tragédia final, como não podia deixar de ser em se tratando desses artistas. Como em todas as suas teatralizações, eles atualizam o vestuário e o cenário para o contemporâneo. O cenário do quarto reporta a um local onde normalmente acontecem as representações de mortes na tradição da pintura figurativa. Num primeiro plano, em escorço, encontra-se o corpo de Romeu caído aos pés da cama, o que conduz o olhar imediatamente ao braço de Julieta, que pende de cima da cama e cria um sentido de profundidade na composição. A forma como os corpos estão dispostos no cenário lembra a obra de Alexandre Cabanel, *Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta* (1870) (fig. 37), que também representa uma história de amor contada por Dante Alighieri.¹⁹ O corpo de Malatesta está disposto parte no chão e parte na cama, numa posição que se poderia dizer de um semiescorço. O de Francesca está deitado sobre a cama, com a cabeça no braço de Malatesta e com um braço caído. Em relação à cena criada por Bachelot Caron, o ambiente na pintura é bem mais luxuoso, os personagens são nobres, e as roupas obviamente são de época.

Há outra fotografia, *Close up* (2011-2012) (fig. 21), que talvez se possa aproximar de uma obra pictural, pois bem poderia ser uma cena contemporânea de Romeu e Julieta. Embaixo de uma plataforma, veem-se os corpos de dois jovens, aparentemente mortos; o corpo da jovem está deitado sobre o de seu namorado, e ambos são observados por uma menina e um público que caminha em direção à cena. Eles utilizam o mesmo dispositivo dos corpos usado por Frederic Lord Leighton na pintura *La réconciliation des Montaigu et des Capulets sur les corps morts de Roméo et Juliette* (1852-1855) (fig. 38). Embora o foco desse quadro seja a reconciliação das famílias envolvidas na tragédia, os corpos são dispostos num primeiro plano, com o corpo de Julieta cobrindo o de Romeu, que também na fotografia tem o braço caído. Assim, a pintura pode fornecer à fotografia recursos iconográficos de disponibilização espacial de corpos mortos. Com isso, não se quer afirmar que Bachelot Caron tenham visto a pintura para criar o quadro, mas mostrar o quanto a iconografia pictórica possui modelos possíveis para formar o imaginário dos artistas.

¹⁹ Esta pintura integra a coleção do Musée D'Orsay, portanto, é de fácil visibilidade para os artistas.

Outra morte famosa, muito representada por alguns artistas na pintura figurativa, foi a de *Ofélia*,²⁰ (fig. 39) personagem da peça teatral *Hamlet*, escrita em 1601. Os pintores pré-rafaelitas Millais, Hughes e Rossetti, em diversas fases de sua vida, pintaram Ofélia – pelo menos de 1851 a 1864 (*site*, Oliveira, 2008). Apesar de muitos pintores terem pintado Ofélia, nem todos a retrataram no momento crucial de seu afogamento, como fez Millais em 1852. A água é um elemento potencial para constituir cenários de morte, como também fizeram Bachelot Caron. Em Millais, o corpo de Ofélia totalmente vestido, estendido horizontalmente, flutua num lago cercado de plantas, arbustos e flores minuciosamente pintados. Embora o título da fotografia realizada pelos artistas franceses não seja “Ofélia”, mas *Belle Donne* (2008-2010) (fig. 40), a referência é clara à pintura de *Ofélia*. Diferentemente de Millais, na fotografia, o corpo flutua em diagonal na composição, tendo as pernas descobertas para revelar a sensualidade de um corpo feminino jovem e está circundado por uma luminosidade cenográfica de jogos de claros e escuros e essencialmente pictural, resultante de projeções de luzes verdes e azuis. Em comum com o pintor pré-rafaelita, portanto, o tema do suicídio de Ofélia, o cenário de água e os verdes das luzes projetadas, que poderiam corresponder ao verde das plantas em Millais. É como se Bachelot Caron atualizassem o suicídio de Ofélia, colocando-a num palco.²¹

Esse tema interessou outro fotógrafo contemporâneo. A fotografia *Ofélia* (1993) do artista espanhol Joan Fontcuberta (fig. 41), foi realizada a partir da pintura de Paul Delaroche. Trata-se de cartazes de diferentes museus recobertos de emulsão fotográfica, utilizados para fazer fotogramas de corpos verdadeiros que correspondem quase perfeitamente aos corpos pintados. Se, na pintura de Delaroche, aparece um contexto para o tema, Fontcuberta opta por focar somente a figura de *Ofélia* em suspensão sobre um fundo preto, onde as transparências utilizadas nas roupas suavizam a integração com o fundo da composição. De Delaroche, conservam-se a identidade do rosto, a pose das mãos, um pouco da

²⁰ *Ofélia* foi pintada por John Everett Millais, John William Waterhouse, Arthur Hughes, Eugene Delacroix e Alexandre Cabanel, dentre outros.

²¹ Cenas semelhantes de afogamento com essa luz de projeção de palco foram registradas em fotografias. Durante uma performance na *Cartonerie*, realizada pela dupla de artistas, um grupo de pessoas caminha olhando para baixo sobre um grande tanque de águas, segurando uma madeira, como se estivesse procurando alguma coisa; ao redor dessas pessoas, cenas de figuras deitadas como se tivessem se afogado. O contraste da iluminação faz pensar no uso que a pintura barroca faz da luz. Rembrandt é uma referência utilizada por Bachelot Caron (2012) ao falarem sobre suas relações com a história da pintura.

vestimenta e a luz noturna amarelada e dramática, mas acrescentam-se as pernas da modelo usada para a *mise en scène*, que não são visíveis na pintura fonte. Isso resulta numa mestiçagem de um corpo fotográfico com um pictórico e faz jus à ideia de *Palimpsesto* – camadas que se intercambiam –, série da qual faz parte a fotografia. A série *Palimpsesto* de Fontcuberta reúne fotografias em que o artista sensibiliza reproduções fotográficas de obras de arte, como *Ofélia*, de Delaroche, *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli (fig. 42) ou naturezas mortas de Matisse. Ao exporem-se as reproduções à luz, esta enegrece a parte sensibilizada com matéria fotográfica; outras partes são cobertas para preservar a imagem original e permitir, assim, sua identificação. Como se sabe, o artista trabalha na relação entre o real e a representação, mas, nesse caso, a reprodução, embora seja um objeto real, é ao mesmo tempo imagem. Então, o artista extrai imagens de imagens. Oscar Frontodoma afirma que, com os fotogramas, vai à origem da fotografia e representa o “isto foi” de Barthes.²²

Quando se pesquisa sobre o tema, podem-se encontrar muitos fotógrafos contemporâneos que trabalham esse tema em fotografias.²³ Uma instigante fotografia, que causa certo estranhamento e muda o contexto tradicional do local da morte de *Ofélia* representada em pinturas, é a de Gregory Crewdson, 2000-2001 (fig. 43) que mostra uma mulher boiando na sala alagada de uma casa.

O assunto da morte está tão impregnado nas produções de Bachelot Caron, que até mesmo obras do universo da pintura que não tratam de tragédias são adaptadas para tal, como os artistas fizeram ao utilizar a composição *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Manet (1863) como referência para uma de suas fotografias (fig.44). Bachelot Caron tomam da pintura (fig. 45), o título e os quatro personagens – como se sabe, dois masculinos e dois femininos –, que são adaptados para um cenário de crime. Ao fundo da composição, enquanto dois homens e uma mulher conversam tranquilamente, sentados na grama à beira da água, no primeiro plano, uma mulher

²² FRONTODOMA, 1992, <http://www.fontcuberta.com>

²³ François Coquerel coloca o corpo de um homem boiando num rio, no papel de Ofélia; em Matt Beunem, uma mulher está na margem de um rio; Lina Scheynius mostra somente a cabeça na linha do horizonte do rio; em Sofia Sanchez e Mauro Mongiello, a figura aparece com os olhos entreabertos, o que gera ambiguidade entre a expressão de morte e de êxtase sexual, e a figura feminina ou está numa banheira, ou num caixão, semicoberta com flores; em Veronica Ebert, tem-se um *close* de uma Ofélia de olhos abertos e submersa, olhando para o espectador; em Vitor Burgin, a figura está em meio a flores, e a água parece composta com um plástico; em Namiko Kitaura, há uma figura mergulhada num rio em meio a uma névoa e uma luz; em Eleanor Hardwick, uma mulher com uma vestimenta vermelha, num certo escorço, na água azulada de um rio, cria um contraste cromático muito pictural.

aparece morta sobre pedras. A água, na borda horizontal inferior do quadro, é tingida pelo sangue resultante do crime, o que acentua um aspecto de matéria pictural. Causa estranhamento ver que os dois personagens masculinos são a imagem do próprio artista, de forma a apresentar um espelhamento de pose. O tema a obra de Manet agora aparece associado à morte. O enquadramento baixo, no nível da água, junto com o sangue que contamina o rio, acentua o drama da cena, de forma a banalizar grotescamente o assunto da pintura.

A fotografia *Les Joueurs*, 2011-2012, de Bachelot Caron (fig. 46) cria um diálogo com a pintura *Les Tricheurs* (1865),²⁴ de Georges La Tour (1593-1652) (fig. 47). O que parece estar em jogo, tanto em Bachelot Caron quanto em La Tour, é justamente a traição, mas de naturezas diferentes: se no primeiro é trapaça no jogo, no segundo a traição é afetiva. A fotografia conserva todo o contraste violento de luz e sombra típica de La Tour, o número, a posição, a disposição espacial e os gêneros dos personagens – duas mulheres e dois homens. A figura da empregada que serve a bebida em La Tour corresponde, na fotografia, a uma mulher que também serve bebida, com os seios nus – novamente, o recurso da sensualidade utilizado pelos fotógrafos, como já se disse, que aparece em várias outras obras. Tal personagem troca olhares com a figura masculina da direita da obra, sendo ambos observados pela figura feminina que se encontra entre eles. No caso acima, estás falando de uma figura feminina, mas a quarta figura, de um homem negro à esquerda da composição, mergulhada na escuridão, deixa dúvida se seu olhar é para a cena que se passa no quadro ou se está em busca da cumplicidade do espectador como um *voyeur*. Embora exista a troca de olhares nas duas obras analisadas, Bachelot Caron consideram o aporte das expressões que trazem para suas composições como vindo de Giotto (1267-1337), “pelo modo de trabalhar as expressões, os olhares codificados e a precisão de seus rostos”. A troca de olhares aparece muito nas cenas pintadas nos afrescos de Giotto, na capela Scrovegni, em Pádua, especialmente em *A Traição de Judas* e em *A Lamentação* (fig. 48). Porém, este último é ainda mais teatral, não somente pelas trocas de olhares, como também pelos gestos corporais dos personagens, recursos que alimentam o caráter de teatralidade. Além disso, esses dois afrescos de Giotto tratam de temas caros aos

²⁴ Esta pintura foi criada com referência a uma obra de Caravaggio, *The Cardsharps* (1595), que se encontra no Kimbell Art Museum, no Texas. Assim, de Bachelot Caron a La Tour, e deste a Caravaggio, ocorrem jogos de imagens que referenciam outras imagens.

artistas franceses, respectivamente, a traição e a morte. São justamente esses temas, como se tem demonstrado, que os artistas franceses contemporâneos buscam na história da arte.

Para lançar mão da dupla concepção de autorretrato, num sentido físico e como uma síntese de suas produções fotográficas, reforçadas pela presença da câmera, Bachelot Caron, por meio de *Autoportrait* (fig. 49), recorrem a outra referência pictural a partir de *As Meninas* (1656) (fig. 50), de Diego Velásquez (1599-1660). Da tela do pintor barroco, extraem a concepção de representação dentro de representação,²⁵ imagem dentro da outra imagem, a presença do que, para alguns, é um espelho que reflete a imagem de um fora-de-campo, a localização espacial e a tipologia de alguns personagens, a ambientação do local de criação, a parede da galeria e a ideia de autorretrato. Entretanto, o que os artistas elaboram não é uma simples cópia da pintura, porque eles não perdem o foco de um dos temas que caracterizam suas produções, que é o da violência. Não há dúvida de que *Autoportrait* trata de um lugar de encenação, de um estúdio fotográfico, ou do que bem poderia ser um palco, porque elementos de cena, como o *spot* de luz ao chão e a câmera fotográfica, denunciam a função do local. Assim como em *As Meninas*, os pincéis e o cavalete atestam ser um ateliê de pintor.

Naquele ambiente, estão os próprios fotógrafos e demais figurantes em pleno trabalho de criação de mais uma de suas encenações. O artista Bachelot encontra-se à esquerda do quadro, na mesma posição de Velásquez, porém não segura os pincéis, mas esboça uma reação fechando os punhos. Parece fazê-lo para enfrentar o que vê acontecer no fora-de-campo – a chegada do estranho, possivelmente o assassino de suas histórias, como se este entrasse em seu estúdio. Com tal recurso compositivo, os artistas constroem uma metanarrativa como a *mise en abyme*,²⁶ ampliando o contexto narrativo, assim como fez Velásquez ao olhar para uma imagem que se encontra no fora-de-campo. Ele estaria pintando o rei e a rainha presentes no espaço de seu atelier como uma *mise en abyme*, talvez refletidos no espelho atrás de si na parede? Ou o objeto não seria um espelho, mas uma

²⁵ Além de *Autoportrait*, essa questão aparece em outras de suas obras: *Narcisse*, que incorpora *La Moisson*; *Portland Place*, que revisita *River*; *Fake*, que cita *The Lovers*.

²⁶ A *mise en abyme*, recurso estilístico recorrente na pintura, no cinema e na literatura, foi um termo criado por André Gide para falar sobre narrativas que contêm outras narrativas. Ver tese de Marilice Corona, conforme citada na bibliografia.

pintura? Em *Autoportrait*, especificamente, essa ambiguidade não existe, pois se vê claramente tratar-se de um espelho, objeto condizente com espaços de encenação. Assim, ao colocarem um espelho na composição fotográfica que reflete uma cena exterior à obra, os artistas resgatam um procedimento que, como se sabe, era muito utilizado pela pintura do Barroco. Além de Velásquez, outros pintores também o utilizaram, basta lembrar a presença desse elemento na pintura *O Casamento dos Arnolfini* (1434), de Van Eyck (1390-1441) (fig. 51), que reflete uma possível testemunha do casamento. Várias pinturas de gênero do Barroco holandês também mostram um espelho na parede, próximo à entrada das casas, para dar a ver a imagem de quem se aproxima.

Ambíguo na fotografia é o olhar da menina de vestido claro luminoso, que, assim como a Infanta Margarida da pintura barroca, também estaria olhando para o fora-de-campo. Ela olha para a fotógrafa ou para o desconhecido? Em lugar do estereótipo físico da menina filha do rei, os fotógrafos colocam uma criança negra. Alheia ao que acontece em suas costas, porque está ocupada com o registro do retrato da menina, a fotógrafa Caron, à extrema direita, em primeiro plano, realiza o ato de fotografar. Na verdade, em sentido espacial oposto ao de Velásquez, ela ocupa a função de registrar a cena. Por fim, o outro personagem, que introduz a menina no estúdio, a pessoa que a cuida, também tem a sua dama correspondente na pintura de Velásquez, inclusive na mesma disposição espacial.

O segundo elemento significativo que reforça a ideia de autorretrato é a parede da galeria, que expõe as produções fotográficas já realizadas: *Les Joueurs* (2011-2012), (fig.46), *Weidmann 2 e 3* (2008-2010) (fig. 52) e *Purple Night* dentre outras. A imagem refletida no espelho de moldura dourada soma-se à parede da galeria, provocando todo um jogo de possíveis significados com os corpos já sem vida das outras imagens, também sugerindo uma relação entre a realidade e a ficção, obviamente, no mundo da imaginação do espectador. Na parte superior da obra, numa reprodução, há duas figuras em frente a uma zona de luz que fazem lembrar o cortesão parado na porta, na obra de Velásquez. Porém, na pintura, a figura é parte dos personagens e, no contexto da fotografia, ela funciona como imagem. *Autoportrait* comporta, assim, um duplo sentido de autorreferencialidade²⁷

²⁷ Com isso, não se deve pensar na conhecida concepção de autorreferencialidade de Clement Greenberg, para quem a pintura devia trabalhar com seus meios específicos. Pelo contrário, Bachelot

enquanto identidade física dos fotógrafos e enquanto inscrição social como fotógrafos, visível na parede da galeria, na câmera fotográfica e no ambiente de estúdio.

O espelho originário da obra de Velásquez parece ter sido um catalisador para o imaginário de artistas contemporâneos, a exemplo do que também utiliza o artista brasileiro Waltércio Caldas. A obra *Espelho para Velásquez* (2000) (fig. 53) soa como uma homenagem ao pintor espanhol, dada a admiração de Caldas por esse artista. Além de refletir a própria reprodução fotográfica da obra do pintor, disposta perpendicularmente ao grande espelho com moldura, também reflete a face do espectador que se aproxima da obra. Em outras obras feitas por Caldas, *Los Velásquez*, 1994, uma obra de grande formato, não é a *mise en scène* dos personagens que interessa ao artista, mas a condição de esvaziar o espaço da pintura e de desfocar toda a composição. O dispositivo de desfocamento, agora de texto e imagem, ele também emprega na edição de um livro, o *Livro Velásquez* (1996), (Editora Anônima) (fig. 54).²⁸ Tais ressignificações foram possíveis graças a tratamentos digitais.

A partir dessas revisitações a assuntos da tradição da pintura, pode-se perguntar se as *mises en scène* de Bachelot Caron se configuram como citação. Para responder essa pergunta, é preciso considerar como alguns pesquisadores têm pensado essa questão.

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). O crítico Tadeu Chiarelli também vê nesses anos, uma forte presença do “citacionismo”²⁹ como uma das características mais marcantes na produção artística. Diz ele:

Caron, ao utilizarem recursos compositivos do pictural, estabelecem um diálogo com a pintura, extrapolando o próprio meio fotográfico.

²⁸ Esses trabalhos de Waltércio Caldas estiveram em exposição na Fundação Iberê Camargo entre outubro e novembro de 2012.

²⁹ As afirmações do autor sobre o “citacionismo” datam de 1987, no texto “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea”, texto produzido para o catálogo da mostra *Imagens de Segunda Geração*, realizada no MAC/USP.

Uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreendeu uma viagem pelo universo das imagens produzido pela humanidade através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa (CHIARELLI, 1999, p. 100).

Para o crítico a década de 1980 se caracteriza, portanto, por um olhar retrospectivo em relação ao passado. A questão da citação³⁰ é controvertida entre autores, e não há consenso. Antoine Compagnon menciona que, na citação, o autor seleciona, corta e combina, sendo um ato que se reenvia à fonte na qual se apóia uma ideia; Dominique Chateau aponta que um fragmento apropriado de uma fonte é transplantado a outra obra; Anthony Wall e Marie-France Chambat-Houillon sublinham que a citação repousa sobre uma técnica de reapropriação do motivo ou da imagem. René Payant compara o ato da citação ao da colagem, porque vê o princípio da “deslocabilidade” da imagem. Dominique Chateau associa citação à estética da colagem, na qual o fragmento é um intruso distinguindo-se do resto da obra (LEFEBVRE, 2006).

Em *Droit de Citer*, os autores René Payant e Marie-France Chambat Houillon afirmam que os estatutos da citação e da colagem diferem porque a segunda mutila a obra fonte, enquanto que a obra que acolhe não faz mais do que se apropriar da ideia ou do conteúdo. Payant afirma que o que diferencia uma citação na literatura e na pintura é que nesta não há marcas de enunciações, como as aspas na citação literária. Segundo o autor, não existem signos iconográficos que isolam o motivo citado, mas ele chama a atenção para o fato de que a citação em pintura é sempre valorizada; para isso, basta ver a *mise en scène*.

Payant menciona como uma das características da citação o isolamento do motivo. O autor exemplifica como uma cesta de frutas retirada de um piquenique da obra fonte passa a constituir uma natureza-morta na obra de acolhida. O sentido do fragmento tomado da obra fonte é modificado por “privilegiar o pictural antes do conteúdo”, como é o caso de *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863). O autor lembra, ainda, que uma balança da figura alegórica da justiça, recolocada sobre um balcão com legumes num mercado, perde o significado do motivo primeiro pelo qual foi criado. Ele afirma que as obras citacionais pós-modernas retomam a imagem ou os

³⁰ As contribuições sobre citação referentes aos autores Antoine Compagnon, Anthony Wall & Marie-France Chambat-Houillon e Dominique Chateau tiveram como fonte “Le Phénomène citationnel”, in LEFEBVRE, Claire. **Analyse du phénomène citationnel dans l'oeuvre Portrait (Futago) de l'artiste Japonaise Yasumasa Morimura**. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2006, pp. 6-29.

fragmentos da imagem, modificando-a, seja por um procedimento utilizado ou por um ângulo de vista apresentado, o que acrescentaria valor discursivo ao original.

Pode-se verificar mais longamente o que pensam sobre citação Anthony Wall e Marie-France Chambat-Houillon, que estudaram a questão com maior profundidade. Para os autores (2004, pp. 11 e 13), citar implica criar cumplicidades e fazer circular os conhecimentos. Retomar os fatos sem dar um novo sentido não se trata de uma citação. Quando se insere um elemento de alteridade, ocorre a troca entre a obra citante e a obra citada e se juntam novos sentidos para os signos que vêm de alguém. Os autores esclarecem pontualmente em que consiste a citação:

Evocação, referência, alusão, metáfora fazem parte das maneiras verbais de integrar as imagens, mas nós não diremos que se trata de maneiras de citar. Não unicamente a citação constrói uma relação possível entre as duas obras, mas a obra citante reapresenta a obra citada de modo específico. Em reapresentando, ela a apresenta a um novo contexto inédito (CHAMBAT-HOUILLOIN; WALL, 2004, p.76).

Para compreender melhor a citação de “modo específico”, os autores esclarecem que, na “citação, a obra citada é conservada na representação citante” e, “na retomada de uma obra, o idêntico é o fundamento do gesto da citação” (Ibid, p. 76). Nesse sentido, os autores esclarecem que uma referência genérica não se constitui numa citação e exemplificam dizendo que Manet, para aproximar *Le Déjeuner sur l’Herbe* (1863) do gênero “bucólico”, estuda o *Concerto Campestre* (1510), de Giorgione,³¹ no qual há dois homens vestidos e duas mulheres nuas. Porém, a obra de Giorgione é “uma matriz genérica” para a obra de Manet – elas “pertencem a um mesmo gênero”, mas uma retomada genérica não é uma citação, ou seja, a referência a uma obra do mesmo gênero não constitui uma repetição de natureza citacional. O quadro *Concerto Campestre* seria um intermediário à obra do pintor francês. Assim, “um empréstimo genérico que se repete quase identicamente” não é uma citação. A citação também não é uma relação com uma classe de obras, mas especificamente com outra obra (Ibid, p. 78 e 79).

Quanto à questão do conteúdo ou do tema das obras, os autores afirmam que “uma similitude de conteúdo ou um tema em comum não são suficientes para se constituir uma citação em pintura”:

³¹ Os autores comentam que Manet teria dito antes de fazer um quadro com um nu: “quando nós estávamos no atelier, eu copiei as mulheres de Giorgione, as mulheres com os músicos” (apud CHAMBAT-HOUILLOIN; WALL, 2004, p. 78).

Para fazer uma citação, a relação deve passar por outra coisa além de uma ideia ou um conteúdo a que se liga. Ela visa a uma configuração individual, isto é, um assunto já colocado em forma. Somente o conteúdo ordenado por uma forma precisa, estabilizado em uma representação específica e reportado a uma determinada origem pode esperar circular como citação. Reduzir uma citação a um movimento de conteúdo e de temas não ajuda a compreender melhor os diálogos entre os quadros dos artistas. A citação seria, assim, um modo generalizado de produção de obras (CHAMBAT-HOUILLOIN; WALL, 2004, pp. 80 e 81).

Com base em tais considerações, os autores consideram que *Le Déjeuner sur l'Herbe* faz uma citação de uma parte da gravura de Marcantonio Raimondi (1480-1530), *O Julgamento de Páris*. Por isso, afirmam que “uma citação inclui uma parte de uma obra dentro de outra obra”. Para esses autores, reconhecer e interpretar os índices de uma citação “permite evitar confusões entre alusão, mimetismo e influência” (Ibid., pp. 82 e 88).

A obra literária *Vocabulaire d'Esthétique*, de Ethienne Souriau, também esclarece que não se pode confundir citação com alusão. A citação “consiste em imitar perfeitamente o estilo e as ideias de um autor”:

Não se pode confundir citação com alusão, o *leit-motiv* e a paródia. A alusão evoca, mas não reproduz exatamente o motivo inicial. O *leit-motiv* repete o mesmo tema, mas sem reenviar ao primeiro emprego. A paródia e o pastiche imitam um estilo, um gênero, um autor... (SOURIAU, 1990, p. 392).

Tomando-se como parâmetros do que se entende por citação as considerações de Chambat-Houillon e Wall e de Souriau, pode-se pensar que a produção fotográfica de Bachelot Caron não se constitui numa citação, configurando-se mais como uma alusão aos assuntos da pintura. Como se viu em parágrafos anteriores, “uma similitude de conteúdo ou um tema em comum não são suficientes para se constituir uma citação em pintura” e “uma citação inclui uma parte de uma obra dentro de outra obra”. As fotografias de Bachelot Caron, como *Judith* e *Holofernes*, por exemplo, não citam, especificamente, uma determinada obra, já que muitos pintores trataram desse tema e não se pode identificar, nas suas fotografias, a qual pintor a dupla poderia fazer referência. Nas versões criadas, como se verificou anteriormente, Bachelot Caron utilizam uma sensibilidade contemporânea ao colocar personagens antigos em espaços atuais, trivializando os temas eruditos da história da tradição da pintura figurativa e colocando-os em situações de banalização, como fizeram em relação à referida obra de Manet.

A fotografia *Autoportrait*, embora tenha derivações de tratamento espacial e de algum personagem da pintura *As Meninas*, de Velásquez, se tomarmos a ótica dos autores analisados, também não poderia ser uma citação, mas apenas uma similitude de espacialidades, uma alusão. Mesmo a parede onde aparecem as fotografias anteriores da dupla, simplesmente alude à parede com pinturas na obra do pintor espanhol.

Outra questão que aparece em fotografias contemporâneas a partir do pictural é a da paródia e do pastiche. A paródia é uma segunda obra, construída a partir de um modelo referido. Ela é uma “imitação deformada” e supõe a “celebridade do objeto do qual ela deriva”. A intenção de derrisão e o regime de irreverência lúdica caracterizam a paródia, enquanto que o pastiche estaria mais próximo da homenagem. “Parodiar é sempre transformar uma primeira obra (...). Algumas práticas paródicas se exercem tanto sobre o conteúdo quanto sobre a forma do objeto parodiado” (Ibid., pp. 1110-111).³² A paródia é um procedimento de elaboração entre outros. A ironia contestadora da paródia é um dos traços que melhor se compartilha com nossa época. A distinção entre o pastiche e o que pertence ao próprio gênero paródico é mais difícil de fazer, pois os termos variam consideravelmente no curso da história (SOURIAU, 1990).

O pastiche, aparecido na França no fim do século XVII, designou pinturas compostas de misturas de imitações de diversos pintores do passado. No início do século XVIII, começou a designar obras que imitavam o estilo ou a maneira de um único autor numa acepção próxima daquela de plágio. Depois do final do século XIX, entende-se por pastiche uma imitação, afetuosamente provocada por um modelo literário, plástico ou musical. Se a intenção satírica estiver presente, fala-se de paródia. O pastiche é uma cópia, voluntariamente deformante, que acentua os traços do original. É possível fazer pastiche dos temas de um autor, de um artista, mas a essência está no que concerne ao estilo. Utilizam-se procedimentos estilísticos que especificam o objeto que faz referência ao estilo – “à maneira de...”. É um meio de apropriar-se do idioma de outro. Trata-se “menos de uma cópia verdadeira do que de apropriação poética de um processo instaurador conhecido” (Ibid, p. 1112).

³² O autor exemplifica com os quadros de Magritte intitulados *Perspectiva*, a partir de Manet e David, e ainda com as séries pintadas por Picasso a partir de Velásquez, Delacroix ou Manet.

Para Robert Dion e Marty Laforest (apud LEFEBVRE, 2006, p. 13), a paródia compreende “o conjunto de jogos de referências implícitas ou explícitas a uma obra, gênero ou estilo em situações discordantes mostradas ou sugeridas”. Isso implica um jogo com as referências do espectador para perceber os códigos que podem caracterizar-se como paródia.

Contudo, não há unanimidade quanto ao componente irônico da paródia. Gérard Genette (apud LEFEBVRE, 2006, p. 13) explica a paródia como sendo “uma forma de cantar ao lado” e de “deformar uma melodia”. A paródia “não tem nada que implique o conceito de ridículo” e “apresenta uma repetição com diferença” (GILLES ST PIERRE apud LEFEBVRE, p. 13).

Linda Huetchon (1991, p. 47) vê a paródia como uma “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. A autora lembra, ainda, que a paródia “não se refere à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVII”. Segundo a autora, a paródia pode realizar, paradoxalmente, “tanto uma mudança quanto uma continuidade cultural: o prefixo grego ‘para’ pode significar tanto ‘contra’ quanto ‘perto’ ou ‘ao lado’”.

Pode-se pensar que, ao tomarem temas da tradição da pintura e os colocarem em situações de banalização dos crimes, Bachelot Caron podem, nesse sentido, criar efeitos de derrisão em suas fotografias, como quando se apropriam das disposições espaciais das figuras da pintura *Le Déjeuner sur l’Herbe* e as colocam num ambiente de crime. Não se trata de ridicularizar a obra de Manet, mas de pôr um assunto da história da arte numa situação corriqueira. Nesse sentido, pode ver a obra mais como uma dimensão irônica, como concebe Huetchon. As fotografias *Holofernes* e *Judith*, de Bachelot Caron, parecem tratar-se mais de um pastiche do que realmente de uma ironia em relação às pinturas que tratam desse tema, já que não há um sentido irônico na reconstituição dos temas históricos.

Considerando as afirmações já referidas de Anthony Wall e Marie-France Chambat-Houillon (2006, p. 76) de que, “para haver citação, é necessário que a obra citada seja conservada na representação citante e que, na retomada de uma obra, o idêntico seja um elemento fundamental do gesto da citação,” pode-se dizer que Bachelot Caron fazem essa prática com suas próprias fotografias.

Nas fotografias de Bachelot Caron, o processamento da imagem na pós-produção é fundamental, pois, “ontologicamente, a imagem numérica, como lembra

Paul Ardenne (2009, p. 119), estimula a transformação, dos recortes à recolorização, do apagamento à inserção.” E são as inserções de um de seus personagens numa outra cena, a sobreposição de um ambiente em outro, de uma fotografia anterior em outra, que o recurso da montagem é utilizado. Assim, as montagens que os artistas realizam ocorrem para as seguintes finalidades: juntar diferentes cenários, colocar pessoas fotografadas num outro lugar na cena do crime, colocar trabalhos anteriores em trabalhos posteriores.

Na produção do filme que mostra todo o processo do *making off* de criação das cenas, pode-se perceber como e o que ocorre no lugar de locação das encenações. Os cenários de crimes tradicionais são bem conhecidos: quartos, banheiras, campos, praias, mas o que ocorre é que muitas vezes a cena é realizada num ambiente fechado e transposta para outros locais ao ar livre, como uma paisagem, por exemplo, por meio de recursos de montagem durante a pós-produção. Exemplo disso é a fotografia *Knock Out*, 2011-2012 (fig. 55). Trata-se de uma cena de morte. A figura masculina foi deitada no chão da sala da casa dos artistas, já na posição e com as expressões que aparecem na obra final, e Bachelot joga água nas mãos do modelo. Num tratamento digital de pós-produção, o cenário sobre o qual a figura aparece é outro, à beira-mar, com uma das mãos semicoberta por areia. Da mesma forma, em *La Bastille*, 2011-2012 (fig. 56), as crianças que correm, no primeiro plano da imagem, foram fotografadas correndo numa estrada: enquanto corriam, Caron as fotografava da janela do carro em movimento. Após as imagens terem sido fotografadas, o trabalho posterior consiste no tratamento dessas imagens, com montagens de diferentes cenas numa mesma composição: “nossas paletas são antes de tudo constituídas de fragmentos de imagens (reportagens ou instantâneos realizados em estúdio), de imagens cortadas, escaneadas. Nós deformamos, reestruturamos esses elementos” (BACHELOT CARON, 2012, p. 9).

O artifício da montagem, em algumas obras, não é escamoteado, sobretudo quando se percebe uma grande diferença de escala entre as figuras do primeiro plano e os personagens alocados na parte mediana e ao fundo das composições. Em *Winter Time*, 2011-2012 (fig. 57), figuras minúsculas, que mais parecem pequenos bonecos do que personagens da história, contrastam com o tamanho das figuras no primeiro plano. Isso não é diferente em *Miroir*, 2011-2012 e *River*, 2011-2012 (fig. 58 e fig. 59) onde as figuras que compõem a cena de fundo têm uma escala muito reduzida em relação à dos demais personagens, e a distância em que

se encontram umas das outras não justifica tal descompasso no tamanho dos personagens.

A montagem pode ser percebida não só no descompasso no tamanho dos personagens, mas também quando os artistas colam obras anteriores em obras posteriores. Algumas de suas próprias composições fotográficas aparecem em cenários de outros de seus trabalhos: em *Portland Place*, 2011-2012 (fig. 60), a obra *River* (fig. 59) aparece emoldurada como um quadro ou um grande daguerreótipo na parede de uma sala de jogos; em *Narcisse*, 2011-2012 (fig. 61), *La Moisson*, 2011-2012 (fig. 10), é mostrada como um grande retrato sendo revelado numa bacia de água ou de químico fotográfico de um laboratório; em *Fake*, 2011-2012 (fig. 62), a fotografia *The Lovers*, 2011-2012 (fig. 63), aparece como um quadro sendo transportado no fundo da cena. Pode-se ver que as fotografias de Bachelot Caron são uma autocitação, no sentido de que eles colocam uma obra dentro de outra obra.

Embora não seja o foco desta pesquisa, pode-se observar a relação de Bachelot Caron também com o cinema e o vídeo, aos quais se faz referência aqui por possuírem características muito picturais. O filme de Peter Greenaway, *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, de 1989, cujo cenário apresenta obras de arte, como *O Banquete dos Oficiais da Companhia da Guarda de São Jorge*, do pintor holandês Frans Hals (1580-1666) (fig. 64) parece ter sido referência direta para algumas de suas fotografias. Os artistas franceses criam algumas composições fotográficas, como em *Caniballe*, 2008 (fig. 65), que são igualmente *remakes* fotográficos de um determinado fotograma daquele filme. Sobre uma mesa, um corpo feminino estendido em escorço, nova referência ao escorço de Mantegna, conforme já mencionado, 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.

Encontrar análise da relação entre o cinema e a pintura não é tão raro quanto entre a fotografia e a pintura contemporânea. O pesquisador Jacques Aumont (2005, pp. 42-77), em *Matière d'Images*, analisa o que ele chama de “migrações (migrações de formas, de soluções figurativas, de ideias sobre a representação)”. Como a fotografia que busca assuntos bem conhecidos da tradição figurativa da pintura, o cinema também recorre a temas muito conhecidos, como a *mise en scène*

de obras como *Anunciação* e *Crucificação* e o repertório de acessórios e a simbologia do tema de *Vanités*. Um limão descascado é símbolo do tempo que passa 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”.³³ 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

³³ O *Conturbatio* da Virgem, quando Maria ouve passar um avião e se fixa com um ar perturbado; *humiliatio* e *meritatio* são significados por gestos e ares do rosto da Virgem. A pintura é inundada sob esta remontagem. Há na *Anunciação*, “o anúncio e seu mensageiro, a mensagem e seu destinatário” (AUMONT, 2005, p. 71).

conjugado com o momento da morte, o desespero que evoca o suicídio do pintor Nicolas de Staël (AUMONT, 2004, p. 222-224).³⁴

Assim como Pasolini, outro cineasta italiano, Lucino Visconti, empregou, no dizer de Laurent Darbellay,³⁵ “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,³⁶ 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

³⁴ Sobre a relação cinema e pintura, para a análise completa, consultar: *Vanité e Annonciations* in AUMONT, Jacques. **Matière d'Images**. Paris: Éditions Images Modernes, 2005, pp 42-7; “Godard, ou o penúltimo artista” in AUMONT, Jacques. **O olho interminável, cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 217-237.

³⁵ Durante o doutorado sanduíche em Paris, foi possível assistir à conferência desse pesquisador, que escreveu o livro *Luchino Visconti et la peinture, les effets picturaux de l'image cinématographique* (Paris: Metis Presses, 2011).

³⁶ A educação e a vida de Visconti caracterizam-se pela proximidade com a pintura. Seu pai era colecionador de quadros, e Visconti passou sua infância em Villa Erba, em Cernóbio, próximo de Villa Madame, que tem uma vasta coleção de obras neoclássicas. Ele também tem colecionado arte. Soma-se a isso a admiração por vários artistas (DARBELLAY, 2011).

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), (fig. 66) 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) (fig. 67). 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 esvoaçantes³⁷ 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 (fig. 68) a partir do afresco

³⁷ Segundo Viola, “a constituição da imagem deve-se a uma cena em que três mulheres conversavam na rua, que ele viu quando estava dentro de seu carro num dia de muito vento, em Long Beach, Califórnia, e o vento agitava as vestimentas das protagonistas” (HALIMI, 2011, p. 415).

Pietà, de Masaccio (1424) (fig. 69), 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 mestiçagem³⁸ 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.” Os autores (2011, pp. 94 e 96) exemplificam “a mestiçagem formal com as colagens modernas” realizadas por Picasso, Braque e Juan Gris ao utilizarem pedaços de jornais, pedaços de cartão ou papel pintado, serragem e areia, ou, entre os mais contemporâneos, Jasper Johns, Josep Cornell e Oldenburg, dentre outros, além da mestiçagem estética do Dadaísmo e Surrealismo, que utiliza a literatura, o pictural e o fotográfico. 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 e que se podem encontrar nas fotografias de Bachelot Caron, como as “apropriações de fragmentos de outras obras”: justaposição de elementos de diferentes origens, ressignificação de relações de espaço-tempo. Essas questões encontram-se nas fotografias *Judith* e *Holofernes* quando os artistas “ressignificam o espaço-tempo”, transpondo um assunto antigo para elementos compositivos da atualidade, como se mostrou anteriormente. 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”. Nesse sentido, em Bachelot Caron, há mestiçagem entre suas próprias fotografias. Uma de suas fotografias dá origem a outra fotografia, como uma imagem dentro de outra imagem; por exemplo, *La Moisson*, que aparece dentro de *Narcisse*, ou *Autorretrato*, que cita outras de suas obras. Há, ainda, a mestiçagem entre obras da pintura figurativa que geram temas de suas fotografias.

A questão de revisitar a história da tradição figurativa, como fazem Bachelot Caron, teve uma grande efervescência na década de 1980. A noção de citação é apontada na estética desses trabalhos por autores como Dominique Baqué e André

³⁸ O termo, que vem do latim *mixtus* e significa “mistura”, aparece pela primeira vez em espanhol e em português no contexto da colonização (mulato crioulo e sangue mestiço). A noção se forma “no campo da biologia para designar os cruzamentos genéticos e a produção de fenótipos, isto é, de fenômenos físicos e cromáticos (cor de pele), que servem de suporte para estigmatização e exclusão” (LAPLANTINE; NOUSS, 2011, pp. 7-8). Os autores lembram que essa noção foi deslocada e estendida a outras disciplinas.

Rouillé, que detectam a presença da citação e da paródia na obra dos artistas. Entretanto, pode-se perguntar: até que ponto determinados artistas desse período praticam realmente uma citação do pictural? Ou, para utilizar as considerações de Souriau, o que fazem é uma alusão à pintura por meio da desconstrução dos códigos picturais? Em determinadas obras, poder-se-ia encontrar a prática da paródia?

1.3 A FOTOGRAFIA COMO DESCONSTRUÇÃO DO PICTURAL

Nos anos 1980, a figuração na fotografia assume uma grande potência. Dominique Baqué (1998) e André Rouillé (2009) constatam, nas práticas fotográficas daqueles anos, a existência de várias questões, algumas das quais se podem encontrar ainda hoje em determinadas produções da fotografia contemporânea. Para esses autores, a Bienal de Veneza de 1980 representou um retorno da pintura voluntariamente figurativa.

Para Baqué (1998, p. 175), “a pintura não desdenhava nem a história, nem a anedota, uma pintura narrativa, colorida, expansiva, um Neoexpressionismo e Neofovismo para a Alemanha e França e a Transvanguarda para a Itália.” É uma pintura que “reivindica um ecletismo com direito à citação,” entre outras questões.

Para Rouillé (2009, p. 356), uma ampla adoção da fotografia pelos artistas coincide com o esgotamento, nessa Bienal, “dos grandes relatos da pintura pura, e isso se traduziria pela volta da figuração, em detrimento da ‘abstração universalizante’”. No início dos anos 1980, segundo o autor francês, assiste-se ao advento de uma pintura na contramão das vanguardas modernistas, com o retorno intempestivo da figura, da narração e da ornamentação, que ele chama de um “pós-modernismo conservador”.³⁹ A consistência modernista dos valores era: sentidos originais, status, essência, hierarquias, estilos. Isso desaparece em imagens pós-modernistas, sob o efeito de misturas, das mestiçagens e das reciclagens, sob a dependência do ecletismo generalizado, do bricabraque das práticas, dos materiais,

³⁹ Tomando como referência a noção de Greenberg de modernismo, Rouillé (1998, p. 364) diz que as telas modernistas, cuja platitude era patrulhada pela essência da pintura, são sucedidas por obras que, desse ponto de vista, são totalmente superficiais, fantasistas e lúdicas: indiferentes a questões de essência, de pureza, de delimitação do território artístico, de hierarquia de gêneros – no polo oposto à “arte que fala da arte. Elas são superficiais ao se liberarem das imposições e prescrições estéticas da pureza; ao inverterem (...) misturam imagens de todas as origens, artísticas ou não, ao jogarem com as maneiras e aparências sem considerar conteúdos e significados. As obras são superficiais por adotarem o princípio do pastiche, que desfaz os contextos e sentidos históricos...”.

das referências, dos gêneros, dos estilos e das épocas. O modernismo adota um caráter exclusivo, e o pós-modernismo, um caráter inclusivo, com misturas sem restrições.

Paralelamente ao retorno de “uma pintura voluntariamente figurativa” detectado pelos autores, Baqué (1988, p. 178) identifica na produção fotográfica a partir dos anos de 1980 “a presença da *mise en scène*, da reapropriação de estilos, da prática da citação, do maneirismo, do pastiche, que são sintomas de certo pós-modernismo que joga com o ecletismo, o gosto pelas misturas, recicla o usado”. Linda Hutcheon (1991, pp. 52-71) considera o pós-modernismo nas suas relações entre “o passado e o presente, entre a cultura do presente e a história do passado”, colocando-se numa “reavaliação do passado”. O pós-moderno “não nega tanto o passado e não é tão utópico com o futuro como a vanguarda histórica ou o modernismo”. Na realidade, o moderno está embutido no pós-moderno. Este não nega inteiramente o modernismo, mas dá uma interpretação livre deste. Ele o examina criticamente, procurando “descobrir as glórias e seus erros”, como a “incapacidade de lidar com a ambiguidade e a ironia”. O pós-modernismo tenta ser “historicamente consciente, híbrido e abrangente”.

Algumas dessas características do pós-modernismo apontadas pelos autores podem ser problematizadas nas obras de artistas que trabalharam a partir desses anos com as figurações e as *mises en scène* como: Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Luigi Ontani, Joel-Peter Witkin, Joan Fontcuberta, Eleanor Antin, Jeff Wall e David Buckland, dentre outros.

“É importante compreender que a afinidade da fotografia contemporânea com a pintura figurativa se reduz a uma imitação ou à tentativa de reviver aquele período da arte”, declara a pesquisadora Charlotte Cotton (2010, p. 49). Tal declaração generalista parece ser problemática se forem analisadas algumas produções fotográficas contemporâneas que esfacelam a afirmação de que se reduzem a uma imitação da pintura figurativa. Ainda que tal afirmação esteja situada numa parte do texto em que a autora menciona o *tableau photographique* e o *tableau vivant*, as fotografias de artistas que trabalham com o *tableau vivant*, como Joel-Peter Witkin e Cindy Sherman, segundo pesquisadores, a exemplo de Annateresa Fabris, como se verá posteriormente, não são uma mera imitação dos códigos da pintura, mas os transpõem de forma a desconstruí-los, seja através da ironia, do gesto grotesco e do questionamento de gêneros de identidade, seja pela afronta à noção de idealização

e beleza do corpo, dentre outras questões, como se verá no decorrer das análises das obras. As questões trabalhadas por alguns artistas dos anos 1980 parecem contradizer essa relação entre a fotografia e a pintura proposta por Cotton.

Pode-se verificar, a seguir, se alguns desses artistas, ao revisitarem a história da pintura, têm uma atitude que se reduz a uma mera imitação, como declarou Charlotte Cotton, ou se criam enfrentamentos aos cânones estilísticos consagrados pela história da arte.

Michel Poivert, como dito anteriormente, constata que, nos anos 2000, a teatralidade é o emblema maior da arte contemporânea. No entanto, pode-se retroceder a determinadas poéticas surgidas a partir de meados dos anos 1980 que também trabalharam com encenações, algumas das quais tendo como modelos a tradição figurativa da pintura.

1.3.1 A fotografia na contramão dos códigos idealizadores da pintura

Assim como Bachelot Caron, o americano Joel-Peter Witkin (1939) tem alimentado as suas composições fotográficas com a tradição pictural. Embora os três trabalhem com encenações do trágico, a diferença está no grau de ficção e de realidade que cada um dos personagens representa. Nos primeiros, tudo o que acontece com o corpo é uma encenação de uma história real; no segundo, tudo o que se vê fisicamente no corpo é a própria realidade. Por exemplo, a cabeça de Holofernes num saco nas fotografias dos artistas franceses decorre de truques com recursos digitais, mas, nas fotografias do artista americano, a cabeça em *Mulher com cabeça degolada*, de 1982, é efetivamente a cabeça de uma pessoa real. Nem por isso, no entanto, outras obras do artista americano deixam de realizar encenações e utilizar recursos com acessórios corporais. Em Witkin, o corpo não perde sua condição de realidade nas cenas que o artista constrói: fragmentos de corpos mortos como em *O Beijo* (1982) e *Poeta da coleção de relicários e Ornamento*; em corpos hermafroditas em *Homem com gato* (1990); em corpos obesos e envelhecidos em *Retrato do Holocausto* (1982) e *A Capitulação da França* (1982); em corpos com algum tipo de anomalia física em várias obras; em corpos de anões em *Retrato de um anão* (1987); por vezes, o artista utiliza também corpos de animais mortos.

É com essas configurações de corpos que Witkin enfrenta os padrões estetizantes consagrados pela história da arte. Ancorado em assuntos que são ou beiram o grotesco e o choque psicológico, cria cenas que exibem a dor, a morte, situações de sadomasoquismo, erotismo, sexualidade, anomalias físicas, alegorias religiosas e mitológicas, dentre outras.⁴⁰ Há referência constante ao passado, “com construções refinadas e horríveis, relíquias e fragmentos enxertados em corpos monstruosos ou cadáveres, uma artificialidade exibida em *mises en scène*” (DURAND, 1996, p. 55).

É através da concepção de *tableau vivant*⁴¹ que Witkin dialoga com referências à pintura clássica. O *tableau vivant* é um modo de compor uma imagem com seres vivos, trabalhando todos os recursos de uma encenação, como a pose, o figurino, as iluminações e as espacialidades dos “atores em cena”. O *tableau vivant* é, na origem,⁴² uma prática teatral articulada à representação com personagens vivos, imóveis e em silêncio. Historicamente, caracterizava-se por ser a reconstituição de uma pintura, de uma escultura ou de um episódio da história ou da mitologia, que devia ser suficientemente conhecido para que o público fosse capaz de identificar a obra à qual se fazia referência. É a imobilidade e o assunto que o

⁴⁰ Witkin teve algumas experiências fortes e traumáticas em relação à morte: quando criança, presenciou um acidente em que a cabeça de uma menina rolou a seus pés; no exército, foi encarregado de fotografar as mortes acidentais ocorridas nos treinamentos militares; foi assistente de um fotógrafo médico; foi fotógrafo no Vietnã. Em 1976-77, estudou fotografia no curso *Master of Arts* pela Universidade de Albuquerque no Novo México, onde reside atualmente. Em 1980, fez sua primeira exposição em Nova York.

⁴¹ Um estudo de grande densidade teórica de Carol Halimi, realizado recentemente, em dezembro de 2011, na sua tese de doutorado, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud et son esthétique dans les arts visuels contemporaines (XIXe-XXe siècles)*, traz importantes contribuições, tanto teóricas quanto aplicadas a determinadas produções fotográficas contemporâneas, sobre a questão do *tableau vivant*, que serão consideradas como fundamentação para as relações entre a fotografia e o pictural, passando, evidentemente pela concepção de teatralidade.

⁴² O primeiro emprego da locução *tableau vivant* em francês, segundo Carol Halimi (2011, p. 22), apareceu na novela de Théophile Gautier, escrita em 1830, *La toison d'or*. No século XIX, quando se consolida a concepção de *tableau vivant*, segundo Halimi, diversos dicionários propõem definições. Em 1872, Littré diz tratar-se de “um grupo de personagens vivos, representando, por suas atitudes e seus figurinos, quadros mais ou menos célebres de temas históricos”. Nesse mesmo sentido, a *Grand Larousse do século XIX* (apud HALIMI, 2011, p. 22) define-o como “reprodução de certos quadros conhecidos ou de certas cenas de história que tomam as atitudes indicadas pelo assunto”. A esse efeito de quadro, *Le Grand Robert de la Langue Française* (apud HALIMI, 2011, p. 23) acrescenta a característica da imobilidade dos personagens: “grupo de pessoas dispostas sobre a cena de maneira a reproduzir ou a evocar um quadro célebre; grupo de personagens imóveis”; para o teatro e a dança, “personagens agrupados e, momentaneamente, imóveis” (HALIMI, 2011, p. 24). Esse mesmo entendimento de que, para ser um *tableau vivant*, os personagens devem estar em poses imóveis também é compartilhado por Michel Poivert, que nele “vê uma identidade estética com a forma contemporânea de teatralidade, mas o que caracteriza, efetivamente, essa forma de compor, dentre outras coisas, é uma estética de uma imagem parada, imobilizada pelo gesto e pela pose, uma imagem construída” (POIVERT, 2010, p. 225). Assim, não basta ser uma *mise en scène*; é preciso que esse componente seja uma representação cujos personagens se encontrem imobilizados.

aparentam à pintura ou à escultura. Assim, escolher uma obra consagrada e, portanto, bem conhecida do público é a primeira condição para criar um *tableau vivant* e poder mimetizar uma cena com quadros célebres da história pictural.

Por estar indissolúvelmente na fronteira de muitas artes, principalmente, do teatro e da pintura, por relacionar-se a um modelo já existente, Carol Halimi (2011, p. 36, p. 49 e p. 50) vê um carácter “híbrido”⁴³ e um “anacronismo” no *tableau vivant*. Os protótipos aos quais o *tableau vivant* faz referência evocam um confronto com o passado. A pintura à qual se fazia referência era a da tradição figurativa do neoclássico ou, muitas vezes, beirava o pompierismo. Os pintores Jean-Baptiste Greuze, Thomas Couture, Jacques Louis David⁴⁴ e Jean Dominique Ingres, dentre outros, tiveram suas obras pictóricas representadas na forma de *tableau vivant*.

Witkin utiliza a concepção de *tableau vivant* para realizar as suas encenações de pinturas célebres, com personagens imóveis cujas poses evocam pinturas muito conhecidas, mas não sem produzir questionamentos em relação à idealização do corpo pela pintura clássica. O embate com os padrões da história da arte ocorre justamente em relação aos corpos dos personagens e aos acessórios que coloca em tais corpos. Mas como pensar os trabalhos de Witkin segundo essa confrontação com a pintura? Assim como Bachelot Caron, é o próprio artista que cria os cenários e os figurinos, dirige os modelos, escolhe as referências picturais e registra as cenas. A diferença em relação aos artistas franceses está na tipificação de corpos que possuem alguma deficiência física ou nos corpos envelhecidos dos modelos que contrata.

Os ensaios fotográficos do pictural realizados pelo artista americano “presumem um saber cultural”, como afirma Anne Biroleau (2012, p, 23), porque fazem um chamado a objetos identificáveis da arte antiga, clássica ou moderna:

⁴³ Termo latim *ibrida*, de “sangue misto”, tornado *hibrida*, e termo grego *hubris*, que indica a desmedida, o excesso. A própria palavra já é estruturada como um híbrido. Mistura entre as espécies...qualificar criaturas de todas as formas de seres em que o cruzamento de espécie pode conduzir à estranheza, ver a monstruosidade(...). O *tableau vivant*, na sua prática, “pode conduzir a um produto, ao híbrido. As temporalidades estão inevitavelmente em fricção. Trata-se, com os meios do presente, de fazer reviver o passado” (HALIMI, 2011, p. 50).

⁴⁴ Muitos quadros de David foram transpostos para *tableau vivant*: *O Juramento dos Horácios* (1784) e *A Morte de Sócrates* (1787) são representados em 31 de outubro de 1789 no Théâtre de Ombres Chinoises, no Palais Royal. Em 1870, reprise do quadro de David, *Os Lictors trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789), apresentado no Salão um ano antes, “foi a sensação quando das apresentações da tragédia de Voltaire *Brutus* no Théâtre de La Nation, após na Comédie-Française, em 1800, *O Rapto das Sabinas* (1799) serviu como dramatização para uma peça na Opéra Comique” (HALIMI, 2011, p. 89).

Witkin coloca em movimento um impressionante motor estético, máquina complexa alimentada pela história, os temas, os programas, os vocabulários plásticos de todas as épocas e de todas as formas de arte ocidental. A mitologia e a iconografia religiosa ou profana, a pintura, a escultura, o desenho e o meio fotográfico entram em contato e, por vezes, se fundem e implodem na mesma obra. A lista de obras de artistas é vertiginosa (Ibid, p. 18).

Seus trabalhos são saturados de referências ao universo da história da arte de diferentes períodos da pintura figurativa – Fra Angélico, Piero della Francesca, Beckman, Dix, Gericault, Delacroix, Courbet, Botticelli, Velásquez, Goya, Picasso, Miró, Rubens, Arcimboldo –, da escultura greco-romana, de Canova e das fotografias de Sander, Marey, Negre, Muybridge, Rejlander, Mayer e Pierson. Ele estudou também a arte religiosa de Giotto, bem como a simbolista de Gustav Klimt e Alfred Kubin. Esse convívio com a história da arte vem desde pequeno, conforme relatou:

Quando eu era pequeno, meus amigos trocavam imagens de futebol, eu colecionava reproduções de quadros. Assim que eu pude, eu peguei o metrô para ir ver os museus em Manhattan. Minha família são os artistas.⁴⁵

A utilização de fontes pictóricas⁴⁶ em suas composições fotográficas aparece em obras emblemáticas, das quais retira as situações espaciais dos personagens, temas e títulos, mesclando-as ao seu repertório *freak*. Assim como Bachelot Caron, Witkin também escolheu *As Meninas*, de Velásquez, para referenciar. Foi possível ver essa obra e várias outras na exposição *Joel-Peter Witkin, Enfer ou Ciel*,⁴⁷ realizada em Paris, em 2012, no espaço expositivo da Bibliothèque Nationale de France.

O fato de utilizar corpos que guardam um grande apelo à condição física real dos modelos não inviabiliza que o artista fabrique situações de *mises en scène*.

⁴⁵ Apud HORVAT (http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-fr_en.htm).

⁴⁶ Nas seguintes fotografias de Witkin, foram utilizadas fontes picturais: *O Julgamento de Páris*, (Rubens), *Leda*, 1986, *Harvest, Philadelphia*, 1984, (Arcimboldo), *Picasso nos Disparates de Goya*, (1987), *Las Meninas*, (1987), *Pygmalion, New*, 1982, (Picasso), *Vanité*, 1990, *Woman with Several Heads*, 1982, (*Judith e Holofernes*), *Courbet in Rejlander Pool*, 1985, *Poussin in Hell*, 1999, *Studio of the Painter: Courbet*, 1990, *Studio de Winter*, 1994.

⁴⁷ Essa exposição ocorreu em Paris, de 27 de março a 01 de julho de 2012. A curadoria concebeu a exposição colocando várias obras em gravuras do acervo da Bibliothèque Nationale de France que pontuavam os temas das fotografias de Witkin. Embora de natureza diferente das obras de Bachelot Caron, a obra de Witkin, como se sabe, também trabalha com temas trágicos. Mesmo que se trate de trabalhos bem conhecidos, procurou-se fazer uma análise mais demorada sobre a relação entre a fotografia e suas fontes picturais. As bibliografias às quais se teve acesso sobre as obras de Witkin não analisam mais detidamente essa relação, apenas fazem referência a algumas obras da pintura. Além disso, com a análise nesta pesquisa, pode-se contribuir para ampliar aos leitores brasileiros o conhecimento desse aspecto.

Produzir tais situações envolve três etapas: o contato com o assunto – pessoa, objeto, ideia –, os esboços da composição, o planejamento das cenas, com a escolha dos personagens e do vasto número de acessórios – objetos, roupas, máscaras, maquiagem – e a ambientação. A segunda etapa é a da construção de seu *tableau vivant*, é o momento da encenação propriamente dita de pinturas clássicas, com os personagens no estúdio e o registro fotográfico. A terceira etapa é a interpretação do clichê (que se refere ao momento de intervenções na tiragem, como se verá posteriormente).

À diferença da dupla Bachelot Caron, que transforma o ateliê do pintor espanhol num estúdio fotográfico, Witkin em *Las Meninas, New Mexico, 1987* (fig. 70) conserva o ambiente de ateliê do pintor. Apropriando-se da temática, de elementos de composição e de personagens do quadro, procura adaptá-los ao seu vocabulário de sofrimento. Hervé Castant (2006, p. 20) confirma que, a partir dos anos 1970, Witkin utiliza “um diálogo (ou pastiche ou reinterpretação)” com os grandes mestres da pintura, conforme citado anteriormente. Um dos primeiros embates com a pintura de Velásquez pode ser encontrado na figura da menina, que nessa fotografia certamente é o personagem mais de acordo com o universo trágico de Witkin, como ele mesmo a descreve: “a menina não tem pernas, apenas seus cotos, que estão no detalhe que por último se observa, mas são eles que fazem a beleza da imagem, que a tornam tão atemporal e tão dolorosa” (entrevista, *site* de HORVAT). À pompa da saia da Infanta, Witkin contrapõe o espaço onde a menina está sentada, uma estrutura metálica com rodas no mesmo formato da saia, como se fosse uma gaiola, cuja base interna tem elementos que se assemelham a pregos, o que talvez se possa entender como uma prótese para locomoção. Esse personagem, assim colocado, não deixa de ser uma paródia corrosiva ao personagem da pintura de Velásquez – a bem-nascida filha do rei. Essa revisão do estereótipo da menina loira também foi repensada por Bachelot e Caron, como se mostrou anteriormente, quando colocam uma menina negra no lugar da Infanta.

Pode-se ver que, na parede da galeria, enquanto Witkin utiliza imagens de pinturas de Velásquez, *Los Borrachos ou o Triunfo de Baco*, Bachelot e Caron colocam reproduções de suas próprias fotografias. O diálogo com a história da arte segue, nessa fotografia, com referências a Picasso, na presença da lâmpada da *Guernica* e numa estrutura que parece um painel. Em outra fotografia, *Pygmalion, New Mexico* (1982) (fig. 71), Witkin transcreve literalmente as partes de uma pintura

de Picasso, *Mulher com Flor* (1932), e novamente a lâmpada da *Guernica*, misturando-as com o seu próprio universo. Dessa forma, o sistema witkiniano apresenta duas constantes, como apontou Anne Biroleau (2012, p. 25): ele é “endógeno, saído do próprio corpus do autor, ou exógeno, com empréstimos de fragmentos de obras de outros artistas”. Como se trata de uma fotografia que comporta em sua composição imagens de pintura, além de toda a referência ao quadro de Velásquez, pode-se identificar um caráter de mestiçagem icônica.

Outras de suas fotografias – *Courbet in Rejlander Pool, New Mexico* (1985), *Studio of the Painter: Courbet, Paris* (1990), *Studio de Winter, Paris* (1994) e *Poussin in Hell* (1999) – mostram o interesse de Witkin por recriar cenas de ateliê. Nessas fotografias, também cruza seu universo grotesco com as imagens icônicas da pintura figurativa. Enquanto as cenas de Bachelot Caron têm profundidade espacial, seja em cenários internos de residências, seja na paisagem, Witkin prefere construir seus cenários quase bidimensionalizados, porque os personagens, à exceção de *As Meninas* e de outras poucas obras, se encontram imediatamente em frente a uma parede ou painel pintado, que, em certos casos, lembram fundos fotográficos. Isso remete à relação entre a fotografia e a pintura: vários fundos de seus cenários lembram panos ou telas pintadas, que também fazem uma clara referência aos fundos de paisagens pintadas que os fotógrafos começaram a utilizar no século XIX para compor os retratados nas fotografias de estúdio.

Em *Studio of the Painter: Courbet, Paris* (1990) (fig. 72), podem-se detectar de imediato algumas relações da fotografia com a pintura de Courbet *O Ateliê do Pintor* (1855) (fig. 73). Assim como na obra de Courbet, uma grande tela pintada atravessa a composição, formando com a pintura de cavalete no centro da composição e com a própria fotografia uma representação dentro de representação. A fotografia de Witkin, mesmo sendo em preto e branco, traz uns rasgos de cores amareladas no pano que cobre os quadris de um personagem e um sépia em alguns outros elementos da composição, o que rememora tonalidades da pintura à qual faz referência. Além das técnicas de *grattage*, foi também utilizada a encáustica, técnica tradicionalmente utilizada no campo da pintura.

Pode-se medir o fascínio por Courbet quando se percebe que, nessa mesma fotografia, Witkin incrustou fragmentos iconográficos de três diferentes obras do artista: *O Ateliê do Pintor* (1855), *Les Demoiselles des Bords de la Seine* (1857) (fig.

74) e *Les Baigneuses*⁴⁸ (1852) (fig. 75), estas duas como uma fotomontagem. O caráter de montagem cênica é indubitável, e não há nenhuma intenção de esconder tal estratégia – basta olhar para os contornos visivelmente recortados da modelo de costas, as duas figuras no chão e também a desproporção de tamanho da modelo em relação ao corpo do pintor e à tela, colocadas lado a lado na composição. As montagens ajudam, ainda, a evidenciar o quadro dentro do quadro, este também presente na fotografia *As Meninas*. Apesar da dimensão modesta da fotografia (73,2 x 99,4), se comparada à da pintura gigantesca de Courbet, o tamanho da tela ao fundo da imagem em relação aos demais elementos da composição fotográfica aludem, possivelmente, ao grande formato da pintura original, *O Atelier do Pintor*.

Outra incrustação de imagem estrangeira à fotografia de Witkin é o grafismo que aparece à direita e lembra a pesquisa sobre o movimento realizada por Étienne-Jules Marey (1830-1904). O pássaro registrado no ato de pousar sobre o cavalete pode lembrar também as pesquisas sobre a locomoção de animais de Eadweard Muybridge (1830-1904).⁴⁹

É colocando personagens de outras obras de Courbet que Witkin faz desaparecer as figuras alegóricas da obra original. No estúdio de Courbet imaginado por Witkin, outros personagens do pintor “em carne e osso” frequentam o ateliê, como se a dimensão da ficção ganhasse realidade no estúdio do artista. Witkin parece não querer reproduzir aquelas figuras alegóricas, mas prestar uma homenagem ao mestre do Realismo. O personagem suspenso numa tela cuja posição do corpo alude a uma crucificação em Courbet, em Witkin, encontra-se de joelhos, tendo uma caveira a seus pés, esta claramente pertencente ao vocabulário de morte do repertório do fotógrafo. Outros elementos de seu repertório grotesco configuram-se como ironia: o monstro com cabeça de crocodilo que carrega um pincel na mão e vira as costas para a tela, substituindo o menino que admirava a pintura de Courbet; a máscara no rosto do artista e um corpo em ruína à altura do

⁴⁸ Por sua vez, a banhista de costas de Courbet, referida por Witkin, foi realizada pelo pintor francês a partir de uma fotografia: *Étude d'après nature* (1853, de Villeneuve, que era especializado em fornecer fotografias de nus aos artistas).

⁴⁹ Marey ficou conhecido por suas cronofotografias, que estudavam o movimento de locomoção dos homens e dos animais. O fuzil cronofotográfico com que fotografava foi construído em 1882 e produzia 12 *frames* consecutivos por segundo; todos os *frames* ficam registrados na mesma imagem, como a imagem que se vê na fotografia de Witkin. Com Muybridge, é considerado um dos precursores do cinema. Este também fotografou a sequência consecutiva dos movimentos de locomoção humana e animal, publicada em 1879. Conforme apontado anteriormente, Marey e Muybridge estão entre os fotógrafos por cujos trabalhos Witkin admite ter sido influenciado.

joelho, como se fosse um manequim ou uma prótese quebrada. Em *Studio de Winter* (fig. 76), de 1994, ele faz o que se constatou também em Bachelot Caron, conforme já dito, que é colocar uma autorreferência através do quadro na parede de sua fotografia *Studio of the Painter: Courbet* (fig. 72). Na primeira, abundam as referências ao espaço de um ateliê de artista: esculturas, estrutura de cavaletes, modelos e quadros na parede. O que ele chama de interpretação do clichê aparece de forma exacerbada, com muita *grattage* sobre a imagem, fazendo-a parecer com uma fotografia muito velha e amarelada.

Se, em *Studio of the Painter: Courbet*, Witkin junta vários Courbets numa única fotografia, em *Courbet in Rejlander's Pool, New Mexico* (1985), ele fez uma tríade de contaminação do pintor Courbet, do fotógrafo do século XIX Oscar Rejlander e de si próprio. Nesta, porém, ele condensa Courbet e Rejlander na mesma figura da modelo de costas: a modelo, por estar de costas e por seu aspecto anatômico, lembra a obra *Les Baigneuses*. Em Rejlander, há também uma figura feminina seminua de costas, igualmente com panejamentos ao redor da cintura, e outro personagem, numa pose estereotipada de estúdio, embora de frente, dobra o braço em direção da testa, de maneira muito semelhante à da modelo de Witkin.

As referências corrosivas a artistas da história da arte não faltam na sua produção. *Poussin in Hell* (1999) (fig. 77) é uma *mise en scène* em que Poussin é representado por um homem esquelético e envelhecido que está pintando uma tela, em contraste com a juventude da modelo reclinada. Esta, por sua nudez, também contrasta com uma figura coberta de roupas e ajoelhada como se fosse uma santa, pintada sobre um pano de fundo, possivelmente uma tela, a julgar pelo enquadramento visível em diagonal à esquerda da composição e pela emenda de outra tela à direita. Uma criança pintada nesta tela no fundo aponta para uma frase grafada em diagonal: “a dúvida é a fonte de toda a beleza”.

Outro tema emblemático muito representado na história da tradição pictural, como se sabe, foi o de *Leda e o Cisne* (fig. 78), que Witkin representa na fotografia *Leda, Los Angeles* (1986) (fig.79). Trata-se visivelmente de uma paródia com o tema em relação ao idealismo da representação dos corpos de Vênus na história da pintura renascentista. A juventude de Leda na pintura original foi substituída por um corpo tortuoso, marcado pela passagem do tempo e anomalia física. A *Leda* de Witkin é tão esquelética e disforme nos ossos que beira a anorexia, envelhecida e sem atrativos nos seios, com pelos pubianos que jamais aparecem nas Vênus da

história da arte. E não é o cisne que a domina, como nas pinturas clássicas; é ela que agarra o cisne pelo pescoço. Uma grande casca de ovo e dois bebês ao chão contradizem a possibilidade de a envelhecida Leda ser a mãe. Nada de corpo escultural, como se fosse um mármore grego, e nenhuma paisagem a rodeia. Apenas a iluminação de estúdio fotográfico lembra que se trata de uma representação. Essa atitude do artista deixa claro que a fotografia contemporânea não se reduz a uma simples imitação da tradição figurativa pictural, como afirma Cotton. Os empréstimos de modelos picturais são utilizados para criticá-los. A pintura por séculos impôs esses modelos como dominantes do gosto clássico por corpos idealizados. Assim, a sua produção fotográfica também não é uma mera citação, no sentido definido por Souriau, conforme anteriormente já discutido, na medida em que o artista coloca posicionamentos até mesmo contrários aos valores propagados pela história da pintura.

Pictures from the Afterworld: Countess Daru, Monsieur David, Madame David, Paris (1994) (fig. 80), como o próprio título diz, remete a retratos realizados pelo pintor Jacques Luis David que estão emoldurados num tríptico de madeira, em alusão às pinturas de santos medievais colocadas nos altares de igrejas. Witkin problematiza justamente a parte do corpo que expõe a identidade, abrindo buracos nos rostos e crânios das figuras e deixando órgãos internos expostos, além de utilizar corpos femininos envelhecidos e esqueléticos, contrariando todo o ideal de beleza do retrato burguês.

Existe uma grande diferença em relação ao tratamento dos corpos nus dos personagens de Bachelot Caron, como se pode constatar em várias de suas fotografias – *Cleópatra, La Moisson e Predatrices*, por exemplo. Bachelot Caron parecem identificar-se com os corpos manufaturados pela beleza e a juventude dos corpos das Vênus picturais. A turbulência do corpo nu nas fotografias de Witkin não segue a ditadura dos padrões atuais, excessivamente cobrados pela mídia; ao contrário, são antinarcísicos, são mais dionisíacos que apolíneos.

Se a pintura da tradição figurativa serviu a Witkin como uma fonte potencializadora para realizar seus *remakes* fotográficos, também serviu para que o artista colocasse seus posicionamentos críticos em relação à concepção do tratamento corporal apolíneo empregado pela pintura clássica. Além disso, também critica a sociedade contemporânea, que produz imagens de corpos industrializados

cirurgicamente por plásticas físicas ou por programas de edição de imagem, como o *photoshop*.

1.3.2 A fotografia como contrafação do retrato pictórico

Ao tomar por assunto o Panteão da arte ocidental, Cindy Sherman perturba o caráter imutável e fixado dessas representações e saqueia a arrogância assegurada desses ícones. Desvalorizados, tornados ídolos, esses retratos pintados pelos grandes mestres antigos se tornam plenos de vida, muito carregados de signos. E é essa plenitude que Sherman parece querer desfazer.

Régis Durand

A desconstrução de códigos de retratos picturais empregada na fotografia pela americana Cindy Sherman parece questionar a afirmação de Cotton referente ao sentido redutivo que a fotografia contemporânea poderia ter com a pintura figurativa.

A série *History Portraits*, realizada entre 1988 e 1990,⁵⁰ também chamada de *Old Masters*, é constituída por 35 fotografias a cores, oriundas da relação que estabelece com pinturas do Renascimento, Barroco, Rococó e Neoclassicismo; não por acaso, um terço delas foi realizado durante sua estadia em Roma. Porém, engana-se quem pensa que os modelos picturais foram realizados a partir de visitas a museus. Na verdade, foram feitos com base em reproduções impressas das obras de arte, como atesta a artista:

Quando eu fiz estas fotos, eu vivia em Roma, mas eu jamais fui a igrejas e museus. Eu trabalhei a partir de livros, com reproduções. Este é um princípio da fotografia que eu aprecio: a ideia de que as imagens podem ser

⁵⁰ A série *History Portraits*, exposta pela primeira vez em 1990 na galeria Metro Pictures, em Nova York, inicia em 1988, a partir de uma solicitação comercial. *Artes Magnus*, produtor de edições limitadas de louças decoradas por artistas, solicita que Sherman crie um serviço de mesa e um serviço de chá em porcelana de Limoges, em colaboração com a Manufacture de Sèvres, que possuía moldes originais de louças fabricadas no século XVIII para *Madame de Pompadour*, amante de Luís XV. Como não poderia ser diferente do que a artista tinha feito em toda a sua poética anterior, Sherman faz as fotografias, nas quais ela se disfarça de Pompadour, e imprime no objeto *Madame de Pompadour* (1990, porcelana pintada e serigrafada), e posteriormente, com o mesmo personagem, fez *Untitled #183* (1988). A série começa a ganhar força em 1989, por ocasião do bicentenário da Revolução Francesa, quando Sherman realiza um grupo de fotografias para uma exposição na Galeria Chantal Crousel, em Paris, com as obras *Untitled # 193* (1989), *Untitled # 197* (1989), *Untitled # 198* (1989) *Untitled # 199* (1989), *Untitled # 193* (1989) e *Untitled # 201* (1989). A série continuou sendo realizada durante a sua estadia de dois meses em Roma, em 1989, e depois ainda na sua volta a Nova York.

reproduzidas a qualquer hora, em qualquer lugar, por qualquer pessoa (SHERMAN apud RESPINI, 2012, p. 44).

Portanto, as suas fontes iconográficas não dependem do real. *Suas mises en scène* são imagens de imagens que, antes da criação de suas fotografias, já passaram por duas mediações em relação ao modelo original: a da percepção do pintor e a dos códigos da imagem impressa que a artista consulta para realizar suas imagens. Carol Halimi (2011, p. 283) estende também a Sherman a noção do retrato como *tableau vivant*, que se realizaria não somente em grupos, mas também com um único personagem. Uma encenação, portanto, uma imagem construída, imobilizada, e a referência a obras da história da arte que são muito conhecidas do público.

Assim como Bachelot Caron, Sherman é a diretora, maquiadora, figurinista, cenógrafa, roteirista, atriz e fotógrafa de seus próprios trabalhos. Suas referências revisitam pinturas de Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Rafael, Jean Fouquet, Caravaggio, Rembrandt van Rijn, Jean-Honoré Fragonard e Ingres, dentre outros.

Eva Respini (2012), no texto *La Véritable Cindy Sherman Peut-elle se lever?*⁵¹, aponta duas possibilidades com as quais joga a artista na série *History Portraits*. A primeira é a de que são fotografias que aludem a pinturas específicas; a segunda, a obras que não são tão determinadas, podendo lembrar várias obras.

Dentre aquelas que constroem diálogos diretos com pinturas, podem-se encontrar: *Untitled # 205* (1989), com *La Fornarina*, de Rafael (1518, retrato de sua amante); *Untitled # 224* (1990), com *O Jovem Baco Doente*, de Caravaggio (1593); *Untitled # 216* (1989), com a *Virgem do Díptico de Melun*, de Jean Fouquet (1454-1455); *Untitled # 228* (1990) alude a Judith e Holofernes, ilustrada por vários pintores, como Caravaggio, Donatello, Botticelli e Artemisia Gentilleschi, dentre outros. A estas fotografias, podem-se acrescentar *Untitled # 204* (1989), em alusão a *Madame de Moitessier*, de Ingres (1856); *Untitled # 211* (1989), lembrando *Battista Sforza*, de Piero della Francesca (1472).

Outras personagens de Sherman não reenviam a nenhum período e a nenhum estilo em particular. Mesmo “se as vestimentas, os acessórios e a cenografia revelam o estatuto da pessoa retratada, sua função e sua classe social, mesmo se há certa familiaridade com o sujeito retratado, ainda assim, são

⁵¹ Este texto foi produzido para a exposição *Cindy Sherman*, que ocorreu de 26 de fevereiro a 11 de junho de 2012 no Museum of Modern Art, em Nova York, organizada por Eva Respini, conservadora adjunta, e Lucy Gallun, assistente de conservação do Departamento de Fotografia do Museu.

personagens anônimos” (RESPINI, 2012, p. 43). O fato de não colocar títulos específicos nas obras e de apenas atribuir uma numeração, como fazem outros artistas contemporâneos, deixa em aberto a possibilidade de fazer obras que simplesmente aludem a épocas da tradição figurativa da pintura, como o Barroco e o Renascimento.

Se a fotografia de Sherman apropria-se de configurações da pintura, pode-se perguntar o que ocorre nesse compartilhamento. É apenas citação ou a fotografia reage em relação ao que quer comentar? As fotografias dessa série não são submissas às pinturas às quais fazem referência, na medida em que adotam uma atitude de certa forma irônica, paródica e grotesca para com as pinturas. É para desvanecer-se num outro que a artista usa o disfarce⁵² em suas mises en scènes:

Eu gostava de me disfarçar e, mesmo quando eu era estudante, eu usava toda essa maquiagem. Eu queria ver até que ponto eu podia me transformar. Era como pintar, em certo sentido: observar meu rosto num espelho, procurar como fazer qualquer coisa a tal parte de meu rosto, como desvanecer-se como outro (SHERMAN apud HALIMI, 2011, p. 285).

O que Sherman parece querer fazer é uma contrafação em relação à forma como alguns temas – retratos da aristocracia, de cenas bíblicas, da mitologia, da virgem com criança, de mulheres amamentando ou com os seios nus – foram trabalhados pela história da pintura. O termo contrafação é descrito por Houaiss como sendo disfarce, fingimento, simulação, falsificação de produtos e valores, completamente de acordo com as dessublimações realizadas pela artista. Patrick Rogiers (1996, p.36) insere a série *History Portraits* de Sherman na tradição de *counterfeits* (contrafações); segundo ele, o verbo *contrafaire* significava “retratar” durante a Renascença. Ele caracteriza a série como uma “reconstituição dos arquétipos imaginários, caricaturais e, seguidamente, disformes da história da arte”, afirmando que o “rosto pintado não é mais que uma figura maquiada” e que “o corpo transforma o mimetismo da pose numa construção estética das próteses, perucas,

⁵² “Antes de fazer fotos, eu me divertia com figurinos, eu me disfarçava em meu quarto. Quando eu vivia com Robert Longo, ele me via fazer e dizia ‘tu deverias realmente fazer alguma coisa, tu sabes’. Eu não sei se tinha uma função terapêutica para eu sair do meu tédio ou se estava ligada a meu interesse pela maquiagem no meio dos anos de 1970, quando as mulheres não eram mais censuradas por gostarem disso. Eu tinha o desejo de me transformar, então, eu me disfarçava em personagens em meu quarto” (Sherman, entrevista com Waters, RESPINI, 2012, p. 68 e p 69). Sherman confessa que era fascinada por artifícios e produtos de beleza. Ela passava horas se divertindo com maquiagem e vestimentas, disfarçando-se, por vezes, de mulher grávida e de Lucille Ball (atriz americana, 1911-1989) para os vernissages ou para as noites (RESPINI, 2012).

ornamentos, maquiagem e demais artifícios”. O crítico já aponta, portanto, a forma como a artista se contrapõe aos modelos de idealização do retrato na pintura clássica.

O uso de próteses, como superdimensionamentos de narizes e capa para seios, maquiagem exagerada e perucas são artifícios que jogam com a ironia em relação ao retratado. A artista dá visibilidade às próteses que mostram a linha divisória com o corpo, como em *Untitled # 219* (1990), *Untitled # 212*, (1989) (figs. 81 e 82); com os seios jorrando leite em *Untitled # 225*, (1990) (fig. 83); com o ventre proeminente, em *Untitled # 205* (1989) (fig. 84); com perucas mal ajustadas ou bem visíveis em seus contornos, em *Untitled # 213* (1989) e *Untitled # 214* (1989) (figs. 85 e 86); com a cabeça de Holofernes como uma máscara de borracha, em *Untitled # 228* (1990) (fig. 87). O uso premeditado de tais acessórios sobre seu próprio corpo é que fortalece o caráter de artificialidade do retrato. Tudo conspira para a artificialidade, para a falsificação, para um jogo de trivialidade, de anti-idealização. Se, por um lado, com tais acessórios, ela individualiza os personagens para criar uma tipologia, por outro, ela padroniza a identidade, sobretudo facial, porque é sempre seu próprio rosto, seu próprio corpo que se apresenta.

No assunto figurado, não há uma franqueza de identidade corporal como, por vezes, há nos corpos das figuras de Witkin (embora este também utilize acessórios corporais), porém mais diretamente ligada à sexualidade ou à violência. Se, em Sherman, as próteses ironizam a inscrição social dos indivíduos e são mais comportamentais, em Witkin, as próteses são de “caráter mais biológico”, mais psicológico. Entretanto, os dois artistas, cada um à sua maneira, propõem uma contrafação em relação aos estereótipos de idealização do corpo pela pintura clássica.

A postura teórica de Annateresa Fabris em relação ao trabalho de Sherman é de mostrar que, embora durante os anos 1980 a citação fosse uma prática corrente na fotografia, não é sobre tal questão que a fotógrafa americana trabalha suas composições, mas é “pela desconstrução do gênero pictórico pelo viés da dessublimação grotesca” que se coloca como uma paródia. Por meio dos recursos visuais utilizados, a artista desafia a pintura, atacando as convenções do retrato. Para comprovar sua tese, Fabris exemplifica-a com as atitudes plásticas de Sherman:

Obras do Renascimento são trivializadas e despojadas do anterior tratamento idealizado, como atestam Judite (Botticelli, 1469-1470) carregando uma máscara de borracha em vez da cabeça de Holofernes, e Battista Sforza (Piero della Francesca, c. 1465), representada com um nariz comprido e usando jóias falsas. O que Rafael havia representado de maneira alusiva transforma-se em nudez explícita e numa sexualidade sem pudores na releitura de *La Fornarina* (1518-1520) proposta por Sherman. O *Pequeno Baco Doente* (1594), de Caravaggio, perde toda referência autobiográfica com a supressão dos pêssegos, símbolos de renovação. A mulher representada numa pose lasciva e afetada e trajando uma vestimenta muito brilhante é o recurso encontrado pela artista para fazer uma crítica à vulgaridade da burguesia, tão presente nos quadros de Ingres (FABRIS, 2012, p. 11).

De fato, a Judith de Sherman, *Untitled # 228* (1990), de caráter botticelliano nos traços fisionômicos e na forma de amarrar o vestido, exhibe a cabeça de Holofernes, que beira o cômico por ser reconhecivelmente uma cabeça de plástico e pelas enormes próteses dos pés, estes em posições que lembram a disposição aberta dos pés de figuras religiosas murais da Idade Média. O entendimento de Fabris sobre a obra da artista americana demonstra que não é apropriado reduzir a uma simples imitação o diálogo que determinadas fotografias contemporâneas estabelecem com a tradição da pintura figurativa, o que, uma vez mais, se distancia do entendimento de Charlotte Cotton, como já mencionado. Se Souriau (2009, p. 392), conforme já visto, considera que a citação é uma imitação perfeita das ideias de um autor, torna-se problemático colocar *History Portraits* da artista americana como uma citação do pictural. Pode-se pensar em suas fotografias de retratos com próteses como paródias de um gosto burguês na configuração do retrato na tradição da pintura.

Eva Respini é outra pesquisadora que parece estar em consonância com a tese de Fabris. O ponto nodal que pode corroborar essa forma de responder à pintura de Fouquet, *Virgem do Díptico de Melun* (1454-1455) (fig. 88), está na fotografia *Untitled # 216* (1989) (fig. 89), na qual a fixação da prótese do seio ostensivamente visível na sua circularidade acentua a artificialidade do recurso visual de forma a “ironizar a anatomia feminina da Renascença” e confirmar “o acento paródico e grotesco” (RESPINI, 2012, p. 43) da composição. Na verdade, Sherman chama a atenção para esse elemento que, na obra de Fouquet, também se apresenta demasiadamente arredondado, daí essa veia caricatural, em que a fotografia exagera o que já se insinuava na pintura. Se, por um lado, esse é o elemento de tensão entre as duas composições, por outro, a artista encarna uma configuração visual muito semelhante com o rosto da virgem e com a pose. No lugar

de uma criança, coloca uma boneca, que dispõe diferentemente da imagem original. Os anjos do fundo da pintura são substituídos por um cortinado rendado na fotografia, que se contrapõe ao manto brilhante da virgem e ao vestido, cujo tecido e modelo remetem aos figurinos de roupas douradas das pinturas clássicas, mas não especialmente à da virgem de Fouquet, que é mais sombria.

Se, em Sherman, se reconhece o pintor Sandro Botticelli na obra *Judith*, em Bachelot Caron, não é possível perceber traços de qualquer pintor, pois, como já se disse, são personagens atuais que vivem a situação de Judith. É pelo título e pela narrativa que se pode identificar a fotografia da dupla francesa como tratando desse tema da história da pintura. Se não fosse o título, a cena retratada seria apenas de um crime. Enquanto as vestimentas e o cenário externo de rua de Judith são comuns nas fotografias dos artistas franceses, a *Judith* de Sherman usa roupa antiga, com seu vestido vermelho, numa cenografia com cortinas de brocados dourados que remetem, portanto, a representações de pinturas clássicas.

Os figurinos históricos de tecidos de aparência suntuosa, brocados, sedas, rendas e veludos das composições fotográficas de Sherman são encontrados nos brechós que a artista frequenta, sobretudo, em viagens, mas ela lembra que muitos deles são adaptados:

Eu ia a *Armée du Salut* e comprava alguns tipos de figurinos. Mas a maior parte eram *bricolés*. Eu arrancava as pernas de uma calça para fazer as mangas de outra vestimenta que se assemelhava a um brocado do século XVIII. Na verdade, eram trapos cortados (SHERMAN entrevista a WATERS, 2012, p. 75).

Outras vezes, os figurinos históricos para essa série são provenientes de heranças de família, como conta a própria artista:

Eu fiz aproximadamente um terço dessas fotos em Roma. A proprietária do estúdio era parente dos Borghèse, e um ou dois figurinos provêm de sua família. Existe uma foto da Virgem com a criança: o vestido vem de sua família, é o figurino mais autêntico. Mas existem também brechós em Roma, onde eu encontrei um montão de artigos religiosos (Ibid., p. 75).

A obra da Virgem com a criança à qual a artista faz referência é provavelmente *Untitled # 223* (1990) (fig. 90), porque se pode ver um exemplar da época renascentista muito similar na pintura *Virgem com a Criança* (fig. 91), de Leonardo da Vinci: um vestido vermelho com uma abertura arredondada adaptada ao seio para a amamentação, assim como o vestido de Sherman. Sua fotografia é muito parecida à pintura de da Vinci – vestido vermelho, manto com tons azuis, a

disposição da pose da Virgem olhando para a criança sendo amamentada. O diferencial é que Sherman coloca uma prótese no seio, altera a posição da criança e muda o fundo.

Não se pode deixar de comentar também os enquadramentos utilizados em suas fotografias e a relação com pinturas figurativas. Como a pintura clássica com Piero della Francesca, Masaccio, Domenico Ghirlandaio, Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo, Pisanello e Cosme Turra, entre outros, Sherman explora muito os retratos de meio corpo, de perfil e frontais. O retrato de perfil em *Untitled # 211* (1989) (fig. 92) parece ser de *Battista Sforza*, 1465-1466 (fig. 93), tendo em comum com esta pintura a testa pronunciada, adereços nos cabelos na mesma disposição, os colares de pérolas, o vestido preto cavado e a iluminação uniforme.

A pintura do retrato de perfil “resgata um princípio escultórico, pois, durante o quattrocento italiano, o retrato de perfil era privilegiado por ser um legado das efígies imperiais sobre as moedas romanas e as medalhas quattrocentescas e por sua impositação social” (ZUFFI, 2006, p. 21). Por ter esse caráter celebrativo e de poder, era um recurso adequado para representar os aristocratas ou religiosos. O retrato de perfil também era apropriado à representação dessas classes pelo sentido devocional, oriundo das representações religiosas de figuras de joelhos e de perfil frente ao altar. Sabe-se que toda a história do retrato pictural, e com o surgimento da fotografia não foi diferente – ao menos com os primeiros consumidores antes de o invento popularizar-se –, é uma afirmação do status social do representado, que podia pagar pela obra. Assim, o sentido irônico de suas fotografias também é apontado para essa concepção do retrato aristocrático e religioso. Se o retrato de perfil era empregado para representar figuras de poder, a artista acentua ainda mais o grotesco ao ironizar com as próteses completamente visíveis. Isso é pertinente também quando se pensa em outras séries de suas fotografias nas quais, através de outros artifícios, como maquiagem exagerada e figurino decadente ou exageradamente requintado, a artista critica os costumes sociais.

Na reencenação da *Madame de Moitessier* (1856, de Ingres), (fig. 94), Sherman, em *Untitled # 204* (1989) (fig. 95), conserva o enquadramento e o corte. Porém, embora a pose seja a mesma, aqui ela aparece invertida em relação ao original e, na moldura do espelho ao fundo, a artista introduz um bilhete e mantém o reflexo da figura. A manutenção do corte e enquadramento em relação ao original também ocorre nas relações com a obra de Rafael e de Fouquet já abordadas.

Assim, se Sherman perturba as convenções que regem o funcionamento idealizado da beleza do corpo anatomicamente perfeito e se modifica elementos composicionais em relação aos picturais dos quais se vale, invariavelmente, ela conserva o corte e o ângulo de enquadramento de suas fotografias em relação às pinturas clássicas, ao menos naquelas fotografias em que se consegue identificar a fonte pictural.

Mesmo se ainda se pode reconhecer o rosto da artista em todos os personagens, ela procura criar esvaziamento autobiográfico, tornando sua fisionomia parecida com a do personagem da pintura referida. Assim foi com a Judith, de rosto botticelliano, e acontece o mesmo em *Untitled # 205* (1989) ((fig. 84), onde ela assume a fisionomia de *La Fornarina*, (1518-1519), de Rafael (fig. 96), e em *Untitled # 224* (1990) (fig. 97) em que incorpora o *Baco Doente* (1593), de Caravaggio (fig. 98). Com a maquiagem, ela assume as fisionomias que os pintores deram às suas personagens, identificando-se, dessa forma, com imagens da cultura: “eu não penso as fotografias como autorretratos ou retratos de mim. Para mim, essas são outras pessoas”. É “uma performance que se joga nas imagens...” (SHERMAN apud HALIMI, 2011, p. 285). Ela chega ao ponto de afirmar que “suprime uma foto quando ela fica muito reconhecível: em geral, eu tenho a impressão de ser apagada pelos personagens” (SHERMAN em entrevista a WATERS, 2012, p. 73). Em Bachelot Caron, isso é diferente, pois, como se disse, os artistas se colocam com suas próprias identidades fisionômicas, ora no papel de assassinos, ora de vítimas.

Se, em *History Portraits*, Sherman utilizava a maquiagem e as próteses nos personagens, na série *Murais* (2010) (figs. 99 e 100), apresentada na Bienal de Veneza de 2011,⁵³ ela substitui aquelas por “cirurgias plásticas” com o photoshop, modificando ou exagerando os traços do rosto, alongando o nariz, como fazia com as próteses, aproximando os olhos, estreitando os lábios. Tudo isso gera estranhamento fisionômico. Ao falar sobre essa série, a artista confirma o uso de recursos digitais: “eu não utilizei nenhuma maquiagem (...) eu modifiquei ligeiramente os rostos na tela: em lugar da maquiagem, eu utilizei o photoshop” (Ibid., 79). Os retratos de figurinos antigos e coloridos das personagens e de corpos volumétricos que flutuam no espaço contrapõem-se e destacam-se por marcados contornos dos fundos de imensas paisagens pastorais tratadas em alto contraste em

⁵³ Esses trabalhos foram expostos na Bienal de Veneza de 2011.

preto e branco e adesivados nas imensas paredes dos espaços expositivos. O emprego de fundos fotográficos⁵⁴ cresce ao ponto de estes se tornarem fotografias murais e praticamente independentes das figuras. Sherman abandona o formato quadrado, vertical ou horizontal, do quadro e da moldura para aderir à parede, como se quisesse responder à monumentalidade da tradição da pintura mural, mas utilizando recursos da era numérica. São imagens que excedem o tamanho do corpo:

Quando eu expus em Kiev, elas se estendiam do chão ao teto, tendo aproximadamente 2,40 cm de altura. É um papel em foto adesivada, de uma qualidade extraordinária, que se cola diretamente na parede (Ibid., p. 79).

Esses fundos pastorais lembram a *toile de jouy*,⁵⁵ “um estilo decorativo vagamente rococó” (RESPINI, 2012, p. 50), e foram fotografados pela artista e retrabalhados no photoshop para dar a aparência gráfica que pode lembrar, ao mesmo tempo, um desenho ou uma superfície gráfica, criando um contraste de fundos planificados com a volumetria dos corpos.

Em duas de suas últimas fotografias, *Untitled* (2011) # 512 (fig. 101) e *Untitled* # 513 (2011) (fig. 102), realizadas em 2011,⁵⁶ a artista posa com o olhar dirigido para a câmara, com roupas que não se adéquam aos fundos de paisagens de campos. Obviamente, trata-se de uma montagem, porque a figura se mostra visivelmente recortada do fundo. Esses fundos fotográficos de paisagens fazem lembrar a tradição de pintura de paisagens rurais, embora não sejam oriundas de pinturas, pois foram fotografadas pela artista na Islândia. O aspecto cromático é de um tom desbotado, de verdes amarelados, como se fossem pinturas antigas e a cor estivesse envelhecida pelo tempo. Assim, por mais que a referência ao universo da pintura por vezes não se apresente tão diretamente visível, tal referência não deixa

⁵⁴ Para tal, ela se fotografou sobre fundos verdes e depois juntou a fundos numéricos de fotografias que ela havia feito: “eu os fiz na frente de um fundo verde (...). O que era mais complicado era imaginar os planos de fundo e em seguida refletir sobre o modo de integrá-los com os personagens” (SHERMAN, apud RESPINI, 2012, p. 79).

⁵⁵ Consiste num padrão de tecido em uma única cor, geralmente vermelha, preta ou azul. *Toile* é mais associado com tecidos (cortinas e estofados), mas pode ser usado em bules, artigos de colchoaria e roupas. Na classe alta (principalmente a americana, mas também do norte da Europa), a *toile* é muitas vezes vista em vestidos e aventais usados em eventos, como festas temáticas. Telas foram originalmente produzidas na Irlanda em meados do século XVIII e rapidamente se tornaram populares na Grã-Bretanha e França. O termo *toile de jouy* teve origem na França no final do século XVII. Embora tenha sido produzida continuamente desde então, experimentou um aumento acentuado durante a Era Colonial nos Estados Unidos e aí foi repopularizada na década de 1970, em comemoração ao Bicentenário dos Estados Unidos e depois nos anos 2000 (TOILE DU JOUY, site).

⁵⁶ Essas fotografias foram realizadas para um caderno especial do outono/inverno do magazine POP.

de comparecer em suas fotografias enquanto alusão às paisagens antigas. Os fundos fotográficos são dispositivos que podem evocar a pintura e a fotografia – basta lembrar aqueles empregados na história do retrato no século XIX.⁵⁷

A capacidade da artista de metamorfosear-se por meio da cultura visual da história da arte foi possivelmente fomentada nos seus anos de formação. Nos anos de 1970, “algumas artistas trabalharam numa linha performática do corpo, o que produziu efeito no imaginário de Sherman” (Ibid., p. 17): Suzy Lake trabalhou com uma série de transformações físicas, como em *Miss Chaterine* (1973) (fig. 103), que representa múltiplas possibilidades de expressões e de cabelos num mesmo personagem; Hannah Wilke, com *SOS, Starification Object Series* (1974-1982) (fig. 104), também mostrava a transformação da foto da artista em fotografias justapostas, parodiando as poses clássicas de manequins.

Em 1972, Sherman entrou para o *Buffalo State College*, onde estudou pintura, mas abandonou para seguir a fotografia, em especial aquela dos artistas conceituais e dos performers. Com sua professora Barbara Jo Revelle, ela descobriu a arte conceitual e outros movimentos de arte contemporânea, tendo se interessado por feministas que realizavam performances fotográficas, como Lynda Benglis, Eleanor Antin ou Hannah Wilkie, bem como por artistas que utilizavam seu corpo em performances artísticas, como Chris Burden e Vito Acconci. No espaço *Hallwalls*, um antigo frigorífico, criado e utilizado como ateliê por Robert Longo⁵⁸ e Charles Clough e inaugurado em fevereiro de 1975, aconteciam exposições, conferências, performances e diversos eventos; era um lugar de trocas onde se misturavam performances, pintura, fotografia e escultura, local propício, portanto, como

⁵⁷ Em 2007-2008, nas imponentes fotografias que chegam a 2,40 de altura, na série *Society Portraits*, ela joga com a montagem entre as figuras e os fundos. Essa série de representações sobre mulheres de aparência trágica, solitária, de certa idade, pertencentes à elite da sociedade, à nobreza de algumas famílias, como esposas de políticos, são dispostas sobre montagens de fundos fotográficos de palácios suntuosos, de jardins luxuriantes, de salões elegantes (RESPINI, 2012), o que alude a pinturas da aristocracia ou de fundos abstratos bem picturais, como em *Untitled # 467*, 2008. Não se pode deixar de lembrar que esse procedimento faz eco aos fundos fotográficos utilizados nas fotografias do século XIX utilizados para o retrato, que também tinham lugares luxuosos estampados, como escadarias e colunas clássicas ou paisagens.

⁵⁸ O encontro com Robert Long (seu companheiro por vários anos) foi determinante: “Robert me abriu verdadeiramente os olhos para a arte contemporânea, porque no primeiro ano de faculdade se estuda a história da arte antiga – e no subúrbio onde eu cresci, Long Island, eu não tinha nenhum contato com arte contemporânea. Mas, com Robert e com outros, a gente ia ao Museu Albright-Knox, que era em frente à faculdade; eu vi arte contemporânea com meus próprios olhos e comecei a me perguntar por que queria fazer pintura – me parecia que não tinha mais sentido” (SHERMAN apud RESPINI, 2012, p. 15).

laboratório de formação no sentido da convivência entre diversos meios, fato que foi motivador para a escolha da fotografia e para os seus diálogos com outras mídias.⁵⁹

É assim que a artista americana Eleanor Antin (1935), a quem Cindy Sherman atribuiu influência, vai buscar, por exemplo, na pintura de Thomas Couture (1815-1879) (fig. 105), *Les Romains de la Décadence*, (1847) a referência para sua obra *À plaisir d'Amour*, (2007) (fig. 106). Algumas poses dos personagens e das ambientações, sobretudo o fundo, são claramente derivadas da pintura de Couture. Ela utiliza apropriações do fundo das colunas gregas, as figuras escultóricas, poses, os figurinos e a distribuição espacial dos personagens. Sintomática de sua crítica a valores do contemporâneo, como a admiração pela beleza do corpo, é *Helena de Tróia*, que a artista coloca como um dos ícones de seus trabalhos; ela é representada como uma vilã sedutora e admirada pela beleza, mas temida pelo seu poder. Além disso, o próprio tamanho da fotografia em grande escala, alude ao tamanho dos quadros de história. Por vezes, também pode recorrer a pintores mais antigos, como Poussin e Rubens. Deste, chega ao ponto de conservar o mesmo título na sua fotografia, *O Julgamento de Páris* (2007). Apaixonada pelo passado histórico, ela reconta histórias do pictural através de suas fotografias que possam metaforizar com críticas que faz ao consumismo da sociedade contemporânea.

Segundo Halimi (2011, p. 366), como a artista Antin “está interessada em criticar as sociedades contemporâneas pelo excesso consumista, como a dos Estados Unidos, ela utiliza o tema da vaidade e da decadência de Pompeia antes da erupção do Vesúvio.” Na fotografia *The Golden Death (The Last days Pompei)*, 2001 (fig. 107), veem-se personagens vestidos de romanos que, numa escadaria, têm encontros amorosos ou estão cobertos de dinheiro. A busca da artista é por pinturas que tratam do tema e de cenários da Antiguidade, como os de Alma-Tadema, que é praticamente um ilustrador de assuntos da vida e dos personagens da cultura

⁵⁹ Hallwalls era frequentado por artistas e cineastas, entre os quais, Vito Acconci, Martha Wilson, Lynda Benglis, Jack Goldstein, Dan Graham, Chris Burden, Bruce Nauman, Nancy Holt, Yvonne Tainer, Robert Irwin, Richard Serra e Katherina Sieverding, assim como por críticos de arte e conservadores, como Lucy Lippard, Marcia Tucker e Helene Winer. Esta última, dona de uma galeria alternativa, Artists Space, em Nova York, ia a Buffalo para ver trabalhos de Robert Longo, Clough, Nancy Awyer e Michale Zwack e iniciou uma longa colaboração com Sherman. Os artistas de Hallwalls também se ligaram a Linda Cathcart, conservadora do Museu Albright-Knox. Cathcart apresentou trabalhos de Sherman, junto com os de outros artistas, em 1975, nesse museu. Em 1980, organizou a primeira exposição inteiramente consagrada a Sherman num Museu, o Contemporary Arts Museum of Houston (RESPINI, 2012).

romana, como *Triunfo a Tito* e *Audiência de Agripina*, e de ambientes luxuosos que mostram esculturas dos imperadores, figuras no terraço da Acrópole, as termas de Caracala e, evidentemente, figurinos de época.

Couture colocara figuras que “desaprovavam a cena do bacanal, numa crítica da decadência moral da França da Monarquia de Julho” (HALIMI 2011, p. 369), que na fotografia de Antin não aparecem, mas, segundo a autora, a artista zomba da estética do kitsch e do aspecto sedutor da publicidade. De fato, a boa qualidade técnica de suas fotografias e as ambientações têm a imponência de publicidade. Desde cedo, teve interesse pela mitologia grega. Além disso, não se pode esquecer que teve passagem pela pintura e recebeu formação em teatro, daí sua recorrência a fontes picturais que também se coadunam com a ideia de teatralidade. É natural que esse compartilhamento de meios esteja presente em seu trabalho fotográfico.

Eva Respini (2012, p. 22), como também apontam vários historiadores,⁶⁰ lembra que os autorretratos de uma artista performática como Claude Cahun (1894-1994),⁶¹ “por suas metamorfoses e maleabilidades de identidades, foram importantes precedentes para o imaginário de Sherman.” Cahun é artista pouco conhecida no contexto artístico brasileiro, e só muito tardiamente, mesmo na Europa, sua produção foi redescoberta. Somente no início dos anos 1990 seu trabalho alcança um reconhecimento e divulgação ao grande público através do livro de François Leperlier, *Claude Cahun, L'écart et la métamorphose*, de 1992, e da exposição *Claude Cahun, Photographe*, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, cujo catálogo trazia 293 imagens de sua produção fotográfica. Em 2011, o Musée Jeu de Paume realizou uma exposição de seus trabalhos.⁶²

Os autorretratos de Cahun (fig. 108) testemunham a múltiplas metamorfoses de seus próprios aspectos fisionômicos, jogando com a questão de gênero e questionando a concepção de masculino e feminino, tradicionalmente representados na pintura figurativa como separados.

⁶⁰ Para ver bibliografia sobre Sherman e Cahun, consultar nota 30 do texto “La Véritable Cindy Sherman peut-elle se lever?”, de Respini, Eva. **Catálogo Cindy Sherman**: Paris: Hazan; New York: Museum of Modern Art, 2012.

⁶¹ Se nome de nascimento é Lucy Renée Mathilde Schwob, tendo adotado o pseudônimo de Claude Cahun em 1917.

⁶² Na exposição sobre os trabalhos de Claude Cahun no Musée Jeu de Paume, realizada de 24 de maio a 25 de setembro de 2011, em Paris, ficava evidente a versatilidade de suas interpretações e a maleabilidade de jogos de identidade com a qual concebe seus autorretratos.

. Como era muito próxima do meio teatral e dedicou-se a muitos meios expressivos,⁶³ era natural essa capacidade de teatralizar a si mesma. Com os jogos de espelhos, a sobreposição de negativos, a fotocoloragem, as distorções de imagens, ela criava seus autorretratos utilizando uma cenografia mínima – uma parede, um jardim, um ângulo de uma porta – e poucos acessórios, escolhidos por sua carga simbólica, como globo de vidro, espelhos, janela, máscaras. Através de uma coreografia imóvel, ela multiplica as poses, os disfarces, os papéis de identidades encarnadas com maquiagens, máscaras e figurinos variados. São figuras homossexuais, heterossexuais, bissexuais e andróginas (LEPERLIER, 2011).

A diferença das fotografias de Cahun e de Sherman é que a primeira confronta seu olhar com o espectador e a segunda, na maioria das vezes, não busca esse contato. Cahun está sempre presente em sua obra porque “os papéis que encarna estão diretamente relacionados com a sua vida como homossexual e questionam os gêneros tradicionais.” Sherman “está sempre ausente, travestida num personagem” (KLINE apud ALIAGA, 2011, p. 168).⁶⁴

Gertrud Arndt (1903-2000), estudante da Bauhaus, a exemplo da obra *Maslenselbstbildnis, Nr 22* (1930), também se fotografa disfarçada numa série de autorretratos, na década de 1930, encarnando diversos estereótipos, tais como a mulher fatal, a burguesa ou a viúva, como faz Sherman a partir dos anos 1980.

O interesse de Sherman por artistas e *performers* nos anos de 1970 e igualmente por Cahun é significativo e transparece quando ela também questiona as categorias de gênero ao colocar-se, em *Untitled # 224*, no papel masculino como Baco, de Caravaggio, por meio do uso de artifícios de vestimenta, pose, traços fisionômicos e espaço cênico. Nas fotografias *Untitled # 206*, *Untitled # 210*, *Untitled # 213*, *Untitled # 214* e *Untitled # 220*, todas datadas de 1989, a artista também se constrói, por meio de mise en scène, como personagem masculino:

Pondo no centro de suas operações a idéia do sujeito como representação, Sherman leva o espectador a interrogar-se sobre os conceitos de identidade pessoal e identidade de gênero. Longe de ser um fato “natural”, a identidade

⁶³ Ela se dedicou a múltiplos meios de expressão – fotógrafa, poeta, ensaísta, crítica, romancista, tradutora, comedianta; criou figurinos, máscaras, objetos, dentre outros. Frequentou os meios do jornalismo, da edição, da dança e do teatro e foi amiga dos surrealistas literários.

⁶⁴ A bibliografia citada por Aliaga é: Kline, Katy. “In or out of the Picture: Claude Cahun et Cindy Sherman” in Chadwick, Whitney. **Images, Women, Surrealism and Self-representation**. Cambridge Mass, IT Press, 1998.

demonstra ser uma construção: um mesmo sujeito é capaz de encarnar dois papéis claramente definidos pela sociedade, por meio do uso de artifícios, trajes e ambientações teatrais (FABRIS, 2004, pp. 65-66).

Embora as vanguardas históricas não tenham sido muito adeptas de explorar a fotografia e a teatralidade devido ao caráter narrativo, que ia contra as experimentações plásticas do meio, sobre o questionamento dos gêneros, pode-se lembrar a fotografia de Marcel Duchamp como *Rose c'est la Vie* (1920-1921) (fig. 109), feita por Man Ray, na qual explora todo o potencial de representação do masculino travestido em feminino.

Essa obra de Marcel Duchamp foi revisitada pelo artista japonês Yasumasa Morimura (1951),⁶⁵ em *Doublonage (Marcel)* (1999) (fig. 110), que cria um estranhamento ao duplicar o chapéu e os braços, com certa ambiguidade, pois, pelo contraste de tonalidade desses, pode sugerir a presença de outra pessoa ou simplesmente aludir ao recurso que comumente explora em suas fotografias, o da duplicação de sua fisionomia. Ele coloca seu próprio corpo a serviço de mises en scènes de personagens picturais ou da própria fotografia. Ao contrário de Sherman, possui uma equipe que o ajuda a preparar as encenações. Ele confronta a pintura ocidental com a cultura japonesa em várias de suas fotografias. Ao adotar, por exemplo, uma atitude performativa de uma obra da artista americana com *To my little sister, for Cindy Sherman* (1998) (fig. 111), usa figurino, pose e fisionomia semelhantes aos da artista, mas introduz uma caligrafia japonesa no papel que a personagem segura nas mãos.

Algumas de suas fotografias empregam o uso de paródia, da ironia, do caricatural. Ele se traveste de personagens femininos: *Olympia* de Manet, *Frida Khalo*, *Mona Lisa grávida*, balconista de Manet (mistura seu corpo nu ao da modelo e insere no cenário da pintura), *Majas de Goya*, moça com brinco de pérola de Vermeer, *Salomé* de Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), *Infanta Margarida* de Velásquez, dentre outros. No personagem da *Infanta Margarida* (fig.112), a sensação de estranhamento é completa, porque resulta num rosto de adulto num corpo de criança. *A Mãe (Judith II)* (1991) (fig. 113), beira o cômico, com o humor mordaz e a banalização pelos signos utilizados: com a mesma pose da *Judith com a cabeça de Holofernes* (1530), obra de Cranach, O Velho (fig. 114), e fazendo eco às

⁶⁵ Na década de 1980, Yasumasa Morimura começou, fotograficamente, a recriar obras de arte ocidental com ele mesmo nos papéis centrais.

pinturas com representações de vegetais de Arcimboldo, a personagem *Judith* de Morimura tem os adereços feitos de vegetais e carnes: colares de miniaturas de repolhos e de salsichas, folhas de vegetais verdes nos ombros e num lenço na cabeça, tudo isso em contraposição aos signos luxuosos do chapéu de época, vermelho com penachos, do vestido bordado, dos anéis de Judith e da espada com cabo incrustado de brilhantes. Assim como Bachelot, Morimura coloca sua própria cabeça na figura de Holofernes. Mas, à diferença do artista francês, joga sua própria identidade em dois diferentes personagens, pois, embora transfigurado em Judith e Holofernes, ambos são a mesma figura, como um matar-se a si próprio. Possivelmente motivado pela carne que colocou no pescoço da pintura sobre Cranach, a cabeça de Holofernes repousa sobre carnes, salsichas e ainda brócolis e repolhos. A evidência de associações por oposição de signos entre o luxo e a trivialização, entre a dupla identidade de gênero, entre a sua auto-imagem transfigurada e a imagem criada por outro pintor, faz com que a fotografia banalize ainda mais a pintura histórica. Então, a fotografia contemporânea, ao dialogar com modelos pictóricos, não se reduz a uma submissão aos signos criados pelos pintores. Esse encontro de signos da cultura japonesa com os da cultura ocidental faz, como disse o artista (site, *tumblr*), com que ele possa “existir entre os dois mundos”.

O jogo identitário do duplo, ou da duplicação, faz com que infiltre seu próprio rosto, transfigurado em vários personagens, num mesmo quadro, como fez em *Portrait (Futago)* (1990) (fig.115), na figura de *Olympia* e da empregada; nos mais de 30 anjos em *Angels Descending the Staircase* (1991); no rosto das três mulheres em *Three Women, Three Minds* (2005); em *Criticism and the Lover* (1990), apropriada de Cézanne; a exemplo da obra *La Leçon d'anatomie du Dr Tulp*, de Rembrandt, Morimura realiza *Portrait (neuf faces)* (1989) (fig. 116), em que todos os rostos dos alunos e o do professor têm sua própria fisionomia: “quando vi pela primeira vez *La Leçon d'anatomie du Dr Tulp*, eu pensei se os nove personagens desse quadro não seriam a mesma pessoa”. Sem dúvida, ele nutre admiração pela obra do mestre, e nada como ser um herdeiro de Rembrandt em tempos de recursos digitais: “eu me esforço para continuar hoje o que Rembrandt queria fazer no seu tempo. Eu tenho um infinito respeito por esse grande pintor, gostaria de ser herdeiro de seus mistérios” (MORIMURA apud HALIMI, 2011, p. 322).

A atitude plástica de duplicação de traços fisionômicos evoca a condição de reprodutibilidade técnica da fotografia, ainda mais com os recursos digitais. Esta tem o poder de produzir uma imagem idêntica à outra, muito mais do que a mão humana poderia produzir na pintura, ativando um desafio de competências no qual a confissão dos artifícios é propositadamente dada à visibilidade. Por outro lado, a padronização de fisionomias pode ser encontrada, em menor grau de realismo, em algumas pinturas religiosas com agrupamentos de figuras do público que participa de uma cena ou de anjos que circundam a Virgem Maria.

Ao escolher obras muito conhecidas, seja pela massiva reprodução em publicações ou por exposições em museus, com personagens geralmente femininos, o artista realiza uma mestiçagem de sua identidade masculina asiática com os estereótipos do corpo feminino ocidental, procurando alterar a identidade cultural da arte ocidental a partir da Ásia. Essa escolha é compatível com a sua cultura de origem, pois, como se sabe, os papéis femininos no teatro japonês de determinados períodos eram representados por homens.⁶⁶

Como Sherman e Morimura, o italiano Luigi Ontani (1943)⁶⁷ é mais um artista que coloca seu corpo como personagem da história pictural figurativa e, como aqueles artistas, questiona a concepção de identidade e gênero. Diferentemente de Morimura e de Sherman, em algumas obras, ele não se transfigura em mulher com vestimentas e acessórios, mas se coloca como figura masculina nos papéis ocupados, na pintura, pelo feminino. Ele se fotografou nu no papel de Leda e tem um cisne entre suas pernas que o beija na boca, numa conotação homoerótica, característica de outros trabalhos, com sentido autobiográfico, como lembra Halimi (2011) (fig. 117). Ao reencenar a *Maja vestida* e *Maja nua* de Goya, ele se coloca,

⁶⁶ A tradição japonesa do teatro rejeitava as mulheres para interpretar papéis femininos o que levou os homens a alargar sua competência para ocupar os papéis femininos. Os homens castrados é que interpretavam os papéis femininos. Os cantores eram castrados desde pequenos para conseguir sons mais agudos, de sopranos. *Onnagata*, assim eram chamados aqueles que interpretavam papéis femininos (LEFEBVRE, 2006, p. 67 e p. 68). Essa prática existia desde 400 d.C, em Constantinopla. No século XVI os *castrati* reaparecem na Itália, pela necessidade das vozes agudas nos coros das igrejas (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Castrato>).

⁶⁷ Estudou na Academia de Belas Artes de Bologna. Oriundo, primeiramente, da pintura em torno de 1965, realiza trabalhos com performances na década de setenta e depois revisita com a fotografia, a tradição da pintura, além de ter trabalhos em esculturas. Em 1972 ele participou da Bienal de Veneza e ao mesmo tempo começou a trabalhar interpretando figuras históricas, mitológicas pictóricas. Em 1973 participou de *Contemporânea*, com curadoria de Achille Bonito Oliva, na Villa Borghese, Em Roma.

em *Mayagoya Vestito e Mayagoya Desnudo*, (1970) (fig. 118), deitado em um sofá, respectivamente, com vestimentas masculinas numa imagem e na outra nu, deixando a genitália bem visível, na mesma pose da Maja. Ele revisita, ainda, a tradição pictórica de *As Sabinas*, de David, *Le Sommeil de Endymion*, de Girodet, Baco e *Medusa*, de Caravaggio e retratos de Rafael e de Leonardo da Vinci.

A partir de *São Sebastião*, de Guido Reni (fig. 119), o artista incorpora componentes biográficos em *San Sabastiano nel Bosco de Calvenzano* (1970) (fig.120). Ele fez uma visita a Vergato Calvenzano, próximo de Bolonha, seu lugar de nascimento, e supostamente também o do pintor Guido Reni, daí ter acrescentado o nome do lugar ao título: *São Sebastião* é uma imagem que o artista retoma sucessivamente como uma figura de identificação pelo mito homoerótico ligado à figura desse santo: “além do processo citacional, a obra é um meio de encontrar um ponto de contato entre sua própria experiência, sua própria vida e aquela de seus personagens históricos ou fictícios” (HALIMI, 2011, p. 315). O artista cria títulos instigantes, como *NarciGiuda* – “os títulos híbridos, numa alusão a Narciso e Judas, indicam a forma de dualidade de sua personalidade” (HALIMI, 2011, p. 316) –, ou faz referência ao país onde é apresentada a obra, como *MadeUSA*, a partir da *Medusa* de Caravaggio.

Tensionar os códigos morais presentes nas pinturas religiosas por meio da fotografia parece ser uma das intenções da dupla de artistas franceses Pierre (Pierre Commy, 1959) e Gilles (Gilles Blanchard, 1953). Como Bachelot Caron, Sherman e Witkin, para as *mises en scène*, os artistas trabalham com toda uma produção meticulosa em estúdio, desde o planejamento com croquis, seleção de modelos, figurinos, acessórios e maquiagem até o sistema de iluminação e os cenários.⁶⁸ Ao contrário das pinturas religiosas nas quais o drama devia estar nas expressões, e não no cenário ou no figurino, esses artistas buscam para as imagens o exagero, a sedução, a hiperrealidade que beira o kitsch, o cômico, a ironia. Ao referir-se à obra desses artistas, Dominique Baqué (1998, p. 176) chama o “pastiche do ícone: são remakes de imagens piedosas, ícones açucarados, tolas bugigangas..., universos cosmetizados”. Construindo suas fotografias pelo dispositivo da *mise en scène*, eles criam personagens ao mesmo tempo divinizados e eróticos, escolhendo, para isso,

⁶⁸ Fazem uso de tecidos diáfanos, luzes de Natal, quadros de papel machê, guirlandas de flores artificiais, miniaturas da Torre Eiffel, bichos de porcelana e gnomos de borracha, entre outros.

situações que representem os ícones religiosos, como na série *Santos e Mártires*, cujos modelos estão caracterizados de santos católicos com faces de *pinups* (fig.121 e físicos másculos. Os dois conceitos presentes nas pinturas religiosas tradicionais, como a agonia de um mártir e o êxtase, estão presentes nas fotografias, porém, são associados à sensualidade e à sexualidade, em contraposição com os símbolos religiosos. A fotografia da santa em *La Madone au coeur blessé* (1991) (fig. 122) ricamente ornamentada no seu vestuário e com sua rica coroa, impõe um sentido de ironia nas lágrimas exageradas, que mais parecem feitas de silicone, mas num rosto sem expressão; ou referências a ícones da cultura de massa Nina Hagen, que aparece numa cena que evoca a pintura renascentista da *Sagrada Família* (fig. 123). Uma das referências à pintura religiosa, assim como em Luigi Ontani, numa visão homoerótica, é a figura na obra *São Sebastião* (1987)⁶⁹ (fig.124). São meninos com pênis eretos retratados como santos em altares envoltos por auréola e guirlandas de flores de plástico. As fotografias têm uma qualidade técnica que lembra a perfeição da publicidade, nada incomum, já que Gilles trabalhou com ilustrações para revistas e publicidade. Eles misturam a cultura pop com ícones religiosos e mitológicos, a cultura gay, a publicidade e o kitsch. Utilizam tradição da pintura, referências como *O Nascimento de Vênus* de Botticelli (fig. 125) ou o tema como *Leda e o Cisne* (fig. 126), para suas composições fotográficas.

Uma das características marcantes da fotografia contemporânea que é apontada por Dominique Baqué (1998, p. 176) e que se pode ver nas produções aqui analisadas é o “pastiche da grande pintura,” mas talvez fosse mais adequado dizer que são paródias pelo humor causticante, conforme já se apontou na análise das obras desses artistas. A autora cita como referência a essa questão a obra de David Buckland que recicla a obra de Jan Van Eyck, por enfraquecer-lhe a aura, colocando em escárnio a postura dos Arnolfini, com apoio de vestimentas e cores kitsch (*O Casamento dos Arnolfini, Revisado*).

Do conjunto de todas essas fotografias contemporâneas analisadas, pode-se pensar até que ponto elas se configurariam como prolongamentos de mises en

⁶⁹ Na exposição *A Apoteose do Sublime*, realizaram outra *mise en scène* de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, por ocasião da exposição no Rio de Janeiro, no *Oi Futura*, durante o Ano da França no Brasil, em novembro de 2009.

scène realizadas no século XIX, algumas das quais também tiveram a tradição da pintura figurativa como fonte visual.

1.4 A *MISE EN SCÈNE* COMO ASPIRAÇÃO ARTÍSTICA

Uma das hipóteses desta pesquisa é a de que determinadas práticas fotográficas contemporâneas tangenciam práticas anteriores. Na fotografia, ficcionalizar o real e usar subterfúgios de teatralização não são operações restritas ao contemporâneo, como mostra toda a história da fotografia. Se a teatralidade utiliza a *mise en scène* como um dos emblemas da contemporaneidade, segundo Poivert, é preciso lembrar que, na verdade, os artistas contemporâneos estão fazendo *revivals* de práticas fotográficas anteriores, sobretudo do século XIX.

Sabe-se que o jogo de teatralidade estava implícito já nos retratos desse século, por meio do acordo tácito entre o fotógrafo e o fotografado, quando este se fabrica perante a câmera, seja nos códigos da máquina fotográfica ou nos códigos da impressão das imagens. A fotografia sempre flertou com a teatralidade e explorou a plasticidade do meio. Alguns fotógrafos, mascarados ou não, colocaram-se na frente do aparelho para criar personagens, ficções e histórias que interrogam a natureza de verdade atribuída historicamente ao meio.

Um ano após a data oficial da invenção da fotografia, o *Autoportrait en noyé*, de Hippolyte Bayard (1840) (fig. 127), demonstrava o potencial ficcional do novo invento, que colocava a *mise en scène* à disposição dos artistas; essa fotografia de Bayard pode ser considerada como o ancestral da chamada fotografia construída. Em torno de 20 anos mais tarde, a condessa de Castiglione fazia-se fotografar por Pierre-Louis Pierson (fig. 128), o fotógrafo da corte de Napoleão, com mises en scène de personagens por ela mesma inventados. Em 1898, o fotógrafo e editor americano Fred Holland Day (1864-1933) encarnou a representação de Jesus Cristo e defendia que a fotografia deveria ser considerada arte.

Os princípios da teatralidade do pictural e da montagem utilizados por Bachelot Caron, em várias de suas fotografias, já se encontravam no século XIX com Oscar Rejlander (1813-1875), com Henri-Peach Robinson (1830-1901) e com Julia Margareth Cameron (1815-1879), mas a diferença é que hoje a operacionalização das montagens é totalmente feita no computador, de forma mais

rápida, e nas fotografias do século XIX o procedimento era inteiramente artesanal. A *mise en scène* também serviu para contradizer o estigma da fotografia como uma mera reprodução mecânica, não sendo capaz de criar. E foi respondendo a isso que esses fotógrafos criaram composições totalmente encenadas e utilizaram o dispositivo da fotomontagem.

Um fotógrafo como Disdéri comparava a câmara ao pincel e aconselhava os fotógrafos a utilizarem temas pictóricos. Essa obstinação em provar a “artisticidade” da fotografia levou-os a práticas fotográficas que tensionavam os limites intrínsecos de seu meio tradicional ao utilizarem modelos iconográficos e de gêneros de herança pictórica.

Embora já conhecida na historiografia da fotografia, a rememoração da poética desses fotógrafos é importante nesta pesquisa para mostrar que determinadas práticas contemporâneas são distensões de práticas já presentes no século XIX.

Oscar Gustave Rejlander⁷⁰ criou uma das mais significativas alegorias fotográficas por meio de *mise en scène* e de fotomontagens. É com um duplo registro do pictural e do teatro que esse fotógrafo sueco concebeu a alegoria *Os Dois caminhos da Vida*, em 1857 (fig. 129), encenando o *Trabalho* à direita da composição, a *Dissipação* à esquerda e a *Penitência* ao centro⁷¹, através de uma combine printing de mais de 30 negativos. Para realizar a obra, levou seis semanas, o que contraria a ideia corrente de que a fotografia era um mero registro rápido e espontâneo. Como precisou de um grande estúdio e de muitos modelos, recorreu a um grupo de cômicos ambulantes e fotografou-os separadamente nas escalas apropriadas para depois, através de montagem, inseri-los na fotografia final. Ele realizou muitos estudos de grupos e autorretratos com gestos teatrais. A fotografia foi exibida na *Manchester Art Treasures Exhibition*; segundo Gernsheim (1967, p. 162), “foi a primeira vez que as fotografias foram expostas em condições de igualdade com pinturas, desenhos e esculturas, com um grande formato para os

⁷⁰ Rejlander trabalhava em Wolverhampton (Inglaterra).

⁷¹ Representando um venerável sábio que introduzia dois jovens homens na vida; o primeiro é calmo e plácido, volta-se para a Religião, a Caridade, a Indústria e as outras virtudes, enquanto o outro corre loucamente de seu guia para os prazeres do mundo, tipificado por várias figuras que representam o Jogo, o Vinho, a Luxúria e outros vícios, terminando com o Suicídio, a Loucura e a Morte. O centro da figura, à frente e entre ambos os grupos, representa o Arrependimento, com o emblema da Esperança (NEWHALL, 2002).

padrões da época,” equivalendo a um quadro de cavalete com 79 x 41 cm. Tal escala inscreve a fotografia numa clara tentativa de equiparação com a tradição da pintura.

Apesar de tratar-se de uma fotografia, Rejlander pensava como um pintor ao realizar procedimentos de composição, pois desejava

mostrar aos artistas como a fotografia pode ser útil como utensílio de sua arte não somente para detalhes, mas também disto que pode se considerar como um esboço perfeito de sua composição, permitindo-lhe, dessa maneira, julgar o efeito antes de passar ao acabamento da obra definitiva (HALIMI, 2011, p. 212).

Ele diz também querer demonstrar a plasticidade da fotografia:

Eu procuro introduzir figuras drapeadas e nuas, modeladas pela luz, outras transparentes na sombra, e provar que o meu método não se limita a um único plano. (Ibid., p. 212).

O seu pensamento da fotografia como composição de sombras, luzes, transparências, escala dos corpos e objetos não poderia ser diferente, já que, além de fotógrafo, como já se disse, era também pintor. Ele exalta as virtudes da fotografia para a técnica pictural, através do sentido compositivo de suas encenações, muito embora tenha sido criticado⁷² por utilizar na fotografia um método da pintura.

A pintura acadêmica era sempre a referência para comparação com a fotografia. Os argumentos de Rejlander comparam os dois meios, ressaltando a qualidade superior da fotografia em poder representar o realismo:

Não consigo entender como um quadro com o mesmo tema excetuando-se a cor possa ser mais real e verdadeiro do que uma fotografia, uma vez que ambos não passam de representações. Ainda assim a diferença favorece a fotografia, que, tendo passado por um número menor de mediações, é necessariamente mais verdadeira (REJLANDER apud FABRIS, 2011, p. 23).

⁷² Thomas Souton qualifica o método de Rejlander como “muito lento, fastidioso e ridículo” (HALIMI, 2011, p. 217); Vê como inadequada a apresentação de nus alegóricos pelo meio fotográfico, embora considere natural na pintura. Considera que “esse gênero adaptado da pintura se torna vulgar para a objetividade fotográfica” (GERSNHEIM, 1967, p. 163). Na exposição da Escócia (1858), somente se exibiu a metade respeitável da fotografia, e o nu foi coberto com um pano.

O cruzamento de referências da fotografia com a pintura, a literatura⁷³ e o teatro, bem como a imobilidade e a pantomima dos personagens, contribuem para um efeito de *tableau vivant* que se fabrica, conforme sinalizou Halimi,

na materialidade do suporte fotográfico... Corpos híbridos, compósitos, resultando de *assemblages*. Além disso, o fotógrafo explora ainda o gestual pantomímico dos personagens, a paródia dos figurinos de época, a dimensão cênica da composição e os recursos de modelos nus conhecidos por serem empregados nos modelos “vivants” (HALIMI, 2011. p.211).

Se a fotografia contemporânea utiliza a tradição pictural como referência para as imagens, isso não foi diferente com Rejlander. A obra *Os Dois Caminhos da Vida* teve como referência pictórica um dos grandes quadros de história, a grande tela *Os Romanos da Decadência*, 1847, de Thomas Couture (fig. 105), seja pelo assunto tratado – a decadência em uma das partes da fotografia –, seja por algumas referências icônicas, como as colunas ao fundo da composição, as figuras nuas e algumas poses e localizações espaciais dos personagens. A forma de dividir o espaço da fotografia alegórica em partes para narrar duas situações opostas e a ideia de encenação também podem encontrar eco em outra alegoria como *O Atelier do Pintor, alegoria real determinando uma fase de sete anos de minha vida artística* (1855), de Gustave Courbet: nesta, à direita, amigos, trabalhadores e amadores do mundo da arte, e, à esquerda, o modo de vida trivial, o povo, a miséria, a pobreza, a riqueza, os explorados, os exploradores, as pessoas que vivem a morte. Outra referência ao pictural para aquela fotografia de Rejlander pode ser *A Escola de Atenas* (1509-1511) (fig.130), de Rafael, no arco central com a figura de Cristo e na fotografia, o arco central com a figura do pai com grupos de pessoas em cada lado da tela.

A Cabeça de São João Batista, outra obra de Rejlander (fig. 131), realizada a partir de dois negativos, retoma a concepção da pintura *Judith e Holofernes* (1856-1857). Então, a *mise en scène* fotográfica que busca seus modelos no pictural. Mesmo em seus inícios, a fotografia já criara seus diálogos com a pintura, embora

⁷³ A referência literária é *Mystères de Londres*, de George Reynolds, publicada em 1846: dois irmãos que tinham recebido a mesma educação, exploram a vida de maneira diferente. O pai está no centro dessa manifestação de *Os Dois Modos de Vida*: de um lado, a luxúria, o vício, o jogo e a devassidão; de outro, a virtude, a caridade, o estudo e o trabalho. A partir da educação recebida do pai, os irmãos escolhem vidas opostas. Rejlander realizou duas composições semelhantes. A fotografia foi publicada com um subtítulo *A Esperança do Arrependimento* (HALIMI, 2011).

estivesse em busca de uma legitimação de seu estatuto de arte, diferentemente do contemporâneo, que não precisa mais provar mais a artisticidade da fotografia.

Em 1860, Thomas Sutton refere-se ao fotógrafo como um impostor ao dizer que o fotógrafo podia escolher uma bela mulher e vesti-la com uma capa, colocá-la em uma pose voluptuosa e denominar de Verão, mas que as coisas são o que elas são, e não o que ele quisesse que fosse. Ele conclui, dizendo: a “fotografia é muito verídica, todas as dissimulações são desmascaradas, você é um impostor, um simples prestidigitador, e não um verdadeiro artista” (SUTTON, apud HALIMI, 2011, p. 221). Isso mostra que a fotografia, ao extrapolar e tensionar os domínios para os quais fora designada como ciência exata do real, era veementemente criticada.

Assim como Rejlander, o pintor e fotógrafo Henry-Peach Robinson realizava fotografias encenadas e construídas por fotomontagens. O fato de ser pintor foi determinante para suas fotografias, porque, além de estruturá-las a partir de temas da pintura, também realizava esboços preparatórios com desenhos para suas composições fotográficas, como faria um pintor para com seus motivos. Algumas delas foram originadas de temas da pintura pré-raphaelita, como, por exemplo, *A Senhora de Shalott* (1888) (fig. 132), que encontra seu eco pictural na tela *Ofélia* (1852) (fig. 39), de Jean Everett Millais. Através de um procedimento de assemblage, o fotógrafo realizou essa composição com dois negativos: o primeiro negativo, da modelo num barco, foi realizado num canto do jardim de seu atelier; o segundo negativo foi tomado na paisagem circundante. A maneira como realizou a fotografia assemelha-se à prática pictural da pintura *Ofélia*, de Millais – o pintor primeiro observou e registrou as plantas ao ar livre e depois representou a jovem numa banheira no seu estúdio. Assim, a concepção de compor como montagem está tanto na técnica fotográfica quanto no pictural.

Se a pintura construía por partes para chegar ao todo da imagem, a fotografia também utiliza estratégia semelhante. Contrariamente à técnica fotográfica de uma única tomada, o método do artista envolvia várias fases, como lembra Gernsheim (1967, p. 164): fazer um desenho preliminar do conjunto, fotografar as figuras individuais ou em grupo, recortar as figuras, colar sobre o fundo desenhado anteriormente, retocar a justaposição das figuras e refotografar para a versão final. Robinson chamou seu método de “positivado combinado que permite dividir em partes separadas para sua execução, que depois se positivam juntas em um só papel”. O fotógrafo esclareceu que “é preciso retocar as bordas da união das figuras,

sendo conveniente fazer um esboço da composição a lápis ou a carvão antes de começar a fotografia” (ROBINSON, 2003, pp. 59-60) (fig. 133). Como utilizava a montagem, era partidário de todo truque e artifício em busca da composição desejada:

Qualquer artimanha, truque ou conjura de qualquer classe que seja está permitida ao fotógrafo para que permaneça a sua arte e não seja falsa com relação à natureza e que as fotografias possam ser realizadas com a mistura do real e do artificial (NEWHALL, 2002, p 78).

Porém, esses truques empregados no sistema “positivado combinado” deviam, segundo Robinson, “ser bem estudados em seus detalhes, porque não pode ser percebido nenhum desvio em relação à natureza real, tanto que as luzes que incidem numa paisagem devem ter a mesma fonte e a mesma direção” (ROBINSON, 2003, p. 63). Isso demonstrava que sua fotografia devia ser pautada por uma concepção realista da imagem, embora fosse totalmente construída.

Como o tempo de pose era ainda superior a alguns minutos, era conveniente fazer cenas com figuras estáticas, sentadas ou dormindo. Assim, “o tableau fotográfico se obtinha com a montagem fotográfica” (HALIMI, 2011, p. 210). Da mesma forma, a composição *Os Últimos Instantes (Desaparecendo)* (1858) (fig. 134) foi toda encenada, fazendo com que os modelos posassem, separadamente, em estúdio. Dessas tomadas, resultou uma montagem de cinco negativos. O tema de uma jovem moribunda, segundo Halimi (2011), a representação da morte ou de instantes que a precedem, encontra-se também em temas da pintura neoclássica. Halimi relaciona essa fotografia à tela *Antiochus e Strattonice*, de Davi, pois a paixão de Antiochus leva o personagem a definhar lentamente até o desaparecimento de suas forças vitais. Além disso, Robinson “teria adotado, da obra de Davi, a disposição em friso dos personagens” (Ibid., p. 202).

Em Rejlander e Robinson, não há interferência na fatura realista da fotografia; pelo contrário, as imagens são dotadas de um caráter marcadamente figurativo, o que as leva a configurar-se como fotografia acadêmica. O pintor e fotógrafo David Octavius Hill também “teve suas fotografias comparadas com a obra de grandes pintores, como Reynolds, Rembrandt e Murilo,” sendo apontado, ainda, em seu Grupo de Pescadores, um Teniers, com seus camponeses holandeses, ou uma nova taberna de aldeã, de Ostade (SCHARF, 2001, p. 56). Pode-se ver, em se

associando com a pintura acadêmica, que o objetivo das montagens estava ligado à busca pela afirmação do caráter artístico da fotografia.

Contradizendo o discurso como aquele do crítico Francis Wey, que apenas via na fotografia um “agente fiel”, “fiel na representação de objetos exteriores”, mas sem capacidade de interpretação, porque lhe faltava o “sopro da inspiração” (FABRIS, 1991, p. 179), Julia Margareth Cameron⁷⁴ cria suas composições fotográficas através de temas da pintura.

Cameron fez muitos retratos, dentre outros, de cientistas, atrizes, escritores, músicos e pintores;⁷⁵ ilustrou, por meio de mises en scènes, temas literários dos *Idylls of the King*, de seu amigo e vizinho, o poeta Lord Tennyson.⁷⁶ Na verdade, ela fez com a fotografia o que a pintura já havia feito ao ilustrar temas literários e do teatro. Em todas essas composições fotográficas, os seus amigos e familiares interpretavam os seus papéis, conforme a parte da história narrada, portanto, era uma fotografia deliberadamente construída, ou o método dirigido, para referenciar Coleman. Isso incluía “toda uma preparação de figurinos para os personagens e os obrigava a posar durante várias horas, mesmo que fosse sob um sol intenso, para obter os efeitos desejados na fotografia” (NEWHALL, 2002, p. 78).

Suas composições fotográficas foram realizadas com cenas posadas, marcadas por referências à pintura de Rafael, Giotto e Michelangelo, que a fotógrafa via em imagens que circulavam na Inglaterra. Em algumas composições fotográficas de madonas (fig. 135), Cameron vestiu e posicionou as personagens como as madonas do pintor renascentista Rafael Sanzio (fig. 136); inclusive, as fisionomias de suas modelos se parecem com as das modelos do pintor italiano. Para os retratos em que interpretou grandes personalidades, sua obra “tinha a tendência de se perder no sentimento e constituir um eco com a pintura, e isso era deliberado por Cameron, pois escreveu num cartão ‘decididamente pré-rafaelita’” (Ibid., p. 81). Os

⁷⁴ Embora nascida em Calcutá, Índia, ela construiu seu trabalho em Londres. Foi educada na França, tendo retornado à Índia; em 1838, casou-se com o jurista Charles Hay Cameron. Em 1848, mudou-se com o marido e a família para Londres, onde residia uma de suas irmãs, Sarah Prinsep, que, inclusive, vai ser uma de suas modelos para as composições fotográficas. Com 48 anos, em 1863, ela ganhou de sua filha uma câmera fotográfica de presente e, então, fotografou até 1865, quando retornou para o Ceilão (atualmente Srilanka).

⁷⁵ Retratou o astrônomo John Herschel, a atriz Ellen Terry, o escritor Alfred Lord Tennyson, os pintores pré-rafaelitas, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e Edward Burne Jones e do pintor de retratos George Frederik Watts.

⁷⁶ Ilustrou com fotografias as obras *King Lear allotting his Kingdom to his three daughters* (1872), *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere* (1874), *A Morte do Rei Arthur* (1875) e *The May Queen*, do poeta britânico Lord Tennyson (1875).

pintores pré-rafaelitas, como Millais e Dante Gabriel Rossetti, utilizaram fotografias para suas composições pictóricas. É preciso lembrar que Cameron foi amiga de muitos pintores, como os pré-rafaelitas, e também nutriu amizade pelo pintor George Frederick Watts, que pintava alegorias, mas foi amiga, sobretudo, do pintor e fotógrafo David Wilkie Wynfield, que fotografava seus amigos vestidos com roupas da época do Renascimento ou Barroco (fig.137). Este também usava o *fou*, o que teria influenciado a fotografia de Cameron. Sua intenção ao usar o *fou* era enobrecer a fotografia, poder utilizar o real e o ideal.⁷⁷ Ao assegurar que desejava combinar o real e o ideal, deixava claro que suas intenções iam além de trabalhar com a objetividade da imagem, pois se, por um lado, recorre às iconografias da tradição da pintura, por outro, também se preocupa em interferir com o fora de foco para afirmar um caráter antigráfico na fotografia.

Outra referência histórica dos diálogos entre fotografia e pintura no século XIX pode ser encontrada no título da conferência de Peter Henry Emerson, por seus vocábulos – A fotografia, uma arte pictórica –, reforçando uma relação entre a fotografia e a pintura. Para apresentar a sua teoria dos efeitos artísticos da natureza sobre o olhar, faz referência a pintores clássicos, dentre outros, Leonardo da Vinci, Jean-Baptiste Corot, Jean-François Millet e Julien Bastien-Lepage, que considera como pioneiros da escola naturalista. Annateresa Fabris aponta que suas fotografias de 1886 “têm a presença de modelos pictóricos de Bastien, Lepage e Jules Breton, muito embora Emerson acredite que a fotografia é um meio ‘independente’ que não necessita de empréstimos ou imitações de outras artes” (FABRIS, 2011, p. 32). Posicionando-se contra a nitidez característica da ótica da fotografia tradicional e a favor de uma fotografia como impressão, e não como uma descrição literal, Emerson “acreditava no desfocamento da imagem e na suavidade de contrastes, apesar de, em 1891, contestar suas próprias ideias, aconselhado pelo pintor James Whistler” (Ibid., p. 32).

Como se verificou nesta pesquisa, a fotografia contemporânea estabelece distensões com produções contemporâneas ao surgimento da fotografia, mas os

⁷⁷ (...) o foco que eu uso só pode dar nisso que é chamado e condenado como “fora de foco”. O que é o foco: quem tem o direito de dizer qual o foco é o foco legítimo. Minhas aspirações são as de enobrecer a fotografia e assegurar-lhe o caráter e os usos da Grande Arte, combinando o real e o ideal sem sacrificar nada da verdade por toda a possível devoção a poesia e a beleza (CAMERON apud NEWHALL, 2002, p. 78).

objetivos são completamente diferentes. Se essas produções fotográficas do século XIX investiram no diálogo com a pintura figurativa para ter a confirmação do seu estatuto como arte, isso não se justifica mais nas práticas da fotografia contemporânea, porque, como se sabe, em maior ou menor proporção, a fotografia já conquistou espaços institucionais de arte. As reminiscências do pictural trabalhadas pela fotografia contemporânea, na sua maioria, não são simples citações da história da pintura, mas, ao contrário, como se verificou na pesquisa, propõem questionamentos em relação aos códigos picturais e agem como uma contrafação a determinadas virtudes plásticas em que se ancorou a tradição da pintura figurativa.

2 A EVIDENCIAÇÃO DA APARÊNCIA DE MATÉRIA PICTOFOTOGRAFÍCA: PROTOCOLOS DE SINGULARIZAÇÃO

2.1 CLIVAGENS TEÓRICAS CONTEMPORÂNEAS: PROTOCOLOS DE SINGULARIZAÇÃO DA MATÉRIA FOTOGRÁFICA

Vicent Lavoie (1996), no texto *Transparence et plasticité*, analisa o sistema dualista de abordagem estética de práticas fotográficas contemporâneas. Segundo o autor, a fotografia do século XX e a contemporânea mostram que a clivagem histórica que evidenciava uma oposição entre duas práticas fotográficas, uma “funcional e objetiva” e outra “artística e subjetiva”, se tornou obsoleta. Isso porque muitas práticas contemporâneas jogam com esse antagonismo, semeando uma confusão nesse modelo dualista e reabilitando protocolos figurativos, técnicas e habilidades associadas uma à outra de tendências incompatíveis. Então, a “fotografia procura desviar os fins estéticos de procedimentos tradicionalmente associados a abordagens funcionalistas” (LAVOIE, 1996, p. 67).

No século XIX, existia uma clivagem entre as práticas auxiliares (fotografia médica, judiciária, antropológica) e aquelas com referências às categorias da história da arte (retrato, paisagem, alegoria, mitologia). Assim, as práticas destinadas aos usos científicos e arquivistas reprimiram todas as formas de investimento plástico. Porém, desde as vanguardas históricas, são artísticas não somente as imagens onde o material fotográfico faz do objeto um tratamento plástico, mas igualmente aquelas que preservam a integridade do meio, que tem a clareza descritiva assegurada. Assim, Lavoie entende por *transparence* os atributos de uma valorização estética própria à fotografia funcionalista – clareza descritiva, precisão, objetividade, verdade. Estas estariam ligadas a práticas fotográficas auxiliares. De início, já é possível pensar que uma fotografia pode ter os três primeiros critérios, mas não trabalhar com a verdade, como é o caso das práticas fotográficas que lançam mão do dispositivo da *mise en scène*, como fazem Bachelot Caron. Por *plasticité*, Lavoie entende que se trata de imagens nas quais o

o material fotográfico é o objeto de um trabalho plástico e, neste sentido, se distingue daquelas imagens que preservam escrupulosamente a integralidade do meio, a unidade de sua superfície, sua nitidez, sua clareza ou seu flou controlado, como exige uma ortodoxia” (Ibid., pp. 69-70).

Embora tenha afirmado no início do texto que as práticas “funcional e objetiva” e “artística e subjetiva” são atualmente obsoletas, o autor francês divide o seu texto em dois grupos que, segundo ele, são igualmente aceitos como arte: aqueles que trabalham com “objectivité retrouvée” e com “autre plasticité” (LAVOIE, 1996, p. 68-69). Para exemplificar, no primeiro caso, ele cita poéticas como aquelas dos artistas Patrick Tosani e Thomas Ruff, que reabilitam a objetividade da imagem. No segundo, menciona a produção de Witkin, por utilizar técnicas de intervenções plásticas nas superfícies das imagens. Pode-se lembrar do que consiste tal intervenção na matéria para depois verificar a concepção de Lavoie.

Witkin faz adulterações no negativo para tornar a imagem, no seu dizer, “mais poderosa, mais misteriosa” e, poder-se-ia acrescentar, mais pictural. Esse momento é significativo para o artista: “minhas tiragens não são registros mecânicos, mas o resultado de uma série de inter-relações entre os registros e mim mesmo” ⁷⁸ Diz ele:

[no laboratório, depois de escolher os contatos], coloco o negativo, aquele que eu escolhi, sobre a mesa luminosa [e] começo a trabalhar sobre a emulsão. Em seguida, eu desenho, eu risco o contato para ver aproximadamente que efeito pode me dar. Eu retrabalho o negativo, eu risco, eu junto signos, eu apago partes. A tiragem é uma operação que me exige tempo para tomar decisões estéticas que a instantaneidade, a tomada de vista não me permitem fazer. Eu redesenho a imagem, eu a torno mais poderosa, mais misteriosa. (...) Isso pode tomar dez minutos, uma hora ou ainda mais. (...) O trabalho de ampliação é mais longo. É necessário geralmente um dia inteiro para fazer uma só tiragem. Já me aconteceu de passar uma semana fazendo uma tiragem (WITKIN, entrevista, *site HORVAT*).

Assim, riscar, raspar, provocar incisões, retoques visíveis, colagens, sobrecargas de pintura, cobertura de encáustica, tudo isso colabora no processo para a aparência pictural, de desenho ou de gravura, resultante na imagem ampliada de suas fotografias. Algumas vezes, com esses procedimentos, o artista faz da imagem reproduzível uma imagem única. Pode variar o grau de intervenção no negativo, mas ele sempre faz essa pós-produção. Isso é bem visível em obras como *Il Ragazzo com Quattro Bracci, San Francisco* (1984), *Sins of Joan Miró, New México* (1981), *Art Deco Lamp, New Mexico* (1986) (fig. 138) e *Studio Winter, Paris* (1994) (fig. 76), *Leda, Los Angeles* (1983) (fig. 79) dentre outras. O trânsito entre a

⁷⁸ HORVAT (http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-fr_en.htm).

fotografia, a pintura e os grafismos em suas composições fotográficas acusa a impureza de seus processos de trabalho e denota que um meio não poderia existir sem o outro. Se o trabalho de manipulação no laboratório personaliza a obra pelo gesto, retirando parte do caráter gráfico e objetivo da identidade fotográfica, mesmo assim, a iconografia objetiva da imagem, sobretudo dos corpos, é preservada.

Por tais intervenções plásticas, Witkin é colocado, por Lavoie, no eixo da *plasticité*. Se o pesquisador foi feliz nos primeiros exemplos que utilizou em relação a Tosani e Ruff na primeira categoria de objetividade da imagem, não se pode dizer o mesmo de Witkin, porque o artista utiliza ao mesmo tempo as duas categorias propostas por Lavoie. Witkin trabalha simultaneamente com uma objetividade atroz da imagem e com técnicas consideradas *plasticiens* na mesma composição. Pode-se considerar que os trabalhos fotográficos do artista estão em trânsito entre os dois grupos. Tal separação em dois grupos distintos apontada pelo pesquisador parece não ser assim tão simples, não se podendo aplicar rigidamente tais categorias – tudo depende do que a produção tem a dizer. Para certas fotografias, é possível a separação em duas categorias distintas, mas, no caso de Witkin, tal separação não pode ser tão categórica. A produção desse artista estaria de acordo, então, com as considerações que o crítico faz no início do seu texto ao dizer, como já apontado, que a fotografia contemporânea semeia uma confusão dualista entre diferentes utilidades da própria fotografia, já que algumas fotografias de Witkin dialogam com a área médica.

Para Lavoie (1996, p 70), os fotógrafos *plasticiens* produzem “imagens ‘suja’, tecnicamente precárias e muitas vezes com acumulação de pintura e encáustica.” As obras *Nègre`s Fetishist, Paris* (1991)⁷⁹ (fig. 139) *Studio de Winter* (fig. 72) e *Studio of the Painter: Courbet* (fig. 76) foram reforçadas com técnica da pintura, como a encáustica, e são exemplares únicos – mais uma alusão à concepção do pictural. Segundo Lavoie (1996, p. 70), “o aspecto mórbido, monstruoso e insólito de suas mises en scènes não suscitariam curiosidade se ele não imprimisse, na fatura, marcas de uma fascinação pela crueldade”. O autor termina sua análise dizendo que “as formas das imagens de Witkin e o tratamento plástico são indissociáveis da natureza do conteúdo representado”. Pode-se acrescentar que essa “curiosidade”

⁷⁹ O título desse trabalho referencia as fotografias do francês Charles Nègre (1820-1880).

que o autor menciona não é somente por essa associação entre técnica e imagem, mas porque a imagem apresentada é de uma objetividade lancinante. Então, a produção do artista reúne, na mesma imagem, uma objectivité e uma intervenção plasticienne; dessa forma, a obra de Witkin problematiza a separação em dois grupos feita por Lavoie. O que disse Lavoie sobre a obra de Witkin não invalida suas considerações sobre as intervenções que o artista realiza na matéria, apenas a ressalva é quanto à inserção numa ou noutra categoria.

Pode-se pensar que Witkin estaria numa concepção de *mutatis mutandis*. Dominique Baqué também fala em clivagens nas abordagens da fotografia contemporânea, mas logo alerta que distinções tão rígidas não são possíveis. Em *La photographie au risque de l'art* (1996), apresenta as clivagens na fotografia contemporânea: fotógrafos puros e fotógrafos plasticiens, ou ainda uma terceira categoria, *mutatis mutandis*, que são as duas categorias anteriores numa só obra. O fotógrafo *plasticien* (1996, p. 155) é aquele que escolhe inscrever sua prática no campo da arte, e não no circuito mais limitado, menos institucionalizado e único da fotografia, ou aquele que utiliza o meio fotográfico e outro ao mesmo tempo – pintura, vídeo, instalação – para constituir o que se chamou de obra multimídia. Para mostrar como essas clivagens se mostram pouco rigorosas e frágeis, a autora traz como exemplos o trabalho de Thomas Struth, que trabalha com uma fotografia objetivista pura, não-mestiça, e o de Paolo Gioli, representante de um “neopictorialismo nostálgico”, qualificando a ambos de plasticiens. Portanto, na análise de Baqué, um fotógrafo com trabalho de caráter objetivista, como Struth, e um neopictorialista, como Gioli, podem constar na mesma categoria.

André Rouillé propõe três clivagens para a arte contemporânea, com as caracterizações que faz entre fotógrafos puros, fotógrafos artistas e artistas que usam a fotografia. Rouillé atribui aos fotógrafos artistas o uso de procedimentos de intervenções manuais, mas é preciso acrescentar a tal atribuição que os artistas que não descendem do campo fotográfico e usam o meio também fazem uso de intervenção manual na matéria fotográfica.

Baqué (1996, p. 163) pensa que “é necessário renunciar às clivagens para pensar a obra como mestiçagem de práticas e matérias, articulação de objetivo e subjetivo, reconciliação da técnica e da arte”. Como bem ressaltou, o uso de clivagens, em determinados casos, pode ser problemático. A autora opõe à arte dos anos de 1980 a ideia de purificação, de essência dos meios, de eliminação de meios

e efeitos emprestados de outras áreas, o que era caro a Clement Greenberg. E hoje o que se vê é “uma perda nessa essência, porque não cessam de proliferar obras mistas, obras híbridas”, e tal hibridação é o que dá lugar às “fotografias-pinturas”, entre outras. Para a autora francesa (2007, p. 224-225), o que caracteriza a fotografia contemporânea não é o retorno à fotografia “pura”, mas àquela mestiçagem.⁸⁰

Dominique Baqué (1998) e André Rouillé (2009) utilizam o termo neopictorialismo⁸¹ para definir práticas fotográficas contemporâneas que extrapolam os limites específicos de suas próprias linguagens e se constituem como uma arte de mixagem, uma arte do misto, como uma filiação ao movimento pictorialista: a reapropriação de estilos e técnicas antigas, de modelos que se travestem, a prática da citação, o maneirismo, o pastiche, misturas e hibridações, os jogos com a história das imagens, imagem de imagens, retornos a práticas artesanais, o culto ao original, ao único, por procedimentos de intervenção da mão em busca de uma singularidade. Segundo Baqué (1998, p. 174), a matéria, o recurso ao pincel, as raspagens, a coloração dos clichês, as impressões sobre tela ou seda, as combinações de sobreposições múltiplas, procedimentos que se opõem aos papéis lisos da modernidade, são recursos empregados na fotografia contemporânea.

As mestiçagens fotografia-pintura, para Baqué (1998, p. 235), parecem problemáticas no que aparece como “solidária a certo academicismo e na recorrência aos valores estéticos mais tradicionais.” A autora afirma que, ao contrário da mestiçagem entre fotografia e pintura, as imagens que têm relação com o cinema e o vídeo não são nostálgicas, pois propõem uma interrogação crítica sobre as condições da percepção, sobre o sentido de imagem e sua recepção. Em outro texto, Baqué (1996, p. 162) esclarece que “o nostálgico, na mestiçagem entre fotografia e pintura, se refere às obras mistas que requerem a intervenção singular da mão.” São obras solidárias aos debates sobre o irredutível valor da obra única, que ela nomeia como os neopictorialismos dos anos de 1980.

O autor Jean-François Chevrier (2007, p. 198) adota uma postura negativa em relação aos neopictorialismos ao afirmar que “o pior da imagem fotográfica é

⁸⁰ Baqué emprega os dois termos, *mestiçagem* e *hibridação*.

⁸¹ O neopictorialismo é uma referência ao movimento pictorialista ocorrido no final do século XIX e início do século XX que trabalhou com intervenções manuais sobre a matéria fotográfica; tais questões serão consideradas no decorrer deste capítulo.

essa inflação de imitações ‘neopictorialistas’ da pintura antiga e moderna mediante a qual a fotografia de autor confirma sua vocação de arte média”. A tal afirmação, ele contrapõe a produção de artistas de Dusseldorf, Paris e Vancouver, especialmente referindo-se a Bernd e Hilla Becher, Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff e Jeff Wall, que trabalham sistematicamente e exclusivamente, como afirma o autor, na tradição do quadro descritivo e desconfiam de uma visão muito fragmentária e subjetiva, que caracterizaria a fotografia denominada “criativa”, mas que não desprezam o artifício da ficção. Ao contrário dos pictorialistas, tais fotógrafos preferem uma matéria visual preexistente, objetiva, pertencente à ordem das coisas do mundo. Esses artistas de linha mais objetiva na abordagem da imagem, segundo o autor (2007, p. 199), “inscrevem-se numa continuidade histórica de uma fotografia ‘moderna’ oposta aos arcaísmos pictorialistas”. O ataque ao neopictorialismo continua em outro de seus textos. Chevrier pergunta-se:

na realidade, o que é o neopictorialismo senão uma nostalgia da tela acadêmica, transmutada em imitação fotográfica da pintura? No entanto, além desta moda da fotografia como sucedâneo da pintura, o que tem que denunciar é o desejo prepotente de completude da imagem (CHEVRIER, 2007, p. 219).

Ao falar da fotografia dos anos de 1980, Chevrier esclarece que ela representava um regresso à pintura, ao pseudoneoexpressionismo pictórico, e que o conteúdo descritivo e documental das obras que mais o interessavam se opunha à tendência semiológica pop e supostamente “crítica” dos artistas da apropriação. Para o autor, o que fazia com que a fotografia fosse tão interessante na década de 80 não corresponde ao que alcançou de êxito, e tal êxito

se deve à conjunção de duas razões aparentemente antinômicas. Por um lado, a fotografia representou uma espécie de avatar mediático da pintura e, por outro, se converteu em *issues oriented*. Sem dúvida, essa alternativa entre o pictórico e o temático não me interessa (...). A fotografia me interessava porque era realista, e é porque seu realismo, entre as belas artes e os meios de comunicação de massa, permite evitar as categorias ideológicas instituídas (Ibid., p. 24).

Como se pode verificar, Chevrier é um defensor da fotografia descritiva, e não de fotografias que tenham suas matérias fotográficas maculadas por interferências manuais. Embora Dominique Baqué, como Chevrier, também veja uma nostalgia nos neopictorialismos na fotografia contemporânea, a autora não adota uma postura corrosiva em relação aos artistas que trabalham com essa abordagem. Michel Poivert também não vê essa fotografia contemporânea com a mesma acidez de

Chevrier, tanto que não somente escreveu sobre a dupla de artistas franceses Bachelot Caron, que usam neopictorialismos na fotografia, como também os entrevistou num de seus seminários, conforme já mencionado anteriormente.

Baqué, como se viu, alerta para a possibilidade de obras que se voltam a valores estéticos mais tradicionais parecerem “solidárias a um academicismo”. Entretanto, pode-se pensar que não é pelo fato de dialogarem com a tradição que as obras sejam acadêmicas, mas é preciso pensar o que tais obras podem propor, para usar palavras de Baqué, como “interrogações críticas” sobre os códigos picturais e sobre o “sentido da imagem”, como se verificou nas fotografias de Witkin (crítica à beleza da representação de Vênus pela pintura), Sherman (próteses como dessublimação do retrato pictórico) e Bachelot Caron (trivialização de temas picturais). As fotografias desses artistas são instrumento de reflexão sobre os códigos picturais.

Para Baqué (1996, p. 163), a “reabilitação da mão e de seus prestígios”, a supervalorização do gesto que vem redimir a técnica e um chamado nostálgico às supostas virtudes da subjetividade expressiva trazem uma “vontade de auratizar”,⁸² de restaurar a aura, cuja perda Benjamin⁸³ considerava ter sido gerada pela fotografia. Como exemplo de reabilitação da aura, a autora menciona trabalhos de Giordano Bonora, Paolo Gioli (figs. 140 a 142) e Natale Zoppis, que revalorizam a matéria fotográfica. Paolo Gioli,⁸⁴ por exemplo, utiliza ao mesmo tempo a matéria

⁸² Rosalind Krauss e Annette Michelson (2009, p. 145) também acreditam que, “na arte contemporânea, têm renascido as noções de valor, de presença, de aura ou de autenticidade.”

⁸³ Benjamin define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, s.d., p. 170). Como se sabe, a noção de aura está ligada à presença do original, da obra única.

⁸³ Paolo Gioli (1991, pp. 1-7) declara sobre questões da matéria: “eu tenho uma grande fixação pela matéria: a fixação que a matéria gera na imagem. É uma grande fixação em torno da matéria que me vem da pintura, da qual tenho uma melancolia atroz que penetra inconscientemente na fotografia. Dentro da matéria, está a imagem, basta tirá-la para fora. (...) Se eu faço um retrato, é sempre a matéria protagonista. (...) Quando começo a trabalhar, parto sempre das bordas em direção ao centro. Partir de um fundo neutro, anônimo, e deixar nascer uma imagem me dá uma enorme angústia. Parto sempre da matéria: dentro da matéria, começa a nascer a imagem, mas partindo sempre das bordas.(...) Me parece impossível não trocar estas três coisas: a pintura, a fotografia e o filme”.

⁸⁴ Paolo Gioli (1991, pp. 1-7) declara sobre questões da matéria: “eu tenho uma grande fixação pela matéria: a fixação que a matéria gera na imagem. É uma grande fixação em torno da matéria que me vem da pintura, da qual tenho uma melancolia atroz que penetra inconscientemente na fotografia. Dentro da matéria, está a imagem, basta tirá-la para fora. (...) Se eu faço um retrato, é sempre a matéria protagonista. (...) Quando começo a trabalhar, parto sempre das bordas em direção ao centro. Partir de um fundo neutro, anônimo, e deixar nascer uma imagem me dá uma enorme angústia. Parto sempre da matéria: dentro da matéria, começa a nascer a imagem, mas partindo sempre das bordas.(...) Me parece impossível não trocar estas três coisas: a pintura, a fotografia e o filme”.

fotográfica e a matéria pictórica. São artistas que trabalham com a matéria recorrendo ao pincel, a raspagens, colorindo clichês, transportando provas sobre tela ou seda, combinando superposições múltiplas.

Se a autora coloca a aura ligada ao gesto, Douglas Crimp (2005, p. 103-104), contrariamente, afirma: “não é que uma obra feita a mão tenha algo que uma obra feita mecanicamente não tem”, já que Benjamin vê aura em algumas fotografias. Ainda segundo Crimp, Benjamin considerava que um pequeno número limitado de fotografias tinha presença da aura, aquelas da chamada fase primitiva, período anterior ao da comercialização da fotografia da década de 1850. Essa aura resultava do longo tempo de exposição e da relação única e direta com o fotógrafo. A aura na fotografia, segundo a leitura que Crimp faz de Benjamin, estaria ligada ao tema:

nessas fotografias, não é na presença do fotógrafo na fotografia que vai se encontrar aura, como acontece com a aura da pintura, que é determinada pela presença inconfundível da mão do pintor no quadro. Em vez disso, é a presença do tema, daquilo que é fotografado (CRIMP, 2005, p. 104).

Para Crimp, Benjamin considerava um equívoco os fotógrafos terem começado a simular a aura perdida aplicando técnicas que imitavam a pintura, dando como exemplo o uso da goma bicromatada. A diferença entre os dois autores, Crimp e Baqué, é que esta última transpõe para a fotografia os procedimentos do único através da “reabilitação da mão”, das “intervenções singulares da mão”, o que, na fotografia, poderia ser considerado uma “vontade de auratizar”.

Baqué cita a teoria da rarefação de Rouillé, tiragem única, reabilitação de procedimentos antigos ou de singularização pela intervenção da mão, o grande formato ou a forma-quadro, de Chevrier.⁸⁵ A partir das caracterizações realizadas por Baqué, pode-se ver que Rouillé tem um ponto de vista em comum com o da autora. Rouillé (1996, p. 85) detecta algumas características de determinadas práticas fotográficas na contemporaneidade, quando os artistas “adotam protocolos de singularização e produzem o único ou o raro, a tiragem limitada, a assinatura das provas, o culto do original, e conferem um suplemento de humanidade a uma imagem muito submetida às leis da mecânica”. E acrescenta:

admitindo tacitamente que a arte é a expressão de uma individualidade genial servida por uma competência artesanal de elite, os fotógrafos artistas

⁸⁵ A *forme-tableau* será analisada no próximo capítulo.

procuram uma legitimação na ação de um gesto singular, seja por intervenção direta da mão, seja pelo retorno a um estado anterior da técnica. (...) Eles riscam, colocam tinta sobre as provas, superpõem, combinam. Tais misturas de matérias e de mestiçagens de práticas resultam em obras híbridas fortemente emprestadas da nostalgia da arte tradicional (ROUILLÉ, 1996, p. 85).

Para a autora, é como se a fotografia praticasse uma negação – “je ne suis pas la photographie” – para “ter acesso ao cobiçado campo das artes plásticas, como se a fotografia devesse se fazer pintura para aceder ao sacramento da obra” (BAQUÉ, 1998, p. 175). Todas essas questões aqui apontadas estão enfeixadas no que a autora vê como pós-modernismo fotográfico.

A questão de mestiçagem entre fotografia e pintura, apontada por Baqué e Rouillé, é bem visível, sobretudo, nas fotografias de Bachelot Caron, como se verá na análise pictural de suas fotografias. Nem Bachelot Caron, nem a Cia de Foto utilizam matéria extrafotográfica no sentido físico da imagem, mas ambos inscrevem virtualmente códigos picturais na matéria fotográfica. Embora as considerações desses autores sejam sobre intervenções físicas na matéria da fotografia, pode-se verificar que alguns desses procedimentos podem ser transpostos para processos digitais, como a coloração, a pincelada, os maneirismos, os jogos com as histórias das imagens, a mestiçagem, a busca por uma singularidade, entre outros. Se não há mestiçagem de material, há de linguagem nas práticas fotográficas de Bachelot Caron e do coletivo fotográfico paulista Cia de Foto, que mostram, citando Rouillé, que “a imagem não é produto automático de uma máquina nem reflexo direto de uma coisa, mas criação artística” (ROUILLÉ, 2009, p. 245). Se “a fotografia ameaçou a fabricação manual e artesanal da imagem”, em que se poderia incluir a pintura, “em prol da seleção seguida do registro” (Ibid., p. 295), as atitudes plásticas dos artistas tentam refabricar a imagem por meio de recursos cromáticos.

2.2 A FOTOGRAFIA COM(O) PINTURA

2.2.1 A fotografia como pintura: o artifício da “pincelada” digital

Com os criadores fotógrafos contemporâneos, uma grande e profunda corrente de pesquisa vai explorar as riquezas expressivas da matéria fotográfica, sua espessura, sua vibração e seus valores táteis, sua força de presença.

Jean-Claude Lemagny

Uma parte da fotografia contemporânea de arte parece querer extrapolar os desígnios históricos de apreensão do real ao trabalhar com uma falsa ideia de documentação, desejando ampliar os limites de sua linguagem, senão pelo emprego de diferentes meios, pela criação de simulações que elaboram interfaces entre a fotografia e a pintura, num sentido de matéria pictórica. Em vez da realidade observada, está a fotografia construída. Pode-se perguntar até que ponto estratégias contemporâneas de criar e de tratar as imagens na pós-produção não estariam tangenciando operações empregadas no século XIX, quando do surgimento da fotografia. De que forma a fotografia contemporânea estaria tensionando os limites de sua própria linguagem em se associando com o pictórico, como já fizeram outras produções fotográficas legitimadas como arte? As produções fotográficas de Bachelot Caron parecem responder essas questões.

“A fotografia digital pós-produzida e a teatralidade tornaram-se um eixo maior da fotografia contemporânea”, afirma Michel Poivert (2012, p. 62). É exatamente essa a síntese do processo operacional das composições fotográficas realizadas por esses artistas franceses: *a mise en scène* como reminiscência da tradição pictórica e a pincelada digital como a reabilitação da mão, agregada a uma imagem mecânica como uma possibilidade de singularização. A fotografia parece não querer emancipar-se da mão. Bachelot Caron estão impregnados por uma cultura pictórica enquanto gesto autográfico.

“Ceci n`est pas une peinture”, como poderia ter dito René Magritte em relação à aparência das imagens. Fotografia, pintura ou, ainda, “pinturas fotográficas”? Essas são as perguntas que imediatamente ocorrem quando se está diante das obras da dupla de artistas franceses Bachelot Caron. A certa distância, os trabalhos parecem pinturas, mas a realidade material denuncia: são fotografias. Como ocorrem e quais são os artifícios que os artistas utilizam para levar a cabo esse expediente habilidoso de sagacidade e de astúcia para simular e disfarçar a natureza das imagens que fabricam?⁸⁶

As fotografias de Bachelot Caron poderiam ser consideradas antifotografias? Para os parâmetros da fotografia tradicional, suas composições fotográficas são indisciplinadas, pois transgridem a aparência gráfica da superfície da imagem. Ao

⁸⁶ São essas expressões que definem a palavra *artifício*, segundo o *Dicionário Houaiss*.

adotar estratégias de pós-produção, os artistas imprimem artifícios que negam a identidade física do meio. Nada mais se assemelha a uma fotografia, e o resultado leva a crer que se trata de uma pintura. Através de recursos digitais, durante o tratamento de pós-produção, é que ocorre a modificação dos princípios tradicionais da imagem reproduzível.

A sintaxe das imagens obtidas com a fotografia vem predeterminada, como informa Laura Flores (2005, p. 126), no momento da construção da câmera, e o operador sujeita-se a tais condições da máquina, que gera uma percepção antinatural do mundo, “uma manifestação axiomática de uma proposta de realidade”. Para transformar essa sintaxe da câmera, os artistas usam os códigos do dispositivo da palheta de cores do computador, porém, tentando afastar-se do automatismo da fotografia, de forma a fazer uma “aliança entre a máquina e a mão”, para utilizar a expressão de Rouillé (2009, p. 254). O indicativo de natureza ambígua do que se configura como a traição das imagens pode ser balizado pela coalizão de artifícios de pintura como matéria fotográfica.

Os artistas apropriam-se de protocolos figurativos para realizar *mises en scènes* de uma determinada situação de crimes, e, por meio de práticas ilusórias plasticiennes, a imagem final cria uma aparência de pintura. A estratégia utilizada é a simulação da pincelada pictural. Com a ferramenta do pincel, a exemplo de um pintor, os artistas captam na palheta eletrônica a cor desejada e pincelam as superfícies da imagem, conforme a cor da imagem captada pela máquina fotográfica, trabalhando a intensidade das luzes e ressaltando a marca da pincelada. Dessa forma, o gesto é bem visível e, em várias fotografias, a aparência matéria fica ressaltada. Os artistas simulam os volumes, as texturas, os brilhos da materialidade das tintas, conforme declaram: “nós incorporamos procedimentos picturais da textura (óleo, acrílica, e palheta gráfica), como uma arquitetura da imagem” (BACHELOT CARON, 2012, p. 9). É uma forma de dar à fotografia a condição matéria da pintura, cujas pinceladas são visíveis na representação da água, das plantas e dos corpos dos personagens, sobretudo nas fotografias, *Twins* (2011-2012), *Dans tous les sens* (2005-2007), *Legibier* (2008-2010), *Ombre Couteau* (2005-2007) e *Vigne Fusil* (2005-2007) (figs. 143 a 147).

A *mise en scène* da pincelada é convincente, sobretudo quando se olham as fotografias ampliadas; num primeiro momento, a atenção é atraída pelo traço, que simula uma situação pictural de caráter expressionista. São fotografias disfarçadas

de pinturas ou, como se poderia dizer, são fotografias digitalmente pintadas. Essa astúcia na utilização do artifício cria uma ilusão pictural que testa os limites da fotografia, que faz uso de seu poder de sedução e de engano numa tentativa de colocar-se no campo da pintura, incorporar a materialidade desta, repetir os gestos de um pintor, ocupar seu tempo de produção. Assim, entre a lente da objetiva e o pincel digital, as obras de Bachelot Caron interrogam até que ponto a fotografia pode chegar a assumir uma condição que não é a sua. Ao pincelarem as fotografias à maneira de um pintor, os artistas exacerbam a questão do artifício.

Em se tratando da materialidade de suas fotografias, tudo é falso e enganoso, e poder-se-ia pensar no simulacro, pois, como diz Couchot (2007, p. 1), “o simulacro visa a enganar, a fazer com que o falso passe por verdadeiro”.

Na arte numérica, como se sabe, a operação de transfiguração plástica tem um potencial infinito de manipulação:

a modulação da imagem existe menos pelo que ela é (conteúdo, mensagem, efeito) do que pelo que ela pode produzir (adaptação, mutação, coloração). [...] uma imagem pós-moderna é uma imagem retocada ou reconstruída do zero graças à digitalização (ARDENNE, 2009, p.118).

Se eles fazem uso de operações plásticas que evocam a maneira do procedimento artesanal do pintor, como se pode pensar a diferença entre a pintura e a fotografia, proposta por Philippe Dubois sobre a questão do corte temporal e do corte espacial? Apesar de o autor referir-se à fotografia analógica e os artistas em estudo trabalharem com a imagem digital, pode-se pensar em tais questões. Segundo Dubois (s.d. pp. 168-169), “o princípio de sincronismo estabelece a diferença, porque a fotografia registra tudo num único disparo, e o pintor utiliza outro tempo, que é o de elaborar parte por parte da composição;” assim, “o fotógrafo corta, e o pintor compõe”. Numa extração do real, a foto recebe toda imagem como um “corte abrupto”, “num só golpe”, por “subtração em bloco”, e a tela “vai se construindo passo por passo, linha por linha, com paragens, movimentos de recuo e aproximação” (DUBOIS, s.d., pp. 168-169). Então, não se pode intervir na imagem a captar-se, pois as manipulações são possíveis somente após o ato propriamente dito de captura da imagem. As reflexões de Dubois reforçam a ideia de que a dupla de artistas franceses, com o procedimento da pincelada digital, revigoram o procedimento de um pintor.

Durante essa fase de pós-produção, quando Bachelot e Caron pincelam a imagem fotográfica, é como se eles tentassem resgatar a temporalidade da pintura, negando assim a imediaticidade da imagem mecânica. Rouillé (2009, p. 342) afirma que a aliança entre arte e fotografia “transfere a fabricação das imagens da mão do artista para a máquina” e que “a concepção manual, artesanal da arte seria colocada em xeque”. A prática fotográfica de Bachelot Caron, embora no momento da captura da imagem siga essa concepção de Rouillé, na etapa de refabricar a imagem, pincelando a matéria fotográfica, como um recolocar-se na tradição artesanal do pintor, de certa forma, problematiza a afirmação do autor francês.

Ao fabricarem com mises en scène e ao refabricarem a matéria fotográfica, os artistas marginalizam a ideia de *ready-made* fotográfico em benefício da ideia de produtor, de um possível resgate de subjetividade, de uma concepção retiniana de fotografia. Assim, criar não é somente selecionar e enquadrar, mas é trabalhar as potencialidades expressivas do meio.

Com base nas considerações de Rouillé referidas anteriormente, pode-se dizer que Bachelot Caron, nos seus procedimentos de trabalho com o gesto da pincelada digital, podem estar inscrevendo protocolos de singularização em suas fotografias. Porém, ao contrário do que afirma Rouillé, de que isso é feito “em busca de reconhecimento” no mundo da arte, e do que diz Baqué, que vê uma forma de “acesso ao cobiçado campo das artes plásticas” e da “fotografia como pintura” para ter “acesso ao sacramento da obra”, esse não é o caso desses artistas, pois, antes de serem reconhecidos como artistas pelo circuito da arte, eles já adotavam o procedimento do gesto pictural virtual sobre as fotografias que utilizavam como ilustração para as revistas, como já se disse. Tal operacionalização da matéria está mais ligada ao universo de formação dos artistas, ligado à arte, e não ao fotojornalismo. Se a utilização da “sacralização do gesto, de valores românticos, ainda é procurada”, como diz Rouillé, está nesse contexto dos revivals do passado, assim como fazem os artistas com as mises en scène de obras célebres da história da pintura.

A tentativa de trazer a presença física do meio material de um pintor remete às categorias da arte moderna, tais como a originalidade, o gesto autográfico, o único, a marca da pincelada – tudo parece simular uma pintura expressionista. O gesto de refazer a imagem já obtida, inscrevendo uma duração que evoca a prática do pictural e o domínio do artesanal, excedendo sua temporalidade de origem para

conferir uma dimensão singular, única e, portanto, autêntica, personalizada, como faria um pintor modernista, poderia ser um resgate da aura perdida com a fotografia, como detectou Benjamin? Como se sabe, Walter Benjamin (s.d., p. 168), ao tratar da obra na era de sua reprodutibilidade técnica, constatou a perda da aura da obra de arte com a chegada da fotografia, que “multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial”.

As práticas fotográficas de Bachelot Caron poderiam configurar-se como uma “vontade de auratizar”, na expressão de Dominique Baqué, a obra fotográfica? Assim, os procedimentos de sacralização do gesto por meio de interferências na matéria fotográfica digital realizadas por Bachelot Caron poderiam representar um resgate da aura. Entretanto, a finalização em imagens fotomecânicas, reproduzíveis, repetidas, formatadas numa edição, retoma o estatuto do múltiplo e contradiz a noção de aura benjaminiana. Desse modo, se o sentido processual de trabalhar as imagens rememora ou beira o artesanal, no resultado final, predomina a condição fotográfica da mecanicidade de impressão em determinado número de cópias fotográficas. O gesto autográfico que poderia personalizar a obra é realizado não sem ironia, porque se trata de um material reproduzível. Um sentido irônico também pode ser encontrado na pintura *White Brushstroke* (1965), de Roy Lichtenstein, quando imprimiu uma pincelada gestual, mas completamente planejada e de grandes dimensões (121,9 x 142,2 cm), ou, numa pintura ainda maior, *Yellow and Green Brushstrokes* (214 x 458 cm, 1966), em uma clara alusão ao movimento precedente do Expressionismo Abstrato, no qual o gesto autográfico era uma virtude.

Não se pode negar que as estratégias plásticas utilizadas deixam claro o cruzamento de linguagens entre a fotografia e o universo da pintura. Entre a lente da objetiva e o pincel digital, as obras de Bachelot Caron interrogam até que ponto a fotografia pode chegar ao assumir uma condição de aparência de pintura. As pinceladas digitais resultam numa fotografia de ficção pictural, como o beijo de Judas, numa alusão ao título do livro de Joan Fontcuberta, e provocam uma antinomia de especificidade do meio fotográfico. Se não há uma renúncia de sua natureza material como fotografia, há uma repulsa pela aparência gráfica de sua morfogênese original.

Ao instaurar a aparência de uma linguagem em outra, a identidade da imagem é escamoteada, e o resultado leva a crer que se trata de uma pintura,

porque em primeiro lugar se veem o traço e a cor. Assim, se a mestiçagem é da “ordem do heterogêneo” e “acolhe diversos elementos em permanente diversidade”, como lembra Icleia Cattani (2007, p. 28), pode-se ver nas obras dos artistas uma mestiçagem de linguagem entre os dois meios, pois numa mesma imagem permanece a tensão entre partes da composição de aspecto mais fotográfico e partes com efeitos picturais, com as pinceladas digitais expressionistas. Como se disse anteriormente, determinadas partes de suas fotografias simulam os volumes de uma pintura a óleo, ao mesmo tempo em que, na mesma composição, outros elementos permanecem mais gráficos. Assim, as conjunções entre aspectos fotográficos e pictóricos reforçam o caráter mestiço das fotografias. Novamente, conforme já foi dito, se não há uma mestiçagem de materiais na fotografia de Bachelot Caron, há uma mestiçagem de linguagem. O uso de mestiçagem identificado por Baqué, ou de uma arte mista, por Rouillé, na arte contemporânea, conjugando a linguagem da fotografia e a da pintura, justifica-se nas fotografias de Bachelot Caron, mesmo que por meios virtuais.

Ao fazer a fotografia parecer-se com a pintura, os artistas retiram o caráter jornalístico da imagem e imprimem-lhe um estatuto artístico, provocando assim um alargamento de fronteira do campo fotográfico. Não se pode mais olhar para suas fotografias como um puro registro de fatos, pois, antes de qualquer coisa, o que se vê são imagens exacerbadamente picturais. A conjunção entre a fotografia e uma linguagem de aparência pictural gera uma contravenção fotográfica que macula a tradição da pureza do meio. Do vocabulário dramático da representação pictural à herança gestual da pintura, as fotografias de Bachelot Caron parecem teatralizar um drama “pintado” como um falso testemunho.

2.2.2. A fotografia com pintura: a reprodução como original

Outro artista que macula a materialidade e a visibilidade da fotografia e cuja produção também é marcada pela mestiçagem de meios é Arnulf Rainer. Enquanto Bachelot Caron usam o gesto pictural digital contido dentro das formas e não destroem as volumetrias, Rainer faz interferências físicas sobre as fotografias, com um grau de espontaneidade do gesto muito maior, irregularidades nas direções dos traços e manchas que acentuam a bidimensionalidade, por vezes escondendo a figuração.

Na série dos *Autorretratos*, sobre a imagem do seu rosto, ele aplica traços gestuais coloridos sobre fotografia preto e branco que geram uma impressão de violência física. A presença do corpo é extraordinariamente forte em seus quadros: “na violência do traço pictural, da maculação ou do recobrimento e também da consciência de um sofrimento corporal, mutilado ou em decomposição” (DURAND, 1996, p. 55). Em *Face Farces*, de 1960 (fig. 148), fascinado por manifestações do inconsciente, Rainer mancha seu rosto com pinturas e faz-se fotografar fazendo caretas, depois ainda coloca pinturas sobre fotografias para acentuar as expressões. Ao macular a superfície fotográfica, ao mesmo tempo em que desfigura a si mesmo nos autorretratos, o artista acaba por dessacralizar a condição da objetividade fotográfica pelos grafismos picturais. Estes provocam apagamentos e fissuras em rostos de doentes mentais, caricaturas do escultor do século XVIII de *Messerschmidt*, máscaras mortuárias, rostos de cadáveres, corpos de chipanzés. Tais gestos gráficos e picturais acabam por apagar a identidade, seja de corpos, seja de lugares.

Ele realiza o que denomina de *Surpeintures* desde 1950, pintando e riscando sobre originais ou sobre reproduções de imagens criadas por outros ou em autorretratos, de obras de arte ou de fotografias extraídas de livros de história ou psiquiatria. Ainda nesse ano, ele pinta sobre quadros comprados em leilões ou sobre as próprias obras de artistas como Sam Francis, Georges Matthieu, Emílio Vedova, Victor Vasarely e outros abstratos contemporâneos que colocaram as obras à sua disposição. Interferir com seus gestos pictóricos em obras de arte originais pode ser visto como uma dessacralização em relação à idolatria à obra única e intocável. É como sobrepor a sua memória corporal à memória cultural.

As matrizes, a partir dos anos 1980, não são mais os originais, mas as reproduções fotográficas de obras de arte de livros recolhidos em viagens, cujas páginas ele fotocopia ou arranca.⁸⁷ Na série *Surpeintures*,⁸⁸ Rainer faz intervenções gestuais sobre reproduções fotográficas de várias obras: série *Vitor Hugo* (2000-2002); série *Corot* (1998-1999); série *Friederich* (1999-2001); série *Rodin* (sobre desenhos); série *Van Gogh* (1977-1980) (*V.G. me jette un regard fade e Assez des*

⁸⁷ São, portanto, obras de pequeno formato, como um A3.

⁸⁸ A exposição *Surpeintures*, Arnulf Rainer - Vitor Hugo ocorreu na Maison de Vitor Hugo, de 06.10.2011 a 15.01.2012, em Paris, visitada pela autora.

surpeintures dit Van Gogh); série *Rembrandt* (1980-1981).⁸⁹ Sobre a relação com trabalhos de pintores, o artista esclarece:

No que concerne ao recobrimento de trabalhos de outros pintores (...), agressões, simpatias, mas antes de tudo, exploração de uma substância artística já sedimentada. A herança da tradição não é uma coisa morta, mas um alimento (RAINER apud JARBOUAI, 2011, p. 21).

Na série *Vitor Hugo*, as intervenções ocorrem sobre reproduções fotográficas de gravuras que foram realizadas a partir de desenhos⁹⁰ de Vitor Hugo. Em determinados trabalhos dessa série – em Série Vitor Hugo, *Sem Título*, 1998-1999 (H50) (fig. 149) –, Rainer praticamente oblitera a visibilidade da figuração, das imagens de Vitor Hugo, com pinturas aquareladas e traços negros, raspagens,⁹¹ como um gravador e um pintor, até o ponto de fazer desaparecer os lugares das imagens originais. Em *Sem Título*, (H43) (1998-1999), é evidente a raspagem com ponta seca em meio a traços pretos e manchas aquareladas e azuladas. A violência do traço do artista contrapõe-se à delicadeza dos traços de desenho do escritor, e os grafismos e as manchas pictóricas opõem-se à figuração dos desenhos. Ele procura atingir a arquitetura do desenho, os edifícios e árvores, as linhas mais fortes das imagens. Com exceção de um retrato do poeta, Rainer escolhe somente as paisagens e as marinhas, afastando-se da figura humana, como existem em outros trabalhos do escritor.⁹² Ele coloca a sua memória corporal do gesto da mão ou do pé – este foi empregado na série *Friederich* (fig. 150) – sobre a cultura figurativa da pintura. Assim, na série *Vitor Hugo*, conjugam-se a gravura, a pintura, o desenho e a fotografia, num claro caráter mestiço de técnicas, cuja diversidade, apesar das misturas, é visível e permanece em tensão.

Leïla Jarbouai (2011, p. 24 e 25) menciona que “a era da reprodutibilidade técnica já destruíra a aura do “aqui, agora”, que conferia autenticidade;” o que faz o gesto de Rainer “é ressuscitar a aura ao impor-lhe seu gesto, o múltiplo torna-se uma obra original, e assim a obra adquire uma nova materialidade plástica.” Nesse

⁸⁹ Outros artistas que Rainer utilizou em suas intervenções: Leonardo da Vinci, Matthias Grünewald, Antonio Canova, Gustave Doré, Goya, Odilon Redon, Egon Schiele, Gustav Klimt, Louis Soutter, Henri Michaud e Pierre Moliner, entre outros.

⁹⁰ São gravuras em madeira de Fortuné Méaulle após desenho para *Les Travailleurs de la Mer* e uma gravura de *Donjon*, de Vitor Hugo.

⁹¹ Ele utiliza crayon, aquarela, acrílica, tinta da China, pastel oleoso; cola pequenos papéis; faz *grattage* e incisões que se parecem com ponta seca. Desde os anos 1950 até recentemente, Rainer realizou gravura a ponta seca sobre metal.

⁹² Desenhos do Poema de *La Sorcière* e de *La Torture*.

sentido, pode-se pensar nas colocações de Dominique Baqué, conforme já mencionadas, quando atribui intervenções do gesto, da mão, a uma vontade de “auratizar” a obra.

No seu método, por vezes, o artista reimprime a impressão pintada e pinta-a novamente, o que se percebe vendo ao vivo os trabalhos, porque algumas cores parecem com características de impressão e outras com o frescor das tintas ou dos traços. Tal procedimento pode ser encontrado em determinados trabalhos da artista Vera Chaves Barcellos, mas com propósitos diferentes daqueles de Rainer.

As práticas fotográficas e suas relações com o regime pictural podem ser constatadas em parte da produção artística dessa artista.⁹³ Podem-se detectar dois eixos de abordagem que se adéquam ao foco da pesquisa: trabalhos materializados em fotografias que apresentam efeitos picturais pelos intensos cromatismos empregados e trabalhos com intervenções de pinceladas sobre reproduções em fotocópias de fotografias.

O primeiro desses dois eixos, o que se refere aos cromatismos, pode ser referido em algumas de suas obras em diferentes momentos. Na fotografia *Veladuras* (1990), a referência ao pictural está no próprio título e nos diversos cromatismos das telas coloridas dos plásticos que cobrem as fachadas dos edifícios em reforma; *Casabou* (2006) (fig. 151) caracteriza-se por geometrias coloridas de fachadas das casas, cujos cromatismos se tornam ainda mais evidentes pelo jogo de repetição de uma mesma fachada em diversas casas, realizado com montagens digitais e pelo sistema de justaposição de várias fotografias numa grande parede. A evidência de cromatismos também é encontrada nos coloridos das roupas em *Detalhes* (1982-1984), com enquadramentos bem aproximados a partes dos corpos, o que solidifica ainda mais tal sensação; em roupas de *Per(so)nas* (1980-1982) e nos flous fotográficos obtidos pela movimentação de tecidos coloridos em *O que Restou da Passagem do Anjo* (1993) (fig. 152). A aparência pictural já estava presente em fotografias mais antigas, como em *L`Intervalo Perduto* (1977-1985), cujas imagens de bocas são captadas da tela do monitor da televisão e se configuram em matizes de diversas cores. A relação fotografia e pintura manifesta-

⁹³ Embora a artista tenha também uma série de outros trabalhos com fotografia pura, interessa ao foco desta pesquisa a discussão sobre as suas fotografias que estabelecem diálogos com as pinturas. Cabe esclarecer que a artista nunca foi fotógrafa, mas trabalha como artista multimídia.

se também pela textura e saturação de zonas mais escuras e claras, como em *Reflexos* (2006) (fig. 153), em enquadramentos que beiram a abstração e em certas imagens que descontextualizam o referente a ponto de não se reconhecer que se trata de uma paisagem. Do todo às partes, é o jogo que a artista emprega em várias de suas fotografias de teor essencialmente cromático, em que algumas imagens, novamente pelo enquadramento em close, evocam uma pintura abstrata, como mostra a série de diapositivos *Retrato* (1975) (fig. 154). Na verdade, são recortes de um carro antigo vermelho. Tal título, associado à imagem de um carro, contradiz a atribuição do termo, que evoca o corpo como retrato na história da pintura ou na fotografia.

A relação de Vera Chaves Barcellos com o pictural já estava presente nas gravuras dos anos de 1960. Pode-se verificar que a relação com uma pintura de caráter gestual domina suas litografias de 1963-1964 (*Carrinho* (fig. 155), *Folhas vermelhas*, *Sinais vermelhos*, *Abstração*, *Vegetação*, *Vento*, *Composição*), originadas do curso que realizou com o gravador Marcelo Grassmann (1962).⁹⁴ São gravuras, na sua maioria, abstratas e de intensos cromatismos que dividem a superfície entre pinceladas gestuais e zonas geometrizadas nas cores vermelhas, amarelas e azuis, justapostas a espaços em pretos e brancos.

A pincelada colorida também se faz presente numa série que a artista denomina de *Desenhos* (1960), que mais parecem pinturas. Igualmente picturais com intensos cromatismos, mas um pouco mais planificadas, são as xilogravuras dos finais dos anos de 1960: *Abstração* (1964), *Abstração VII* (1965) e *Sinais vermelhos* (1964), entre outras. Assim, os estilemas picturais que Chaves Barcellos colocou em trabalhos posteriores, com a imagem mecânica, vêm de sua relação pictural com a gravura e também de sua prática de pintura no período entre 1962 e 1965.⁹⁵

Da pintura, a artista migra para a gravura, e da gravura para a fotografia, sempre levando o rastro do pictural. Ela começou a fotografar em 1969, mas somente a partir de 1972 passou a trabalhar com esse meio em suas obras, primeiramente, associado às serigrafias, entre 1972 e 1973. Depois de produzir muitas gravuras abstratas na década de 1960, Vera afirma (entrevista à autora,

⁹⁴ O curso foi realizado no Atelier Livre de Porto Alegre.

⁹⁵ Em depoimento, a artista afirma que pintou de 1962 a 1965. Neste ano, deixa de pintar para dedicar-se somente à gravura, à litografia e depois à xilogravura (BARCELLOS, 2007).

06.05.2011) que a fotografia foi uma forma de trazê-la de volta ao real, à figuração: “era um olho mais objetivo para eu olhar o mundo ao meu redor”. A concepção de serializar uma imagem vem de sua experiência com a gravura e a fotografia, em que, como se sabe, se trabalha a partir de uma matriz na produção de múltiplos. Na década de 1980, a artista trabalhou com fotocópias de fotografias ou, como ficou popularmente conhecido, com o xerox, sobre o qual trabalhava gestos pictóricos.

Segundo Hudnilson Jr., foi na década de 1970 que o xerox entrou no circuito brasileiro das artes visuais. No Rio de Janeiro, “a xerografia teve um desenvolvimento tímido nas artes visuais, se comparada com São Paulo⁹⁶ e com o Recife” (JAREMTCHUK, 2007, pp. 89-90). A partir do surgimento da tecnologia da fotocópia, alguns artistas passaram a explorar essas tecnologias de reproduções⁹⁷ para a produção de livros de artistas e de arte postal. Esta foi intensamente trabalhada na arte brasileira: “na década de 1970, a experimentação de novos meios como o xerox, pela sua possibilidade de reprodução rápida e fácil, aliou-se à abrangência e universalidade da arte postal” (FREIRE, 1999, p. 76). Em Porto Alegre, Chaves Barcellos estava identificada com esse contexto de época quando passou a utilizar essa mídia para fazer livros de artista, para trabalhar com arte postal e para diálogos com o pictural. Nesse período, Chaves Barcellos já se identificava com seus pares pelo contato de amizade com artistas como Regina Vater (1943), Paulo Bruscky (1949), Regina Silveira (1939), Júlio Plaza (1938-2003) e Anna Bella Geiger (1933), que também tinham proximidade com a fotografia e o xerox, como se pode ver em alguns exemplos de suas obras. Esses meios ocupam lugar de destaque nos projetos conceituais e na grande parte da coleção conceitual do MAC/USP⁹⁸ (FREIRE, 1999).

Regina Vater realizou em Nova York a série de postais fotográficos *Postalixo, Land(e)scape, NY 74* (1974).⁹⁹ Regina Silveira, como Vera, trabalhou com gravura

⁹⁶ A Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1979, inaugurou um espaço destinado a mostras temporárias de trabalhos realizados com xerox. Em 1980, alugou e instalou uma máquina fotocopadora para o uso dos artistas e colocou cursos para ensinar a utilização do equipamento. A Pinacoteca produziu várias exposições com essa mídia.

⁹⁷ Júlio Plaza, Regina Silveira, José Wagner Garcia, Hudnilson Jr., Genilson Soares, Francisco Inarra e Marcelo Nitzsche (JAREMTCHUK, p. 90) trabalham com xerox.

⁹⁸ Para ver os usos da fotografia na arte conceitual por artistas brasileiros e internacionais, consultar FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo, arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

⁹⁹ Os cartões postais eram realizados em fotos coloridas com imagens do lixo de Nova York; foram endereçados a várias pessoas ao redor do mundo que, depois, retornavam à artista numa rede de arte postal.

associada à fotografia. Realizou interferências serigráficas sobre fotografias de cartões postais em *Brazil Today* (1977), em *Interferências* (1976), na qual criou uma malha de estruturas geométricas sobre fotografia da cidade de São Paulo, e ainda criou serigrafias a partir de fotografia, como na obra *Inclusão Watteau* (1974), entre outras, como se verá no último capítulo. Julio Plaza trabalhou com sobreposições fotográficas em *Evolução/Revolução* (1971). Paulo Bruscky, no Recife, também explorou a reprodutibilidade da imagem;¹⁰⁰ com o xerox, criou distorções, desregulando a máquina e empregando espelhos, lentes e o próprio corpo. Anna Bella Geiger, assim como Barcellos, vinha da experiência do múltiplo com a gravura e também produziu livros de artista em xerox.

Ao contrário de Chaves Barcellos, que interferiu pictoricamente sobre as fotocópias, o interesse da artista carioca não recaiu sobre as experimentações, as deformações provocadas pelo movimento das imagens na máquina de xerox, a interferência da tinta de impressão sobre as cópias ou experimentos de luminosidades variadas sobre a máquina; seu interesse “estava nas cópias de baixo custo, nas imagens multiplicadas que essa tecnologia podia fornecer-lhe,” afirma Jaremtchuk (2007, p. 89). Em comum com Barcellos, Geiger também utiliza a fotografia como fonte visual para a gravura. Com imagens fotográficas oriundas de diversos contextos, a artista carioca operacionalizava a fotografia de forma impura ao utilizar, por exemplo, a fotografia com a gravura em metal, com serigrafia, com encáustica, entre outros meios. Adolfo Montejo (2008, p. 3) destaca que, na poética de Anna Bella Geiger, “o elemento fotográfico tem um alto grau de presença e se transforma em diferentes registros e suportes (...) como em fotogravuras, fotomontagens, fotografia objetual, digital, gráfica”.

Enquanto o uso do xerox nos livros de artista de Geiger tratou de dois temas – o sistema artístico e cultural e questões de história brasileira –,¹⁰¹ Vera Chaves Barcellos fez uso das fotocópias associadas ao pictural para os jogos entre a questão do original e da cópia e para sua crítica à revalorização da pintura, decorrente do seu contexto de atuação.

¹⁰⁰ Além do xerox, ele trabalhou com gravuras, fotografias, radiografias, eletroencefalogramas, eletrocardiogramas e filmes. Em 1973, integrou o Movimento Internacional de Arte Postal, fazendo contatos com artistas do Fluxus, e participou de muitas exposições sobre arte postal. Em 1975, organiza a primeira Primeira Exposição Internacional de Arte Postal em Recife.

¹⁰¹ Para saber mais sobre o uso de fotocópias por Geiger, consultar o livro JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Vera Chaves Barcellos participou de toda uma geração de tendências conceituais nos anos de 1970 e, nesse sentido, foi marcada por suas leituras de textos como *Arte Conceitual*, publicado na França nos anos de 1970 com textos de Catherine Millet, Joseph Kosuth e Vitor Burgin.¹⁰² Nessa década, afirma Ana Carvalho (2009, p. 91), “a pintura, como atividade autônoma, autossuficiente e autojustificada, aparece como possibilidade artística esgotada e investimento estético inócuo”. No Brasil dos anos de 1970, Glória Ferreira (2009, p. 31) vê “um alargamento no eixo Rio-São Paulo,” que ela considera até esse período “muito hegemônico,” através da Funarte, o que é confirmado pela artista, dizendo que pôde participar de um seminário sobre *Arte nas Regiões*. No Salão Nacional de Artes Plásticas, em especial o IV Salão, em 1981, houve uma sala especial para *Arte nas Regiões*. Segundo Barcellos, “a gente mandava trabalhos para esses salões para dar visibilidade ao trabalho”, confirmando que os salões – além do Rio, também do Paraná, São Paulo e Minas Gerais, foram espaços importantes para os jovens artistas (BARCELLOS, entrevista a FERREIRA, 2009, p. 31). E é nesse contexto estético que um grupo de jovens artistas contribuiu à renovação artística local por meio do Nervo Óptico (1977-1978) e do Espaço N.O. (1979-1982),¹⁰³ onde a artista tem um papel ativo. Eles pretendiam “interferir em um cenário regional específico, marcado pela tradição forte da gravura e da pintura, a qual associava a figuração e o realismo à defesa de uma identidade cultural ligada à crítica social” (CARVALHO, 2009, pp. 94-95). Pode-se dizer que a fotografia foi muito utilizada por vários integrantes do grupo, mas sem que tais fotografias tivessem como fonte de elaboração a história da pintura.¹⁰⁴ O *Nervo Óptico* realizou muitas fotografias de caráter experimental, como afirma Vera: “a gente fazia seções criativas e um

¹⁰² Em 1968, fez uma viagem para os Estados Unidos e descobriu Marcel Duchamp e o Minimalismo. Entre 1977 e 1978, a artista entrou em contato com diversos artistas e intelectuais e fotografou muito pelas cidades pelas quais passou: Barcelona, Milão, Amsterdã, Londres, Düsseldorf e Cotignac (França). Participou da Bienal de Veneza em 1976 com a obra fotográfica *Testartes* e teve um encontro com Beuys.

¹⁰³ Sobre o Nervo Óptico e o Espaço N.O., consultar: CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Espaço N.O Nervo Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

¹⁰⁴ A fotografia foi utilizada enquanto registro das performances, na arte postal, nos livros de artistas, nos cartazes distribuídos pelo Nervo Óptico e nas demais atividades do grupo. Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Rogério Nazari e Vera Chaves Barcellos, entre outros, fizeram muito uso da fotografia. Dariano era fotógrafo e tinha um estúdio fotográfico. A fotografia como subsídio para a pintura e para o desenho aparece, respectivamente, em trabalhos de Milton Kurtz e Mário Röhnelt, mas não o contrário, a fotografia derivada de fonte pictural. Não será analisado aqui o uso das fotografias no grupo, porque extrapola o foco da pesquisa e se podem encontrar referências ao uso que fizeram da fotografia na bibliografia referenciada em nota anterior, na pesquisa de Ana Maria Albani de Carvalho.

fotografava o outro” (BARCELLOS, entrevista a FERREIRA, 2009, p. 30). O *Espaço N.O.* teve um caráter multidisciplinar, que congregava artes visuais, teatro, dança, performances, música. O foco de interesse do grupo não era a pintura, mas a imagem fotográfica, a instalação, o investimento na participação do espectador, a arte postal, os livros de artistas, o filme super-8, tudo isso ligado “à adoção de estratégias críticas em relação à autoria individual, tudo com boa dose de humor e ironia” (CARVALHO, 2009, p. 95). É desse cenário que participa Vera Chaves Barcellos, portanto, perfeitamente de acordo com sua visão crítica em relação à revalorização da pintura nos anos 1980 na arte brasileira e internacional.

Como se sabe, internacionalmente, ganham força tendências com foco na pintura, como a Transvanguarda Italiana, liderada pelo crítico Achille Bonito Oliva, e os neo-expressionismos alemães, com pinturas de Anselm Kiefer, Markus Lupertz e Jörg Immendorf, entre outros. Os trabalhos dessas tendências puderam ser acompanhados, no Brasil, por meio da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1985, no segmento da Bienal chamado *A Grande Tela*, com curadoria de Sheila Leirner. No Brasil ainda se destaca uma jovem geração que integra a mostra no Parque Lage, a exposição *Como vai você Geração 80*, como se verá em outro capítulo.

As imagens nas quais a artista fez intervenções picturais sobre a reprodução, como se verá, tiveram como elemento motivador o seu descontentamento em relação à linguagem da pintura, dominante na arte brasileira. A ironia à qual a artista seguidamente se refere deve-se ao seu desconforto¹⁰⁵ pelo que significou a revitalização da pintura, o *boom* da pintura nos anos de 1980.

A partir dos anos de 1980, Vera Chaves Barcellos trabalhou com um sistema operatório que consistia em partir da fotografia à fotocópia, da fotocópia à pintura sobre essa fotocópia e desta, novamente, à fotografia, de forma a embaralhar a relação entre a cópia e o original. Assim, a artista transformava uma fotocópia de uma fotografia em original por meio da pintura, e desta fazia uma nova cópia, de modo que a reprodução podia corroer a noção de autenticidade.

¹⁰⁵ Nessa época, eu me senti bastante deslocada do contexto brasileiro, quando a pintura voltara e era praticada quase como uma moda obrigatória, e a fotografia, central no meu trabalho, não era levada em conta pelo poder dominante na arte brasileira dessa época” (BARCELLOS, 2009, p. 81). Assim, “a partir de 1976, eu passei a residir em Barcelona, Espanha” (entrevista à autora, 06.05.2011).

“A questão da autenticidade coloca a de original” (SAGOT-DUVAUROUX, 2012, p. 123). André Gunthert (2001) pergunta-se sobre o que realmente constitui a autenticidade de uma obra e comenta o argumento da historicidade que Walter Benjamin utiliza para responder a questão: “o que numa obra não é reproduzível é sua história”. Gunthert (2001, p. 84-85) vê isso como uma armadilha, pois tal argumento foi desenvolvido “a partir de obras antigas, os craquelados dos vernizes, a ‘vida’ do mármore ou da madeira”. Tal fundamento físico conduz a sugerir que “uma obra é mais autêntica quanto mais antiga ela for.”

Para Gunthert, a distinção entre original e cópia apoia-se num fundamento lógico: a obra é original porque ela é a primeira. Poder-se-ia pensar que esse argumento é pertinente a determinados meios, mas pode ser problemático quando se refere a uma imagem numérica onde não existe a noção tradicional de negativo, e então fica difícil detectar qual imagem foi primeiramente realizada. O problema, ainda segundo o autor, não é a distinção entre o original e a cópia, mas quando a cópia tenta tomar o lugar da primeira.

Numa série de trabalhos realizados na década de 1980, Chaves Barcellos pincelou com diferentes cores sobre reproduções fotográficas em Xerox; as fotografias originais foram coletadas na mídia impressa ou por ela mesma realizada: *Cadernos para colorir I* (1986); *Cadernos para colorir II* (1987); *Jogos de Damas* (1986-1987); *Em busca da cabeça, em busca do coração* (1987); *Origem da Abstração* (1988); *Em que Taça Beberei* (1988); *Ornamento, díptico* (1989); *O Peito do Herói* (1989); *Os Nadadores* (1988); *O Nadador* (1993).¹⁰⁶ Alguns dos trabalhos que utilizam as cópias de reproduções fotográficas que evidenciam diálogos com o pictural são dispostos como instalações, muitas vezes associando outros materiais à imagem reproduzível. Essas obras colocam em discussão os jogos de relações entre o original e a cópia e uma crítica à revitalização da pintura dessa década.¹⁰⁷

A partir de uma fotografia normal, a artista acentuava ainda mais o aspecto de reprodução por meio de evidência da retícula:

¹⁰⁶ Essas obras, segundo a artista, não têm interessado muito aos curadores e aos pesquisadores, talvez pela relação conflituosa que estabelecem com a pintura (entrevista à autora, 06.05.2011).

¹⁰⁷ Não será considerada aqui a questão das instalações na obra da artista. Sobre isso, ver tese de doutorado de CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio**. Porto Alegre: PPG-AVI, UFRGS, 2005.

eu fotografava alguma coisa, depois, com a fotografia, eu refotografava com o ampliador. Eu colocava um filme reticulado no ampliador, então, eu refotografava aquela imagem, e ela já saía reticulada. Fazia um novo negativo com um filme retícula. Depois, fazia xerox ampliado. A retícula vulgarizava mais ainda a imagem, ficava bem mais com cara de reprodução (entrevista à autora, 06.05.2011).

Sobre o xerox reticulado e ampliado, a artista pincelava com diferentes cromatismos em tinta guache ou acrílica, num sentido gestual, sem, necessariamente, obedecer ao contorno preciso ou ao plano das formas. Em *Cadernos para Colorir I* (figs. 156 e 157), Vera fragmentou, em várias partes, uma fotocópia de fotografia de facas, cujos enquadramentos beiravam a abstração, e justapôs, lado a lado, o xerox em preto e branco e a reprodução pintada. Com isso, pode-se lembrar da questão benjaminiana da aura, da relação entre a cópia e o original. Ao introduzir as pinceladas, transformava a reprodução em original e, especificamente nesse trabalho, reafirmava a “vontade de auratizar”, porém ironicamente na visão da artista, o que Baqué detecta na arte contemporânea, conforme já analisado anteriormente.

Em outros trabalhos, depois da pincelada, ela retomava a reprodução, pois a artista fazia um xerox do xerox pintado e colocava lado a lado a imagem, fisicamente pintada e a sua reprodução, com a intenção de embaralhar, justamente, as noções de original e de cópia. Ou, a partir de uma mesma imagem icônica reproduzida várias vezes, a artista pincelava cada reprodução com diferentes cores.

Em *Cadernos para Colorir II* (figs. 158 e 159), a artista fotografou esculturas de jardins criadas a partir de imagens da história da arte, como a *Vênus* de Sandro Botticelli. A partir de seis cópias iguais de xerox reticulado com enquadramento nos pés da *Vênus* sobre a concha, a artista pintou cada fotocópia com diferentes cores, transformando cada imagem num original, mas nunca expôs os originais, somente a fotocópia em papel fotográfico: “não é que eu refotografasse, mas era um scanner que já escaneava em papel fotográfico” (entrevista à autora, 06.05.2011). Então, são seis imagens cuja iconografia é a mesma, mas as pinceladas e os cromatismos diferem entre si, o que poderia sugerir, novamente, uma “vontade de auratizar”. Da mesma forma, a obra *Em busca da cabeça, em busca do coração* (1987) configura-se por meio de oito imagens icônicas de uma escultura de *Vênus* e de uma mesma fotocópia reticulada, na qual a artista muda as colorações e as pinceladas, fazendo com que cada imagem remeta à ideia de original. Diferentemente do que fez Andy Warhol com as séries de serigrafias sobre a *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci,

também questionando a unicidade da obra de arte, ao trabalhar com a serialização da imagem de forma idêntica, Vera Chaves Barcellos cria diferenças de pinceladas e cromatismos em cada serialização da imagem. A obra da artista parece estar mais de acordo com as diferenças de pinceladas e cromatismos de outras séries de Warhol, como aquela sobre Mao.

Utilizando o mesmo sistema operativo, a obra *Origem da Abstração* (1988) (fig.160), como o próprio título evoca, remete à tendência da abstração na arte moderna e ao fato de a artista ter vindo, como ela própria afirma (BARCELLOS, 2009, p. 76), “de uma tradição modernista.” Embora escolha um elemento figurativo, um enquadramento muito próximo do motivo e a fragmentação da imagem, a obra apresenta planos que quase desconfiguram o referente, enfatizando um caráter de ambiguidade. Em determinadas zonas do trabalho, em meio às pinceladas e aos cromatismos, consegue-se perceber a retícula da cópia fotográfica. Dessa forma, seu trabalho tensiona tanto a linguagem da imagem mecânica quanto a da pintura. Os dois meios encontram-se em tensão, e, quando isso acontece, ocorre uma forma de mestiçagem, conforme detecta Icleia Cattani (2007, p. 28) ao esclarecer essa questão: “ao invés de fundir os diversos elementos, ela os acolhe em permanente diversidade”.

Outra fonte de acréscimo de cromatismos é o empregado nas impressões como em *O Jogo de Damas* (1986-1987) (fig.161). De posse da fotocópia reticulada e pintada, a artista mandou realizar uma impressão em papéis coloridos e orientava a impressão das imagens: “eu dizia, mais magenta, mais amarelo”. São 32 imagens em tamanho A4, ou seis metros de pintura, medidos por uma régua que acompanha as imagens na parede da exposição. Para a artista, “essa régua é irônica”, já que enfatiza a substituição da quantidade pela qualidade (entrevista à autora, 06.05.2011). Não somente pelo uso da régua, que evidencia metragens de pintura, mas também por não apresentar o original, e sim fotocópias do original pintado, e por pincelar sobre retícula da reprodução, a artista manifesta a relação conflituosa que manteve com a pintura, conforme declarado à autora e em diversas outras ocasiões: “a imagem da imagem, o original que não é original, uma imagem que vai se banalizar e é uma tremenda ironia da pintura como peça única” (entrevista à autora, 06.05.2011). Como lembra Soulages (2009, p. 51), a artista fez uma “prática irônica e desmistificadora da pintura”. Isso pode ter relação com o contexto das

experiências da artista, vinculado a tendências conceituais, conforme se mostrou anteriormente.

A artista exemplifica o sentido de ironia empregado: “produzi, em *Cadernos para Colorir I*, inúmeras variantes a partir de uma única imagem fotográfica e meios de manipulação e reprodução, forma irônica de comentar a pintura reinante na década de 1980 e a questão da cópia” (BARCELLOS, 2009, p. 81). Na série de trabalhos de ornamentos de arquitetura, como *Ornamento* (1990), a artista (depoimento em CD-ROM) afirma ser uma “reflexão sobre a pintura como ornamento e a arte como objeto inútil”.

Ao analisar a obra de Vera Chaves Barcellos, o crítico francês François Soulages (2009, pp. 39-40) atribui ao sistema operativo da artista o conceito de fotograficidade, que “estuda a produção da matriz de partida e do produto que dela se tira”. O ato fotográfico, uma vez concluído, o autor designa de “irreversibilidade”, e o “inacabável” são as infinitas possibilidades de “intervir de modo particular em cada uma das seis operações, exposição, revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem.” A fotograficidade é “a articulação do irreversível com o inacabável”. No caso da artista gaúcha, esse inacabável é realizado sobre as reproduções em xerox. Soulages afirma que o “inacabável”, no trabalho de Vera, se deve ao fato de a artista “explorar de maneiras múltiplas e sempre diferentes o mesmo negativo”, exemplificando com as obras “*O Nadador*, ao combinar imagens a partir do mesmo negativo, e com a outra obra denominada de *Os Nadadores...*” (SOULAGES, 2009, p. 40).

As obras *O Nadador* (1992) (fig. 162) e *Os Nadadores* (1998) (fig. 163), mencionadas pelo crítico, reafirmam o procedimento de que, a partir de uma reprodução fotográfica, dessa vez apropriada da mídia, a artista fotografava, ampliava, pincelava sobre a imagem reticulada e novamente fotografava.¹⁰⁸ Em *O Nadador*, os traços da figura são praticamente obliterados pela pintura.

¹⁰⁸ Para a obra *O Nadador*, a artista parte de uma fotografia da televisão, de nadador olímpico, no momento em que ele toma a respiração; produz uma série de 22 pequenas fotografias, pinta, fotocopia, amplia, fotografa de novo e ainda amplia; Para *Os Nadadores*, parte de uma foto de jornal que mostra 14 nadadores amadores participando de uma competição em Barcelona; fotocopia a imagem, separa a imagem de cada jogador, pinta, seleciona 10 imagens do total, fotografa e faz uma projeção na forma de diapositivos de maneira a completar, por repetições, 80 imagens, que são os espaços do carretel do projetor (SOULAGES, 2009).

François Soulages considera que o trabalho de Vera representa uma “ruptura da artista com a arte moderna” (SOULAGES, 2009, p. 32). Entretanto, é preciso considerar que as relações com referências à abstração e a pincelada gestual expressionista de suas gravuras e pinturas, como se verificou, continuam ao trabalhar com fotocópias de fotografias. Pode-se perguntar se trata-se realmente de uma ruptura com a arte moderna ou se, na verdade, trata-se de uma mediação entre estilemas modernos pelo traço gestual e referências à abstração e ao contemporâneo pela quebra de fronteiras na utilização dos meios, porque, como se disse, o rastro da pincelada como gesto autográfico permanece ao longo de sua produção.

As intervenções manuais com pinceladas sobre as fotocópias reticuladas, utilizadas ao longo da produção da artista, poderiam configurar-se como o que Dominique Baqué detectou como “vontade de auratizar” na arte contemporânea, conforme analisado em relação à obra de Bachelot Caron? Quando Vera Chaves Barcellos, depois de tais intervenções picturais pelo gesto autográfico retoma a cópia fotográfica, isso se constitui, na verdade, como uma ironia com a ideia de aura da pintura. Tal sarcasmo com uma pincelada expressionista sobre uma reprodução reticulada mecânica pode ser visto como uma paródia em relação à pintura, considerando esse viés presente na paródia, conforme abordado em capítulo anterior. O que faz a artista, como lembra Icleia Cattani (1987, p.4), é “recriar a aura para novamente destruí-la”. Considerando que a serialidade da reprodução mecânica se opõe à unicidade da obra, e daí o declínio da aura, como no trabalho da artista só existe uma cópia de cada exemplar, há a retomada da ideia de único. Os seus tratamentos plásticos parecem colocados como um looping de procedimentos.

Após essas considerações, pode-se pensar que a prática fotográfica de Vera Chaves Barcellos, por meio de pictofotografias, tensiona tanto a natureza do meio fotográfico quanto a do meio pictórico, realizando uma crítica aos valores da obra de arte enquanto objeto único, como historicamente sempre se caracterizou a pintura. O que a artista coloca em xeque com pinceladas sobre xerox é a noção de criação que antecede a reprodução mecânica. Como lembra Fabris (1996, p. 97), as técnicas de reprodução gravura, fotografia, cinema, televisão e xerox “acabam por derrubar a tensão entre ‘obra única’ e obra ‘multiplicada’, de forma a tornar

inconsistente a antiga dialética entre ‘criação’ e ‘reprodução’. O que Chaves Barcellos faz é a ‘reprodução’ como ‘produção’”.

2.2.3 O pixel como sucedâneo da pincelada

Se as fotografias da Arnulf Rainer e as reproduções fotográficas de Vera Chaves Barcellos atingem fisicamente com gestualidades pictóricas a matéria imagem reproduzível, as fotografias de Felipe Cama dão evidência da imagem numérica como “matéria” de imagem, porém com procedimentos virtuais, como fazem Bachelot Caron. Obviamente que não se pode falar em matéria durante o procedimento de constituição da imagem no mesmo sentido de fisicalidade porque, segundo Edmond Couchot, a imagem que aparece na tela não possui nenhuma relação direta com a imagem real preexistente¹⁰⁹. As imagens adquirem fisicalidade ao serem impressas como fotografias.

Os diálogos dos artistas com o cálculo numérico cada vez mais se acentuam na arte contemporânea. O trabalho de Felipe Cama explora a mudança no sistema de representação da imagem, visto pelo viés do regime numérico de tratamento da “matéria” da imagem. Ele usa os efeitos de constituição de uma imagem numérica sobre imagens icônicas da história da pintura acadêmica e moderna, ressaltando o pixel no lugar do que um dia foi uma pincelada manual. O trabalho discute a mudança do regime visual que se produziu entre o sistema figurativo da representação artesanal da imagem e a constituição da matéria fotográfica, redimensionando a matéria física de uma pincelada em um grande pixel eletrônico. Assim como uma fotografia analógica explora o grão da matéria fotográfica, Cama explora o pixel da matéria fotográfica.

As fotografias de Felipe Cama não nascem do contato direto com o real, mas surgem da reprodutibilidade técnica da imagem. Para as séries nas quais se apropria de arquivos digitais disponíveis na internet, pode-se dizer que *O Museu Imaginário* não é mais o livro, como previu Malraux, mas são os arquivos do Google.

¹⁰⁹ “A numerização rompe com a ligação com a imagem e o real,” afirma Couchot; são números e somente números expressos sob a forma binária na memória e nos circuitos do computador que preexistem a essa imagem e a engendram. “A imagem numérica não é mais o registro de um traço deixado por um objeto preexistente pertencendo ao mundo real (traço ótico no caso da fotografia, do cinema ou do vídeo, traço físico resultante do encontro do pincel com a pintura), e a luz é substituída pelo cálculo (COUCHOT, 2003, pp. 163-164).

É neste gigante e instantâneo portal de informações que o artista acessa imagens para reconfigurá-las como produções fotográficas que criam a evidência da linguagem digital. Dessa forma, tudo no seu processo de trabalho nasce da imagem, pois a sua relação com o mundo é mediada pela imagem, e não há mais contato com o real.¹¹⁰ É nesses arquivos digitais que o artista seleciona reproduções de pinturas da tradição moderna e acadêmica para lançar seu olhar por meio de evidências da linguagem numerizada, num sentido oposto ao das intervenções manuais apontadas por Baqué e Rouillé.¹¹¹

Para contrapor à linguagem numérica, o artista escolheu gêneros tradicionais da pintura: a paisagem e o nu. As paisagens são de diferentes períodos históricos e locais, com os artistas Frans Post, Vermeer, Cézanne, El Greco, Turner, Ruisdael, Corot, Constable, Delacroix e Sisley. Se, a partir do século XIX, com as excursões daguerreotípicas, a fotografia passou a alimentar o imaginário das pessoas com fotos de paisagens, hoje, com *Google Street View*,¹¹² o acesso ocorre de forma muito mais rápida, instantânea e sem custos. O título da série de paisagens *Street View Landscape* (2011) é indicativo de todo o processo de trabalho. Após selecionar obras de seu interesse, Cama utiliza os títulos das pinturas de paisagens daqueles artistas para, através do aplicativo *Google Street View*, encontrar imagens atuais dos mesmos locais que os pintores registraram em suas pinturas. As fotografias desses lugares pintados pelos artistas, na maioria das vezes, apresentam mais diferenças que semelhanças com o local da obra pictórica, devido às transformações físicas ocorridas nos locais pela passagem do tempo, ao ângulo fotografado e ao aplicativo, que, obviamente, não é o mesmo que aquele concebido pelo pintor, como se verifica em *After Cézanne, Mont Saint Victoire (Street View)* (2011). Esse descompasso de distanciamento entre as imagens é ainda mais visível em imagens de paisagens com rios e árvores, como em *After Delacroix L'Etang de Beauregard dans la Commune Le Louroux (Street view)* (2011) e em *After Constabel View on the Stour*

¹¹⁰ O artista atua também com a publicidade, daí vem sua familiaridade com arquivos digitais.

¹¹¹ Trazer à discussão o trabalho de Felipe Cama nesta pesquisa serve para mostrar que, ao mesmo tempo em que há artistas que se relacionam com a pincelada física – Rainer e Chaves Barcellos – ou virtual – Bachelot Caron, com a história da pintura –, há outros, como Cama, em que o gestual desaparece em benefício do pixel, que é, como se sabe, a identificação da linguagem numérica, um sucedâneo da estrutura de configuração da imagem.

¹¹² A qualidade da tecnologia fotográfica empregada para a localização de lugares alcança cada vez mais precisão; em alguns casos, pode-se “caminhar” e ver com grande detalhamento a imagem da rua, o número do edifício e, conforme o ângulo fotografado, é possível ver até mesmo dentro de uma residência.

near Dedham (Street view) (2011). Conjuntamente com as imagens, o artista coloca o mapa do lugar. Na verdade, os títulos dados às suas fotografias é que confessam os ancestrais picturais aos quais fazem referência, como na fotografia *After Sisley (Early Snow at Louvenciennes (street view)* (2011) (fig. 164 e 165).

A pintura serve, então, de pretexto para a busca dos mesmos lugares. Não se pode resgatar o gesto do pintor, nem essa é a intenção do artista, porque o que resulta é o discurso plástico de imagem numerizada e a presença de uma malha que se sobrepõe às iconografias de suas paisagens fotográficas. Uma grade branca cujos intervalos se assemelham a pixels se sobrepõe a iconografia das paisagens capturadas do Google e a da pintura da história da Arte. A apresentação da paisagem quadriculada por essa grade de linhas pode evocar o princípio didático da tela geometrizada como forma de capturar uma paisagem ou como o recurso do desenho para uma ampliação da imagem, muito utilizada pelos pintores acadêmicos, mas pode ainda lembrar que a configuração visual de uma imagem estoura, fica quadriculada, quando ampliamos imagens de baixa resolução encontradas nos sites da web. A presença dessa grade digital uniformiza todas as fotografias das séries, criando um padrão sobre a representação. É esse padrão que acentua certa bidimensionalidade da imagem.

Enquanto no procedimento do pintor, como se sabe, a imagem vai adquirindo visibilidade pela soma de pinceladas, nas fotografias de Cama, a constituição da imagem ocorre por conjunção divisionista de pequenos pixels justapostos. O artista dá visibilidade à “matéria” digital, que, na fotografia analógica, era os grãos dos sais de prata que formavam o tecido da matéria fotográfica.

Com o foco nesse mesmo regime de imagens e na fotografia predatória da internet, o artista já havia criado uma série anterior, denominada *After Post* (2010), na qual mesclou imagens de pinturas de Frans Post, com fotografias de regiões do nordeste brasileiro realizadas por amadores e encontradas nos arquivos do Google. Ele as denomina, por exemplo, *Pernambuco (after Post)*, *Olinda (after Post)*, *Natal (after Post)*, *João Pessoa (after Post)*. O artista não esteve nos lugares registrados por Post e conhece-os através de imagens fotográficas, de forma que a imagem é a mediadora da percepção do artista com o real. A visão daqueles lugares é por meio do olhar do outro.

Nessas fotografias, o artista também sobrepõe uma malha, que, além de deixar evidente a natureza digital de constituição da imagem por pixels, também

ameniza (quando a fotografia é vista numa escala ampliada), a perspectiva, os volumes e as texturas da paisagem, formando um contraponto com a ideia de manualidade e de tempo de trabalho e com o detalhismo iconográfico das pinturas de Post. O achatamento dos volumes do trabalho original acaba por interrogar sobre a natureza de verossimilhança historicamente atribuída à fotografia. O artista parece querer extrair das pinturas de Post e das fotografias apropriadas somente a constituição cromática e suas *platitudes*.

Na série *Nus After*, (2004-2010), Felipe Cama recria digitalmente obras pictóricas de Monet, Gauguin, Modigliani, Matisse, Van Gogh, Matisse (fig. 166 e 167); na outra série, denominada de *Nus Versus* (2007/2009), o artista realiza uma impressão lenticular que permite ver, conforme o ângulo observado, duas imagens que ele recriou, uma a partir de uma pintura de Courbet, Picasso, Modigliani, Matisse (fig. 168 e 169) ou Van Gogh, que associa a outra imagem, semelhante na pose, de algum nu feminino pornográfico, capturado na internet. Ambas imagens se parecem muito pela cor e pelo recurso plástico da malha, que geometriza a figura e o fundo da composição. A linguagem numérica impõe à pintura original uma padronização ao aplainar os volumes, mesmo em uma obra com volumetrias, como se vê em *Dois nus parecidos, um after Courbet* (2005) que teve como referência a pintura *A Origem do Mundo*, (1866) de Courbet.

Embora ainda seja perceptível, em séries fotográficas, uma noção de volume pelas diferenças de matizes aplicados aos corpos, a malha geométrica que explora diferentes tamanhos de mosaicos acaba impondo planaridades iconográficas. Enquanto, como se verificou anteriormente, Bachelot Caron subvertem a linguagem da fotografia, colocando aparência de volumes da matéria pictórica, Cama, literalmente, acentua a natureza bidimensional da fotografia, reafirmando, portanto, a condição de imagem, de sua natureza de superfície plana. As planaridades fotográficas do artista destroem qualquer concepção de anatomia da tradição pictural. O grau de abstração é maior que os códigos figurativos, especialmente nos espaços que circundam as figuras. Ao planificar os corpos, o artista cria enfrentamento com os códigos tradicionais de mimetismo do tratamento do nu pictural e leva adiante os valores da pintura modernista, que buscava planificar os volumes da representação. O grande formato das imagens, como um mural, contribui para acentuar a planaridade dos corpos e a visibilidade de cores e solicita

ao espectador um distanciamento para reconfigurar a imagem representada.¹¹³ O artista tensiona ao máximo a figuração das imagens apropriadas, assim como a própria natureza figurativa da fotografia.

Não se pode deixar de pensar nos jogos de trivialização da pintura ao justapor-se uma obra de arte pictural a um nu pornográfico, como em *Modigliani, Alexandra* (2007),¹¹⁴ juntando a pintura de Modigliani a uma imagem pornográfica anônima recebida por e-mail, cujo nome feminino encontrado na internet foi preservado. A banalização está em justapor uma imagem que circula nos museus, nas casas dos colecionadores, no mundo da arte, a um nu da pornografia que circula em sites especializados.

A fotografia reduzida a uma escala minúscula e em grande quantidade, que ao ser vista funciona como pixel, foi a estratégia do artista espanhol Joan Fontcuberta ao comentar sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem¹¹⁵ na série *Googlegramas* (fig. 170), em que reconfigura pinturas idolatradas da tradição figurativa: a *Última Ceia*, de Leonardo de Vinci e a pintura *A Origem do Mundo*, de Courbet, esta por sua relação com o corpo e a sexualidade tão explorados no mundo contemporâneo. Tanto a figura de Cristo quanto o corpo feminino foram modelados com 10 mil reproduções fotográficas de que ele se apropriou na internet, construídas como pixels. Ele estabelece um critério para a busca das imagens no Google, como, por exemplo: para reconfigurar a imagem de Jesus Cristo, ele escreveu “paz” em 86 idiomas. De posse das imagens, ele constrói a obra, e, ao invés de pinceladas, o que se vê é uma espécie de mosaico cujas imagens originais são pouco decifráveis pela quantidade. Com essa operação, o artista atualiza uma imagem do passado da pintura com a tecnologia do contemporâneo.¹¹⁶ Ele recria *A Origem do Mundo* com a moldura para não perder

¹¹³ Os títulos fazem referência à obra original: *Dois nus parecidos, um after Courbet* (2005), *Quatro nus parecidos, dois after Picasso* (2005-2006), *Dois nus parecidos, um after Modigliani* (2005), *Nu (after Matisse)#1* (2004-2005), *Nu (after Matisse)#2* (2010) e *Nu (after Van Gogh)* (2004-2005), dentre outros.

¹¹⁴ As fotografias impressas em vinil adesivo foram expostas no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo.

¹¹⁵ Numa conferência que realizou em Paris, em de fevereiro de 2012, o artista projetou um pequeno vídeo que mostrava uma mulher oriental caminhando em meio à multidão do Museu do Louvre e apontando indiscriminadamente o celular para obter fotografias das obras de arte, com o braço suspenso, portanto, simplesmente nem via o que estava fotografando. Ele mostrou também uma imagem de uma fotografia da visita do Papa a um determinado país e milhares de câmeras fotográficas apontadas para o papa em meio à multidão que circundava o carro do pontífice.

¹¹⁶ A sua outra série não trata tanto do consumo das imagens, mas do que a tecnologia pode fazer a partir de uma reprodução fotográfica de uma pintura de paisagem. As imagens foram geradas

sua condição de arte, associada à massificação do consumo da fotografia na cultura visual da contemporaneidade.

As reinterpretações que a fotografia contemporânea faz em relação a temas picturais não se colocam como uma mera citação, como muitos autores veem, mas propõem questionamentos, seja em relação aos códigos picturais e à natureza da fotografia, como fazem Bachelot Caron, Rainer e Chaves Barcellos, seja quanto a problemáticas do contemporâneo sobre a reprodutibilidade técnica da imagem, como fazem Cama e Joan Fontcuberta, conforme foi analisado.

2.3 A REQUALIFICAÇÃO DE CROMATISMOS E DE VALORES ICÔNICOS

As estratégias de estetização da linguagem fotográfica são um dispositivo utilizado por Bachelot Caron e, como se verificou, também pelo coletivo paulista Cia de Foto. Entretanto, a diferença entre eles é que a dupla de artistas franceses utiliza a mesma linguagem de cromatismos, tanto nas imagens de imprensa quanto no sistema da arte. A Cia de Foto vai travestir as imagens realizadas para a imprensa também por meio de cromatismos e, ainda, com apagamentos icônicos para as imagens apresentadas no campo da arte.

2.3.1 Das imagens de informação às práticas artísticas

Para compreender as estratégias de intervenções plásticas na matéria fotográfica nas obras do coletivo Cia de Foto, é preciso conhecer as suas origens no fotojornalismo, porque tais manipulações na matéria representam uma contravenção na linguagem da imprensa, uma inversão nas suas virtudes de linguagem do documentário. Pode-se perguntar de que forma o coletivo tensiona os códigos de uma fotografia, que tem atrelada à sua origem o princípio da objetividade da imagem, a clareza da informação, o compromisso com a verdade e com a instantaneidade do fato.

No percurso do fotojornalismo às artes visuais e do dispositivo da câmera fotográfica ao software na constituição das imagens, institui-se o coletivo fotográfico

utilizando-se um *software* que, a partir de uma imagem, reproduz outra em 3D, completamente diferente daquela que lhe deu origem. Ver referência bibliográfica sobre ortogênese.

paulista Cia de Foto.¹¹⁷ De formação eclética – jornalismo, publicidade, fotografia, letras, história, arte e mídia –, o coletivo originou-se em 2003, na época, mais focado no modelo do jornalismo, com Pio Figueiroa e Rafael Jacinto.¹¹⁸ No ano seguinte, João Kehl e, em 2006, Carol Lopes passaram a integrar o coletivo. O coletivo tem ainda a participação, de forma mais flutuante, de Flávia, coordenadora da área comercial, Débora, assistente de Flávia e gerente e Kosuke, assistente de fotografia. Quando necessário, contam com a parceria externa de Guab, um amigo DJ que cria músicas para acompanhar determinadas séries de fotografias.

Apesar de o foco da pesquisa não ser a discussão de coletivos fotográficos, pode-se levar em conta que uma definição de coletivo fotográfico é muito complexa e pode abarcar desde agências de fotojornalismo,¹¹⁹ como a *Magnun*, ou também os fotoclubismos, se for considerado coletivo no sentido largo do termo, por envolver processos colaborativos e de compartilhamento de experiências em maior ou menor grau. Segundo Quieroga (2012, p. 76), “os coletivos entram com mais intensidade na primeira década de 2000.”¹²⁰ Para Ronaldo Entler (apud Quieroga, 2012, p. 83), “os coletivos exploram em profundidade o que parece ser o maior potencial desse tipo de experiência: a criação colaborativa.” É justamente isso que ocorre na Cia de Foto. Esse coletivo organiza-se de maneira que todos os seus integrantes discutam tudo o que se refere às atividades realizadas pelo grupo, tanto nos trabalhos publicitários quanto nos trabalhos de arte.

Os integrantes reuniram-se por afinidades na forma de pensar e criar a linguagem que se encontra em suas fotografias. Para alimentar o processo criativo, assistem a vídeos e filmes, olham fotografias em livros de sua biblioteca, fazem grupos de estudo e debatem com amigos pesquisadores, como Ronaldo Entler, Livia

¹¹⁷ Sobre a história da trajetória da Cia de Foto, podem-se obter maiores informações em QUIEROGA, Eduardo. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2012.

¹¹⁸ Desde que trabalhavam para o *Jornal Econômico*, os dois procuravam, quando possível, realizar juntos as pautas e discutir os assuntos.

¹¹⁹ Este processo coletivizado está comprometido com a comercialização das obras, o compartilhamento da infraestrutura, a organização política. Podem-se encontrar, ainda, coletivos como organizações não-governamentais, empresas, cooperativas (QUIEROGA, 2012).

¹²⁰ Quieroga (2012) enumera nove coletivos, dos quais apenas um surgiu antes de 2003: Cia de Foto (Brasil), Blank Paper (Espanha), Kameraphoto (Portugal), Sub Coop (Argentina) e Supay Photo (Peru). O autor atribui isso à crescente digitalização atual, que permite que diversos processos e linguagens sejam trazidos a um denominador comum – as plataformas de trabalho, computador, celular –, reconfigurando as relações sociais e abrindo possibilidades de interação com novos ambientes e tecnologias.

Aquino e Claudia Linhares Sañz, que contribuem com os processos reflexivos sobre fotografia e áreas afins. Sempre, segundo relataram à autora (entrevista, 2011), há muita discussão e também discordâncias até se chegar num denominador comum sobre as composições fotográficas. Assim, o planejamento dos assuntos dos ensaios, a captação, a finalização das imagens e a apresentação na galeria, tudo leva uma assinatura do coletivo como autoria.¹²¹ A lógica de trabalho no coletivo é o compartilhamento e a permeabilidade das práticas discursivas teóricas e plásticas.

Dos integrantes do coletivo, Pio, Rafael e João trabalharam como fotojornalistas: “o fotojornalismo foi nossa escola, e depois de certo tempo a gente resolveu sair e formar uma escola em que a gente acreditasse mais” (entrevista, site, 2009). Rafael Jacinto (apud QUIEROGA, 2012, p. 123) ressalta que o trabalho de arte do coletivo começa em 2006. Isso significa dizer que começaram a interessar-se em conciliar “a vida profissional com uma vida mais criativa, como lembra Pio, e o que determina a nossa linguagem é uma força que é bem mais forte do que as vontades comerciais” (entrevista à autora, 09.08.2011), porque, como se sabe, o trabalho para jornais e revistas deve seguir uma pauta e ater-se a determinadas formatações estéticas da imagem fotográfica. Enquanto João vem de uma formação no curso de fotografia do SENAC de São Paulo, Pio e Rafael vêm de uma geração formada pelo mercado jornalístico, em que “o repertório técnico e as aplicações da fotografia eram muito restritos a uma rotina pouco criativa”, em que, como acrescenta Pio (apud QUIEROGA, 2011, p. 126), o “maior valor de acerto se media por uma foto de fácil assimilação e pouca elaboração técnica”. As fotografias comerciais exigem um determinado padrão de apresentação da imagem, com a maior objetividade possível e características que valorizam os dispositivos da máquina fotográfica, muito na linha da fotografia documental.

Para Newhall (2002, p. 247), o “documental” é um termo que tem sido aceito como um estilo, e seus princípios foram absorvidos pelo fotoperiodismo.¹²² No manual de instruções *A Guide to Better Photography*, Berenice Abbott (1898-

¹²¹ Isso é tão importante para o coletivo que já recusaram integrar a Coleção Pirelli MASP de fotografias quando se solicitou que alguém do grupo assinasse o trabalho. Por outras vias, posteriormente, a coleção aceitou que o trabalho tivesse a autoria coletiva Cia de Foto.

¹²² A década dos anos de 1930 foi profícua na produção fotográfica de viés documental. Nos Estados Unidos, muitos fotógrafos dedicaram-se a esse gênero da fotografia, como Dorothea Lange, Lewis Hine, Walker Evans e Berenice Abbott. O Musée Jeu de Paume realizou uma grande exposição sobre Berenice Abbott, de 21 de fevereiro a 29 de abril de 2012, que foi visitada pela autora.

1991)¹²³ “aconselha ao fotógrafo a utilização de uma câmera tão grande quanto seja possível, para que o documento seja abundante em detalhes e rico em informação” (NEWHALL, 2002, p. 246). Assim, “os critérios de mostrar o detalhe, a clareza e a qualidade da tiragem são fundamentais para o estilo documentário” (POIVERT, 2005, p. 31), e uma linguagem mais experimental, como faz a Cia de Foto, não é bem aceita pelo fotojornalismo ainda hoje, porque o que impera é o caráter de objetividade, de iluminação uniforme da imagem, para passar maior fidelidade realista sobre fato jornalístico. Para Kevin Moore, um bom trabalho documentário:

devia ser simples, frontal, sem nenhuma distorção visual introduzida pelo fotógrafo. De certo modo, devia produzir uma fotografia sem fotógrafo, de modo que a imagem se configurasse a mais neutra possível, sem que uma subjetividade pudesse ser expressa (MOORE, 2007, p. 510).

Atualmente, um pouco mais afastado do fotojornalismo, o coletivo continua produzindo fotografias para a publicidade e para o meio editorial¹²⁴ cujas imagens são completamente diferentes da linguagem das composições fotográficas que apresentam nas exposições. Tanto as fotografias quanto os vídeos para campanhas publicitárias não apresentam o teor dramático que se verifica nas imagens produzidas como obras de arte.

2.3.2 Resignificações cromáticas e icônicas: imagem mais estética que informativa

André Rouillé informa que, no final dos anos de 1970, mas, sobretudo, nos anos de 1980, existe um campo habitado por uma nova figura, que é a do fotógrafo

¹²³ Abbot foi uma fotógrafa que, em 1929, abandonou seu estúdio em Paris, onde havia realizado retratos de artistas e escritores, e foi para os Estados Unidos para fotografar a metrópole de Nova York. Ela trabalhou para o Work Progress Administration, programa social iniciado em 1935 no governo de Roosevelt, e os negativos estão no Museu da Cidade de Nova York. Desse trabalho, resultou um livro, *Changing New York*, em 1929. Dorothea Lange, durante a depressão econômica dos Estados Unidos, fotografou as filas de alimentos de quem não tinha emprego. Lewis Hine fotografou imigrantes, o trabalho de crianças nas fábricas e operários do Empire State Building. Walker Evans documentou as condições de vida do povo americano, escolas, igrejas e a situação dos agricultores.

¹²⁴ Realizaram campanhas publicitárias, dentre outras, para Nike, Brastemp, Vivo, Itaú, Bradesco, Nikon, TAM, Boticário, Extra e Walita. No meio editorial, para *Newsweek*, *Times*, *National Geographic* e *Colors*.

artista,¹²⁵ distinto do artista por este utilizar pontualmente ou exclusivamente a fotografia e situar-se no campo da arte. Mais do que enquadrar ou tentar definir em qual categoria se enfeixam as práticas fotográficas contemporâneas, como propõe Rouillé, o que se quer discutir aqui são as contribuições do autor sobre as problemáticas de obras de arte contemporâneas, algumas das quais parecem ser pertinentes ao coletivo Cia de Foto. A categoria do fotógrafo artista, para Rouillé, “tem por domínio a fotografia, e é ela que forma a sua visão, que define seu universo, que inclina sua pesquisa estética”. O autor acrescenta que “é ela que nutre sua cultura, seu saber, suas relações, e é ela que enquadra a sua atividade profissional (reportagem, publicidade, moda, arquitetura, retrato, etc.)”. Para o fotógrafo artista, “a fotografia é o lugar onde ele exerce seu métier e sua arte”. Assim, “as regras de sua arte se confrontam com a ética documentária de seu métier” (ROUILLÉ, 1996, p. 83).¹²⁶ Ele estaria “mais atento às regras da arte do que às leis de mercado e da utilidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 246).

Na produção de arte da Cia de Foto, as manipulações de ordem cromática e icônica realmente confrontam os valores das imagens que o coletivo produz para a publicidade ou para o fotojornalismo. Os integrantes do coletivo justificaram em entrevista à autora (09.08.2011) que fazem diferença de linguagem para o meio da imprensa e para o meio das artes visuais. É, portanto, contra a objetividade de informação do documental que o coletivo fotográfico Cia de Foto vai se opor nos trabalhos de arte, com um desvio na estética da objetividade da imagem cultuada pelo fotojornalismo ou pela publicidade. E é justamente a subversão da linguagem estética do fotojornalismo que a Cia de Foto vai realizar na constituição de suas imagens fotográficas. Para isso, lança mão de estratégias operacionais que dão sustentação à estética de suas imagens, de forma a desconfigurar os códigos da imagem matriz captada pela câmera fotográfica.

¹²⁵ No texto “Photographie e posphotographie” e no seu livro **A Fotografia entre documento e arte contemporânea**, Rouillé analisa as diferenças entre o fotógrafo artista e o artista que usa a fotografia. Consultar bibliografia para maiores esclarecimentos.

¹²⁶ Rouillé cita o francês Bernard Plossu como um dos raros fotógrafos cuja carreira é fiel à fotografia artística. “Sob a forma do *flou*, ele inverte a ética documentária.” Mesmo que ele tenha exposto em muitos museus importantes, o seu domínio é a fotografia. Sophie Ristelhueber, ao contrário de Plossou, há alguns anos, “tornou-se deliberadamente orientada para a arte pelas suas posturas estéticas, tipos e formatos de imagens ou outros modos de escritura fotográfica” (ROUILLÉ, 1996, p. 84).

O teórico Vilém Flusser alerta para o fato de que o aparelho fotográfico já vem com uma determinada programação de fábrica:

Pode-se perfeitamente supor que todos os traços possíveis dos aparelhos já estão prefigurados no aparelho fotográfico (...). As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (programadas, pré-inscritas) por aqueles que produziram o aparelho. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado (FLUSSER, 2002, p. 19 e p. 23).

Flusser (2002, p. 31) alerta que, “mesmo que o aparelho funcione em função da intenção do fotógrafo, este precisa submeter-se às categorias inscritas no aparelho, o que se constitui numa escolha programada”.

Se “o aparelho fotográfico funciona em função dos interesses da fábrica (...) pelas virtualidades nele contidas desde a fabricação”, como lembra Flusser (2002, p. 31), para subverter as limitações das possibilidades oferecidas ao fotógrafo, este precisa recorrer a outros artifícios. Dentre as limitações, pode-se pensar que o clique fotográfico é um corte num só golpe, uma só fatia do real, como também lembrou Philippe Dubois (s.d.). Assim, se o artista quiser trabalhar a fotografia, zona a zona, parte a parte da superfície, como faria um pintor em sua tela, é necessário recorrer a procedimentos digitais através de um software que possibilite intervenções na imagem. São procedimentos de pós-produção através de programas digitais que a Cia de Foto utiliza para driblar as limitações da máquina fotográfica. Não satisfeito com os códigos captados pela câmera fotográfica, porque não atende às suas intenções estéticas, o coletivo desvia as codificações fotográficas em prol de seu objetivo estético com a imagem.

É, então, no momento de pós-produção que as imagens captadas de forma mais técnica e com a maior qualidade possível do original são ressignificadas, conforme o repertório plástico que o coletivo deseja inscrever na imagem. Conhecendo-se as imagens originais de onde partem para a transformação do cromatismo de matéria e de iconografia, pode-se entender o processo de trabalho do coletivo. De imagens que, em princípio, poderiam ser documentais, o coletivo parte para a ficção – dos limites de realidade da fotografia original para a expansão dos artifícios plásticos de constituição das composições fotográficas. As suas obras tensionam os limites de suas linguagens com procedimentos realizados pelo ateliê digital como um ateliê de pintura; guardando-se as devidas diferenças entre um meio

de materialidade física e um meio virtual, é este o instrumento utilizado para a transformação das imagens.

As composições fotográficas são organizadas por séries. Primeiro, é discutido o assunto, o lugar de captação das imagens e as características do objeto de pesquisa plástica para que posteriormente atenda ao trabalho de finalização no estúdio. Por vezes, um fotógrafo do coletivo ou, conforme a disponibilidade de tempo, os três fotógrafos – Pio, Rafael e João – procuram registrar imagens. Porém, mesmo quando um integrante do coletivo se defronta com uma possibilidade de registrar uma imagem, mesmo sem que tenha discutido com os demais, ele já sabe o que buscar no assunto para o resultado final que deseja obter na pós-produção, pois já tem certo perfil do que interessa ao coletivo: assunto, como, onde, quando fotografar, tudo o que é importante preservar na captura da imagem.

De posse das imagens capturadas, há novas discussões sobre o trabalho de pós-produção; embora quem realize essa etapa, na prática, seja Carol Lopes, que tem formação em arte e mídia, todos participam do que é realizado no tratamento de cada detalhe da imagem. No tratamento das imagens, os três fotógrafos colaboram analisando e sugerindo procedimentos sobre a fotografia até chegar num resultado em que haja concordância de finalização da imagem. Todas as decisões formais das imagens são coletivas, pois às vezes um diz “mas essa blusa a gente não estava pensando desse jeito” (entrevista à autora, 09.08.2011), e assim continuam transformando a imagem até chegar a um consenso. Para o coletivo, não há imagem sem edição. Com essa afirmação, poder-se-ia resumir o trabalho de pesquisa digital do coletivo. As fotografias da Cia de Foto nunca são apresentadas, enquanto obras, com a visualidade com a qual as imagens foram captadas: “é difícil a gente se conter com a foto propriamente dita. A vontade que a gente tem é, de certa forma, iconoclasta. A gente morre de vontade de matar a imagem que a gente cria, sempre, isso é uma pesquisa que está aqui dentro do coletivo” (entrevista à autora, 09.08.2011). Tal declaração dá indícios das estratégias operacionais realizadas pelo coletivo para obter o resultado plástico almejado.

As imagens que registram são submetidas a um trabalho de pós-produção, utilizando os recursos digitais cromáticos, de claros e escuros e de apagamentos de partes da imagem. O *photoshop* é o “ateliê” de pintura dos fotógrafos, assim como o laboratório era na fotografia de base química:

A gente importou a forma do laboratório preto e branco para o computador. A gente vai abrindo várias vezes a mesma imagem e vai trazendo cada vez o que a gente quer valorizar, como se fossem máscaras do laboratório preto e branco. São máscaras de cor e luz. Vou trazer só o azul agora, depois quero trazer só as zonas de baixa luz, aí abre uma vez só para as zonas de baixa luz; outras somente para o tom de pele, e daí você vai trazendo essas máscaras, compondo como no laboratório preto e branco (entrevista à autora, 09.08.2011).

Quando indagados se já haviam exposto trabalhos sem pós-produção, respondem que não,

porque a gente fotografa de um jeito que, se não tiver, a imagem não é nada. A gente fotografa na forma de um arquivo com exposições médias, fotografa de um jeito para ele ser trabalhado, que contenha as informações necessárias para a gente depois fazer o que quiser. Então, se você não faz nada, a imagem é meio nada (entrevista à autora, 2011). Nunca existiu uma fotografia no coletivo sem o pós-clique, como também fizeram alguns laboratoristas na fotografia analógica (depoimento em vídeo youtube).

No trabalho digital para trabalhar as cores, as luzes e as zonas escuras, é necessário abrir o que se chama de camadas em cada imagem a ser trabalhada. Pouco a pouco, é possível constituir as transformações almeçadas para a linguagem da obra: “você tem uma gama de opções e, dependendo do ensaio, a gente vai explorando até chegar ao que a gente acha que é o perfil do ensaio. A gente precisa saber o que quer, senão não chega a lugar nenhum” (entrevista à autora, 09.08.2011). Como se fosse uma intervenção passo a passo de uma pintura, os artistas trabalham matizes, tonalidades e luzes, mas a partir do potencial que já está inscrito na superfície fotográfica. A imagem matriz funciona como um esboço que é retrabalhado com recursos digitais nos aspectos de redução ou acentuação dos cromatismos:

Nosso trabalho é uma pintura, principalmente o trabalho da Carol, de tratamento da imagem. É com camadas, muda o tom e vai pondo sobreposição de tonalidades, de matizes. A gente tem muita herança da pintura em todos os aspectos, qualquer processo de aculturação na arte passa pela pintura, e isso acontece com qualquer pessoa que trabalhe com a imagem (entrevista à autora, 09.08.2011).

Nessa etapa, os artistas aproximam-se da concepção pictural ao realizarem intervenções na superfície plástica e nas iconografias:

Geralmente, a gente não altera elementos da imagem. A gente tem isso como um coeficiente criativo. Geralmente, essa pós-produção, na pintura, é na transformação da imagem mesmo, mas sem alterar coisas. A gente pega um arquivo RAW e a gente quer que tenha tanto de preto, de mais vermelho, a gente quer que fique mais naturalista, quer que o branco se altere, então, é muito de pintura, digamos assim, na elaboração desses

tons, do contraste, da profundidade de campo. É uma relação completamente cromática, com exceção da série sobre o *Retiro*, por esta ser em preto e branco (entrevista à autora, 09.08. 2011).

Em algumas séries, aproveitam imagens que foram capturadas para um trabalho de encomenda fotojornalística, publicitária ou editorial, como ocorreu com a série *Carnaval*, de 2010. Era uma cobertura do carnaval na Bahia, e as fotos foram realizadas de cima de um trio elétrico. Para o trabalho de encomenda, as imagens são entregues da forma como são registradas; já para a fotografia como arte, há todo um procedimento digital de transformação da linguagem dessa imagem original para privilegiar a forma acima da função utilitária do fato e guardar distância da fotografia de imprensa.

Na série *Carnaval* (2010) (fig. 171), todo o cromatismo vivo das cores nas vestimentas das figuras das imagens originais desaparece em favor de uma padronização que beira o monocromático, retendo apenas poucos pontos de cores suaves que quase somem na matéria enegrecida da composição. Os procedimentos digitais pictóricos sobre a matéria da imagem, de certa forma, contestam o colorido de origem. A pele dos corpos não parece mais orgânica, mas se impõe com uma aparência metalizada. Para ressaltar o caráter dos gestos e das expressões fisionômicas, há uma supressão de partes dos corpos ou mesmo de figuras inteiras. Muitas vezes, emergem da escuridão apenas fragmentos de corpos, mãos e rostos marcados por pontos de luzes que denunciam sua existência (fig. 171). Repentinamente, surge um clarão, numa pulseira, num colar, em partes de um rosto ou de ombros, mas que jamais entregam a visualidade completa dos corpos ou objetos (fig. 172). As figuras são rodeadas pela escuridão, e não há planos intermediários entre a figura e o fundo, já que este é aplainado pelo enegrecimento total. Embora a cena original fosse de um dia de muito sol, a forma de tratamento das luzes dramatiza a composição a tal ponto que parece tratar-se de uma cena noturna. Assim, a luz adquire uma função dramática, com efeito de utilização calculada da luz que delimita zonas significantes da imagem para valorizar as expressões fisionômicas das figuras.

Os contrastes de claros e escuros¹²⁷ foram muito utilizados no universo pictural. Se a Idade Média religiosa renuncia ao claro-escuro porque a “profundidade era sinônimo de obscuro, de matéria tenebrosa”, embora persista nos contrastes dos

¹²⁷ “O claro-escuro parece ter aparecido na Grécia do século V antes de Cristo, na pintura de vasos, e parece ter chegado ao fim com o Impressionismo” (SOURIAU, 1990, p.394).

mosaicos bizantinos, é no *Quattrocento* que as leis do claro-escuro se afirmam. Leonardo da Vinci, no Tratado da Pintura, afirma que “aqueles que ignoram esse modo de evocar as sombras só podem criar quadros desprovidos dessa regra que faz a importância e a alma da pintura,” como mostra *La Virge aux Rochers au Saint-Jean* (SOURIAU, 1990, p. 395). A pintura barroca, como se sabe, adota esse dispositivo de jogos de claros-escuros iluminando determinadas partes da cena e mergulhando as figuras num fundo escuro, como fazia Michelangelo Caravaggio. Se, por um lado, o tratamento de luzes poderia indagar o elemento específico da linguagem fotográfica nos trabalhos da Cia de Foto, ao mesmo tempo, quando puxam as luzes em seus contrastes com os escuros, o coletivo adota o princípio de tratamento de luzes caravaggiescas.

Ao apagar determinados elementos das imagens, o coletivo não somente oculta a narrativa da imagem original, mas descontextualiza completamente o assunto e o local de origem das imagens, de modo que ocorre perda de suas informações, o que confirma mais o interesse estético do que informativo. Tal atitude plástica inverte o modelo documentário ao opor-se à ordem do visível captado pela câmera fotográfica. Não se reconhece mais que *Carnaval* tratava de figuras comemorando a festa popular. Suas expressões de êxtase mais parecem demonstrar um sofrimento do que a alegria de uma festa como o carnaval, muito devido ao olhar contra o sol, para cima do trio elétrico (fig. 173). O desconhecimento da fotografia original dificultaria o reconhecimento do contexto de origem das imagens. Há uma depuração formal de todos os indicativos de contexto da imagem, criando uma impessoalidade de lugar. Ao sacrificarem partes das imagens, “os artistas eliminam o signo do presente e criam uma dimensão universal da imagem, o que leva a uma descontextualização da situação”, como bem apontou Michel Poivert (12.12.2011), num dos encontros de orientação da pesquisa com a autora. Trata-se, assim, de dissociar das imagens o seu papel de unidade narrativa original. Pensando na profissão originária de alguns do coletivo, essas transformações cromáticas, de luzes, de apagamentos iconográficos, seriam um atentado contra o caráter documental do fotojornalismo.¹²⁸ A perda intencional de informações

¹²⁸ A série *Retiro* (2011) foi composta a partir de fotografias documentais antigas do arquivo Centro de Cultura Judaica de São Paulo para um trabalho sobre o bairro Retiro dessa cidade. Os artistas fazem desaparecer todo o fundo da fotografia original de uma rua e deixam visível somente parte da figura masculina que caminhava por ela. Não há referência alguma do local de onde esse homem emerge

contraria o caráter de fidelidade ao fato primeiro da imagem. Assim, suas imagens procedem, lembrando uma frase de Rancière, de uma “refiguração do campo de experiência” (Jacques Rancière apud ROUILLÉ, 1996, p. 86).

O processo da Cia de Foto parece ser, então, sempre por subtração de cromatismos e de apagamentos de elementos da cena. Os acréscimos são apenas por conta dos cromatismos e das luzes controladas (figs. 174 e 175). O procedimento é o de ressaltar ou apagar o que a imagem já oferece previamente: “inserir coisas, recortar, duplicar coisas na imagem, a gente nunca faz, mas a gente faz apagamentos de determinadas partes da imagem” (entrevista à autora, 2011).

A luz, como na série *Carnaval*, também é reinterpretada pelo tratamento de pós-produção das imagens em outras séries, como *Av*, *Chuva*, *Agora* e *911*. Em todas essas séries, as imagens originárias são diurnas, mas, pela intensa dramatização da luz artificial, tem-se a impressão de serem todas cenas noturnas. A fotografia é “uma espécie de luz criada em cativeiro”, é assim que a Cia de Foto (site do coletivo) define o uso que faz da luz retrabalhada depois da captura da imagem. Cores e luzes são as estruturas plásticas que configuram uma aparência dramática das imagens.

A exemplo de *Carnaval*, a série *Av* (fig. 176 e 177), desenvolvida na Avenida Paulista, em São Paulo, surgiu a partir de uma pauta para uma revista, mas o coletivo desvia suas funções de utilidade documental com o tratamento das imagens. Os transeuntes, com seus corpos e silhuetas projetadas no chão, habitam ruas e calçadas, entretidos em seus próprios pensamentos sem, em nenhum momento, posar para a fotografia. Não fossem a estetização cromática e os jogos de iluminação realizados no tratamento das imagens, estas até poderiam ser utilizadas como trabalho de fotojornalismo ou publicidade. O que parece interessar ao coletivo é o sequestro da clareza de objetividade captada em todos os seus detalhes, como seria apropriado ao documental, em troca de uma linguagem de matéria manipulada pendente dos jogos picturais. Ao baixarem as luzes da fotografia original como um todo, acabam por ressaltar determinadas cores de uma roupa, de um objeto, presentes na imagem matriz (fig. 178). Porém, tais cores são mínimas frente à padronização obscurecida em suas séries fotográficas; por vezes, um ponto verde

da escuridão. Os pontos de luzes deixados somente iluminam algumas partes dos corpos. Como em *Carnaval*, não há identidade geográfica para as figuras.

ou vermelho de um semáforo lembra um resquício de cor. É como se quisessem retomar a fotografia em preto e branco, mas inserindo rasgos de cores.

A série *Rua 25 de Março* (fig.179 e 180) é um ensaio visual realizado a partir do convite do curador Claudio Carreas para realizar trabalhos sobre a fronteira entre o Brasil e outros países da América Latina. O coletivo ateu-se à conotação da palavra “paraguai” no Brasil, empregada para caracterizar determinados produtos de procedência duvidosa, produtos contrabandeados de *Ciudad del Este*, uma zona franca do Paraguai cujas lojas estão localizadas nessa rua. O coletivo fotografa a movimentação das pessoas nas ruas e em determinados interiores de edifícios. O assunto no jornalismo se chama de pauta e é perfeitamente adequado a um assunto do fotojornalismo. Da mesma forma que em *Carnaval* e em *Av.*, as fotografias apresentam jogos de luzes e sombras com fragmentos de cromatismos quem emergem da escuridão.

Para a série *Chuva* (2010) (fig. 181 e 182), o coletivo captou as imagens de transeuntes com auxílio de flash colocado em contraluz em relação às figuras captadas, para acentuar o artificialismo da luz. Mesmo assim, ainda teve tratamento digital para chegar às estéticas acinzentadas. O próprio enegrecimento acaba por baixar os cromatismos das imagens, ou, conforme o interesse, uma cor é circundada de escuros, o que acaba por ressaltar pontos cromáticos nas composições fotográficas.

As operações de ordem plástica utilizadas pela Cia de Foto inevitavelmente lembram a série *Head* (2000-2001)¹²⁹ (figs. 183 e 184) e *Street Work* (figs. 185 e 186) nos anos de 1990, do fotógrafo americano Philip-Lorca di Corcia, pela teatralidade da luz e uso de flash sincronizado, que combina a luz artificial com a luz natural, pelo enegrecimento dos fundos e jogos de luzes nas figuras humanas. O artista fotografa transeuntes urbanos nas grandes metrópoles do mundo, posicionando sua câmera num tripé e instalando alguns flashes no espaço da rua abrangido por seu campo de visão. A série *Heads* foi realizada em Times Square:

O método é bem simples. Eu coloco *flashes* sincronizados com a câmera. Eu pré-foco a câmera e as luzes. Quando alguém entra naquela zona predeterminada, eu decido se eu posso e quero fazer uma imagem deles e aciono a câmera com o

¹²⁹ O artista declara ter feito três mil imagens e escolheu 17 delas; afirma que ia diariamente ao local (Times Square) das fotos, arrumava as luzes e trabalhava por quatro ou cinco horas (*Heads*, depoimento youtube).

flash sincronizado, que dispara ao mesmo tempo (di CORCIA, *Heads*, depoimento, youtube).

Como as pessoas não percebem que estão sendo fotografadas, o artista pode captar a naturalidade de suas expressões. A luz ajuda a acentuar os elementos individuais de suas fotografias a cores, que permitem ao espectador explorar as expressões fisionômicas na série *Heads*. Por vezes, um filete de luz recorta os corpos das figuras, que parecem emergir da escuridão. Assim como a Cia de Foto, as imagens de transeuntes nas ruas são realizadas durante o dia, mas os contrastes de luzes criam um caráter dramático, como se fossem realizadas à noite, como mostram algumas fotografias da série *Street Works* e de *Heads*. Como o coletivo paulista, com exceção de alguns rasgos de cores mais vivas, a maioria das fotografias é constituída por cores soturnas, o que colabora para os obscurecimentos de partes das composições, à maneira de uma luz caravaggiesca. As imagens tomadas de transeuntes anônimos “criam quadros congelados por um verniz cinematográfico” e “a riqueza formal e o aspecto quase pictural das fotografias por vezes ocultam sua dimensão política”, afirma Larisa Dryansky (2007, p. 144). Para a autora, o artista retém “a impressão inquietante de uma alienação fundamental da sociedade contemporânea”. Suas fotografias “são o resultado de uma paciente espera pela situação certa, o momento decisivo com o qual ele define um conceito artístico de fotografia”, diz Thomas Weski (2000, p. 1). Este autor ainda lembra que as imagens “parecem fotografias hiper-realisticamente arranjadas, mas contêm mais vida que alguns tipos de fotografias encenadas”.

Pascal Aimer,¹³⁰ um dos integrantes do coletivo francês *Tendance Floue*,¹³¹ realizou a série de fotografias *Passants* (2000) (fig. 187) e *Car et Sac (conducteurs*

¹³⁰ Em entrevista à autora, o artista afirmou que, convidado a ir a São Paulo em 2006 para um festival, encontrou a Cia de Foto e ficou espantado com a similitude entre *Tendance Floue* e o trabalho do coletivo paulista nos aspectos de organização: o local de trabalho, com os computadores, os fotógrafos, a discussão dos assuntos que envolvem o coletivo.

¹³¹ O coletivo foi criado em 1991 e é formado por 12 integrantes. No entanto, diferentemente da assinatura coletiva da Cia de Foto, no coletivo francês cada um tem seu próprio trabalho, mas há também projetos coletivos, que podem ser para uma exposição, um filme, um livro, como o *National Zéro*: em 2003, eles decidiram fotografar uma rota em que traçaram e atravessaram 25 países da União Europeia. Cada fotógrafo era livre para fotografar, mas a regra era fazer uma fotografia a cada 50 km. O projeto teve a duração de quatro meses. Foi possível assistir a um encontro com um representante do coletivo na Fondation Henri-Cartier Bresson, em 19.10.2011, e a uma palestra de Pascal Aimer no Congresso da Associação de Fotógrafos UPP (*Union des Photographes Professionnels/Auteurs*), no dia 10.02.2012. Neste dia, com a colaboração de Andrea Eichenberger, foi realizada uma entrevista com Aimer sobre suas produções fotográficas e as do coletivo ao qual pertence.

ordinaires) (2001) (fig. 188). Em ambas as séries, o artista francês consegue captar retratos de desconhecidos com naturalidade das expressões fisionômicas porque capta com lente teleobjetiva e enquadramentos fechados. Se, na série *Car et Sacs*, registra motoristas dirigindo, o artista também explora o contraste de luzes entre a iluminação das figuras e fundos obscuros; diferentemente de di Corcia e dos cromatismos escurecidos da Cia de Foto, as imagens são em preto e branco e com o grão exposto da matéria fotográfica. Na série *Passants*, realizada quando as figuras saíam de um metrô de Paris, determinados retratos iluminam a expressão fisionômica, enquanto o restante do corpo é mergulhado na escuridão. O artista afirma que gosta de trabalhar com a instantaneidade, mas alega que, atualmente, é muito complicado fazer fotografia de rua porque, devido ao fluxo, é difícil ver a imagem, as pessoas desconfiam de tudo, querem saber o que será feito dessa imagem, então, tudo isso faz perder a espontaneidade (entrevista à autora, 24.08.2012). Daí o uso da teleobjetiva para poder captar a espontaneidade das pessoas fotografadas, que, obviamente, não percebem que estão sendo registradas.

Assim como nas fotografias da Cia de Foto e de di Corcia as luzes e enegrecimentos da matéria são caravaggiescos, a produção fotográfica dos retratos e das paisagens do artista australiano Bill Henson (1955) também fazem uso dessa forma de ressignificar os cromatismos fotográficos. O uso do claro-escuro, da subexposição e de ajustes no tratamento de pós-produção configura cromaticamente a matéria fotográfica de seus trabalhos (fig. 189). As obras exibem “os jogos luminosos que ocorrem dentro de cada imagem (considerada em sua singularidade)” e “imagens concebidas como fragmento”, como afirma Chevrier (2007, p. 163). São os cromatismos e as luzes que criam uma identidade em seu trabalho: “sem a luz, não vemos nada”, “a luz é uma coisa em constante mudança em nossas vidas, é um condicionador profundo da vida na terra”, declara Henson (site Vogue). Henson mergulha a figura humana individual, criada como *mise en scène*, numa obscuridade que contrasta as partes volumétricas semi-iluminadas com a planaridade do fundo enegrecido. Como na Cia de Foto, não há espaço intermediário entre a figura e o fundo. Um caráter enigmático de atmosferas crepusculares se traduz formalmente pela adesão ao claro-escuro, o qual reenvia à sua formação pictural e ao seu interesse por Rembrandt e Vermeer.

Alguns retratos nas obras de Henson, usam a mesma estratégia que se verifica na série *Carnaval*, da Cia de Foto: ao iluminar apenas partes dos corpos e,

como se disse sobre a série *Carnaval*, ao fazer os apagamentos por enegrecimento, Henson também descontextualiza a figura, que se torna universal. O artista privilegia rostos de luzes, circundados pela escuridão. A pele dos corpos, em determinadas fotografias do australiano, é envolvida por matizes de cores que evocam cromatismos de pintura.

Essa descontextualização e o cromatismo pictural também ocorrem em algumas das paisagens de Henson, que, por vezes, retira toda a volumetria e a própria figuração original, deixando entrever apenas elementos planejados quase como abstrações em meio à escuridão que aplaina a superfície da imagem (fig. 190 e 191). Quando ainda são identificáveis os elementos da paisagem, eles se apresentam como silhuetas ou pontos de luzes cromáticas que se sobressaem na superfície enegrecida das imagens.

A descontextualização do referente da paisagem por obscurecimento encontra-se na série *Agora* (2012), da Cia de Foto. A partir de uma elaboração teórica, o coletivo procurou por uma imagem desejada que deu nome a essa série, pois, como afirmam, não se encontra o *Agora* em qualquer cena, em qualquer lugar:

Essa coisa que a gente instrumentalizou como o *Agora* era um agora muito específico de composição, de elementos vazios. A pessoa fotografada tinha que estar sozinha, tinha que ter certa solidão ao redor. Se tivesse gente, essas pessoas tinham que estar em silhueta, deveria ter certo esforço do sol em tocar o assunto, tinha todo um flagrante dessa situação, que a gente não encontrava um *Agora* a toda hora. A gente esperava até encontrar o ensaio, e ele aparecia de vez em quando e exigia uma estratégia, um horário, certa reflexão (entrevista à autora, 02.08.2012).

As imagens que comporiam o ensaio deveriam atender ao repertório plástico imaginado pelo coletivo. O outro elemento muito importante para o *Agora*, além dos descritos acima, era a questão da luz, que se pode aproximar do tratamento das paisagens de Bill Henson. Segundo afirmação no site do coletivo (ciadefoto.com), o fio condutor de *Agora* “é algo muito elementar à fotografia: a luz, levando-se em conta o paradoxo de que a fotografia também se faz pela luz”. A partir de técnicas digitais, o contraste entre as zonas escuras e claras é levado ao extremo, a ponto de imagens captadas durante o dia acabarem por ter a aparência noturna, tal é o caráter acentuadamente dramático de contrastes entre zonas iluminadas e zonas enegrecidas da composição. Pouco resta da luz registrada na imagem original. O tratamento dado pelas luzes mais parece um palco, um cenário onde é bem-vinda toda fonte de artifício. As fotografias passam do registro do real ao domínio da

ficção, pela artificialidade da luz – como bem definem, uma luz criada em cativeiro. Assim, em determinados trabalhos, nem mais as cores, nem mais as luzes, nem mais ambiente contextual das cenas, lembram a imagem do real captada. Nisso, a fotografia, mais que a pintura, exerce o seu poder de persuasão, de engano em relação ao fato real.

A perda do referencial, por vezes, materializa-se, por exemplo, numa fotografia em que apenas na imagem matriz é possível ver que se trata de uma poça de água no asfalto que reflete o céu, mas, dado o escurecimento da imagem do asfalto, que não é mais possível identificar, a imagem finalizada parece ser de uma clarabóia que deixa visível um céu e parte de uma árvore (fig. 192). Em outro momento, uma cortina esvoaçante aparece recortada sobre um espaço obscuro, contrapondo o volume do objeto à planaridade enegrecida do espaço que o circunda (fig.193). Já em uma paisagem em silhueta de um muro, o foco de luz numa pessoa em estado de espera lembra uma iluminação de cenário, como se fosse um palco. Outra imagem, com foco de luz sobre duas pessoas que conversam em meio a uma paisagem, parece tratar-se de uma cena noturna, mas, na verdade, foi captada durante o dia (fig. 194).

As manchas e texturas nas paredes envelhecidas da série 911¹³² e o tratamento cromático vivo de pós-produção dão às suas fotografias uma plasticidade de aparência muito pictural. Essa visualidade pictórica de texturas ligada aos enquadramentos de formas marcadamente geometrizados em determinadas fotografias da série lembra imediatamente uma pintura abstrata (fig. 195). Outras imagens são retratos dos moradores do edifício (fig.196), cujas poses foram acordadas com o fotógrafo, e todos os personagens estão dispostos em pé contra o mesmo fundo acinzentado. As tonalidades de pele e dos fundos terrosos da imagem matriz passam para tonalidades enegrecidas em chumbo, o que faz ressaltar o colorido das roupas das figuras. Porém, as poses – ora de perfil, ora de frente – e os gestos de braços e mãos, embora preservem certa rigidez, não lembram em nada as poses tradicionais e estereotipadas encontradas na tradição da pintura.

Pode-se identificar, ainda, em *País Interior* (2012) (fig. 197), um procedimento de fotopintura digital nos fotogramas originais em preto e branco extraídos do filme

¹³² O título da série 911 refere-se ao número do edifício da Rua Prestes Maia, em São Paulo, ocupado por moradores sem teto. Além de fotografias, o trabalho tem ainda um vídeo composto como fotografias, muitas das quais são as próprias imagens fotográficas mostradas sobre a parede da galeria.

Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha.¹³³ Conservando o mesmo enquadramento do fotograma original, a Cia de Foto realiza intervenções digitais com cromatismos, de certa forma, esmaecidos que podem evocar uma imagem desbotada ou amarelada, como se poderia encontrar num filme antigo. Se os fotogramas originais foram capturados em cenas diurnas, assim como outros trabalhos do coletivo, o trabalho com a luz remete a uma situação noturna, mesmo que se trate de uma paisagem ou de cenas com personagens em momentos expressivos. Não se pode deixar de lembrar os procedimentos de coloração de fotografias utilizados no século XIX, como se verá posteriormente. Ao contrário desses, que realizavam coloração de fotografias, a intenção do coletivo é trazer certa dramatização pelas zonas mais enegrecidas que impõem às imagens, principalmente se associada ao texto que acompanha as imagens, que mostra um viés expressionista sobre tristeza e dor do povo. As cenas com os personagens são dramáticas, seja pelas expressões fisionômicas, seja pelos gestos corporais, e o cromatismo aplicado à imagem acentua esse caráter (fig. 198). As fotografias parecem mais trágicas que as imagens capturadas do filme.

Na fotografia dessa série que mostra um personagem em pé na linha do horizonte, olhando para o céu (fig. 199), tudo se dramatiza em relação ao original: as nuvens pesam em um céu escurecido que divide espaço com uma terra igualmente escurecida; a expressividade de um rosto em close no primeiríssimo plano tem ao fundo uma situação de escurecimento em que mal se pode ver a paisagem; ou toda a vivacidade das luzes, do branco da fotografia original, torna-se diurna na cena do homem que cai sobre seu braço.

Embora a pesquisa não tenha por objetivo discutir obras em vídeos do coletivo, podem-se comentar alguns, uma vez que os vídeos são tratados como linguagem fotográfica, e, da mesma forma, o coletivo dramatiza as cenas dos vídeos. A série *Agora*, disponível no site do coletivo, completa-se com dois vídeos: *Sob o Sol* (2010) e *Separados* (2012). O primeiro foi realizado na Praia de Boa Viagem, no Recife, onde um feixe de luz adentra o mar pelas frestas dos altos

¹³³ O trabalho transborda a noção de especificidade da linguagem fotográfica ao relacionar-se com a pintura, o cinema, a literatura e a música. O amigo do coletivo Guab criou sons a partir do ritmo da fala dos personagens do filme, que acompanham as fotografias. Um texto também foi criado como imagem que mistura fala dos personagens e frases com ideias de outros autores, como Barthes, Deleuze e Rancière, entre outros.

edifícios construídos à beira-mar. Com a ajuda da música, cria-se uma tensão entre o que está na luz e o que está na penumbra. No foco de luz, veem-se ondas avançando e meninos que brincam nessas faixas de luzes. A cena desenvolve-se nas áreas de luzes como se de um cenário se tratasse. O segundo registra pessoas passando nas esguias frestas de sol originadas dos arcos de um aqueduto; cada vez que o corpo passa pela luz, ouve-se um som mais alto, que, metaforicamente, representa o clique fotográfico, como se fosse o relâmpago do flash.

Da mesma forma, o vídeo *Estádio* (2012) tem esse tratamento fotográfico do clique. O vídeo tem a duração de 90 minutos, o tempo de uma partida de futebol, e grande parte do tempo do vídeo é uma imagem em preto que foi utilizada para intercalar com repentinas aparições de cenas do jogo, como se fossem cliques fotográficos. O tempo da imagem em preto é o tempo em que o fotógrafo não realizou fotografias e assistiu ao jogo; quando ele fez o clique, ele não viu o jogo, mas somente a imagem do jogo. Aqui o espectador é colocado numa situação de espera pelas fotografias que aparecerão, ao contrário do vídeo *Longa Exposição*, no qual o modelo é colocado numa situação de espera. Quase todas as imagens fotografadas foram incluídas na obra: “a gente tentou criar a regra do documentário, isso a gente não altera, começa com o apito inicial e termina ao final” (entrevista à autora, 24.08.2012). O vínculo com o fotojornalismo permeia os trabalhos, mas com a diferença no tratamento das imagens, que é antijornalístico.

Em determinadas fotografias e nos vídeos acima, há um procedimento de exclusão de meios tons que vai pela contramão de toda a qualidade fotográfica perseguida pela fotografia tradicional, que tem como virtude plástica os meios tons do preto e branco ou os matizes de cores. Essa divisão áspera entre os claros e escuros rememora a invenção da luz artificial na história da fotografia, que produzia, apesar de ser em pretos e brancos,¹³⁴ uma divisão de tons extremada, cujos valores tonais médios acabavam por ser eliminados, como se vê nas fotografias *As Catacumbas de Paris* (1860), realizadas por Nadar, ou mesmo em fotografias feitas com a luz intensa do sol, como em *O Realejo* (1850), de Charles Nègre (SCHARF, 2001, pp. 64-65). E isso não passou despercebido na época pela pintura e pela gravura moderna, quando se observa a ausência de modelados tonais na obra de

¹³⁴ Somente depois da invenção das placas ortocromáticas e pancromáticas, depois dos anos 80 do século XIX, a fotografia conseguiu registrar os meios tons.

Fantin Latour, *Em torno do piano* (1884), e na gravura em água-forte de Manet, *Retrato de Charles Baudelaire* (1885), que, por sua vez, foi realizada a partir de uma fotografia do poeta francês feita por Nadar, como se verá posteriormente, ou ainda no pastel *Retrato de Méry Laurent* (1882), também de Manet. Este artista, “sem modelar as formas estruturais, intensificava os fortes contrastes de luzes e sombras das fotografias tidas como referências visuais” (SCHARF, 2001, p. 68). De certa maneira, em outras pinturas desse modernista, também a passagem das cores obedece a ligeiras modulações tonais ou de matizes, como *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863).

Se a dupla Bachelot Caron interfere digitalmente na matéria fotográfica e Witkin, Arnulf Rainer e Vera Chaves Barcellos o fazem fisicamente, a Cia de Foto também atinge o pigmento fotográfico, a ponto de fazê-lo evaporar. Na contramão irônica do princípio maior do retrato, tanto na fotografia quanto na pintura, de fixar um corpo para eternizá-lo enquanto imagem, a série *Uma fotografia que não se fixa* (2009) (fig. 200), da Cia de Foto, atesta uma possibilidade crítica da noção de retrato. Para atingir a matéria fotográfica e dissolver o pigmento mineral do papel algodão, do qual a fotografia era composta, uma fonte de calor foi colocada sob a imagem, cujo corpo se evapora como metáfora da finitude existencial corporal. A série é composta de três fotografias e de um vídeo que registra lentamente o esvanecimento do retrato; a imagem nas fotografias não chega a desaparecer por completo, mas a matéria fotográfica vai aos poucos metamorfoseando o corpo: o rosto vai “sumindo porque a tinta está virando fumaça” (entrevista à autora, 09.08.2011).

De certo modo, a exemplo das séries *Carnaval*, *Retiro* e outras produzidas pelo coletivo, essa também é uma forma de apagar a iconografia da imagem e atingir a matéria fotográfica, como Pio afirma: “bate com a história de matar a imagem, que vale menos do que ela como coisa fixa” (entrevista à autora, 09.08.2011). Mesmo o corpo tendo sido previamente maquiado com uma aparência suada e com o calor que provoca o derretimento da matéria cromática, existiu um tratamento de pós-produção nas imagens das fotografias e do vídeo, obscurecendo a linguagem da imagem. Contrariando determinados retratos pictóricos renascentistas de perfil,¹³⁵ “um legado das efígies imperiais das moedas romanas”

¹³⁵ Outra razão do retrato de perfil na tradição da pintura clássica é devocional, tanto de personagens individuais, quanto de casais inscritos nos afrescos ou nos quadros de altares. O retrato de perfil

(ZUFI, 2006, p. 21), o coletivo coloca a modelo disposta como um busto nu e frontal; por estar nua, não reivindica nenhum indicativo de classe social, como seria de esperar a exemplo do retrato pictórico. Se outra parte da tradição pictórica renascentista também dispôs seus modelos de forma frontal,¹³⁶ normalmente o corte é em meio ao tórax ou na cintura, e a modelo de *Uma foto que não se fixa* apresenta um corte nos ombros, como num busto escultórico. Os ombros nus podem lembrar os decotes dos vestidos renascentistas, como na obra de Rafael, *Retrato de uma jovem mulher* (1507).

A descarnação do corpo nu e da matéria pictural da imagem contradiz, assim, toda a concepção de uma efígie que prolonga a presença do ser no mundo, como fizeram a pintura e a fotografia. O uso feito do retrato nessa série destrói, então, a lógica celebrativa e de atestado de presença, tanto da pintura quanto da própria fotografia.

O trabalho *Longa Exposição* (2009), embora finalizado em vídeo, trabalha com o princípio fotográfico de constituição das imagens, como o próprio coletivo afirma: “é uma série de retratos gravados em uma longa exposição” (site do coletivo). Como na série anterior, os modelos são posicionados em tomadas frontais, enquadrados como busto. Aos modelos em frente à câmera, não foi dito quantos minutos deviam posar. A espera acaba ao ouvir-se o clique, que caracteriza, como se sabe, a finalização do registro da imagem. De todos, o primeiro modelo, Hector Babenco, sem demonstrar impaciência, olhando o tempo todo para a câmera e mantendo-se o mais imóvel possível, parece fazer o jogo da fotografia a esperar pelo clique final, o que não é de estranhar, dada a sua experiência com as performances do corpo no cinema. Sua pose é como um *tableau vivant*, a imobilidade é o seu princípio. Ele se coloca como se estivesse frente a uma fotografia do século XIX. Já a outra modelo não suporta a situação de pose e movimenta-se.

Como o próprio nome evoca, o trabalho rememora os longos tempos de exposição para a captura da imagem, na fase inicial da fotografia no século XIX, que chegou a levar horas (no caso da imagem que é considerada a primeira fotografia,

responderia, ainda,” à dupla exigência de reconhecimento do retratado de uma pose compositiva que colocasse em evidência a qualidade humana e o papel intelectual e social” (ZUFI, 2006, pp. 21-22). O perfil, como se sabe, também ainda é usado pela fotografia policial.

¹³⁶ Segundo informa Zufi (2006, p. 38), “no curso da idade de ouro de Lorenzo, O Magnífico, a pintura abre-se ao retrato frontal.”

de oito a dez horas). Uma fotografia que mostrava uma rua movimentada de Paris que levou cinco minutos para ser registrada só mostra um engraxate e o cliente, que ficaram tempo suficiente para serem captados. Um retrato que levava vinte minutos para ser registrado era, certamente, um desgaste para o modelo. Mesmo quando esse tempo passou a ser um minuto, ainda era considerável, apesar dos suportes escondidos atrás das orelhas e das axilas, os quais imobilizavam o retratado. Se o título do trabalho remete mais diretamente ao tempo de pose dos primórdios da fotografia, não deixa de ser significativo pensar que, na história do retrato da pintura, não era diferente. Na verdade, era ainda mais demorado. O processo pictórico e a quantidade de vezes em que se realizava a mesma pose levavam alguns a desistir do retrato, como aconteceu com certos retratados por Cézanne, este conhecido pela demora na execução dos retratos que realizava.

A série *Choro* (2006) (fig. 201), contrariamente a outras séries, não apresenta os enegrecimentos e amputações iconográficas, mas todos os modelos sofreram alterações na coloração natural da pele, padronizada para um tom mais anticarnal, com uma palheta digital mais fria, e o fundo passou de um branco acinzentado para uma tonalidade de azul. Como os amigos foram convocados a chorar perante a câmera, e não foi uma encenação, foi choro de fato, as expressões fisionômicas dos modelos e as marcas avermelhadas em torno dos olhos e nariz vão em sentido contrário à concepção de idealismo do retrato da tradição da pintura e mesmo da fotografia, gênero no qual as pessoas normalmente procuram mostrar o melhor de si. O busto nu também colabora para concentrar o olhar nas expressões fisionômicas, e não na inscrição social de um indivíduo, como normalmente o retrato de configuração mais figurativa poderia evidenciar na pintura.

As operações de estetização das imagens executadas pela Cia de Foto não são uma atitude isolada de quem provém de uma fotografia documental. Isso não é muito diferente do que fazem alguns foto-repórteres contemporâneos que se apresentam em instituições culturais ao dissociarem a prática jornalística da produção para exposição, conforme mostra G  el Morel (2007) em seu texto *“Esthétique de l’auteur, signes subjectifs ou retrait documentaire?”*. Alguns fotógrafos jogam sobre os padrões técnicos, propondo defeitos intencionais de luzes, enquadramentos exacerbados, grandes planos pronunciados ou flous de movimento. No decorrer do texto, Morel analisa o trabalho de Antoine d’Agata, Stanley Greene e Luc Delahaye, que transfiguram a realidade através de opera  es

formais¹³⁷ de emprego de *flous*, recusa de frontalidade, distorções óticas, manipulações de intensidades de luzes para dramatizar a cena, efeitos que limitam a clareza documentária, o grande formato, dentre outras. A afirmação dessa subjetividade é percebida por esses fotógrafos como um meio de distinguir sua produção dos clichês realizados pelos fotojornalistas tradicionais. Recusando-se a ser considerado como simples operador, o “foto-repórter autor encarna uma aliança possível entre o jornalista e o criador” (MOREL, 2007, p.102).

Como se verificou, a Cia de Foto procura distinguir e singularizar a produção pessoal através de intervenções plásticas operadas em trabalhos que a priori foram realizados para a imprensa. Ao fazer todos os procedimentos de estetização por meio de tratamentos das imagens na pós-produção, como manipulações de cromatismos e enegrecimentos que amputam determinadas partes das iconografias das imagens, a Cia de Foto distancia-se de princípios caros ao fotojornalismo para formatar-se nas exigências da arte, conforme os próprios integrantes assumiram e o que se mostrou anteriormente. O processo dos trabalhos de arte do coletivo parece encontrar resposta nessa impossibilidade de evidência; o fardo de afirmar uma verdade é atribuído à imagem fotojornalística, apesar de todos os recursos de photoshop aos quais qualquer imagem está sujeita, até mesmo aquelas que ainda perseguem o sentido de uma evidência concreta de um fato. Ao estetizar as imagens com as saturações cromáticas, a Cia de Foto acaba por tensionar a linguagem fotográfica, que se abre a diálogos picturais.

¹³⁷ Para saber mais sobre essa análise, consultar o texto citado acima, que se encontra no livro *Photojournalisme et Art Contemporain*, conforme bibliografia desta pesquisa.

2.4 A NATUREZA MISTA DAS IMAGENS COMO ASPIRAÇÃO ARTÍSTICA

Como se verificou, a Cia de Foto coloriu a superfície das fotografias do filme em preto e branco de Glauber Rocha. Pode-se perguntar até que ponto procedimentos de pintar a matéria fotográfica, como aqueles verificados nas fotografias dos artistas desta pesquisa, apesar de muitos destes serem digitais, não estariam tangenciando recursos artesanais já ativados na história da fotografia no século XIX? A aliança entre as matérias da fotografia e da pintura tiveram pontos de cruzamento desde o surgimento da imagem técnica. Tal procedimento não se constitui como um gesto inaugural na fotografia contemporânea se for lembrado que a história da fotografia do século XIX se valeu de artifícios, como o retoque, a fotopintura e a pintura em miniatura de base fotográfica, realizados com lápis de cor e aquarelas, sobrepondo-se à base fotográfica:

O emprego do retoque é o recurso a uma intervenção plástica que modifica a natureza do meio fotográfico e marca não somente a fronteira entre duas concepções de retrato fotográfico, mas também o limite entre finalidades artísticas e didáticas (LAVOIE, 1996, p. 68).

O retoque era artesanal e procurava acentuar na imagem a verossimilhança tão desejada pela clientela de retratos ou sanar as imperfeições físicas, como marcas de expressão do retratado, em busca de uma idealização corporal, procedimento que, como se sabe, ainda hoje é utilizado pelos fotógrafos, com programas digitais de edição de imagens. A pintura em miniatura sobre uma base fotográfica com o objetivo de conseguir uma verossimilhança já fora trabalhada desde o surgimento da fotografia, como se verá no capítulo quatro.

A reabilitação da mão, da pincelada gestual, em Arnulf Rainer e Vera Chaves Barcellos; da aparência pictórica aplicada ao meio fotográfico, como se verificou nas fotografias de Bachelot Caron; de apagamentos icônicos, como na Cia de Foto; da obliteração ou descaracterização da aparência objetiva da fotografia, encontra eco na estética propagada pelo movimento pictorialista entre 1890 e 1910,¹³⁸ na Europa,

¹³⁸ A história do movimento pictorialista e as diferentes interpretações que os críticos fizeram do movimento não serão aqui enfocadas, mas somente as contribuições de caráter estético de produção das imagens, mais direcionadas às questões da pesquisa. Sobre a história do movimento e outros aspectos, ver os seguintes autores: Gernsheim (1967), "Naturalismo e Impressionismo", pp.169-190; Newhall (2002), "Fotografia Pictorialista", pp.141-165; Ribemont (2005), "La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1918" (todo o catálogo); Poivert (2009), "Une photographie dégénérée? Le Pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques", *Revue d'Étude Photographiques*; Fabris (2011), "A Fotografia Pictorialista", pp. 42-72, dentre outros.

nos Estados Unidos e, mais tarde, no Brasil. Nesse movimento, tudo foi feito para burlar o caráter gráfico e realista da fotografia para que ela pudesse entrar para o panteão das Belas Artes. Como bem lembrou Michel Frizot (1994, p. 94) sobre o século XIX, “os fotógrafos sabem que o status social de sua arte depende de sua aceitação nas categorias das belas artes mais que naquelas da indústria”, e é assim que, desde seu surgimento, a fotografia passou a buscar frequentes associações com o universo da pintura, na tentativa de ser considerada uma obra de arte e poder desfrutar do status e dos espaços expositivos das belas artes. Foi com o intuito de fazer a fotografia ser considerada arte que o movimento pictorialista começou a escamotear os valores intrínsecos do meio para lançar mão de empréstimos do pictórico.

Para conseguir impor-se como arte, a fotografia precisou responder à acusação da crítica de que era destituída de expressão por ser realizada por uma máquina; nesse sentido, uma das estratégias foi explorar a matéria fotográfica para retirar-lhe o caráter excessivamente objetivo. A estética resultante tensionou os limites intrínsecos do meio fotográfico, de modo a ampliar as suas referências formais e temáticas, buscando seus modelos fora do campo da fotografia, e não na natureza intrínseca de sua própria linguagem:

A justificação do estatuto artístico da fotografia passa, primeiramente, pela reivindicação sociocultural de uma filiação estética com a pintura (que dá seu nome ao pictorialismo) e, corolariamente, a uma ruptura com a técnica fotográfica profissional (LOWIS, RIBEMONT, 2006, p. 47).

Contra toda a autonomização maquínica e mimética de registro do real, o movimento pictorialista criou sua estética por meio de técnicas de intervenções manuais na matéria fotográfica executadas nos negativos e nas impressões das cópias ou na realização de ajustes nas lentes das objetivas nas tomadas fotográficas. O fotógrafo passou a impor a sua presença singular tanto no ato fotográfico quanto em processos posteriores, no momento de processamento da imagem. São procedimentos óticos, químicos e manuais capazes de opor-se à objetividade da imagem e ao múltiplo da fotografia. Os apagamentos icônicos por dissolução da matéria fotográfica resultavam da utilização da goma bicromatada e do bromóleo ou dos flous (desfocamentos), técnicas que atingem a matéria fotográfica no pictorialismo.

Todas as subversões na estética da fatura da imagem procuravam liberar a fotografia das prerrogativas documentais. Tudo isso para criar um distanciamento entre o real e a imagem e contribuir para a legitimidade da fotografia como arte.

Os jogos plásticos dos pictorialistas seguiram em direção contrária aos progressos conseguidos pela ótica. À clareza da objetividade da imagem, se contrapôs uma imagem em *flou* (fig. 202). O emprego de técnicas óticas que permitissem obter efeitos de *flou*, com desfocamentos das imagens, era entendido como uma forma mais subjetiva de interpretar aparências do real. Os *borrogramas*, como depreciativamente eram chamados por seus detratores, constituíram a fotografia *flou* ou *soft-focus*. O ótico Dallmeyer, em 1896, chegou a comercializar uma “objetiva de artista”, denominada de *Soft Focus*, dotada de duas lentes, uma convergente e outra divergente, que geravam efeitos flous. Isso permitia explorar os defeitos pelas aberrações das objetivas óticas e cromáticas, literalmente um astigmatismo, o oposto à ótica científica já existente. O uso de teleobjetivas também foi empregado por captar o motivo distante e possibilitar o achatamento das formas.

O que Michel Poivert (2009, site) denomina de “estética das aberrações óticas” era obtido com procedimentos rudimentares, como o sténopé¹³⁹ e o uso de lentes de lunetas ou de teleobjetivas, como utilizaram os fotógrafos pictorialistas Robert Demachy e Constant Puyo. Este último chegou a construir um *Eidoscope* – lente de foco suave –, associado à fábrica de lentes óticas de Ligny en Barrois (Meuse), baseado no *flou* da aberração esférica, para suas fotografias de paisagens. Embora o progresso técnico já fosse capaz de produzir imagens de grande resolução, precisão dos detalhes e contornos dos elementos da natureza, as fotografias pictorialistas buscavam um antimimetismo, o que representava um golpe na concepção da fotografia enquanto registro fiel do real. Assim, a fotografia como verdade tem seu estatuto questionado. Lançar mão de tais recursos respondia criticamente aos partidários da clareza objetiva da imagem para liquidar com o paradigma mimético na fotografia, operação julgada essencial na legitimação estética da fotografia.

¹³⁹ Um orifício da câmera assume a forma de uma caixa em que um lado é furado com um pequeno buraco que permite a entrada de luz. Devido à exiguidade do buraco permitindo a penetração de luz no interior do dispositivo e da falta de foco, o tempo para impressionar a área fotossensível é muito longo.

Os detratores do *flou* consideravam-no como “atordoantes degenerescências que tendiam a perverter o gosto das jovens gerações”, como classificou *L’Amateur Photographique*. Segundo Poivert, enquanto estes viam o pictorialismo como uma arte degenerada, os seus partidários entendiam como uma volta à razão, uma volta à verdade da visão (Poivert, 2009, site). O que era visto por muitos como uma deficiência técnica, para os pictorialistas, era uma qualidade estética. Puyo foi um dos que recorreram a lentes anacromáticas, apesar de Wurtz ter ironizado, dizendo que ele deveria “dar a receita, a de fazer excelentes fotografias com maus utensílios” (apud Poivert, 2009, site).

O outro ponto significativo da estética pictorialista não ocorre mais no ato fotográfico em si, mas nos processos de manipulação sobre o negativo e sobre a cópia (fig. 203), que deixavam marcas das pinceladas ou incisões gravadas. O negativo, tão sagrado aos defensores da fotografia documental, foi dessacralizado pelos pictorialistas ao ser utilizado como superfície de intervenções, riscando-o ou provocando-lhe manchas, como fez Frank Eugene ao raspar os negativos (fig. 204), para um efeito parecido com ponta seca. Os procedimentos comportavam uma fotografia retocada a pincel, com o uso da goma bicromatada,¹⁴⁰ (fig. 205) ou outros tipos de intervenções, como a utilização do bromóleo, da prova a carvão, a óleo e efeito de sfumato, que davam às imagens impressas um aspecto pouco fotográfico. Dessas técnicas e dos flous, resultavam imagens com tons sombrios, texturas granuladas, carências de perspectivas, omissão de detalhes, de volumetrias, dos contornos das formas, de perspectivas, alteração de valores de tonalidade mediante interferências manuais com pincel, lápis ou goma. Ao utilizarem-se papéis texturados, o resultado, muitas vezes, se parece mais com uma pintura, já que as

¹⁴⁰ O procedimento da goma bicromatada foi uma técnica muito empregada por vários fotógrafos em vários países, como pelos franceses Demachy e Puyo, os austríacos Heinrich Kuhn e Hugo Henneberg e o russo Sergeï Lobovikov. Os processos de goma bicromatada e bromóleo foram muito trabalhados entre 1894 e 1907. A goma bicromatada foi inventada por Rouillé Ladevèze, em 1894; consistia em revestir o papel com uma substância orgânica, como o carvão ou outro pigmento, usando um pincel. O carvão, misturado ao bicromato, endurecia sob a ação da luz. A imagem aparecia quando o papel era lavado com água morna. A revelação era feita em geral com um pincel ou com uma mistura de pó de serra e água quente. Com o bromóleo (que permite branquear as zonas sombrias de um prova em papel de brometo para pintá-las com um pigmento oleoso), os fotógrafos pictorialistas conseguem alterar profundamente a fotografia direta, controlando tonalidades, introduzindo luzes e sombras, obscurecendo e removendo detalhes demasiado descritivos. Muitos desses efeitos são conseguidos pelo uso dos dedos, gravetos, lápis, pincéis e instrumentos de gravura ou pela impressão da imagem em vários tipos de papéis artísticos (Rosenblum apud FABRIS, 2011).

marcas das pinceladas ficam visíveis, ainda mais quando a imagem é sobre lona; outras vezes, se parecia com a técnica a pastel. O papel de desenho granuloso e alguns pigmentos podiam dar a impressão de que, ao invés de fotografia, se tratava de um desenho feito com giz ou carvão. Com o emprego dessas técnicas de matéria pigmentar, ampliava-se a visão da fotografia como um mero registro mecânico, revisando-se, assim, a ideia de automatismo da linguagem fotográfica e tensionando-se seus limites.

Na ânsia de obter efeitos pictóricos, a fotografia chegou a abandonar o seu realismo original e, segundo Gernsheim, (1967, p. 178), ela “se transforma num híbrido, falseando suas funções originais”, o que levou o crítico Karl Voll a afirmar que, “desde a introdução da goma bicromatada, os resultados não têm nada em comum com o que se conhecia como fotografia, e, por isso, os fotógrafos romperam com a tradição artificial da natureza e se libertaram da fotografia.”

Essas características estão presentes na fotografia *Lutte* (1904), de Robert Demachy (1859-1936).¹⁴¹ o caráter mais fotográfico talvez esteja na presença da figura humana, mas esta é envolvida por uma superfície de manchas, o que mais parece tratar-se de uma pintura do que de uma fotografia. Em *Femme au porte dessin* (vers 1905), as definições mais volumétricas da figura contrastam com os traços gestuais de pinceladas e linhas de grafismos que circundam a figura. Em *Femme, Chevelure* (1903), a figura, à exceção do rosto granuloso e com mais definição, configura-se numa bidimensionalidade, evidenciada no cabelo e na presença visível das pinceladas e manchas que contornam o corpo da figura. Esse mesmo tipo de procedimento de grafismos que envolvem as figuras das fotografias está presente em *Le Cheval* (vers 1901) e *Adam et Eve* (1905), de Frank Eugène.

Apesar de Demachy afirmar que seu trabalho diferia do trabalho do pintor porque, ao invés de acrescentar pigmento, ele o retirava e, com o pincel, alterava valores e tons, os críticos viram semelhanças de suas cópias com pinturas e desenhos. O diretor da revista *Photography* assinalou que “uma série de bailarinas num cenário teatral parecia-se com obras realizadas pelo pintor Edgar Degas” (NEWHALL, 2002, p. 147). A fotografia *Entre Bastidores* (1887) poderia ser

¹⁴¹ Demachy participou da Société Française de Photographie desde 1882 e tornou-se, em 1895, membro do Photo Club de Paris. Publicou o *Bulletin*, que se tornou *La Revue de la Photographie* em 1903. Publicou também inúmeros artigos em importantes revistas.

confundida com uma obra desse pintor, não somente pelo tema, mas, sobretudo, pelo tratamento plástico muito semelhante à técnica do pastel empregada pelo pintor. Algumas de suas paisagens podem evocar obras de Claude Monet. Explorar o aspecto pictórico da fotografia é a tônica de muitos trabalhos de Demachy, que alcançou fama como gomista de “extraordinária delicadeza e suavidade”, como observara Horsley-Hinton (apud MORAND in RIBEMONT, op. cit. p. 257), durante o *Salon du Photographic Club*, em 1900, na Inglaterra. É ele que impulsiona a goma bicromatada em 1894 a tornar-se uma técnica por excelência dos pictorialistas.

Essas cópias a goma, como afirma Newhall (2002, p.147), “tão similares a uma pintura”, levaram o austríaco Henrich Kuhn a realizar cópias de grandes formatos (51 x 102 cm), próximos do tamanho de uma pintura de cavalete, com ricos pigmentos marrons e azuis.

Gernsheim (1996) resume bem o que os processos de goma bicromatada, bromóleo e outros processos pigmentários, com uso da interferência manual com lápis ou pincel e alteração dos valores de tonalidades, fizeram com a fotografia. Ela assumiu uma aparência de pintura, sobretudo nas exposições sobre lona, ou de desenho com giz vermelho ou carvão no papel granuloso. Isso levava os fotógrafos a separarem-se da fotografia pura.

Se os trabalhos finais continuavam sendo apresentados como meio em fotografia, pode-se dizer que, enquanto linguagem, ao fazer um meio parecer-se com outro, as fotografias pictorialistas tensionaram os limites da fatura da fotografia tradicional, adquirindo, como se mostrou, uma aparência de gravura e, por vezes, de pintura. Foi uma liberdade de impureza de linguagens que se acentuou na contemporaneidade, especialmente a partir dos anos de 1960, com a Pop Art, como se verá posteriormente. Assim, o movimento pictorialista caminhou em direção a uma amplitude dos domínios de linguagem específica da fotografia, na luta pela legitimação como arte, o que, por si só, é um fato significativo.

Nada satisfazia mais o fotógrafo pictorialista do que ouvir: “*isto não se parece em nada com uma fotografia*” (Gernsheim, 1996, p. 172). Nesse sentido, é significativa a constatação do fotógrafo Robert Demachy: “pode ser que nos acusem de eliminar o caráter fotográfico? É bem essa a nossa intenção” (Demachy, RIBEMONT, 2005, p. 16).

3 LE TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE: UM DISPOSITIVO DA FORMA PICTÓRICA

Além das requalificações de cromatismos e de teatralidades derivadas do pictural, outro ponto em comum pode ser encontrado nas produções fotográficas de Bachelot Caron e da Cia de Foto: a noção de *tableau photographique*, criada pelo crítico francês Jean-François Chevrier em 1989. Embora criada há alguns anos, essa noção não é uma constatação isolada que está presente nos trabalhos dos artistas desta pesquisa e tem sido muito utilizada por vários artistas nos últimos anos, como se verá no decorrer deste subcapítulo.

Primeiramente, antes de verificar essa questão nos artistas desta pesquisa, é preciso compreender em que consiste a noção de *tableau photographique*, quais as implicações na percepção do espectador, como afeta a relação da obra com o assunto tratado pelo artista, qual a relação que estabelece com a tradição da pintura e como essa noção ainda é pertinente em fotografias de artistas contemporâneos.

3.1 A CONCEPÇÃO DA FORME TABLEAU

Por ocasião da exposição *Une Autre Objectivité*, em 1989, no texto do catálogo, Jean-François Chevrier, lança a ideia de *forme tableau*¹⁴² na fotografia, que passou a ser uma noção chave para a abordagem teórica de determinadas fotografias contemporâneas a partir do final do século XX. Para o autor, os fotógrafos-artistas conformam-se cada vez menos em produzir simples impressões fotográficas como documentos de visão. Eles consideram o espaço público de exposição e, assim, “não podem simplesmente ‘tomar’ imagens, mas precisam fazê-las existir concretamente e dar-lhes um peso, um espaço de percepção real de um ‘objeto de pensamento’”. Os fotógrafos-artistas, ao criarem suas imagens, devem, “antes de fazê-las, prever como serão, saber onde colocá-las, em que história se

¹⁴² A palavra *tableau* é comumente traduzida no inglês por *picture*, que designa uma imagem material, atual, distinta de imagem mental, virtual, ou de imagem como representação. O vocabulário da crítica anglo-americana foi integrado depois pelo termo francês para designar uma forma pictural correspondente à prática da pintura de cavalete, distinta da pintura mural. Essa prática existia já na antiguidade, mesmo se dela não subsista nenhum testemunho material. O *tableau* não é uma invenção recente, mas “seus caracteres distintivos tomaram uma significação nova no processo de secularização da cultura europeia desde o século XV e no contexto de uma promoção progressiva do indivíduo” (CHEVRIER, 2006, pp. 179-180).

inscreverão” (CHEVRIER, 2007, p. 180). Na visão do crítico, pensar no dispositivo de apresentação é fundamental porque ajuda a compor o significado da imagem. É nesse sentido que o autor analisa obras de artistas que criam fotografias com o dispositivo da forme tableau para apresentação das imagens.

Ao abordar as fotografias de determinados artistas participantes daquela exposição, o crítico fala da “realidade da imagem como quadro, do fato fotográfico que toma como modelo a imagem como quadro”, e a isso associa a questão do recurso aos grandes formatos:

O recurso dos grandes formatos, no caso de Förg, Collins, Horsfield, Coplans, Wall, Tosani e, inclusive, Lafont e, ocasionalmente, Garnell, forma parte dessa lógica: é uma maneira de acentuar a importância da realidade da imagem como quadro, e não uma adaptação oportunista para satisfazer as exigências hierárquicas do mercado e dos espaços do museu contemporâneo (Id., 2004, p. 271).

Podem-se detectar nesse discurso algumas problemáticas em relação à forme tableau: como uma maneira de “acentuar a importância da realidade como quadro”, “recurso dos grandes formatos” e negação em atender às exigências mercadológicas. Em publicações posteriores,¹⁴³ Chevrier retoma a questão da forme tableau e da escala das fotografias. O crítico pontua algumas considerações sobre o que caracteriza um tableau:

O *tableau* pode ser deslocado, ele é transportável, mas não é essencialmente manipulável como são os desenhos e as estampas, as provas fotográficas. Pendurado na parede, ele reenvia, por sua verticalidade, à estatura do espectador que está à sua frente. Ele tende a parar o espectador numa posição estática de contemplação. Mais que a escala, a referência, a estatura vertical do corpo humano determina o que distingue, depois da Renascença, o plano do quadro da imagem impressa, da página, da carta, do documento, de toda superfície plana horizontal (Id., 2006, p. 180-181).

Identificam-se aqui outras problemáticas que designam a forme tableau: a portabilidade do quadro, a concepção das fotografias para a parede, a confrontação com a estatura do corpo do espectador e a posição estática contemplativa do espectador em relação à imagem.

¹⁴³ Essa questão é analisada em diversas passagens, mas, sobretudo, no texto “Tableau/Photo”, no catálogo sobre **Jeff Wall**. Paris: Hazan, 2006, pp. 179-204; “Les spectres du quotidien, 2002” in **Jeff Wall, édition complete**. Paris: Phaidon, 2010, pp. 112-145; “Otra Objetividad” in RIBALTA, **Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp., 240-280; “Conversation de Jorge Ribalta com Jean-François Chevrier” e “Las aventuras de la forma del cuadro em la historia de la fotografía” in CHEVRIER, Jean-François. **La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp., 7-34 e 145-206.

Em “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografia”, Chevrier reforça as características em relação à confrontação da imagem com o espectador. Ele exemplifica a forma quadro por meio das obras de cinco artistas: Johns Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzane Lafont e Jeff Wall.

Estas imagens não são simples impressões fotográficas, folhas soltas e manipuláveis – que se podem emoldurar por ocasião de uma exposição, mas que logo devem voltar para sua caixa. Foram concebidas e produzidas para a parede, reclamam uma experiência de confrontação com o espectador, o que se opõe radicalmente aos hábitos de apropriação e de projeção segundo os quais se recebem e consomem normalmente as imagens fotográficas. A restauração da forma quadro (...) tem como primeira finalidade voltar a encontrar essa distância da imagem objeto constitutiva da experiência de confrontação, porém, sem que isso implique nostalgia da pintura... (Id., 2007, p. 156).

Nas entrelinhas do discurso do crítico, fica latente a questão de a forme tableau estar associada ao grande formato das fotografias, apesar de o crítico afirmar, numa entrevista concedida a Jorge Ribalta, ter sido mal interpretado em relação à questão do grande formato:

certas interpretações do que escrevi, a noção de quadro se confundiu com a de grande formato, e me atribuíram um discurso segundo o qual eu havia defendido o grande formato quando, na realidade, eu defini em várias ocasiões o quadro pela autonomia do suporte da imagem (o que distingue o quadro do afresco, por exemplo). A delimitação (fixada pelo marco) e a experiência de confrontação proposta ao espectador, devido à frontalidade que se dá na imagem (distinta da cópia fotográfica, manipulável, que, no geral, é horizontal). Em tudo isso, o formato não tem nenhuma importância. O que é importante é a escala, e é verdade que, recentemente, os fotógrafos têm integrado o modelo do quadro ao produzir imagens com a escala do corpo. Daí o grande formato (CHEVRIER, apud RIBALTA, 2007, pp. 31-32).

Para Olivier Lugon (2005, p. 1), “a condição do tableau implica a ampliação dos formatos, mesmo que esse fator esteja implícito e não seja o elemento central dos argumentos de Chevrier.” Este estabelece uma diferença entre escala e dimensão ou medida, por considerar “a primeira como um efeito, uma relação interna de composição, uma grande escala de um plano colorido,” exemplificado por ele como uma maneira de acentuar a experiência de intimidade de um quadro, como a pintura de Barnett Newmann e a questão da medida vai além da escala (Chevrier, 2006, p. 384). Entretanto, é preciso considerar, como lembra Lugon, que a questão do grande formato está implícita na noção de forma quadro, já que o crítico francês considera que essa noção, como se pode ver em citação transcrita anteriormente, “reenvia à estatura do corpo do espectador”, remetendo, portanto, ao tamanho de

um corpo humano. Assim, pode-se considerar que já se trata de um grande formato, sobretudo se ainda se considerar os pequenos formatos explorados pela tradição da fotografia, cuja apresentação era por meio de folhas soltas e manipuláveis.

A questão do formato não é nova. Em todos os tempos, os pintores exploraram todas as dimensões, pois sabem que a sua escolha é determinante na concepção da obra e na relação que se estabelece com a percepção que o público tem da imagem.

Na Idade Média, os primeiros quadros, de pequeno formato, pintados sobre painéis de madeira, eram tributários da largura da prancha. Para atender a encomendas de retábulos para a igreja, cujo painel final devia ser suficientemente grande para ser visto por todos, os pintores justapunham várias pranchas, mas isso criava problemas de deformação devido à umidade e ao calor. Cansados de tais deformações, os venezianos inventaram as telas, mas, mesmo assim, por vezes, deviam fazer emendas, pois ainda tinham que se submeter à largura do tecido, imposta pelos teares da época. A pintura sobre tela representou uma nova possibilidade para os grandes formatos, que se tornaram transportáveis e podiam, em alguns casos, ser enrolados. Desde então, todas as proporções são possíveis e passam a ser empregadas conforme o assunto tratado (MIQUEL-DEBORNE, 2003).

Para Chevrier, o paralelismo entre o plano pictural e o espectador que está à sua frente não é uma norma intocável – basta ver os panoramas onde o espectador se encontra no centro da imagem e é por ela envelopado. Pode-se imaginar o quanto o regime visual das pinturas de panoramas e de dioramas¹⁴⁴ afetou a natureza da percepção do espectador e o que significou para o público estar diante de uma pintura de escala gigantesca, algumas das quais chegando a medir entre 100 m e 129 m de comprimento, como registra a história desse dispositivo. Tal escala gigantesca, somada à curvatura da tela, que reproduz a linha do horizonte, e aos objetos reais dispostos entre o espectador e a tela, causava um grande efeito de realidade. Podem-se lembrar também pinturas de grandes dimensões, como as *Nymphéas*, de Monet, dispostas em curvas no espaço do Musée de l'Orangerie, em

¹⁴⁴ O diorama foi criado por Louis Jacques Mandé Daguerre, em 18 de julho de 1822, tendo sido inaugurado com as pinturas *O vale de Saarnen, na Suíça*, de Daguerre, e *O Interior da Catedral de Canterbury*, de seu sócio Bouton.

Paris. Assim, o grande formato é uma maneira de acentuar a realidade, como diagnosticou o crítico francês.

A tendência do Realismo, defendida por Gustave Courbet, problematizou a noção do grande formato em relação à linguagem das imagens representadas. Se a tradição pictural consagrou o dispositivo do grande formato, o uso deste nem sempre foi aceito sem controvérsias, como provam as obras de Gustave Courbet, que questionaram as regras reservadas ao emprego dos assuntos em relação à dimensão das obras. Em 1855, “a verdade trivial” com a qual se censurava o artista não era pelo emprego de temas tabus para a pintura, tais como cenas de cabaré ou detalhes prosaicos da vida cotidiana, porque estes já tinham aparecido em quadros de gênero. O pequeno formato era destinado às cenas de gênero, e o grande formato era um salto qualitativo muito grande, como esclarece Laura Malvano:

o grande formato era um terreno privilegiado da pintura de “alta destinação”, aquela à qual podiam ser confiadas as tarefas de “regeneração política” por intermédio dos grandes feitos da história ou que podiam inspirar os “pensamentos cívicos” ou transmitir a piedade religiosa (MALVANO, 1978, p. 67).

Pode-se lembrar de determinados quadros da história da pintura clássica, de grande formato, que ilustram o terreno da pintura de “alta destinação”, de “regeneração política” ou de “pensamentos cívicos”, como, por exemplo, as pinturas do francês Jacques Louis David, durante o período do Neoclassicismo francês; algumas dessas obras estão no acervo do Museu do Louvre, em Paris: *Os lictores trazem para Brutus os corpos de seus filhos*, de 1789 (323 x 422 cm), *A Morte de Sócrates*, de 1787 (130 x 196 cm), *O Juramento dos Horácios*, de 1784 (330 x 425 cm) e *As Sabinas*, de 1799 (385 x 522 cm). Em todas essas obras, a linguagem de idealização greco-romana na representação dos corpos dos personagens contradiz a problemática levantada pelo realismo do pintor francês Gustave Courbet e apontada por Malvano.

Para a autora, a diferença entre o grande quadro e o pequeno formato era a linguagem – a considerada apropriada para as crônicas cotidianas ou anedotas não era a mesma que, por meio da pintura, deveria transmitir uma mensagem. No *Journal des Débats*, Délécluze, em 1833, afirma que, “se os pintores colocassem um assunto cômico burlesco em grandes dimensões, estariam acentuando ainda mais tais aspectos.” Por isso, recomenda que “não se devem confundir anedotas com os grandes fatos e memórias da história, porque cada uma dessas coisas tem um

mérito distinto, um estilo à parte e dimensões que lhe são próprias” (apud MALVANO, 1978, p. 67). Isso quer dizer que o grande formato era destinado aos grandes assuntos da história da arte, como os temas históricos e religiosos. Havia uma identificação da arte com o estado que dirige “arte séria e monumental” como uma propriedade de glória nacional; inversamente, a arte de pequeno formato, a cena de gênero, era destinada à burguesia. Courbet problematizava tais regras ao colocar em telas de grande formato um tipo de linguagem considerada grotesca para tais dimensões, como fez em *Après Dinée à Ornans* e em *O Enterro em Ornans* (1850), que mede 3,1 x 6,6 m. A provocação de Courbet, na visão de Malvano, não estava nos assuntos populares, mas na linguagem utilizada para representar a cena. Era considerado vulgar pelo exagero caricatural, uma representação não-cerimoniosa dos personagens, e isso só era admitido na pintura de pequeno formato. Esta era considerada um gênero menor na hierarquia em relação ao grande formato.

O que existe em ambas as representações, sejam elas de obras de pintores clássicos ou realistas, como Courbet, é que o grande formato deseja ser confrontado com o corpo do espectador. Nisso se podem ver representados, os princípios levantados por Chevrier. Para Poivert (2010, pp. 140-141), “a noção de *tableau* está longe de resumir-se somente à adoção dos grandes formatos e à elaboração de mises en scènes.” Ele insiste no *tableau* não como objeto ou dispositivo, mas como ideia. O autor cita o ensaio que Jeff Wall escreveu sobre Manet em 1985, mostrando que o artista impressionista se interessou pelo uso ilegítimo do *tableau* monumental ao tratar de assuntos que academicamente não requeriam esse tamanho. Essa monumentalização ilegítima é sintomática das transformações históricas do conceito de *tableau*, e os grandes formatos seriam uma das recentes manifestações. Ainda segundo Poivert, o *tableau* como ideia não seria unicamente um suporte em si. Entretanto, “se o *tableau* não reenvia somente à pintura, é necessário mostrar que a fotografia mantém uma relação intrínseca com esta pintura e que ela não é um elemento histórico separado da imagem pintada.”

Viu-se que Chevrier se opõe à noção do grande formato como “uma adaptação oportunista para satisfazer às exigências hierárquicas do mercado e dos espaços do museu contemporâneo” (CHEVRIER, 2004, p. 271). Porém, não só fotógrafos originários do fotojornalismo historicamente se utilizaram do grande formato como estratégia de legitimação, como também alguns que almejavam

passar de foto-repórteres a artistas continuam se utilizando do grande formato na arte contemporânea.

3.2. O GRANDE FORMATO COMO DISTINÇÃO DE FUNÇÃO UTILITÁRIA

Na prática de determinados fotógrafos oriundos do fotojornalismo, o grande formato foi utilizado como forma de legitimação artística. Uma das estratégias de mercado na venda de fotografias, afirma Stuart Alexander (FRIZOT, 1994, p. 698), “é o autor recusar-se a ser chamado de fotógrafo, devendo ser apresentado como artista e podendo seu trabalho entrar na mesma faixa de preço que uma tela.” Nos museus, os fotógrafos apresentavam-se como artistas ou como amadores, e assim seu trabalho poderia ser legitimado como uma obra de arte. Uma das operações de consagração como artista num museu é o tamanho da fotografia apresentada: quanto mais ampliada, mais impacto causa no público. Isso tudo, segundo Stuart (FRIZOT, 1994, p. 698), “visa a separar uma categoria fotográfica de ‘criação’ ou de ‘arte’, das práticas do fotojornalismo, dos profissionais da publicidade, da moda, ou dos fotoclubes que começavam a reivindicar eles também o direito de ‘exposição’.”

Historicamente, a fotografia sempre fora considerada o oposto da concepção do grande formato, que se aproxima do tamanho do corpo, sendo “menos uma imagem para a contemplação do que para a comunicação de massa, com funções utilitárias de decoração pública e de comunicação coletiva, pedagógica, publicitária ou política.” Seu lugar de acolhida é estande de feira ou exposição de propaganda (LUGON, 2005, p. 1).

Possivelmente, a fotografia *Os Dois Caminhos da Vida* (41x79 cm),¹⁴⁵ de 1857, de Oscar Rejlander, seja, ao que se sabe, a primeira fotografia de grande formato para os padrões da época. Era uma forma de equivaler-se ao quadro de cavalete e, por ser uma fotomontagem, aspirava a ser considerada como obra de arte no período em que a fotografia ainda era acusada de ser meramente um dispositivo mecânico, desprovida de criação, na forma como pensavam Baudelaire, Ingres e tantos outros detratores da fotografia como arte.

¹⁴⁵ A medida dessa fotografia difere nas bibliografias. Utilizou-se a referência constante no livro dos autores GERNSHEIM, Helmut e Alison. **História Gráfica de la Fotografia**, Barcelona: Ediciones Omega, 1966, p. 162.

Como se sabe, a fotografia no fotojornalismo, ao menos durante o modernismo, sempre trabalhou com pequenas dimensões na imprensa e, mais tarde, também em mídia eletrônica. Todos os dispositivos de apresentação museal da fotografia provinham da herança da gravura e da impressão, se considerada a sua dimensão e a sua reprodutibilidade. No entanto, os artistas começaram a colocar-se a questão de que um grande formato era mais suscetível de estar na parede e, desse modo, de encontrar o reconhecimento museal requerido. Aumentar a escala da imagem era uma forma de reproduzir as dimensões de pinturas figurativas da tradição pictórica. Se o grande formato pode ser uma forma de aproximar o assunto do tamanho de imagens do real, historicamente, foi utilizado como uma das estratégias de inserção de trabalhos do fotojornalismo no panteão das artes, como se fez em exposições do modernismo fotográfico no MoMA.

Para Lugon (2005, p. 1), “é no pós-guerra que o grande formato toma impulso e se concebe, então, como uma forma moderna da imagem mural, daí denominá-la de *photomural*.” Desde os anos de 1920, o grande formato ocupa o lugar central em determinadas exposições.

Kevin Moore analisa como a fotografia documental ultrapassa sua fronteira específica de linguagem e adota procedimentos que consagram seus autores no mundo museal durante o modernismo, e tais recursos seguem a pintura como modelo paradigmático para a fotografia. A forma quadro já proclamava o primado da exposição como um canal de difusão em determinadas exposições de fotojornalistas no MoMA. Kevin Moore, em *La Nostalgie du Moderne* (2007, p. 510), ao tratar do caráter documental da fotografia que visava a um estilo propriamente dito no universo artístico, comenta que Dorothea Lange investia socialmente e pessoalmente na fotografia ao criar uma obra de arte de estilo documental. “Os seus grandes formatos nos anos de 1940, em particular, possuíam este duplo aspecto de imagens de propaganda e de fotografias artísticas”. Essa aproximação de fotografias do fotojornalismo por meio do grande formato, consagrado pela tradição da pintura, era uma tentativa de dar à imagem da imprensa um estatuto de obra de arte, o que certamente valorizava o trabalho no mercado de arte. Colocar a etiqueta de artista era uma forma de distinguir a fotografia utilitária da artística e, dessa forma, valorizar o trabalho também enquanto arte.

O grande formato “foi um dispositivo associado à reportagem e à qualidade profissional do seu autor,” o que, como lembra Kevin (2007, p. 523), sempre

assombrou os fotógrafos e os forçou a escolher uma identidade de mercado ou artística, sobretudo no curso do pós-guerra. Nesse sentido, lembra que Cartier-Bresson, para a exposição *The Photographs of Cartier Bresson*, em 1947, no MoMA, não somente realizou tiragens especiais de grande formato, mas também deixou visíveis as bordas do negativo para mostrar que se tratava de “uma imagem criada desde o início, como um perfeito objeto de visão”.

O MoMA deu à fotografia de imprensa um lugar de igualdade com o de outras imagens, tanto na gestão de Newhall, quanto na de Steichen à frente do museu. Este, como lembra Poivert (2008, p. 89), “transforma o museu num `immense magazine`,” como fez nas exposições *Road Victory* e *Family Man*. A exposição *Road to Victory*, em 1942, é um exemplo de como consagrar as mídias de massa no museu. A exposição, organizada por Steichen, era composta de 150 fotografias realizadas por agências e instituições do governo e agências jornalísticas, cujas fotografias documentais foram ampliadas em grande formato, como se fosse uma revista superdimensionada, criando uma cenografia espetacular. Tudo isso foi realizado para que o estatuto da fotografia documental se associasse com a espacialidade das imagens de grande formato da história da pintura.

É o grande formato que faz distinção entre uma fotografia simplesmente utilitária e uma fotografia artística. E é essa intenção de expressão pessoal que leva a buscar, no exemplo da pintura, o modelo das grandes dimensões para a fotografia. A ampliação das imagens assegurava o estatuto artístico de fotografias fotojornalísticas.

Para Michel Poivert, um fenômeno aparece atualmente de maneira espetacular e muito significativa: “a presença da fotografia de imprensa nas paredes de museus e de instituições culturais” (2008, p. 87).¹⁴⁶ Existem operações singulares na fotografia contemporânea que reabilitam a fotografia entre arte e informação, e, para isso, os artistas fotógrafos investem na mídia.

Para Poivert, a reportagem constitui-se “como uma nova pintura de história”, e ele localiza entre os anos de 1980 e 2000 a passagem do repórter a autor e depois de autor a artista. Uma nova consciência coletiva do fotógrafo exprime-se como o

¹⁴⁶ Para maiores informações, consultar o artigo do autor “De l’image imprimée à l’image exposée: la photographie de reportage et le ‘mythe de l’exposition’” In MOREL, Gaël. **Photojournalisme et art contemporain**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2008, pp. 87-100.

deslocamento do magazine para o museu, da página para a parede, com tratamento ajustado às normas do espaço cultural do museu, chegando até o ponto de ser uma verdadeira instalação. A adaptação ao campo artístico pela imagem de reportagem ocorre pela reconstrução de suas próprias formas e interação com aquelas da criação artística. Assim, recorre-se ao tableau e à instalação. O artista “reinveste na figura negligenciada da modernidade, aquela da pintura de história” (seminário INHA, Paris, dezembro 2011).

Poivert garante que tais estratégias “são uma construção institucional crítica e mercadológica. A estetização do fotojornalismo é, sobretudo, uma conquista de um novo mercado para a venda de imagens tornadas obras” (seminário, dezembro, 2011). Ele acrescenta:

é interessante ver que o lugar do museu se tornou um espaço de consagração de dois braços da reportagem, aquele da informação (valor de uso) e aquele da arte (valor de exposição); a primeira, pelos desenvolvimentos das exposições de história cultural (ou dos estudos visuais), e a segunda pela legitimação artística dos repórteres mais ambiciosos (seminário, dezembro, 2011).

Nesse seminário o crítico afirma, ainda, que a imagem de imprensa trabalha com “uma pesquisa formal que coloca como critério da arte contemporânea, o formato, numa prática que se sacraliza nos museus”. Para exemplificar suas ideias, o autor lembra as exposições *Comment va la presse?*, em 1982, e *Le Forum de reportage*, em 1988-89, no Centre Georges Pompidou, manifestações consagradas a imagens de imprensa que foram expostas na forma de grandes projeções nas paredes do espaço expositivo, como novas maneiras de expor e de apresentar a reportagem no museu, renovando as imagens do fotojornalismo. Havia a intenção de reconhecimento do fotojornalismo pelo museu.¹⁴⁷ Pierre de Fenoÿl, em *La chronophotographie ou l'art du temp*, na *Bibliothèque Nationale de Paris* (1986), não recebe bem tais estratégias operacionais porque vê o abandono de uma identidade fotográfica e a transformação de seu estatuto:

(...) mal saindo das garras da reportagem, nós estamos aconchegados nos braços das artes plásticas (...) nós expomos, nós envernizamos nossas fotografias. Estes usos que nós adotamos, nós os praticamos para que

¹⁴⁷ Poivert cita, ainda, outras exposições ocorridas no Pompidou com esse mesmo caráter expositivo: *Face à L'histoire*, em 1986, *Le couloir de l'histoire*, por Michel Frizot: *la photographie et la presse illustrée*; *The Silence*, por Gilles Press, uma instalação no 5º andar do Pompidou e uma parte contemporânea no mezanino, dirigida por Chris Dercon, *La presse: un objet de visual studies: L'exposition, l'événement, les images comme auteur de l'histoire*, em 2006-2007.

melhor saibam, eles negam a identidade fotográfica. do múltiplo nós a pregamos única na parede (...). Feita para ser vista, nós a tornamos invisível (...) A alegria da fotografia passa pela reprodução (FENOYL, apud POIVERT, 2008, p. 88).

O grande formato, para Poivert, é um dos elementos utilizados nas estratégias de musealização, e, a exemplo de Bruno Serralongue, Luc Delahaye, o museu contemporâneo abriga obras de fotógrafos cujas produções tiveram origem na imprensa.

Assim como a Cia de Foto, outros fotojornalistas realizam a passagem para o sistema da arte, como Serralongue e Dalahaye, e também utilizam o grande formato em suas fotografias. Serralongue é um fotojornalista contemporâneo que ingressou no sistema das artes e realiza quadros de grande formato. Ele se interroga sobre os procedimentos de produção, difusão e circulação de imagens e é um exemplo desses que investem na mídia. Seu trabalho consiste em selecionar assuntos que o interessam em jornais, revistas, internet, TV e rádio e ir até o lugar do acontecimento para fotografar os bastidores dos fatos que ele identificou, mas que já foram divulgados na mídia (fig. 206). Portanto, o interesse não está mais no fato em si, o que, de certa forma, contraria toda a ideia do jornalismo de registrar o fato no momento em que acontece. A forma quadro por ele empregada contribui para a estetização das imagens, o que faz eco ao dispositivo do grande formato pictural. Para Rouillé (2009, p. 443), Serralongue “mantém com o mundo empresarial elos mais estéticos do que diretamente econômicos”. Ainda segundo Rouillé (2009, p. 445), a obra desse fotógrafo “contribui para confundir as fronteiras da arte com a não-arte”. O autor cita Jacques Rancière ao acrescentar que Serralongue se “insere no grande movimento de destruição das categorias, fronteiras e hierarquia do regime representativo da arte”.

Para compreender a afirmação de Rouillé de “destruição de fronteira,” no caso, entre uma fotografia de evento e de arte, ou de evento como arte, pode-se recorrer ao depoimento de Serralongue (entrevista, Musée Jeu de Paume, 2010),¹⁴⁸ quando afirma que está interessado é na conjunção entre mostrar o evento em si e mostrar as invariantes da construção do evento, além de outras invariantes que lhe são próprias, como mostrar retratos de pessoas que são caras porque são

¹⁴⁸ A exposição abrange o período de suas fotografias entre 1993 e 2009.

portadoras de significação. Assim, criou sete itinerários para a exposição, que criam cronologias transversais com cada grupo de duas, cinco ou oito fotografias, para mostrar temporalidades e séries diferentes, como figuras em grupos ou individuais, grupos devotados à informação, outros grupos com manifestações festivas, comemorativas ou políticas, outros com fogos de artifícios, e neste pode-se ver que há tão somente uma exploração estética do assunto. Nesses grupos, procura associar as séries por elementos comuns. Essas séries estariam conectadas com eventos, com *mise en scène* mediática e com *mise en scène* espetacular da informação como um evento que pode ser construído. Serralongue afirma: “o que eu faço é mostrar um pouco dessas invariantes, a construção e a transmissão da informação”.

Embora originário do fotojornalismo, o fotógrafo artista pensa suas fotografias para o espaço de arte: “minhas fotografias são pensadas para um lugar de exposição, para um público de arte, que pode ser uma instituição pública ou uma galeria privada” (entrevista, *Musée Jeu de Paume*, 2010). Na exposição no *Musée Jeu de Paume*, imagens em grande formato e pequeno formato são dispostas sobre a parede lado a lado, acima e abaixo; não há um percurso imposto, e fotografias de 1993 e de 2009 podem estar lado a lado. Serralongue esclarece que deseja criar um questionamento sobre a tecnologia, porque se liga a tecnologia à questão de olhar as imagens, por isso, não se pode simplesmente utilizar a tecnologia sem questionar as imagens:

eu coloco sobre a parede diferentes leituras sobre o meu trabalho. Certo público curioso vai questionar sobre a aproximação, as diferentes fotos existem em diferentes formatos, em diferentes contextos. Em algumas exposições, eu posso colocar duplicação. A fotografia é considerada única, mesmo se tem um processo reprodutivo. Nós vemos a mesma imagem, duas ou três vezes, as pessoas podem questionar essa minha decisão, outras verão os eventos e repararão no lugar. Então, não existe uma fotografia ideal, um público ideal. O meu papel é colocar diferentes questões que o público pode se colocar (SERRALONGUE, entrevista, *Musée Jeu de Paume*, 2010).

Ele acredita que o público pode questionar o porquê de fotografias de diferentes formatos. Como se vê, ele tem plena consciência do que representa a apresentação da fotografia num espaço museal, de que isso incide sobre a leitura que o público pode fazer de seu trabalho. Ao ligar a tecnologia ao questionamento do olhar as imagens, nisso, pode-se referenciar Chevrier na questão da forma

quadro, do confronto da fotografia com o espectador e no fato de que o grande formato gera uma atitude contemplativa, conforme tratado anteriormente.

Luc Delahaye (1962) é outro fotógrafo que realiza a passagem do photoreporter a l'artiste, como mostra a obra *Soldado Taliban* (2003) (fig. 207), e *Estrada para Cabul* (2001, 110 x 245 cm) (fig. 208). Esta série *História*¹⁴⁹ gira em torno de conflitos militares e inclui zonas de guerra, como o Afeganistão e o Iraque, ou consequências da guerra. O fotógrafo trabalha com “o arquétipo do fotojornalismo e apresenta-o no formato grandioso do quadro vivo”, com imagens chocantes, como em *Estrada para Cabul*, em que um grupo de homens posou com cadáveres ao centro, numa linguagem objetiva e de “nitidez cristalina”. Delahaye “se apossa de imagens conhecidas do fotojornalismo e cria um quadro vivo histórico” (COTTON, 2010, p.184). Dessa forma, questiona e fragiliza as fronteiras entre arte, história e informação.

Os temas de suas fotografias são os conflitos e eventos mundiais e sociais. Suas fotografias abrem o espaço e as perspectivas, incluindo seções inteiras de paisagem, como o céu e as montanhas, e produzindo assim “reminiscência pictural” (MOREL, 2007, p. 111). Suas imagens panorâmicas de grande formato e coloridas lembram ainda mais o enquadramento da tradição clássica da pintura de paisagens. Para Morel (2007, p. 111), “qualquer que seja o estilo, expressionista ou documental, os críticos parecem recusar a legitimação artística ou cultural de fotografias, cujos assuntos são tradicionalmente destinados à imprensa.” Segundo afirma Morel, Dominique Baqué censurou o trabalho de Delahaye devido à estetização formal de assuntos mediáticos induzindo a uma “espetacularização de um acontecimento, no mínimo, questionável”. Tal atitude por parte de Baqué pode causar estranhamento, já que ela normalmente tem uma postura que compactua com manipulações de toda ordem nas imagens.

A relação da fotografia de história pode ser lembrada por meio da conhecida imagem da “*pietá* do fotojornalismo”, de Georges Méryllon. *La Pietà de Kosovo*, de 30 de janeiro de 1990 (fig. 209), bem poderia ter sido captada a partir do modelo de

¹⁴⁹ Para o projeto História ele deixou de substituir a típica câmera 35mm de um fotógrafo de guerra pela Technorama, uma câmera panorâmica de grande formato, que produz negativos que são doze vezes maiores do que o formato 35mm.

pinturas de *pietás* do Renascimento. Há uma relação com a pintura ocidental cristã que retoma a idéia de compaixão. A estetização da dor nessas imagens-monumentos, segundo Vicent Lavoie, é uma “sacralização do instante fotografado,” é a “construção de um panteão constituído de imagens monumentalizadas pelos atributos simbólicos” (LAVOIE, apud POIVERT, 2010, p. 82). A situação de dor vivida pela situação da mãe perante o corpo do filho morto dramatiza as expressões das figuras da composição, os jogos de claro-escuro e os pontos cromáticos dos vermelhos em meio a ocres, na fotografia *La Pietà du Kosovo*, acabando por evocar a caracterização de uma estética da pintura barroca. Por tais elementos composicionais, a associação com esse estilo é inevitável.

Outra fotografia que também comporta uma leitura pictural é *A Madona Algeriana*, 1998,¹⁵⁰ (fig. 210) do *Massacre à Bentilha*, em 23 de setembro de 1997, de Houcine Zaourar, que evoca o tema das pinturas de madonas ou o tema da lamentação, sendo as cores das vestimentas muito picturais. Essa fotografia reenvia a toda uma iconografia cristã de dor pela morte de alguém. No entanto, a interpretação que liga tal imagem à história da pintura religiosa é uma criação ocidental que acaba por contrapor a cultura cristã à muçulmana, ancorando a representação fora do contexto muçulmano, cuja origem ela documenta. A pessoa fotografada disse que não queria ser comparada a uma iconografia cristã: “eu sou algeriana, muçulmana, filha de um mártir. Eu não quero ser comparada a uma Madona que é cristã, não muçulmana. Mesmo no casamento, eu não gosto de ser fotografada”. Ela chegou a pedir ao governo algeriano que a foto parasse de ser divulgada. Realmente, é uma das fotografias mais divulgadas na imprensa ocidental e agora nos círculos acadêmicos, alguns dos quais ligados à história da arte, devido à interpretação associada à iconografia cristã.¹⁵¹

Como se vê, a leitura de uma imagem do fotojornalismo é transformada num ícone por associação com o universo figurativo da tradição pictural. “Eleita como um símbolo cultural, cultural, verdadeira alegoria da lamentação como tal, ela cessa de informar, não documenta mais um evento particular que a viu nascer,” informa Jérémie Bennequin (site, 2008). Essa reinterpretação é um exemplo de como as

¹⁵⁰ A Madona seria uma mãe aterrorizada por ter perdido seus oito filhos.

¹⁵¹ Em vários seminários de diferentes autores em ambientes acadêmicos, assistidos pela autora em Paris.

fronteiras entre diferentes campos, entre arte e não-arte, continua a diluir-se na arte contemporânea; mostra como o fotojornalismo pode ser erigido como um objeto cultural, “como a fotografia de imprensa se livra do modelo do fotojornalismo subserviente à economia global de informação, como é usada como desconstrução da autoridade mediática” (POIVERT, 2010, p. 77 e 78). Essas transformações dos códigos visuais da imprensa continuam adotando modelos do pictural.

Nas fotografias da Cia de Foto, o grande formato, bem como a estetização pelos cromatismos, contribui para estabelecer a diferença entre a produção com viés artístico e a produção com fins utilitários para a imprensa. Chevrier também apontou que a forma é o oposto das folhas soltas e manipuláveis utilizadas comumente pela fotografia. Nesse sentido, pode-se pensar que a Cia de Foto poderia ter feito uso desse formato para criar uma diferenciação das imagens de pequeno formato do jornalismo, já que a maioria do coletivo, como se disse, é originária do fotojornalismo e, como se viu no subcapítulo anterior, expressa claramente o desejo de transformar as características das fotografias captadas como pauta para o jornalismo. Assim como fazem uma estetização cromática, o grande formato ou o médio formato que utilizam podem ser uma forma de estabelecer diferença com a imagem impressa do fotojornalismo.

3.3 O *TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE*: PRESCRIÇÕES DE ESCALA CORPORAL E DE ASSUNTO

Após Chevrier (LUGON, 2005, p. 1), “o grande formato tornou-se inseparável da compreensão da ideia de *forme tableau*” e pode-se acompanhar a conquista de espaços museais do mercado de arte contemporânea pela fotografia até as tiragens gigantescas de um Thomas Ruff ou de um Andreas Gursky. Durante 20 anos, a ampliação do formato será um dos signos distintivos de inscrição de uma fotografia e de seu autor no campo da arte. Esse prazo apontado por Lugon em relação a essa questão parece ter sido extrapolado, porque artistas contemporâneos continuam utilizando fotografias ampliadas em grandes formatos, como mostram trabalhos de artistas desta pesquisa, entre outros a serem aqui analisados.

Pode-se resumir a noção de *tableau photographique*, na concepção de Chevrier, nas seguintes características: acentuada importância da realidade como quadro, negação em atender às exigências mercadológicas, portabilidade do

quadro, fotografias concebidas para a parede, confrontação com a estatura do corpo do espectador e posição estática contemplativa do espectador em relação à imagem. Com base nessas características sobre a questão do *tableau photographique* apontadas pelo crítico francês, pode-se verificar que, atualmente, tanto no Brasil quanto no exterior, ainda se encontram produções fotográficas que se utilizam do dispositivo do grande formato por diferentes razões, que serão vistas no decorrer da análise das obras. O coletivo Cia de Foto e a dupla de artistas franceses Bachelot Caron, como se verificou anteriormente, emergem na década dos anos 2000, e suas fotografias utilizam a noção proposta por Chevrier. Esses não são casos isolados na arte contemporânea, pois a noção criada pelo crítico francês tem sido empregada por outros artistas brasileiros e internacionais cujas produções já se institucionalizaram no sistema da arte, como se verá neste capítulo.

Nem todas as fotografias do coletivo Cia de Foto são de grande formato, mas algumas séries são finalizadas em grandes dimensões.¹⁵² As séries *Avenida Paulista*, *Rua 25 de Março* e *Carnaval*, cujos tamanhos estão em 110 x 165 cm, não fosse pelas estetizações cromáticas e icônicas, como já vimos, e pelo emprego do dispositivo de apresentação como *tableau photographique*, poderiam constituir-se como imagens do fotojornalismo. O emprego de grandes dimensões cria um distanciamento do que seria uma obra em pequeno formato, impressa para fins jornalísticos ou de publicidade em revistas; como diria Chevrier, não são folhas manipuláveis, mas fotografias para serem colocadas na parede. O grande formato potencializa os corpos dos transeuntes em *Avenida Paulista* e em *Rua 25 de Março*, deixando-os próximos da escala humana ou, por vezes, até ultrapassando-a, como ocorre com os rostos dos foliões na série *Carnaval*. Às vezes, a utilização do enquadramento baixo da tomada fotográfica, nesse grande formato, produz a sensação de superdimensionalização das figuras e da arquitetura na série *Avenida Paulista*. Pode-se dizer, então, que tais séries foram ampliadas para confrontarem-se com o corpo do espectador; são fotografias concebidas para a parede, para serem vistas de forma que o espectador possa se sentir como participante dos espaços geográficos dos personagens. O tamanho das figuras e a dramatização cromática e de iluminação intensificam o efeito de impacto visual e a potência

¹⁵² Em vários seminários de diferentes autores em ambientes acadêmicos, assistidos pela autora em Paris.

enquanto imagem. Em geral, os transeuntes são enquadrados num primeiro plano, muito próximo da câmera. Essa estratégia, reproduzida numa grande ampliação, cria ainda mais efeito de absorção com a estatura do espectador, e as figuras passam a impor-se em um corpo a corpo com o visitante da exposição.

Ainda, dada a escala de ampliação das imagens, as grandes superfícies escuras, por sua vez, são igualmente ampliadas e formam grandes planitudes enegrecidas que se contrapõem às volumetrias de determinados corpos em *Carnaval* ou cortinas esvoaçantes na série *Agora*.¹⁵³ Esta série, dentre todas as séries do coletivo, é a que menos aparenta um assunto comum ao fotojornalismo. Há outra atmosfera de assunto, mais focado num determinado objeto, ou, quando há figuras humanas, elas são apresentadas numa atitude de espera, de uma estaticidade ensurdecidora que em nada lembra qualquer assunto publicitário ou fotojornalístico. A extensa horizontalidade da imagem obscurecida em *Agora 14* (2012, 70 x 120 cm) ressalta a figuração da cortina iluminada; por vezes, o plano enegrecido descontextualiza o referente ou cria uma ambiguidade, como em *Agora 12* (2012), porque uma elipse refletindo um céu e a copa de uma árvore mais parece uma claraboia do que uma poça de água num buraco na rua, o que é na verdade. Dessa forma, os grandes planos em preto potencializam as figurações nos seus aspectos icônicos e cromáticos. A figuração iluminada de certos volumes, a certa distância da obra, salta à vista do observador e aparece quase recortada do fundo escuro.

Agora 6 (2012, 105 x 210 cm), em que duas figuras conversam sentadas numa mureta, dadas as suas escalas em relação à grande paisagem que as envolve e também a horizontalidade da fotografia, pode lembrar uma pintura da tradição da paisagem, quando os pintores desse gênero ainda conservavam a figura humana numa escala demasiadamente menor que a do contexto onde estava inserida. John Constable pintava as figuras humanas em escalas reduzidas em relação à paisagem. Pode-se considerar também que o foco de luz direcionado nas figuras num grande formato horizontal pode evocar uma relação com um fotograma projetado numa tela de cinema.

¹⁵³ Esta é uma série recente na produção do coletivo e esteve exposta na estação Pinacoteca, em São Paulo, em 2012.

O formato horizontal é propositalmente escolhido pelo coletivo e funciona praticamente como uma norma. À exceção da série *911*, as demais fotografias são concebidas para serem vistas num sentido de leitura visual da imagem, assim como a escrita ocidental. Se o cinema trabalha com a horizontalidade da tela, se as tecnologias também escolhem esse formato, é preciso lembrar, entretanto, que a história da pintura utilizou o formato horizontal para assuntos mitológicos, históricos e de paisagens muito antes do cinema, da publicidade ou de qualquer tecnologia. As pinturas do Renascimento seguem a tradição de enquadramentos verticais, obviamente, em relação à lógica do corpo. O formato horizontal não obedece à conformação de verticalidade do corpo, mesmo em se tratando de “bustos” fotográficos. Porém, como se sabe, o formato horizontal não era uma prática no retrato no campo da pintura. Se, na história da pintura, um artista como Courbet problematizou a questão do grande formato ao colocar em grandes dimensões uma cena de gênero cujo tratamento de linguagem não correspondia aos grandes temas da pintura, pode-se dizer que, por outras razões, também a Cia de Foto problematiza o enquadramento tradicional da história do retrato da figuração clássica e acaba por desconstruir a forma histórica de apresentação do retrato pictural.

Por conceber a horizontalidade nos retratos da série *Choro* (2006, 84 x 140 cm), a Cia de Foto segue, assim, na contramão da história do retrato da tradição da pintura em relação ao enquadramento do formato das imagens. O plano de fundo é de uma dimensão considerável, mas, ao contrário de outras obras, desta vez apresenta-se em tonalidade clara, o que contribui para concentrar o olhar na figuração, no corpo e nas implicações emocionais do choro das figuras. Quando o espectador se coloca em frente às fotografias, ele pode se ver projetado naquele corpo pela escala das figuras.

Além desta, as outras séries de retratos finalizados, seja em fotografias ou em vídeos do coletivo, como *Uma fotografia que não se fixa* (2009) e *Longa Exposição* (2009), negam o princípio de verticalidade de enquadramento da pintura e, conseqüentemente, da própria fotografia, que, como sabemos, o absorveu. O enquadramento horizontal do retrato, para o coletivo, é oriundo de sua convivência com dispositivos tecnológicos:

A maioria dos trabalhos tem a proporção 35 mm. A gente não usa o formato quadrado, não fotografa na vertical, e a razão é por acreditar que os suportes estão se tornando cada vez mais panorâmicos e, além disso, é

uma forma mais natural de enxergar na horizontal que na vertical, e o cinema já trouxe isso, é horizontal (entrevista à autora, 2011).

Os artistas acrescentam que,

na primeira exposição realizada pelo coletivo no Itaú Cultural, todas as imagens eram em LCD, e essa mídia é ainda maior que a proporção do negativo, uma proporção ainda mais horizontal. Os suportes dos *outdoors* são horizontais, e não verticais; a televisão está cada vez mais horizontal (entrevista à autora, 2011).

Portanto, ao subverter-se a noção de enquadramento tradicional do retrato pictórico, ocorre uma atualização com o seu período de atuação, como forma de diálogo com os dispositivos da mídia contemporânea.

Assim como a Cia de Foto, as fotografias de Bachelot Caron são estetizadas cromaticamente, mas de forma mais literalmente pictural. Porém, ao contrário do coletivo paulista, em tais fotografias, sejam elas destinadas às revistas ou ao sistema da arte, a estetização pictórica é a mesma. Como a Cia de Foto, esses artistas franceses também utilizam a forma quadro nas impressões fotográficas destinadas ao sistema da arte e, inclusive, colocam a expressão *tableau photographique* nas legendas de suas fotografias. Isso é uma forma, como aponta Chevrier, de estabelecer uma diferença de apresentação das imagens fotográficas em relação à tradição da fotografia, que se apresentava com folhas soltas e manipuláveis.

A *mise en scène* é outra característica que pode estar associada à noção de *tableau*. O que é a história da pintura figurativa, senão composições realizadas a partir de encenações de diferentes assuntos? Os modelos interpretavam papéis de personagens até mesmo para cenas de batalhas, cenas religiosas e mitológicas. Como se verificou anteriormente, Bachelot Caron, diferentemente do coletivo, criam as imagens a partir de encenações. O fato de colocarem as mises en scènes em grande formato e confrontá-las com a escala do corpo do espectador cria, por um lado, uma evidência de realidade ainda mais marcante, como se o visitante estivesse frente a uma cena de teatro real ou de uma pintura sobre uma temática de crime. O emprego do escorço nas figuras (*Mal de Lune*, 107 x 128 cm, e *Last Night*, 71 x 100 cm); as encenações com muito movimento (*De L`Or*, 80 x 100 cm, e *Purple Night*, 117 x 150 cm); as exageradas expressões fisionômicas (*Fake*, 120 x 150 cm); as tomadas muito próximas do primeiro plano (*La Bastille*, 100 x 150 cm); os closes de partes dos corpos (*Rebecca*, 100 x 141 cm), tudo isso, colocado no grande

formato, potencializa ainda mais a sensação de grandeza da situação tratada, que por si só já é chocante.

A noção de *tableau photographique* comporta a ideia de criação de imagem a partir de referenciais picturais porque determinadas fotografias desses artistas franceses referenciam modelos de temas picturais na construção das cenas dos crimes. Nesse sentido, pode-se dizer que estão ainda mais próximos da consideração de *tableau photographique* proposta por Chevrier. Um dos exemplos paradigmáticos dessa noção, para o autor francês, é a obra de Jeff Wall, como se verá posteriormente, que também utilizava modelos picturais para os assuntos de suas fotografias e também a *mise en scène* como dispositivo de construção das imagens.

A relação com o quadro pictórico é ainda mais literal, porque a *mise en scène* não se limita à evocação de temas da tradição figurativa da pintura, mas abrange também as pinceladas digitais e a textura das tintas. Tais pinceladas, quando ampliadas num grande formato, numa escala de pintura, provocam um grande efeito de simulação de materialidade pictural em *Dans Tous les Sens* (110 x 148 cm), *Knock Out* (100 x 141 cm) e *La Moisson* (200 x 165).

Os enquadramentos de determinadas fotografias da Cia de Foto, como as séries *Avenida Brasil* e *Rua 25 de Março*, cortam as figuras ao meio, a exemplo do que fez Edgar Degas em suas pinturas ao utilizar tal estratégia a partir das fotografias de amadores que igualmente apresentavam cortes abruptos nos corpos das figuras. Nas fotografias de Bachelot Caron que aparecem como grupos também são realizados cortes abruptos nos corpos das figuras, como em: *Rien ne va Plus* (107 x 140 cm), *Portland Place* (107 x 137 cm), *Vertige* (11 x 142 cm) e *Palerme* (120 x 144 cm). Como se vê, não é um caso isolado de uma ou outra fotografia, pois, em todas as cenas que envolvem várias figuras, tais cortes são empregados. Os cortes inusitados na pintura de Degas eram utilizados como estilemas da pintura moderna, que, a época, procurava encontrar elementos inovadores de composição que rompessem com a tradição acadêmica da pintura.

A utilização da concepção de *tableau photographique* não é caso único da Cia de Foto e de Bachelot Caron, porque tal noção também é empregada por muitos outros artistas contemporâneos e não somente no assunto da figura humana, como nas fotografias dos artistas desta pesquisa. Assuntos de outros gêneros podem ser potencializados enquanto grande formato em confronto com o corpo e a percepção

do espectador. No Brasil, a noção de *tableau photographique* de Chevrier continua sendo trabalhada por artistas contemporâneos com diversos assuntos, mesmo que o artista possa desconhecer a proposição do crítico francês.

Há uma exigência de grande formato conforme o assunto abordado nas obras do gaúcho Mário Röhnelt, *Sem Título* (2012),¹⁵⁴ (fig. 211) que estiveram na exposição da galeria Gestual em setembro-outubro de 2012. Conforme nomeia o artista, trata-se de desenhos digitais feitos a partir de detalhes de ornamentos gráficos antigos encontrados num catálogo de ornamentos. Os detalhes desses ornamentos são redesenhados digitalmente e transformados em padronagens que revestem as paredes de sólidos geométricos em perspectiva axiomática (sem ponto de fuga) (RÖHNELT, depoimento, 2012). Essas representações gráficas de cubos em alto contraste de preto e branco, ampliadas no tamanho de 2 m x 125 cm, contribuem para um efeito visual de tridimensionalidade. Com esse tamanho, somente um grande recuo do corpo do espectador em frente às fotografias pode permitir reconstituir a volumetria das imagens, pois, quanto mais o espectador se aproxima das fotografias, mais ele perde a noção dos volumes, caráter esse que também se evidencia nas pinturas realizadas a partir de fotografias, como se verá em outro capítulo. A justificativa do artista para utilizar o grande formato em algumas de suas fotografias coaduna-se com a noção de confronto com o corpo do espectador, levantada por Chevrier:

O tamanho é, sim, importante porque eu queria que elas fossem proporcionalmente maiores que um observador médio, de maneira a impor-se sobre o sujeito e dominar o espaço do olhar. A ideia era encontrar através do tamanho um ponto de "convencimento" (RÖHNELT, depoimento, 16/10/2012).

Assim, as ampliações em grande formato das fotografias de Röhnelt não representam um gesto gratuito, mas estão em diálogo com o conteúdo perceptivo da obra, com um jogo entre as distâncias que o corpo do espectador ocupa no espaço. A percepção da figuração do volume do cubo depende do m recuo no espaço; caso contrário, a obra é percebida como abstração.

A questão da relação do *tableau photographique* com a escala do corpo pode ser aplicável às fotografias do artista brasileiro Caio Reisewitz (1967). As generosas

¹⁵⁴ O artista assim descreve a técnica: desenho digital impresso sobre papel fotográfico adesivado em placa de PVC e laminado com plastificação fosca.

dimensões são empregadas em várias de suas fotografias.¹⁵⁵ Um dos gêneros trabalhados por Reiszewitz é a paisagem, tema que o artista diz ser muito importante para ele, porque rememora sua infância. São Paulo, onde mora, fica entre duas serras: a Serra do Mar, aonde ia muito para visitar a cidade de São Vicente, e a Serra da Cantareira, onde seus avós tinham uma casa.¹⁵⁶ As suas fotografias de paisagens são apresentadas num grande formato e com uma linguagem de extrema objetividade¹⁵⁷ (fig. 212, 213 e 214). Por ocasião da exposição “Não tem coisa certa,” realizada na Galeria Brito Cimino, em 2008, Éder Chiodetto lembra que o artista recupera a representação da paisagem do século XIX. Pode-se acrescentar que, diferentemente daquele século, algumas paisagens são capturas aéreas, e em todas há uma sensação de grandiosidade. A relação com o grande formato da reprodução fotográfica encontrou seu ápice no trabalho *Ituporanga* (fig. 215), que o artista realizou para o SESC Belenzinho, em 2010, em São Paulo, quando adesivou uma fotografia de paisagem de uma cachoeira numa imensa vidraça, que, pela luz emanada da janela, parece um grande *backlight*. Dessa forma, causa um forte efeito de realidade, como se o espectador estivesse em frente à imensa cachoeira.

Assim, o grande formato intensifica a sensação de amplitude dessas paisagens e também de suas fotografias de representações dos interiores arquitetônicos brasileiros, que, segundo o artista, “de certa forma, colocam o poder, uma grandeza, essa forma exagerada, um lugar em que você entra e se sente até um pouco acanhado de tão grande, é imponente, como o vão livre dentro do Itamaraty” (entrevista do artista, Youtube). Tal depoimento mostra que o artista tem plena consciência da escala de seu assunto, e nisso está a coerência de dar tratamento semelhante à grande escala nas reproduções fotográficas. Por isso, o *tableau photographique* é uma forma de trazer as imagens à realidade, de reproduzir

¹⁵⁵ Obras de grandes dimensões: *Iguaçu V* (2010, 223 x 180 cm); *Joaçaba* (2010, 180 x 233 cm); *Piaçaburu* (2012, 180 x 227 cm); *Teatro Herédia IV, Cartagena de Índias* (2007, 224,5 x 178 cm); *Fundação Bienal de São Paulo (Pavilhão Cicillo Matarazzo)* (2005, 241,5 x 189 cm) e *Pitangueiras* (2006, 122 x 280 cm), dentre outras. Como se pode verificar pelo número de obras, não é um uso isolado, mas é praticamente constante em suas composições fotográficas.

¹⁵⁶ Para o imaginário infantil, a paisagem configura-se sempre com imensa escala.

¹⁵⁷ Tal objetividade é ainda mais acentuada porque dispõe a fotografia num suporte de placas de metacrilato e o brilho do material, somado à pujança do colorido, intensificam a vivacidade e a sensação de presença da paisagem. Esse material para dispor fotografias é muito empregado por artistas contemporâneos: “eu me vejo mais como um artista que usa a fotografia do que um fotógrafo que faz arte” (exposição, Porto Alegre, 2011).

uma sensação da escala real dos assuntos tratados, o que ocorre na relação corporal com o espectador – é como se o espectador pudesse experimentar a sensação real de encontrar-se em espaços grandiosos de paisagens ou arquitetura.

Se, na história da pintura, o grande formato era destinado aos temas nobres, na fotografia contemporânea, tal hierarquia não se apresenta da mesma maneira. Entretanto, há imagens originárias de espaços reais gigantescos, e tal estética das imagens adéqua-se perfeitamente a um suporte igualmente monumental. Pode-se cogitar que o grande formato nas fotografias contemporâneas é uma noção adequada aos temas de paisagens e de interiores arquitetônicos, dada a quantidade de artistas que trabalham com tal noção e fazem uso de tais temas na arte contemporânea. No capítulo intitulado “Inexpressivas”,¹⁵⁸ do livro *A Fotografia como Arte Contemporânea*, de Charlotte Cotton, pode-se verificar que a maioria dos artistas que trabalham com ampliações em grande formato concebe suas imagens nos gêneros de paisagens e de grandes espaços de interiores arquitetônicos.¹⁵⁹ Tal estética tornou-se popular nos anos de 1990, com temas de paisagens e espaços monumentais. Cotton vê que

essa forma de fotografia com trabalhos objetivos, quase clínicos, representou uma lufada de ar fresco após a pesada concentração da década anterior nas pinturas e no processo de fazer uma arte assim chamada neo-expressiva, subjetiva (COTTON, 2010, pp. 81-82).

Além da questão estética, a autora constata que

a escala progressivamente maior das ampliações fotográficas a partir de meados dos anos 80 não só inseriu a fotografia no mesmo patamar da pintura e das instalações de arte, como tomou conta do espaço num número crescente de novos centros de arte e galerias comerciais (Ibid., pp. 81-82).

A escala dessas fotografias também se deve à relação dos temas – industriais, arquitetônicos, ecológicos ou do ramo do entretenimento – com os espaços expositivos onde aconteciam exposições de arte contemporânea – antigos armazéns e instalações industriais – quase como uma “arte autorreferente” (Ibid, p. 82).

¹⁵⁸ Cotton caracteriza essa expressão como “uma fotografia ‘fria’, distanciada, aguda e cortante (...) o distanciamento emocional e o autocontrole dos fotógrafos (...) a fotografia de arte permite ultrapassar o hiperbólico, o sentimental, o subjetivo” (COTTON, 2010, p.81).

¹⁵⁹ Ou, ainda, outro gênero também é agregado aos grandes formatos, que é o do retrato.

Caio Reisenwitz estudou na Alemanha e, possivelmente, conviveu de perto com as obras de consagrados artistas alemães: Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff e Cândia Höffer. Dentre eles, pode-se aproximar o interesse do artista com as fotografias realizadas por Höffer (fig. 216), que fotografa grandes espaços interiores de edifícios institucionais ligados à cultura, como bibliotecas, museus e teatros, dentre outros. A diferença entre os dois é que a artista alemã procura, sistematicamente, um ponto central da sala para realizar a tomada fotográfica, de forma a obter uma composição essencialmente simétrica e a colocar o visitante de suas exposições no ponto centralizado do espaço onde a imagem foi captada. Ambos os artistas já fotografaram, por exemplo, o interior do prédio da Fundação Bienal de São Paulo.

Ao longo dos anos 1980-1990, para Michel Poivert (2010, p. 136), “a ampliação das imagens como dispositivo de apresentação torna-se quase uma lei.” Embora o grande formato tenha sido empregado como modo de legitimação, como explicar que artistas já consagrados continuam utilizando o grande formato, como os artistas alemães acima referidos? Para artistas como Höffer e Gursky, que trabalham com imagens de grandes espaços arquitetônicos, pode-se pensar que o assunto determina as monumentais fotografias. Para Gursky, o assunto que permeia suas obras são grandes espaços reais; para atender ao assunto da obra, o grande formato é uma tentativa de reproduzir uma escala arquitetônica da imagem para que o visitante sinta realmente as dimensões espaciais dos lugares fotografados,¹⁶⁰ como se Constata em *Paris, Montparnasse* (1993, 200 x 421 cm) (fig. 217).

Struth também não se afasta disso ao provocar no espectador uma sensação de espacialidade pelo assunto tratado quando registra visitantes de museus diante das obras. Os museus, em geral, são dotados de espaços significativos cujas fotografias tentam passar essa noção de espaço museal, como em *Museu Pergamon I, Berlim* (2000). Diante de uma fotografia como essa, que mede 197,5 x 248,6 cm (fig. 218), dificilmente o visitante não se coloca imaginariamente dentro da cena. Então, pode-se relativizar a afirmação de Charlotte Cotton (2010, p. 97) quando diz que tais “fotografias não convidam a fazer parte das cenas.”

Retrato Isabelle Graw

210x165 cm

¹⁶⁰ Algumas de suas fotografias chegam a medir 2m de altura por 5m de largura.

Ruff, por sua vez, trabalha os grandes formatos no retrato, como em *Retrato (Isabelle Graw) 1988*, de 1998 (210 x 165 cm) (fig. 219). Esse formato, colocado em frente ao espectador, cria uma confrontação também pelo sentido descritivo de minúcias de folículos capilares e poros da pele e, sobretudo, pela frontalidade do olhar direto da figura em relação ao público. A grande escala da “geografia do rosto impulsiona o espectador na intimidade cutânea do indivíduo”. Os imensos retratos desenham um “inventário das características morfológicas do indivíduo”. Para Lavoie (1996, p. 69), o espectador submete-se ao olhar implacável de rostos monumentais e “é o espectador que é o objeto de uma observação inquisitiva”.

Esses artistas diferenciam-se de Bachelot Caron e da Cia de Foto por utilizarem formatos ainda mais gigantescos, pela ausência de pujança e dramatização cromática e, no caso daqueles que usam a figura humana, como Ruff, pela inexpressividade corporal e fisionômica das figuras, o que se vê demasiadamente na dramatização corporal e de movimento de corpos em Bachelot Caron. Imagens que expõem a vida contemporânea das grandes metrópoles e os grandes espaços dos edifícios comerciais, como a bolsa de valores em Gursky, e tomadas fotográficas da *Avenida Paulista*, da *Rua 25 de Março* ou dos moradores em *911*, na Cia de Foto, podem ser vistas como uma forma de falar de um assunto em comum, embora com estéticas e gêneros de arte diferenciados. O grande formato utilizado por artistas indica que “as obras não são feitas para catálogo de fotógrafos documentais, nem para livro de fotógrafos-artistas, mas para a parede – a da galeria ou aquela, mais vasta e mais prestigiada ainda, do museu” (ROUILLÉ, 2009, p. 367).

Antes dos anos 1980, uma geração de artistas passou a utilizar o *tableau photographique* como dispositivo de suas composições fotográficas, alguns dos quais já apontados por Chevrier, como se viu. A confrontação da forma quadro com o corpo do espectador é um aspecto muito importante quando se pensa nas fotografias do artista John Coplans, exemplificado pelo crítico. Ele “recusa tanto o rosto quanto a inscrição histórica ou espacial” e trata de “interrogar a memória genética da espécie humana” (BAQUÈ, 1996, p. 170). O grande formato que utiliza permite ver os grafismos que o tempo inscreve na pele; por isso, o assunto tratado é fundamental para a escala escolhida. Suas fotografias parecem coadunar-se diretamente com a declarada vontade do artista em monumentalizar as partes do

corpo (fig. 220). Nesse caso, a representação fotográfica em grande escala é imprescindível, sobretudo quando se pensa na imagem fotografada de muito perto, que mostra a visão frontal dos pés do artista, que, por sua escala, adquirem um efeito escultórico, de aparência maciça. Esse dispositivo gera um sobrepeso visual na imagem dos pés, de modo que, ao confrontar-se com o corpo do espectador, tal figuração excede a realidade física do corpo. Um superdimensionamento da série autorretratos gera uma força plástica do corpo representado, totemizado, que consegue impactar a percepção da imagem como uma “crônica do tempo e da morte a caminho” (DURAND, 1996, p. 55). Esse trabalho não atingiria seus fins se as impressões fotográficas tivessem como dispositivo o pequeno formato.

A ideia de monumentalizar o assunto também interessa ao artista francês Patrick Tosani, quando superdimensiona as ampliações fotográficas de pequenos objetos, como, por exemplo, saltos de sapatos (fig. 221), colheres (fig. 222), tambores, unhas, que ultrapassam a escala humana do corpo, gerando uma desrealização do referente. Assim, “a frontalidade, a proximidade do enquadramento, a dimensão monumental da tiragem fazem com que os fragmentos do corpo se tornem um pouco irreais” (DURAND, 1996, p. 57). Tosani, ao colocar uma colher ou saltos de sapato em grande formato, “obriga o espectador a se interrogar sobre o papel desempenhado pela fotografia em sua apreensão do mundo”. Tais objetos banais monumentalizados “aparecem, repentinamente, plenos de singularidade enquanto o dispositivo fotográfico exacerba seus mínimos detalhes. O aço fosco traduz o desgaste do uso e conta uma pequena história do objeto” (LAVOIE, 1996, p. 68). O grande formato é uma forma de a fotografia expor a sua relação com o real e confessar o seu artifício, que é o de inverter a escala do objeto real e a escala do objeto no mundo da representação. Assim como a escala aumenta, no sentido oposto também é verdade, basta lembrar André Malraux ao tratar do *Museu Imaginário*, no qual uma fotografia de uma catedral e de um anel, se colocadas lado a lado na página de um livro, são capazes de ter a mesma escala.

3.4 DOS REFERENCIAIS PICTÓRICOS AO GRANDE FORMATO

Nos anos 1960, o artista Ian Wallace (1943),¹⁶¹ paralelamente a trabalhos de caráter minimalista, realizava investigações fotográficas de assuntos na rua, focados na relação do indivíduo com a cidade moderna, que continuam até hoje. Ele foi um dos primeiros, nos anos de 1970, a reconhecer e utilizar o potencial de fotografias ampliadas em escala monumental, realizando fotografias encenadas de grande formato, com escala de cinema, de publicidade ou de pintura de história, e coloridas à mão. Nos anos 1970 e 1980, interessou-se muito por cinema, encenou algumas obras para a série *Cinematic*. São significativas desse período obras como *O Construtor* (1976), *Cores da Tarde* (1978-1979) e *Vigia* (1979). Tais fotografias sugerem um caráter narrativo de filme em cenários austeros ou espetaculares.

Como a fotografia a cores ainda não estava disponível nessa escala, Wallace pinta à mão as impressões em preto e branco para imitar o efeito de imagens coloridas e, ao mesmo tempo, fazer referência ao meio da pintura. *Lookout* (1979) (figs. 223), é uma obra paradigmática na questão da mise en scène e do *tableau photographique*; suas 12 fotografias medem um total de 14,6 cm, fazendo referência à escala da pintura de história ou mesmo dos panoramas da história da pintura. Vários grupos de pessoas encontram-se numa clareira de uma paisagem no Parque Helliwell, em Hornby Island, na costa oeste canadense, olhando em várias direções. Percebe-se imediatamente uma disjunção de escala entre as figuras da esquerda e as da metade direita da composição. Esse estranhamento ocorre justamente porque as figuras estão no alinhamento da borda inferior da fotografia. Wallace fotografou 30 pessoas no ateliê, entre as quais, os artistas Jeff Wall, Rodney Graham e Ken Lum, e depois as colocou sobre a paisagem ao fundo, refotografou e pintou as imagens à mão, já que eram em preto e branco. Rodney Graham afirma que, quando ele estava fazendo essa escala ambiciosa de fotografias, ninguém estava fazendo isso e que Wallace o influenciou (site Galeria de Arte de Vancouver, 2011).

¹⁶¹ Wallace é britânico, mas vive em Vancouver. Estudou na universidade de British Columbia e é Mestre em História da Arte em Vancouver, Canadá. Seus primeiros trabalhos foram com pinturas monocromáticas. Ele está ligado ao fotoconceitualismo da chamada “Escola de Vancouver”.

Wallace gerou um impacto em seus contemporâneos e gerações posteriores como historiador de arte, crítico e educador, tendo influenciado Jeff Wall, Rodney Graham e Stam Douglas, então estudantes. A arte em Vancouver, de base teórica que usa a fotografia, tornou-se internacionalmente reconhecida por discutir a sociedade saturada de imagens. Entretanto, ao menos no Brasil, Wallace não é um artista conhecido, e, embora Chevrier o cite em suas pesquisas, para o crítico francês, é Wall o artista paradigmático na questão do *tableau photographique*.

Chevrier admite “um retorno às formas clássicas de composição e elementos que são emprestados da pintura moderna e pré-moderna na obra de Wall,” mas afirma que “estão midiatisados pelo uso de elementos extra-pictóricos em relação à história da arte canônica, como a escultura, o cinema e a análise filosófica” (CHEVRIER, 2007, p. 156). Desde 1978, o artista concebe suas fotografias na lógica do *tableau*, utilizando atores não-profissionais para fazer as encenações. A tendência de “elevar a figuração fotográfica à escala do corpo poderia lembrar evidentemente a tradição naturalista acadêmica praticada na segunda metade do século XIX” (Id., 2004, p. 112). A confrontação com o quadro e o espectador torna-se determinante, na medida em que o quadro induz uma relação de escala. Assim, a escala do corpo humano passa a ser a medida de seus quadros; fazendo isso, o artista rompe com a miniaturização do registro da prova fotográfica, como lembra (Id., 2006, p. 383). O projeto do artista visava à “reconstituição ou à reinvenção de uma tradição pictural sem os meios próprios ou considerados como tais pela pintura” (Ibid., p. 179).

O artista reclama que, em torno de 1966, sua geração via a fotografia ainda atrelada à concepção do que se entendia por “arte fotográfica”, aquela fixada nos anos de 1920, 1930, de teor documentário, de valorização da especificidade do meio fotográfico, e isso lhe parecia inadapitado ao que pensava ser as possibilidades de trabalho com o meio. Ele queria “trabalhar contra o conceito de arte fotográfica, pois desejava integrar as qualidades picturais na fotografia” (WALL, 2004, pp. 353 e 354).¹⁶²

¹⁶² Sempre se posiciona contra a fotografia direta por achar que esta privilegia os automatismos de relação da apropriação estética do mundo, reduzindo tudo a coisas vistas, e a *souvenirs* miniaturas em lugar de representar uma coisa. Como se sabe, as obras de Wall podem ser analisadas a partir de dupla leitura, tendo como modelos o cinema e o pictural. Para esta pesquisa, interessam as relações que o artista estabelece com a tradição pictórica.

A relação do artista com a história da arte, mais especificamente com a pintura, resulta de experiências em sua formação.¹⁶³ Ele justifica seu interesse pela história da arte por ter “começado a estudá-la para resolver os problemas que encontrava no seu trabalho” e, assim, passou muito tempo nas bibliotecas, não para se tornar historiador da arte, mas para abordar as questões que se colocava (Ibid., 2004, p. 18). Uma experiência determinante com a história da pintura foi o contato com obras de Velásquez e de Goya no Museu do Prado, em 1977. Isso lhe permitiu, conforme Chevrier, retornar à tradição pictural que os artistas “atualistas” do século XIX, Manet em particular, já tinham reinterpretado segundo seus próprios interesses. Ainda de acordo com o crítico (2006, pp. 332-333), “suas figuras em pé nos retratos e cenas de gênero foram inspiradas nos retratos de Manet, derivados da pintura espanhola.” Essa visita ao museu permitiu inscrever o programa da *Pintura da Vida Moderna* em uma continuidade histórica. O texto *Le Peintre de la Vie Moderne*,¹⁶⁴ de Baudelaire, permitiu ao artista um programa que o orientou em seu projeto de reconstrução crítica de uma tradição pictural. Wall afirma que “procurava um caminho para a tradição,” seu meio era a pintura e era isso que caracterizava os anos 1980 (WALL, 2004, p. 260). “As relações com as figurações das pinturas” contribuem para sua concepção fotográfica, como afirma o artista (2004, p. 17), que procurava “um equilíbrio entre as imagens paradas, fixas e artificiais da figuração pictural dos séculos XIX e XX e um tratamento fluído, neo-realista, da imagem que se inscreve na história da fotografia”.

Ao optar pelo *tableau photographique*, Wall “pende a balança para a pintura,” afirma Chevrier (2004, p. 9), e isso é natural, já que até 1967 o artista praticou a pintura, interesse que ele declarou em várias entrevistas: “eu sempre me interessei pela natureza do pictural, sua estrutura intrínseca, suas condições transcendentais” (WALL, 2004, p. 313). Os trabalhos a partir de 1978 desenvolveram-se com base

¹⁶³ O artista afirma (2005, p. 85) que, enquanto jovem, estudou história da arte na universidade, a partir de 1964, antes mesmo de frequentar uma escola de arte, e o assunto da história da arte teve uma importância particular para ele. Durante três anos, fez pós-graduação no Courtland Institute, onde estudou alguns trabalhos de pintura e conviveu com John Heartfield e depois com Marcel Duchamp. Foi professor de história da arte e tem produção teórica.

¹⁶⁴ Em *Peintre de la vie moderne*, no século XIX, Baudelaire (apud CHEVRIER, 2006, p. 47) declara: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. Chevrier (2006, p. 48) afirma que Wall seguiu esse programa a partir dos anos de 1980.

numa iconografia de referência a modelos picturais¹⁶⁵, como ocorreu com a fotografia *The Destroyed Room* (1978) (fig. 224), criada com referência à pintura *La Mort de Sardanapale* (1827), de Eugène Delacroix¹⁶⁶ (fig. 09). Para a primeira fotografia, a atmosfera de violência¹⁶⁷ e de desordem do quarto foi absorvida do quadro de Delacroix como uma “violenta ‘redução’ dramática e estilística” (CHEVRIER, 2004, p. 353), e tal desordem “pode ser signo de uma violência sexual” (Id., 2006, p. 286), adequada, portanto, à violência em relação aos corpos femininos da tela original. Na fotografia de Wall, embora não haja corpos femininos, há vários objetos do universo feminino espalhados pelo chão, como sapatos, lenços, colares, roupas.

Um dos seus *tableaux photographiques* mais conhecidos é *Picture for Women* (1979) (fig. 225), concebido a partir de *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882), de Edouard Manet¹⁶⁸ (fig. 226). Como o próprio artista diz, trata-se de um *remake* fotográfico da pintura do artista francês. Da composição da pintura, a fotografia rememora a presença da balconista, deslocada mais para a esquerda, e a situação de espacialidade do fora-de-campo é dada pelo espelho. No entanto, o que o espelho na fotografia reflete não é a pintura de um interior de bar rico em colorações, mas uma sala de aula de tonalidade quase monocromática da *Universidade Simon Fraser*, de Vancouver, onde o artista trabalhou como professor. Com esse caráter autobiográfico somado e a presença do artista, refletido no ambiente, pode-se pensar essa fotografia como um autorretrato. A representação do artista e de sua modelo não deixa de evocar as inúmeras representações picturais realizadas a partir do Renascimento. Porém, ao invés do cavalete, da paleta, das

¹⁶⁵ A título de exemplificação, serão aqui abordadas duas fotografias produzidas pelo artista que foram concebidas a partir de modelos do pictural: *The Destroyed Room* (1978), a partir de *La Morte de Sardanapale* (1827), de Delacroix, e *Picture for Women*, a partir de *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882), de Manet. Além dessas, podem-se citar ainda as fotografias *The Storyteller* (1986), a partir de *Le Déjeuner sur l’Herbe*, de Manet; *Still Creek Vancouver, winter* (2003), a partir de *De Pont de Maincy* (1879-1880), de Paul Cézanne. E, com base numa gravura de Hokusai, *The Flooded Grave*, cria a fotografia *A Sudden Gust of Wind*.

¹⁶⁶ *Stereo* é outra obra realizada a partir de *La Mort de Sardanapale*; o personagem nu deitado sobre um sofá faz alusão ao príncipe oriental de Delacroix e ao “alter-ego masculino da pintura *Olympia*, de Manet” (CHEVRIER, 2006, p. 327).

¹⁶⁷ Ele ensinava, na universidade, sobre a temática da guerra e das cenas privadas, essencialmente sobre as representações na pintura de gênero, na pintura monumental em obras do século XIX, e Delacroix era um artista muito presente em suas aulas (WALL, 2004, p. 259).

¹⁶⁸ O grande interesse por Manet leva-o a publicar um ensaio em 1982 sobre o pintor francês, “Unité et fragmentation chez Manet”, que pode ser encontrado em **Jeff Wall, Essais et Entretiens, 1984-2001**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

tintas e dos pincéis, é a câmera fotográfica que aparece no centro da composição, conectada ao disparador da câmera na mão do fotógrafo.

Pode-se dizer que tanto a obra de Manet quanto a de Wall prestam homenagem à imagem e à sua capacidade reprodutiva pela presença do espelho. Entretanto, a diferença dada pela presença da câmera fotográfica induz à questão da possibilidade de multiplicação da imagem, um contraponto à concepção de unicidade de uma pintura. Chevrier (Ibid., p.10), em sua análise dessa obra, mostra como “a fotografia difere da pintura pelo dispositivo do registro, que se aparenta à reprodução do espelho”.

Na produção de grande formato de Wall pode-se encontrar outras fotografias que criam diálogos com determinados elementos da iconografia da tradição do pictural, como *The Drain*, 1989 (229 x 288 cm) (fig. 227) que, imediatamente, faz lembrar *A ponte de Maincy*, (1789-1780), de Paul Cézanne (fig. 2278), pelos cromatismos e pelo arco da ponte. Entretanto, não se pode esperar uma transcrição literal da pintura na fotografia. Por vezes, essa relação não fica tão evidente. Algumas pinturas provocam ideias de temas de fotografias do artista, mas a relação, pode ser muito sutil. Thierry du Duve (p. 18) vê naquela obra de Wall, uma alusão a obra de Cézanne e não apenas uma citação, embora leve em consideração uma declaração do artista de que em suas obras jamais fez referência iconográfica consciente à Cézanne, que jamais estudou ou leu sua biografia, apesar de admirá-lo. Segundo o artista, *The Drain* foi resultante de seu hábito de flunar por esse lugar nos arredores de Vancouver. Mas De Duve acredita que a opção por escolher esse lugar para realizar sua fotografia, não está isenta, no imaginário do artista, de uma lembrança da obra de Cézanne, porque a pintura se encontra num museu de Paris, e o crítico diz “não poder imaginar que o artista não tenha visto e revisto tal pintura.”

Mesmo uma fotografia como *Mimic*, apesar de não ter uma evidência imediata de derivação do pictórico, na verdade, foi pensada tendo por referência o pictural, como Wall declara:

eu me interessava por um certo tipo de quadros que eu identificava com pintores como Caravaggio, Velásquez e Manet. Neste gênero de coisas, os personagens estão em primeiro plano, eles têm tamanho natural, próximos da superfície do quadro. É isso que conta, é a tensão entre eles. Atrás deles, tem um espaço, um plano de fundo. É um tipo de pintura muito tradicional (WALL, apud SCHWANDER, 2010, p. 95)

Em *Les spectres du quotidien* (2002), o autor francês (2010, p. 112) diz que “o trabalho do artista convida o espectador a repensar, ver e reconstruir a ideia mesma de História da Arte sobre a qual se definiu a arte dita ‘contemporânea’, nas formas institucionais e consumistas.” O fato de o artista dispor suas fotografias em caixas luminosas, o que decorre de um “puro efeito de procedimento publicitário, antipictural”, constitui, segundo Chevrier, a dimensão crítica de seus tableaux photographiques em relação à história da arte. As caixas luminosas eram uma “adaptação de um procedimento publicitário que permitia recontextualizar a tradição pictural na era das mídias”. O crítico acrescenta: “enquanto a luz dos pintores emana do pigmento, nas caixas luminosas, atravessa o plano translúcido da prova fotográfica” (CHEVRIER, 2006, p. 223).

Wall assim explica o uso desse dispositivo:

a fascinação por essa tecnologia, no que me diz respeito, é que ela é aparentemente a única que me permite fazer imagens de modo tradicional. Porque é fundamentalmente isso que eu faço, apesar de, com isso, eu esperar um efeito que é oposto ao das imagens tecnicamente tradicionais. É a ocasião de recuperar o passado – a grande arte dos museus – e de fazer intervir um efeito crítico na espetacularidade mais recente. É o que dá ao meu trabalho essa relação particular com a pintura. Eu gosto de pensar que minhas imagens são, de outro modo, contrárias à pintura (WALL apud CHEVRIER, 2005, p. 112).

Para Wall, as caixas luminosas “são objetos de uma qualidade superior àquela da fotografia convencional, opaca, enquadrada” (CHEVRIER, 2005, p. 169). Se as caixas luminosas que comportam suas fotografias são decorrentes da publicidade, como detecta Chevrier, o mesmo não acontece com a escala de seus trabalhos, porque são decorrentes de sua relação com a tradição do pictórico.

Numa entrevista com o artista, *L’art après la photographie, après l’art conceptuel*, 2009, Peter Osborne (2010, p. 154) faz referência aos trabalhos de fins dos anos 1980 e início dos anos 1990: por terem se tornado grandes, “as caixas luminosas parecem exprimir a necessidade na arte contemporânea de adotar a mesma escala visual dos painéis publicitários a fim de ocupar um espaço social”. Wall, entretanto, esclarece que nunca quis que seu trabalho ocupasse um lugar social e afirma que estaria mais ou menos contente de ver seus quadros em lugares onde se veem comumente pinturas, nos museus e galerias, ou em coleções particulares: “a escala não foi determinada levando em conta o tamanho dos painéis publicitários, mas (...) por fatores mais intrínsecos que eu considero como as tradições e usos determinantes da criação pictural” (WALL, 2005, p. 154). Ele afirma,

ainda, que jamais quis que efeitos inspirados na publicidade influenciassem de maneira crítica o que faz.

A escala de meus trabalhos foi para mim uma das maneiras de encontrar um modo artístico, exprimindo de maneira tangível um novo olhar que eu portava sobre a redução da arte da linguagem, mesmo se isso não fosse meu alvo principal. Foi importante, durante um tempo, ampliar as coisas para contradizer o reducionismo da arte conceitual pós-duchampiana. A questão da escala era importante porque o tamanho das obras é um critério essencial à forma pictural (WALL, 2005, p. 154).

Wall (2004, p. 22) diz que se perguntava “o que, na fotografia, fazia obstáculo às possibilidades de aparência reservadas à pintura, por que as fotografias não poderiam ser maiores e engajar fisicamente o espectador e por que não podiam ser em cores.” Embora Chevrier afirme que Wall se interessa pela expansão da imagem por sua ampliação e projeção tal como o cinema nos deu o exemplo, o crítico reconhece que a tradição do *tableau* ficou por muito tempo a cargo exclusivamente da pintura. A obra de Wall “tem a ver precisamente com a reconstrução crítica da tradição pictórica. A forma do quadro de suas obras fotográficas contém tudo aquilo que nega a tradição, começando pela espetacular caixa de luz” (CHEVRIER, 2007, p. 219).

O autor lembra que, com a retomada da figuração do pictural, alguns críticos partidários do dogma antinaturalista da arte moderna começaram a denunciar um estilo neo pompier. É verdade que, no final dos anos 1970, em matéria de história da arte, houve alguns empreendimentos de revisão e de revalorização da produção acadêmica contra uma história muito simplificada do triunfo das vanguardas picturais depois de Manet. É verdade que, vistas a altura do dogma modernista sobre a autonomia da obra não-figurativa (concreta e pura de toda a representação), as composições de Jeff Wall podiam ser formas recorrentes de um fotorrealismo pré-pop ou pós-pop, ou como aqueles do pictorialismo fotográfico (contra o que se define de *Straight Photography*). “Esses mal-entendidos e essas comparações eram inevitáveis no contexto da inflação historicista de discursos sobre a atualidade artística” (Id., 2010, p. 112).

Embora a concepção do *tableau photographique* de Chevrier tenha sido datada de 1989, como se verificou neste capítulo, essa noção continua sendo válida para práticas contemporâneas, tanto de artistas da última década, como se verificou

anteriormente, quanto de fotógrafos e mesmo artistas presentes no Paris Photo de 2011.¹⁶⁹

¹⁶⁹ No *Paris Photo* (Grand Palais, de 10 a 13.11.2011, visitado pela autora), a maioria das fotografias produzidas era de grande formato, inclusive as datadas daquele ano – desde artistas e fotógrafos mais consagrados até aqueles com trajetórias mais recentes.

PARTE II - A FOTOGRAFIA COMO PREMISSA PARA O PICTURAL

4 DISPOSITIVOS DE AUTOMATIZAÇÃO DA IMAGEM

A profecia de Paul Delaroche (apud JAY, 2007, p. 108) – “a partir de hoje, a pintura morreu” –, feita por ocasião da invenção da fotografia, parece não ter vingado. Ao invés de confrontar-se com o império da fotografia, a pintura usou de sua sabedoria, passando a incorporar a imagem mecânica, seja dividindo o mesmo espaço compositivo, seja utilizando-a como fonte visual pictórica.

4.1 INSTRUMENTOS ÓTICOS MEDIADORES DE IMAGEM

Ao discutir a problemática da arte e da fotografia com a realidade, é necessário lembrar que os processos de automatização da imagem começaram bem antes do advento da fotografia, no século XIX.

Para enfrentar o desafio cotidiano de captar imagens do real, os artistas tiveram ao seu alcance dispositivos que os auxiliaram nos processos de produção da imagem. Nesse sentido, a conquista da perspectiva de projeção central desde o Renascimento colaborou para a passagem de um espaço de três dimensões para outro, bidimensional, de caráter ilusionista. Além deste, outro aparato, como a câmara escura, simplificou ainda mais o procedimento de obtenção da imagem. Em *De architecture de Vitruvius* (1521), Cesare Cesarino descreveu e publicou sobre a câmara escura. A primeira ilustração gráfica está contida na obra *De radio astronomico et geometrico*, de 1545. Em 1558, foi realizada uma descrição mais focada para o uso na arte, apontada por Giovanni della Porta em *Magiae Naturalis*:

Se não sabeis pintar, com este procedimento podeis desenhar (o contorno das imagens) com um lápis. Então, somente terás que aplicar as cores. Isto se consegue projetando a imagem sobre a mesa de desenho com um papel. E para uma pessoa que seja habilidosa, a coisa resulta muito simples (GERNSHEIM, 1966, p. 11).

Essa descrição evidencia o sentido de automatismo da representação, que possibilitava a sua utilização até mesmo por aqueles que não “sabiam pintar”. David Hockney, no livro *O Conhecimento Secreto*, expõe sua tese de que, desde o século XV, muitos artistas já utilizavam instrumentos, tais como lentes e espelhos, para produzir desenhos e pinturas. A câmara escura do final do século XVI ao XVIII foi

um meio de observar e captar o mundo visível. Ajustando as lentes da câmara escura, já era possível captar até as sutilezas de luminosidades na imagem projetada sobre uma tela. Com esse recurso, o artista tinha a imagem do tamanho que desejasse e, para isso, poderia transformar um cômodo de uma residência numa câmara escura. A câmara, como descreveu Kirchner em 1646, também poderia ser um grande cubo com paredes dobráveis dentro do qual o artista podia estar para registrar paisagens com quatro vistas, uma vez que era possível ter uma lente de cada um dos lados do cubo.

Uma colaboração importante para a compreensão das relações que a arte estabeleceu com o real mediada por esse instrumental ótico é o livro *A Arte de Descrever*, de Svetlana Alpers; o primeiro capítulo problematiza o uso da câmara escura na arte holandesa. Constantin Huygens via nesse instrumento um atalho para a produção de imagens: “num quarto escuro, se pode ver, pela ação do sol, através de um vidro (embora invertido) tudo o que acontece lá fora” (ALPERS, 1999, p. 62). Alpers situa a preocupação de Huygens com o problema da verdade de uma representação. “É na natureza da câmara escura que ele apruma o mundo que nela se reflete, a imagem que ela projeta é invertida, e ele afirma que o instrumento cuja produção de imagens ele enaltece é falsificador” (Ibid., pp. 77, 79 e 88). A atenção que a arte holandesa tem dado à câmara escura refere-se ao que foi denominado de “pintura verdadeiramente natural”. No entanto, a câmara escura não é um dispositivo neutro, pois tem seus códigos já implícitos na fabricação do dispositivo. Seu modo de operação e o aspecto exterior foram se modificando. A partir do final do século XVI, a câmara escura adquire uma importância de primeiro plano para delimitar as relações entre o observador e o mundo.

O uso desses instrumentos produtores de imagens ocorreu, primeiramente, por possibilitarem uma reprodução exata, em uma arte que mimetizasse o real. Robert Hooke diz, em *Micrographia*, de 1664, que “o olho, auxiliado pela lente, era um meio pelo qual os homens se capacitavam a passar do mundo ilusório do Cérebro e da Fantasia para o mundo concreto das coisas”. Um comunicado de 1694 à *Royal Society* constata que “a câmara escura é um aparelho que pode ser usado para produzir desenhos fidedignos de lugares estrangeiros, em oposição às falsas imagens que então circulavam na literatura” (Ibid., p. 161-162). É interessante notar como sempre é muito presente nos discursos essa confiança na fidelidade de uma imagem mediada por aparatos óticos.

Jonathan Crary vê na câmara escura uma função crucial:

separar o ato de percepção do corpo físico do observador, descorporalizar a visão. Ela (...) substitui a sua experiência física e sensorial das relações entre um dispositivo mecânico e um modo objetivamente verdadeiro dado antecipadamente (CRARY, p. 71).

Esse instrumental representou um reforço na percepção também para os pintores retratistas e os paisagistas dos séculos XVII e XVIII. Um dos mais conhecidos que recorreu à câmara escura foi Vermeer, além de outros, como Giuseppe Maria Crespi, Francesco Guardi, Giovanni Canaletto, Zucarelli e Luigi Vanvitelli. Para Jonathan Crary (1994, p. 76), dois quadros de Vermeer representam claramente o paradigma da câmara escura – *O Astrônomo* e *O Geógrafo* –, ambos de 1668, porque tanto um quanto o outro não conhecem o mundo pela observação sensorial imediata, direta, mas pela mediação da representação; o primeiro estuda uma esfera celeste onde estão desenhadas as constelações, e o segundo analisa um mapa náutico. O interessante é que ambos se encontram próximos a uma janela, que, metaforicamente, pode indicar a passagem para a relação com o mundo.

A câmara servia como forma de observação dos fenômenos empíricos¹⁷⁰ do ponto de vista de Isaac Newton e John Loocke, como lembra Crary. O autor destaca que Descartes

procura a todo custo, com seu método, escapar às incertezas da simples visão humana e aos erros dos sentidos. A câmara escura lhe oferece o meio adequado de fundar o conhecimento sobre uma percepção objetiva do mundo (Ibid., p. 81).

Assim, “a evidência sensorial é rejeitada em proveito de representações do dispositivo monocular” (Ibid., p. 81). É essa racionalização da percepção sensorial do mundo real que os artistas acabam por adotar, ao trabalharem a partir de câmaras escuras e mesmo ao recorrerem aos seus arquivos fotográficos.

A câmara lúcida, inventada em 1807 por William Wollaston, foi outro instrumento mediador entre o olho do artista e o real. Sua utilização implicava habilidade do artista, pois, ao mesmo tempo em que via a imagem, ele precisava desenhá-la. Assim, tanto a perspectiva quanto a câmara escura ou a câmara lúcida foram tentativas para conseguir a perspectiva exata, a nitidez das imagens e,

¹⁷⁰ A câmara escura aparece em alguns tratados, tais como: *Traité d'optique* (1704), de Isaac Newton; *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (1690), de John Locke; *La Dioptrica* (1637), de Descartes; e *Traité des couleurs* (1810), de Goethe.

portanto, fidelidade ao real. Porém, a busca do automatismo da representação que pudesse liberar cada vez mais o olho e a mão ocorreu, na primeira metade do século XIX, com a invenção da fotografia, que teve um grande impacto na percepção dos artistas.

A primeira metade do século XIX foi muito rica na exploração de imagens, especialmente em relação à percepção de imagens consecutivas. Uma série de dispositivos de técnicas de ótica é utilizada até mesmo por divertimento, como o traumatrope (1825), o phénakistiscope (1830), o zootrope e o stroboscope (ambos de 1834) e o praxinoscópie. O princípio básico desses dispositivos era levar o observador a perceber imagens em movimento, causado pela manipulação física dos dispositivos. Isso é possível porque a retina guarda a imagem anterior por alguns segundos, a qual, então, se junta à imagem posterior.¹⁷¹

4.2 ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS: AS RETINAS ARTIFICIAIS INVADEM OS ATELIÊS

“A segunda metade do século XIX vive uma espécie de febre do visível”, escreve o cineasta e teórico francês Jean-Louis Comolli (apud, JAY, 2007, p. 117). O autor detecta ainda: “(...) o olho humano perde seu privilégio imemorial; o olho mecânico da máquina fotográfica vê agora em seu lugar e, em certos aspectos, com maior segurança. A fotografia representa tanto o triunfo quanto a tumba do olho”.

Não foi preciso esperar muito tempo desde o surgimento da fotografia, no século XIX, até que diversos fotógrafos e intelectuais percebessem o potencial do uso da fotografia pelos artistas como subsídio visual para composições artísticas, de forma que os artistas pudessem perceber as vantagens da imagem mecânica e, com isso, fossem estimulados a formar seus arquivos. Nesses discursos, é ressaltado o poder de exatidão, a acessibilidade, a economia de tempo e a rapidez na obtenção das imagens.

Desde a apresentação oficial do invento da fotografia em 1839, na Academia de Ciências de Paris, já se pode detectar no discurso de François Arago o grande

¹⁷¹ Em 1820, Joseph Plateau realiza uma série de experiências sobre a persistência das imagens retinianas. Para saber mais sobre o funcionamento desses dispositivos, consultar Jonathan Crary (1994, pp. 152-189), conforme referência bibliográfica.

trunfo da imagem técnica, pautado na “exatidão”, numa “precisão quase matemática”:

A imagem se reproduz em seus mínimos detalhes com incrível exatidão e fineza (...) nas cópias do senhor Daguerre (...) como num desenho a lápis, numa gravura ou, para fazer uma comparação mais oportuna, numa gravura em água tinta (...) só se veem tons de branco e negro e gris em representação da luz, sombra e meios tons. (...) A luz mesma reproduz as formas e as proporções dos objetos exteriores com uma precisão quase matemática (ARAGO apud SCHARF, 2001, p. 28).

Isso tudo serviria para que, ainda segundo a fala de Arago, o desenhista pudesse “trabalhar menos tempo ao ar livre e mais no estúdio”, não deixando de ressaltar que os daguerreótipos de edifícios e pontes de Paris foram examinados através de lupa e conservavam a precisão dos contornos. A vantagem para o artista estava em fotografar um lugar em poucos minutos e poder utilizar o resultado como esboço para pintá-lo no ateliê, ajudando-o nas proporções e volumetrias exatas (SCHARF, 2001, p. 28 e 29).

Delaroche já observara em 1839 a possibilidade do daguerreótipo servir como “tema de observação e de estudo para os mais experientes pintores”, de modo a atender “às demandas da arte, carregando certos princípios essenciais da arte com semelhante perfeição” (DELAROCHE apud COKE, 1975, p. 7). Não muito diferente era a posição do *Bulletin de la Société Française de Photographie* em 1860, que aponta as vantagens do meio para o trabalho artístico em relação à fidelidade ao modelo e à economia de poses, porque possibilitava

obter a maior exatidão sem forçar o original a posar penosamente durante numerosas e longas sessões. (...) O trabalho do artista é consideravelmente simplificado e, em consequência, os preços são menos elevados, as encomendas de retratos aumentam numa proporção desconhecida até então (ROUILLÉ, 1982, p. 70).

Foi esse caráter de precisão documental, de economia de tempo e de dinheiro, que interessou a alguns dos artistas, principalmente os vinculados a um realismo pictórico. A portabilidade das imagens de paisagens, de pessoas, de objetos e de reproduções de obras de arte era a grande novidade que nenhum instrumento ótico até o momento era capaz de dar; qualquer outro dispositivo exigia um deslocamento físico, enquanto que, com a fotografia, o artista poderia ter o mundo arquivado em seu ateliê para fomentar seus processos de criação.

Outra vantagem da fotografia era a utilização, pelos pintores, de provas positivas sobre telas sensibilizadas, conforme aconselha a *Revue Photographique* em 1856:

Obter sobre a tela dos pintores as provas positivas de retratos e confiar esses tipos de esboços fotográficos perfeitamente fiéis e suficientemente avançados aos pintores de talento, que acabariam por colocar a cor (...) A impressão fotográfica substitui com vantagem o esboço a crayon, ela assegura a semelhança material, ela garante as proporções exatas do rosto, ela dispensa um longo tempo de pose, ela abrevia, enfim, a duração da operação e o preço da obra (Ibid., p. 90).

A função revolucionária da fotografia possibilitou aos artistas o estudo e o conhecimento de muitos tesouros artísticos cujos originais se encontravam em espaços particulares, em lugares longínquos ou em situações desconfortáveis ao estudo, como as fachadas das catedrais. John Ruskin alertava os artistas, em *Amostras da Arquitetura de Veneza*, de 1851, e *Elementos do Desenho*, de 1857, para o uso das reproduções das esculturas das catedrais francesas no estudo dos panejamentos, aconselhando-os a “copiar alguns trechos para constatar o que falta nos seus estudos” ou, ainda, estudar os “matizes delicados” das paisagens (FABRIS, 1991, p. 184). A reprodução de obras dos museus próximos ou distantes poderia, a partir daquele momento, estar o tempo todo no atelier dos artistas e contribuir para a educação artística do público. Disderi publicou em 1861 a *Application de la photographie à la Reproduction des Oeuvres d'Art* e escreveu que “havia chegado a hora de reunir as riquezas desconhecidas e disseminadas por todos os lugares e que era necessário que fossem acessíveis a todo o público pela publicação,” recomendando ainda um pequeno formato a um bom preço pelas reproduções (Ibid., p. 83).

O crítico Jules Janin também percebeu a utilidade do novo meio de popularização, cuja aquisição se faria a baixo custo, “das mais belas obras de arte das quais agora somente temos reproduções custosas e inexatas”, referindo-se à gravura, como se a fotografia pudesse dar uma reprodução fiel das obras de arte. Ele completa: “poderemos mandar nossos filhos aos museus e dizer-lhes: dentro de três horas, tens que me trazer um quadro de Murilo ou Rafael” (JANIN apud SCHARF, 2001, p. 29).

A fotografia popularizou o conhecimento das obras de arte e forneceu reproduções de obras dos grandes mestres para artistas realizarem estudos. A constatação de que reproduções “até agora” teriam sido “custosas e inexatas” era

uma referência às cópias das obras de arte realizadas em gravura. Nisso, o crítico tinha razão, pois, como esclarece Ivins Jr. (1975), cada escola de gravadores tinha a sua sintaxe de traços. Além disso, o processo passava pelo estilo de vários gravadores: um fazia o desenho reproduzindo a obra de arte, um segundo passava o desenho para a placa, um terceiro realizava o processo de gravação, e ainda outro era o impressor; mesmo nesse ponto do processo, a cópia poderia variar em quantidade de tinta empregada, mais carregada ou mais leve. Todo esse processo, se comparado ao tempo do processo fotográfico, mesmo com os longos tempos de exposição, era mais caro e mais lento. E a produção fotográfica passou a ser mais rápida e mais econômica. No entanto, não se pode concordar com o que Janin deixa implícito – que a fotografia poderia ser uma cópia fiel, já que a gravura era “inexata”. Sabe-se de todos os desvios em relação à cor, aos enquadramentos, à sintaxe da câmera e da impressão da imagem e das intencionalidades estético-ideológicas do fotógrafo, que podem não oferecer o conhecimento preciso das obras de arte.

O autor dos calótipos, Fox Talbot, também alertara para a utilidade da fotografia como documentação de obras e monumentos:

Todo tipo de gravura pode ser copiado por meios fotográficos; esta aplicação da arte é muito importante, não só por possuir cópias fac-símiles, mas porque nos habilita a alterar a escala à vontade e a fazer cópias, maiores ou menores que os originais, como desejarmos. (...) mesmo artistas perfeitos valem-se agora de uma invenção que delinea em poucos instantes os detalhes quase infinitos de uma arquitetura gótica, que seriam dificilmente desenhados de forma correta na maneira habitual, mesmo durante um dia inteiro (TALBOT apud FABRIS, 2009, p. 17).

Entre as novas funcionalidades da fotografia por ele detectadas, estava a ampliação, que favorecia o estudo de fragmentos. Agora os detalhes ampliados poderiam revolucionar o modo de ver; muito embora o microscópio¹⁷² ou as lentes de aumento já houvessem cumprido esse papel, não popularizaram o acesso ao grande público. Disderi, por exemplo, chegou a fazer uma sequência somente de estudos de pernas de bailarinas em 1860-69, cujas imagens foram encontradas nos arquivos do pintor Edgar Degas. Essa nova forma de perceber o mundo, de forma mais acessível e rápida, transformou a percepção do real quando confrontada a

¹⁷² O microscópio teria sido inventado em 1590 por Hans Janssen e seu pai, Zacharias, dois holandeses fabricantes de óculos.

outra escala que não a normalmente perceptível aos olhos. Nesse sentido, as conquistas da ótica foram fundamentais como prótese da visão.

Os aspectos fugidios do real também já não se constituíam num problema para os artistas, tendo em vista a rapidez operada pela fotografia, por exemplo, ao fixar as expressões do rosto e “oferecer ao artista as informações exatas” para execução da obra que ele concebeu (ROUILLÉ, 1982, p. 90). Desde 1860, já se conseguia fotografar pessoas caminhando, mas movimentos mais rápidos ainda não eram possíveis. Nisso, foram significativas as pesquisas realizadas por Eadweard Muybridge (1830-1904), que, a partir da década de 1870, começou a fazer seus estudos para fixar a imagem sem que esta ficasse borrada, através do registro de sequências dos movimentos de deslocamento dos corpos de animais e de humanos no espaço. Somente dessa forma se pôde comprovar que um cavalo, quando corre, levanta as quatro patas do chão ao mesmo tempo e que a representação de um cavalo correndo, na história da pintura, nem sempre fora verdadeira, o que veio a contradizer tudo o que se pensava até o momento – não mais o cavalo com as quatro pernas esticadas, mas dobradas sob o corpo. Isso representou uma conquista revolucionária importante, tendo modificado a percepção que os artistas tinham desse assunto, além de contribuir não somente para as pinturas de quadros de batalhas, como também para qualquer cena que quisesse representar um cavalo correndo. Outra contribuição aportada pelos estudos de Muybridge para os artistas foi o registro das contrações da musculatura corporal ao realizarem-se os movimentos, registrados nas fotografias de nus em poses sequenciais. Esse recurso foi utilizado por artistas do século XIX, a exemplo de Degas, pelos modernos, como Francis Bacon, e mesmo por artistas contemporâneos brasileiros, como Marilice Corona, como se verá posteriormente.

Le Figaro noticia, em 1881, que Muybridge apresentou no ateliê de Meissonier a sua pesquisa sobre o movimento dos corpos. Ele mostrou “a pintores e escultores e homens de letras, uma série de projeções com luz elétrica de uma novidade fantástica” (SCHARF, 2001, p. 228).¹⁷³ Com isso, pode-se ver o interesse dos artistas na aplicabilidade dessas pesquisas no campo da arte.

¹⁷³ Dentre os presentes, estavam os pintores Etienne-Prosper Berne-Bellecour (1838-1910), Cabanel (1823-1889), Edouard Detaille (1848-1912) e Jean-Léon Gérôme (1824-1804). As 781 pranchas e as 20.000 figuras desse experimento culminaram na publicação, em 1887, de *Animal Locomotion, an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*, que foi de grande utilidade para muitos artistas. Étienne-Jules Marey foi outro pesquisador do movimento, com suas

Em todos esses discursos históricos destinados aos artistas, louvando a qualidade de exatidão proporcionada e demais vantagens do novo meio, existiu um empenho de mercado para legitimar as funcionalidades da fotografia. Esta, como aliada preciosa dos modos manuais de representação, conforme sintetiza Rouillé (1982, p. 71), apareceu como um triplo ponto de vista: “o econômico, porque contribuiu para uma maior rentabilização; o técnico, por renovar e facilitar o trabalho do pintor; e o artístico, porque estimula o talento criador”. Essas aplicabilidades da fotografia colaboraram para a constituição de arquivos dos artistas.

Se a fotografia representava uma economia monetária e de tempo, uma das áreas da arte que mais sofreu o seu impacto foi à pintura de miniatura,¹⁷⁴ sobretudo pelo golpe dado pela *carte-de-visite*, criado por Adolphe Disdéri em 1854.¹⁷⁵ O *Home Journal* publicou uma nota observando o efeito da fotografia sobre os pintores de retrato a óleo, especialmente sobre os pintores de miniatura. “O Daguerreótipo matou a pintura de miniatura e substituiu a pintura de retrato. A grande maioria daqueles que, de outra forma, seriam os donos do retrato estão agora contentes com as semelhanças que são verdadeiras, baratas e rápidas de fazer (COKE, 1975, p. 21). Muito rapidamente o daguerreótipo passou a concorrer com os retratos feitos a mão, pois tinham preços mais módicos, mais fidelidade, era único e podia ser produzido num tempo infinitamente menor que uma pintura. Como consequência, muitos pintores retratistas, movidos pela subsistência financeira, passaram a se empregar em estúdios fotográficos ocupando funções de retoques e coloração de fotografias, pois como mostra a história, muitos fotógrafos haviam sido pintores ou eram chamados a trabalhar nos estúdios, quando o fotógrafo não tinha habilidade com o pincel.¹⁷⁶

cronofotografias, que mostravam as fases do movimento numa única placa. Para maiores informações sobre a pesquisa do movimento, consultar “A representação do movimento na fotografia e na arte”, in SCAHAF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 223-245.

¹⁷⁴ A Academia Real de Londres registrou a presença dos seguintes números de pinturas em miniaturas: 1800 a 1810: 200; 1830: 300; 1860: 64; 1870: 33 (FABRIS, 1991, p. 187). Somente mais tarde, a partir de 1891, a miniatura voltou a recuperar seu fôlego junto aos consumidores.

¹⁷⁵ Eram pequenas fotografias montadas sobre cartão que mediam em torno de 10,5 x 6.5 cm e cujo preço era bem acessível.

¹⁷⁶ Este foi o caso de J. Mansion, pintor francês que expôs na Royal Academy de 1829 a 1831 e passou a trabalhar no estúdio fotográfico de Londres de Antoine Claudet para retocar e colorir retratos fotográficos. Além dele, podem-se citar: Jean Baptiste Sabatier-Blot, pintor miniaturista e fotógrafo; Rober Lock, que coloriu fotografias para o senhor Henneman até ter seu próprio estúdio fotográfico; William Newton, miniaturista do rei Guillermo IV e da rainha Victoria, acabou se tornando fotógrafo e pintor de paisagem a partir de 1853 (SCHARF, 2001).

No anúncio “Miniaturas fotográficas e daguerreotípicas Beard”, nos anos de 1850, já se podia perceber o caráter mestiço do procedimento, ou seja, fotografias “acabadas como pinturas”:

Os daguerreótipos do senhor Beard são notáveis (...) pela amplitude de seu efeito e a beleza de seu colorido e suas fotografias sobre papel (acabadas como pinturas, em aquarela ou a lápis de cor) são equiparáveis com as melhores miniaturas, porém com a vantagem de que o semelhante é sempre maravilhosamente exato (SCHARF, 2001, p. 46).

A virtude fotográfica de visão realista entusiasmou os remanescentes que continuavam pintando retratos em miniaturas sobre uma base fotográfica, como fizeram François Rochard e Thomas Carrick, cujos “retratos eram quase indistinguíveis de fotografias,” como bem lembrou Aaron Scharf (2001, p. 46). Toda essa estratégia de usar cromatismos sobre fotografia justificava-se para agradar à exigente clientela, que buscava imagens cada vez mais realistas, já que o olho estava cada vez mais treinado pelo realismo obtido em fotografia. Esta foi a forma encontrada para superar, tecnicamente, a mão do pintor. Claudet “os que querem miniaturas se dão conta de que a fotografia faz melhor e que em lugar de retratos mais ou menos parecidos, no que se refere à forma e a expressão, a fotografia lhes dá uma exatidão que (...) agrada ao coração e enche de satisfação a memória” (Scharf, 2001, p. 49). Em 1860, o mesmo Claudet chegou a afirmar que “já não se pintavam retratos em miniatura sem ajuda da fotografia, e inclusive pintores eminentes (...) dedicavam seu talento a pintar sobre fotografias ou inclusive a copiá-las” (Ibid., p. 46)

Ao partir de um modelo fotográfico, a sintaxe das pinturas dos miniaturistas sofreu uma mudança estilística, passando a ter um maior caráter de fidelidade, pois não raro os retratos em miniatura, eram pintados diretamente sobre uma base fotográfica gerando, obviamente, uma visualidade fotográfica. Ao pintar as miniaturas sobre fotografias o artista garantia um maior convencimento pela verossimilhança que um procedimento puramente manual poderia oferecer e, desta forma, aumentava o grau de satisfação do retratado tendo como conseqüência, uma alta reputação artística. Os imperativos dos valores artísticos da época, que valorizavam uma arte de teor acadêmico, sobretudo, no gênero do retrato, encontraram na objetividade da imagem fotográfica, um potencial para as configurações visuais das quais necessitavam. Por volta dos anos de 1860, já era

possível projetar a imagem fotográfica sobre a tela como esboço preliminar para pintar uma composição – mais uma forma de mestiçagem da matéria fotográfica com a matéria da pintura, técnica que já era conhecida desde 1855-1856 (SCHARF, 2001).¹⁷⁷ A revista *Photographic News*, de 1863, registra esse procedimento sob o título “Fotografia sobre tela”. O fotógrafo Disderi fez contato com um artista americano que afirmava ter uma técnica para produzir imagens positivas sobre tela:

Ao pintor basta terminar o esboço que pintou para o fotógrafo e como não tem que se preocupar com a índole da substância sobre a qual pinta, pode produzir uma obra com todo o mérito da exatidão fotográfica sem prejuízo algum de seu talento (SCHARF, 2001, p. 60).

Existia ainda outro termo para definir a união entre fotografia e pintura, em 1868: a “foto-sciografia”, inventada por Claudet, que permitia projetar um retrato fotográfico sobre tela ou papel enquanto o artista trabalhava. Nos anos 1870, havia anúncios, tais como “ampliações feitas diretamente sobre tela a preços módicos”. Isso era comum, segundo investigou Scharf (2001, p. 61) ao relatar que P. H. Emerson constatou que os pintores fotografavam seus modelos e ampliavam as fotografias sobre tela, sendo criticados pelo próprio Emerson quando este percebia que eram “‘desenhos` com lente fotográfica,” simples impressões sobre a tela ou madeira.

A pintura passou a exigir a mesma veracidade de imagem da fotografia. A fotopintura era assim definida pela revista *Le Monde Illustré*, de 9 de setembro de 1895:

Uma simples fotografia de *carte de visite*, ampliada pelo aparato que foi aperfeiçoado por *Disderi Company*, permite ao artista pintar – depois de uma só ou duas poses – um retrato muito parecido, naturalmente, ficando garantido e realçado por brilhante colorido... Convém acrescentar que, em uma era como a nossa, no caso em que isso de “tempo é ouro” resulta cada vez mais certo, o uso do *photopainting* produz uma notável economia (Ibid.,2001, p. 61).

Ressaltava-se também que o procedimento podia ser utilizado em retratos, quadros de gênero, grupos de família, decorações teatrais, paisagens.

As fotografias usam-na atualmente todos os pintores de retratos que (...) começam por fotografar seus modelos sobre a própria tela e logo a pintam por cima. Se isso é correto, a ruína da pintura de retratos é certa (RICHMOND apud SCHARF, 2001, p. 61).

¹⁷⁷ O pintor Franz Lenbach primeiro fotografava seus modelos e ampliava a imagem sobre a tela. M. A. Root, na obra *The Camera and a Pencil*, dizia que “já não era mais preciso transferir imagens fotográficas sobre tela” (SCHARF, 2011, p. 60).

Não era diferente o objetivo dos pintores e gravadores que trabalharam nos estúdios fotográficos como coloristas. Isso ocorria por pelo menos dois motivos: já que a fotografia, como se sabe, era em preto e branco, tornou-se necessário colorilas para que ficassem mais fidedignas ao modelo fotografado; a outra razão era o embelezamento e rejuvenescimento do modelo, retirando partes indesejáveis, em geral da fisionomia, como, por exemplo, as rugas. Se a fotografia via demais, como pensava Baudelaire em carta a sua mãe, era necessário controlar as imperfeições da pele e, nesse sentido, a pintura atuava como o *photoshop* de hoje. Se a fotografia tinha o poder da fidelidade ao real, mais do que a pintura poderia conseguir, esta, por sua vez, podia colaborar com a fotografia no sentido de torná-la ainda mais verossímil. Essas interfaces entre um meio e outro exploravam, assim, os efeitos de benefícios que cada um podia dar à imagem. Como se vê, a relação histórica entre a matéria da fotografia e a matéria da pintura era a busca pela exatidão, algo muito nos moldes de uma preocupação acadêmica de visualidade da imagem.

Os arquivos dos artistas eram formados a partir de fotografias realizadas pelos próprios artistas¹⁷⁸ e/ou adquiridas de fotógrafos profissionais¹⁷⁹ especializados em diversos assuntos: paisagens, como marinhas, florestas, vistas urbanas; naturezas-mortas; nus sentados, em pé, reclinados ou no jardim; cenas de gênero; encenações religiosas ou históricas, entre outros. O fotógrafo Marconi, da escola de Belas-Artes de Paris, em 1870 propôs um catálogo de “academias para artistas” no qual registrava poses de mulheres, homens e crianças copiados da pintura clássica. Ou seja, a tradição da pintura fornecia as poses para suas fotografias e estas, por sua vez, eram utilizadas em pinturas realizadas por seus

¹⁷⁸ São exemplos de artistas que tinham câmera fotográfica e exerciam essa prática: Edgar Degas, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard e Thomas Eakins, entre outros.

¹⁷⁹ O pintor e fotógrafo Louis-Camille D'Olivier fundou em 1853, a *Sociedade Fotográfica*, especializada na produção de nus para artistas; Auguste Belloc era especializado em nus obscenos; Alexandre Quinet passou a vender imagens de nus. Outros também forneceram fotografias para artistas: Atget (Picasso, Braque e Utrillo), Carjat, Disderi (Degas), Durieu (Delacroix), Mathew Brady (Carpenter), Nadar (Bracquemond, Lafond, Fantin-Latour e Manet) e Villeneuve e Le Gray (Courbet). O pintor acadêmico Clarkson Stanfield comprou um álbum com 100 calótipos, entre os quais, havia paisagens tomadas por Hill e Adamson. Prova do entusiasmo pela documentação fica evidente com a publicação, em 1840, de *Excursions Daguerriennes*. As vistas de regiões remotas e exóticas passaram a ser muito aguardadas não somente pelos artistas, mas pelo público, que agora poderia ter em suas mãos um arquivo do mundo. Alguns se especializaram em calótipos de céu, mar e de províncias francesas (Gustave Le Gray e Charles Nègre); em paisagens francesas (Hippolyte Bayard); em rochosas paisagens marinhas e árvores (Blanquart-Éverard); em plantas (Charles Marville); em marinhas (Henri Le Secq); e em vistas de Fontainebleau (Baldus).

contemporâneos. Os artistas acadêmicos do século XIX, puderam desfrutar muito da fotografia como fonte iconográfica para suas pinturas e gravuras. Mas, se por um lado, é inegável a concorrência, por outro, se for levado em conta os processos de criação dos artistas, pode-se pensar que o surgimento da fotografia representou uma complementaridade, muito mais que uma concorrência. Pode-se exemplificar com uma pintura realista de Francis Carpenter, *The Lincoln Family*, em 1861, que foi concebida a partir de retratos combinados. O famoso estúdio do fotógrafo americano Mathew Brady, forneceu muitos retratos aos pintores e foi a partir destes que Carpenter reconstituiu a família do presidente: uma fotografia do presidente sentado folheando um livro com seu filho, uma outra do filho mais velho em pé ao fundo da composição e uma terceira do filho disposto no primeiro plano na frente à mesa. Possivelmente a sua esposa à esquerda da composição também tenha surgido de uma outra fotografia, pois há dois gestos que são tipicamente fotográficos: a mão apoiando o queixo e o cotovelo sobre a mesa que normalmente aparecia sobre uma pilha de livros ou um móvel (figs. 229). O cenário de fundo se parece com os fundos fotográficos e a rigidez das figuras denuncia aquelas realizadas nos estúdios; algumas poses foram alteradas na pintura. Prova de que se trata de uma montagem, é o fato de que o menino posicionado em primeiro plano morrera três anos antes de Carpenter realizar a pintura. A pintura de retratos foi um dos gêneros artísticos que mais usufruiu do advento da fotografia.

As relações entre talento e saber fazer acadêmico em matéria de observação, de memória e de composição do desenho pontuavam os debates entre fotografia e pintura. A dependência do pintor em relação à fotografia poderia levar o público ou os pares do artista a considerá-lo como desprovido de talento e com insuficiência de domínio técnico do desenho. Por muito tempo, os arquivos fotográficos foram explorados de forma clandestina, em segredo, e/ou minimizando essa prática. Admitir publicamente o uso da fotografia como premissa para a arte era uma desqualificação da capacidade técnica de um artista. Essa atitude era mais comum entre os artistas acadêmicos. Alguns, inclusive, deixavam-se fotografar produzindo a obra, como uma confirmação de seu talento, como se a fotografia pudesse efetivamente servir como prova. Tudo isso se justificava para não correr o risco de serem considerados “desprovidos de talento,” como detectou Aaron Scharf (2001, p. 16), pois era um estigma que recaía sobre os artistas que se guiavam pela fotografia. O normal era que estes “ocultassem ou destruíssem as fotografias depois

de usá-las em seus quadros” (SCHARF, 2001, p. 16). Daí a dificuldade de reconstruir a história dessa prática.

Esse temor que permeava determinados artistas do século XIX parece ainda existir, pontualmente, em 1930, em relação à obra do artista americano Thomas Eakins (1844-1916), que também utilizou um manancial de fotografias (fig. 230 e 231) para realizar suas pinturas. Como o pintor era aclamado por alguns críticos como “o maior desenhista da América”, havia o receio de que o público percebesse que a grande precisão de seus desenhos tinha por base a fotografia. Isso levou sua viúva (apud TUCKER; GUTMAN, 2002, p. 122), a declarar em 1930, que ele somente utilizava a fotografia “quando lhe era impossível obter informação, que ele preferia fazer uma pintura ao vivo e detestava pintar a partir de fotografias, se recusando a fazer retratos desse modo”. Porém, se ela mesma aparece em pinturas realizadas a partir de fotografia, o motivo não era a inacessibilidade do assunto. Como subsistem muitas fotografias que ele utilizou para suas pinturas, Marc Tucker e Nica Gutman (2002, p. 122) concluem que sua viúva ficara temerosa de admitir o uso do recurso técnico: “as várias fotografias das quais decorrem suas pinturas são a prova das implicações da fotografia na elaboração pictural”.

Apesar de pesquisadores como Scharf e Hockney não afirmarem categoricamente que Ingres tenha feito uso de fotografias, apenas o colocam sob suspeita, pode-se observar que, ao menos, várias dos retratos femininos por ele pintados, evidenciam o estereótipo da mão apoiando o rosto, tão comum em fotografias devido ao longo tempo de exposição das primeiras imagens mecânicas (fig. 232 e 233). Se teria aceitado a fotografia como fonte visual, não a entendia como arte, tanto que junto a outros artistas, moveu uma petição jurídica para que a fotografia não fosse considerada arte. Um artista como Eugène Delacroix declarava abertamente que fazia uso de arquivos fotográficos e costumava freqüentar as sessões de fotografia, no estúdio de Eugène Durieu para posicionar os modelos e compor a luz que desejava nas imagens que utilizaria como suas fontes pictóricas. A pose do modelo fotográfico foi um elemento importante do qual o artista se beneficiou (fig. 234). As iconografias fotográficas também originaram muitas pinturas de Gustave Courbet. Aaron Scharf e Font-Releaux já apontaram as proximidades das marinhas do artista com as fotografias de Gustave Le Gray, e das poses femininas com as fotografias de Villeneuve, como fica evidente em *As Banhistas* de 1853 (fig. 235) e em *O Atelier do Pintor*.

No Brasil, do século XIX, pode-se encontrar artistas já familiarizados com a fotografia como Vitor Meirelles e Pedro Américo. Entretanto, como aponta Tadeu Chiarelli (2005-2006, p. 14), nas biografias publicadas sobre os mais significativos artistas desse século, “não se tem notícias do uso de fotografias para o desenvolvimento de trabalhos pictóricos (..) e nos raros panoramas da arte do período, as conexões sobre arte e fotografia sequer são aludidas.” O crítico aponta que várias pinturas realizadas na época denunciam o uso da fotografia, seja pela pose do retratado ou por apontamentos formais característicos da imagem mecânica. Entre as raras bibliografias que contemplam a relação arte e fotografia. Pode-se encontrar o livro *Pedro Américo e o Olhar Oitocentista*, de Liana Ruth B. Rosenberg no qual a autora mostra o uso que fez Pedro Américo da fotografia para pintar suas grandes obras e ainda a tese de Doutorado, *Do Esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo*, de Vladimir Machado de Oliveira.¹⁸⁰

Chiarelli analisa o texto *Relatório da II Exposição Universal de 1866*,¹⁸¹ mas publicado em 1869, escrito por Vitor Meirelles, no qual o artista vislumbra a possibilidade do uso da fotografia como uma “importante auxiliar” das artes e da ciência. Diz Meirelles que a invenção da fotografia “constitui um dos mais notáveis progressos, em razão dos importantes serviços que poderá prestar a todas as artes em geral” (apud CHIARELLI, 2005-2006, p. 17). Chiarelli ao analisar o artigo de Meirelles, localiza a existência de critérios na crítica do pintor, como “nitidez,” “perfeição dos objetos representados” e “naturalidade” e, ainda, critérios advindos da gravura e da pintura, como a “beleza das meias-tintas” e “efeitos de luz.” O pintor ressalta a importância da fotografia para reprodução de obras de arte. O pintor tinha consciência das deformações provocadas pela lente, como “uma mão maior que a outra, um pé enorme ou quase o dobro de seu semelhante, o nariz mais grosso sobre a ponta,” com base nisto era o artista que devia corrigir tais problemas. Ao falar das foto-pinturas presentes na exposição, ele menciona que cabe ao pintor, quando cobre a superfície fotográfica com tinta, corrigir as desproporções. Isto evidencia a sua familiaridade com a técnica fotográfica.

¹⁸⁰ O livro de Rosenberg foi publicado no Rio de Janeiro, por Barroso Produções Editoriais, em 2000; a tese de Oliveira foi realizada na FAU/USP, em 2003.

¹⁸¹ Esse texto encontra-se publicado no Boletim, n. 1, do Grupo de Pesquisas *Arte & Fotografia*, orientado por Chiarelli, conforme dados constantes na bibliografia desta tese.

O artista Pedro Américo foi outro artista que via a fotografia como um “documento irrevogável”, “comemorativo de fatos reais (MACHADO, 2003, p. 9) e passou a utilizá-la como modelo para representar as pinturas de batalhas que proporcionava um “sentido de autenticidade e um realismo pictórico,” nas expressões fisionômicas, nos acessórios e a representação do movimento dos instantâneos. Vladimir Machado, mostra em sua pesquisa que o artista solicitara, através de carta, retratos fotografados dos três ou quatro senhores do estado-maior de Sua Alteza o Conde d’Eu com seus respectivos uniformes.” Os fotógrafos costumavam vender fotografias de personalidades da Corte e o capitão Torres e Alfredo Taunay enviaram do Paraguai suas fotografias para compor a batalha. A fotografia era muito importante para as pinturas de História pelo seu preciosismo de detalhes, que buscavam e cujas pinturas buscavam um “efeito-fotografia”. Oliveira lembra ainda uma grande quantidade de pinturas no Museu Paulista que foram realizadas a partir de fotografias.¹⁸²

O acesso as câmeras fotográficas automáticas foi determinante para a disseminação de fotografias. A voga dos aparelhos portáteis, dito “aparelhos de mão”, como o *Pocket Kodak*, produzido pela firma americana *Eastman*, em 1895, popularizaram a prática da fotografia por amadores e também por artistas a exemplo de Edouard Vuillard e Pierre Bonnard que fizeram uso desse aparelho. A vantagem desses aparelhos é que ninguém precisava ter conhecimento de fotografia, dos procedimentos óticos ou químicos para realizar uma fotografia, pois sua fabricação industrial e comercial visava conquistar o mercado potencial dos amadores.¹⁸³ O lema da Kodak em 1888 “você só precisa apertar o botão e nós fazemos o resto” encorajou a prática da fotografia por parte do público amador.

Artistas modernos do século XIX, como Edgar Degas, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Gauguin, Toulouse Lautrec, Edvard Munch, Paul Cézanne, Edvard Manet, entre outros, fizeram uso de recursos fotográficos.¹⁸⁴ Nessa época,

¹⁸² No site http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm, há informações mais detalhadas sobre a pesquisa de Vladimir Machado.

¹⁸³ Foram vendidos 100.000 exemplares no curso de um ano. O aparelho era suficientemente pequeno para caber na mão e custava cinco dólares. Era dotado de um filme em película, recarregável a luz do dia e que permitia capturar doze imagens. O formato era de uma caixa paralelepíptica com objetiva fixa que oferece a pose e o instantâneo. Tinha um formato pequeno de imagem, 3,8 x 5,1 cm (FRIZOT, 2006, pp. 262-263).

¹⁸⁴ Sobre a relação entre a fotografia e a pintura pelos artistas modernos, consultar os livros dos autores Aaron Scharf e Van Deren Coke, conforme dados constantes nas referências bibliográficas desta pesquisa. Algumas questões das obras desses artistas serão consideradas posteriormente, conforme exigirem as problemáticas da pesquisa.

os artistas modernos buscavam produzir uma arte inovadora e utilizaram estilemas fotográficos para a pintura: cortes e enquadramentos inusitados, perspectivas abruptas e espaços de primeiro plano alargados, assimetrias de espaços, diferença brutal entre figuras do primeiro plano e do fundo da composição, descentramento de figuras, tonalidades fotográficas transpostas ao pictórico, entre outros. Tais estratégias plásticas encontravam-se, sobretudo, em instantâneos fotográficos, muitas vezes realizados por amadores. É possível que a experiência de Degas como fotógrafo o tenha conscientizado sobre o instantâneo fotográfico a tal ponto que escolheu seus temas de bailarinas e de passeadeiras que captam um instante inusitado. Os seus cortes pictóricos das figuras são nitidamente derivados de visualidades dos instantâneos fotográficos como o instantâneo de uma banhista (figs. 236 e 237 e 238). O uso da fotografia de bailarinas também foi empregado para produzir obras na técnica a pastel (fig. 239).

Uma importante exposição no Centre Georges Pompidou, em 2011, que se pôde ver, mostrou a estreita relação da pintura de Munch com a fotografia e os primeiros filmes mudos do cinema. Em 1902, em Berlim, ele adquiriu um aparelho *Kodak Bull's Eye* e começou a realizar autorretratos e, em 1927, numa viagem para a França, comprou uma câmera *Pathé-Baby*. Ele filmou na Alemanha e na Noruega, o movimento dos pedestres, a passagem do *tramway*, de uma charrete. O artista utilizou os regimes de visões características da imprensa ilustrada e do cinema. A imprensa requisitava muitos instantâneos fotográficos para evidenciar o dinamismo da sociedade da época e Munch conservou muitas dessas imagens em seus arquivos. Ele adorava os filmes americanos e europeus, na época mudos, entre os quais Charles Chaplin e seu amigo Nobel Roede abriu muitas salas de cinema. Das fotografias e dos fotogramas do cinema, ele retira os acentuados enquadramentos em diagonais que caracterizam sua pintura, o princípio de colocar a oposição de um personagem vestido em preto e outro de branco usado no cinema nos primeiros tempos, as poses de modelos e a estrutura e elementos iconográficos de paisagens (fig. 240 a 246).

Pode ser surpreendente que um artista como Cézanne, que pintava diante da natureza, tenha realizado composição desse tema a partir de fotografia, como mostra a pintura *Melting Snow, Fontainebleau*, 1879 (fig. 247).

Como se sabe Picasso fez uso de fotografias de mulheres africanas para suas composições utilizadas como referências para várias obras, entre as quais *Les*

Demoiselles d'Avignon e *Deux femmes nues* (1906) e, mesmo para obra de caráter cubista, como *Retrato de Mademoiselle Léonie* (1910) (fig. 248 e 249).¹⁸⁵

Outros artistas de vanguarda como Matisse, Magritte, Dali também recorreram a fontes fotográficas para suas composições pictóricas. Apesar dos artistas modernos e de vanguarda terem se utilizado de fotografias como fontes visuais, suas obras não se submetem as faturas gráficas da objetividade fotográfica, porque os pintores conservam as marcas singulares de suas pinceladas.

Na contemporaneidade, a fotografia tem desempenhado um papel cada vez mais recorrente nos processos de criação de vários artistas que procuram problematizar suas poéticas considerando intersecções de proposições plásticas decorrentes da atitude de criar imagens a partir de outras imagens.

4.3 OS ARQUIVOS REVELADOS: EXIBIÇÃO E REFLEXÃO

O colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, realizado em 2001 em Saint-Jacques de la Lande, na França, reuniu vários pesquisadores interessados em debater a problemática dos arquivos e mostrou o interesse que essa questão vem despertando em parte de alguns segmentos da crítica. Pautado em quatro tópicos – *La production de l'archive: l'artiste, l'institution, l'archive entre source et finalité, effet de reel et dessaisissement de soi, logique et technologie du document* – o colóquio se propôs a debater sobre o arquivo como método, imagem e poética. Jean-Marc Poinot (2001, p. 5) afirma que se tratava de “cercar o modo como os artistas desenvolveram suas obras com o arquivo como objeto, como método, como imagem ou como poética e de ver o que o arquivo produz ou induz”. Tratava-se, portanto, de verificar as implicações que têm o artista em face de seus objetos de memória.

Se atualmente, por um lado, os artistas não têm mais a necessidade de esconder que a fotografia faz parte de seus processos, por outro lado, são raras as exposições dedicadas à arte contemporânea que mostram os arquivos fotográficos

¹⁸⁵ Baldassari, Anne. **Le Miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928**. Paris: Musée Picasso, 12 mars - 9 juin 1997, Paris, 1997. Nesse catálogo, a autora estuda as relações entre pinturas e fotografias nas obras de Picasso.

junto às obras, sobretudo no Brasil. Um exemplo do que poderia ocorrer mais vezes foi a exposição *Documentos de trabalho*, tendo curadoria de Flávio Gonçalves, realizada em Porto Alegre em 2000, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da UFRGS. Expuseram-se, entre outros documentos de trabalho, também a fotografia, como Marilice Corona, artista que participou daquela exposição, apontou em sua tese de doutorado em 2009.

A recente exposição *Lugar Nenhum*,¹⁸⁶ apresentou trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que utilizam a fotografia como referência para suas pinturas como a obra *Malha Viária com piscina* (2010), de Marina Rheingantz, com *Ponte ao Entardecer* (2011) e *Rua Deserta*, de Rodrigo Andrade, entre outras. O que tem ocorrido são algumas exposições internacionais¹⁸⁷ sobre artistas modernos que contemplam, ao mesmo tempo, as fotografias dos arquivos dos artistas e suas respectivas pinturas.

Sobre a exposição de Courbet realizada no *Grand Palais*, conforme nota anterior, Laurence Cars e Dominique Font-Reaulx deixam claro que pretendem mostrar os arquivos fotográficos em relação com as pinturas do artista:

Esta exposição não busca inventar qualquer coisa de novo, mas mostrar que não há uma resposta precisa e unívoca na obra de Courbet. Nós queremos colocar a obra de Courbet em primeiro plano, em referência com a criação pictural e fotográfica da época, e não sua recepção política, social ou amorosa (CARS; FONT-RÉAULX, apud CORONA, 2009, p. 78).

¹⁸⁶ A curadoria da exposição foi realizada por Heloisa Espada e Lorenzo Mammí e ocorreu, no Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, 2013.

¹⁸⁷ Podem-se citar algumas exposições, sem intenção de que seja um levantamento exaustivo de tudo o que foi realizado: em 1996, na exposição sobre Francis Bacon, no Centre Georges Pompidou de Paris, foram expostas as folhas arrancadas de livros e revistas e coladas sobre cartão, que o artista utilizava com referência pictural; em 2000, o Museu de Dallas realiza a mostra “O artista e a câmera”, reunindo artistas do século XIX e XX, com obras de Degas, Picasso, Brancusi, Vuillard, Gauguin, Munch e Rodin; em 2001, ocorre uma retrospectiva do pintor Thomas Eakins (1844-1916) no Museu da Filadélfia, que reuniu pinturas, fotografias, montagens e desenhos preparatórios, sobretudo do período de 1870 a 1880, quando o artista utilizava fotografia para fazer seus desenhos; em 2002, a retrospectiva de Eakins seguiu para o *D’Orsay*, de Paris; em 2002, *Cher Peintre*, no Centre Georges Pompidou, tentava responder a questão de como pintar depois de Picabia e tratava também de obras que trabalhavam a relação entre pintura e fotografia; em 2003, ocorre uma grande retrospectiva de Edouard Vuillard no *Grand Palais*, em Paris, mostrando pinturas, fotografias (deixou em torno de 1.759 fotografias realizadas a partir da compra de sua primeira Kodak, em 1897), desenhos, gravuras e outros documentos; em 2006, realiza-se a exposição sobre Pierre Bonnard, no *Musée de la Ville*, de Paris, com pinturas e uma sala dedicada às suas fotografias; de novembro de 2007 a fevereiro de 2008, o Frac Limousin, de Limoges, produziu a exposição *Photopeintres: comme peindre après Picabia et Richter?*. Era uma exposição de pinturas contemporâneas do acervo. A questão foi enviada a cada um dos artistas participantes da mostra para que desse seu depoimento; em 2008, ocorre a retrospectiva de Courbet no *Grand Palais*, em Paris, mostrando, entre outras obras, as fotografias de marinhas que Le Gray utilizava nas suas pinturas (CORONA, 2009).

Apesar de raras, uma exposição contemporânea que merece ser citada é *The Painting of Modern Life*, realizada em 2007¹⁸⁸ em Londres. Tratava-se de pinturas contemporâneas de derivação fotográfica e mesmo fotografias, apresentando trabalhos de Luc Tuymans, Elizabeth Peyton, Vija Celmins, Marlene Dumas, Martin Kippenberger, Gerhard Richter, Malcon Morley, Andy Warhol, Richard Hamilton e David Hockney, entre outros.

Na arte contemporânea, Mônica Zielinsky aponta os anos de 1960 como um período em que os artistas desenvolveram uma “atenção reflexiva para o interior das obras”:

A partir da década de 1960, os artistas pronunciaram-se sobre a necessidade de focalizar os problemas da própria produção, atraindo uma forte atenção reflexiva para o interior das obras, muitas vezes materializadas de forma verbal. (...) As partes de um processo de trabalho de arte, os vários meios tecnológicos incorporados a sua produção, a criação da ideia de arquivos permanentes e desdobrados, a interrogação sobre a obra concluída em relação aos processos de sua constituição abriram profundas discussões sobre o conceito de obra (ZIELINSKY apud CORONA, 2009, p. 73).

Assim, ao contrário de artistas do século XIX, na contemporaneidade, os artistas comentam abertamente sobre os recursos fotográficos dos quais lançam mão para suas composições pictóricas. Pode-se exemplificar com o discurso de alguns artistas como eles pensam os arquivos fotográficos utilizados como base de suas pinturas.

Existem alguns casos, como o do alemão de Gerhard Richter (1932), que desde os anos de 1970 vem formando seu arquivo com fotografias, desenhos e projetos, no que denominou de *Atlas*. Depois de 1972, o *Atlas* foi objeto de muitas exposições, por vezes, junto com as pinturas escolhidas, mas quase sempre sozinho. A primeira vez que o artista expôs esse arquivo de imagens foi no Utrecht Museum, Hedendaagse Kunst, com o título *Atlas van de foto's em schtsen*, reunindo 315 painéis com várias imagens. Os painéis foram organizados por assuntos e por origem (fotografias de revistas, jornais, instantâneos, colagens, entre outros). Com o passar dos anos, o artista vai acrescentando mais imagens, chegando, em 2005, a alcançar o número de 733 painéis que medem 50x65 cm, 50x70 cm e 50x35 cm. Em cada painel, dispôs fotografias sobre um mesmo tema,

¹⁸⁸ Foi realizada de 04 de outubro a 30 de dezembro de 2007 na *The Hayward Gallery*, South Bank Centre, em Londres.

fotos de família, campos de concentração,¹⁸⁹ paisagens, aviões, navios, enfermeiras, secretárias, entre outros. O *Atlas* representa um universo de imagens de categorias e procedências diversas, com fotos de revistas e suas próprias fotos, sendo composto segundo critérios exclusivamente iconográficos: velas ao lado de velas, nuvens com nuvens, naturezas-mortas com flores. O artista privilegiou a unidade tipológica, em detrimento da ordem cronológica, o que não significa que não possa mudar as configurações quando de sua exposição.

Assim, Richter tornou público o seu arquivo, cujas documentações fotográficas, ao menos uma parte, foram utilizadas como subsídios para elaboração de suas pinturas.¹⁹⁰ Com o *Atlas*, constituiu o seu repertório de imagens para pensar e produzir as obras pictóricas: “minha real motivação foi o desejo de ordem e clareza. Todas as caixas cheias de fotos e esboços tinham um aspecto de inacabado. Era preferível armazenar corretamente o que era ainda utilizável” (apud ELGER, 2010, p. 150). Friedel (apud CORONA, 2009, p. 74) diz que “a coleção, a preservação e a exibição do material dos quais as ideias têm sido desenhadas é parte das estratégias artísticas de Richter, mais do que uma ênfase em suas próprias fotografias.” Ao mesmo tempo em que o *Atlas* representa um testemunho das escolhas imagéticas do artista, ele também se constitui num ‘arquivo-obra’, na expressão de Olivier Corpet.

O americano Mark Tansey (1949) denomina o seu arquivo de trabalho de “biblioteca de imagens”, onde consta um manancial heterogêneo de imagens de reproduções de pinturas dos grandes mestres, ilustrações científicas e fotografias retiradas da revista *Life*. Em seu depoimento, o artista evidencia algumas considerações sobre a função do arquivo:

A biblioteca de imagens torna-se um campo de investigação, um lugar para reunir imagens e ideias. Não é só uma tentativa de controle enciclopédico. Categorias de imagens nunca são puras ou objetivas. A coleção é grande o bastante para estar além do controle, além da memória. O que é conhecido

¹⁸⁹ A concepção de memória e arquivo no pós-guerra da Europa está relacionada com o processo de reconstrução e não-esquecimento das atrocidades da guerra, do Holocausto e dos sistemas totalitários socialistas. Richter nasce na Alemanha Oriental em 1932 e migra para a Alemanha Ocidental em 1961. Ele ficou impactado ao migrar para o Oeste e deparar-se com tantas imagens que em sua terra natal eram proibidas: imagens publicitárias, de moda, de turismo, de um mundo de consumo. A ideia de memória e de proibição da guerra fica visível, por vezes, na justaposição de fotos de campos de concentração e de pornografia (BUCHLOH apud CORONA, 2009, p. 74).

¹⁹⁰ A aplicabilidade das imagens do *Atlas* em suas pinturas será vista quando a obra do artista for analisada.

e o que está mais próximo. Colecionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de autoanálise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagens – de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colecionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana e de muitas culturas e tempos, como também de nossas experiências diretas e indiretas (TANSEY apud CORONA, 2009, p. 71).

Na sua concepção de arquivo fotográfico, podem-se destacar algumas funções do arquivo: campo de investigação para a pintura, caderno de anotações de um artista, campo de autoanálise que representa a mente do artista e possibilidade de realizar comparações de significados entre as imagens.

Essa concepção de autoanálise, que pode determinar as escolhas teórico-plásticas dos artistas, somada às materialidades de dispositivos físicos, também é compartilhada pelo pesquisador Olivier Corpet:

É preciso conceber que o arquivo não designa somente o que não está conservado na obra: seus textos, seus rascunhos, seus esboços, seus remorsos, suas sobras. O arquivo é também o traço do trabalho, do movimento da obra, de seu *making off*, mas também tudo o que a entorna, a contextualiza, que conserva qualquer coisa da vida do autor, de seus encontros, de suas viagens, de seus ódios, de seus amores, de suas trocas, de sua existência material, resumo de sua vida social, privada, íntima. E, nesses traços (jornais, agendas, cartas, papéis de identidade e papeladas diversas), podem estar questões explícitas ou implícitas da obra e de suas condições de existência literária ou artística (CORPET, 2004, p. 42).

Portanto, os arquivos são todos os elementos que podem contribuir para a concepção e execução da obra.

Os ancestrais das obras dos artistas são importantes para compreender os procedimentos de constituição dos trabalhos e conhecer os arquivos dos artistas, colaborando para a compreensão das problemáticas abordadas plasticamente. A constituição de um arquivo tanto pode ser por imagens apropriadas quanto por imagens realizadas pelo artista. Tanto num quanto noutro caso, o artista busca o seu vocabulário de assuntos que deseja empregar em suas pinturas. A diferença é que, quando o artista faz suas próprias fotografias, estas já saem mais prontas para seu objetivo em pintura, pois ele já seleciona o enquadramento, a luz, ou seja, os elementos que entram na composição já são depurados no ato de captura das imagens. Porém, isso não significa que tais fotografias estejam desprovidas dos códigos de representação mecânica. Nas imagens apropriadas, o artista acaba por

absorver a transferência do olhar do outro, mas pode acontecer que as imagens do arquivo apropriadas de outros fotógrafos sugiram ou determinem suas decisões plásticas. Em ambas as situações – imagens apropriadas e imagens realizadas pelo artista –, ele vai deparar-se com os códigos fotográficos. O arquivo representa a mediação de um olhar ótico da realidade, e a presença de códigos é inevitável. Cabe ao artista, conforme suas questões, a decisão de incorporá-los ou de aboli-los quando da transposição pictórica. O arquivo não representa um lugar morto na memória do artista, mas tem o princípio ativo de fomentar sua reflexão para compor um discurso plástico. Ele pode constituir a anatomia dos elementos formais da obra e é imprescindível para saber como a fotografia trabalha a pintura.

A forma de armazenamento é variável, conforme as necessidades do artista. As imagens podem estar em cadernos, numa pasta, numa caixa, em envelopes, num arquivo digital no computador do artista ou na internet, em negativos fotográficos, livros, revistas e jornais, entre outros. Não são todos os artistas que mantêm seus arquivos organizados. Por vezes, os arquivos não estão prontamente à disposição. Em geral, quando o pesquisador solicita as fontes das obras, os artistas precisam localizá-las em meio aos demais dispositivos plásticos do ateliê. Outras vezes, as imagens fonte estão organizadas, mas não há registros de dados técnicos, tal como local e ano de obtenção da fotografia. Alguns artistas não têm o hábito de conservar as suas fontes e delas se desfazem, não por desejar escondê-las, mas por colocarem o foco de sua reflexão no resultado da obra. Quando se destroem as fontes, a memória do processo apaga-se. Para o artista, depois de realizar a pintura ou a gravura, pode parecer desnecessário manter a fonte e o registro do ano de coleta da imagem, mas, para o pesquisador, é importante conservar tudo que possa esclarecer sobre a genética das obras para fins de comparação dos procedimentos entre os trabalhos. Para a leitura que se faz de uma obra, também contribui o material que o artista fornece ao pesquisador.

Portanto, as imagens dos arquivos podem abrir novos caminhos para a produção de uma obra e podem determinar as escolhas dos artistas. O dicionário visual de imagens que inunda nossa época de forma massiva produz, acentuadamente, um caráter de contravenção à pureza das especificidades de linguagens que esfacela a ideia de autonomia visual de um determinado campo de trabalho.

Utilizar imagens de arquivos para elaborar trabalhos em pintura ou gravura tem sido uma prática comum na arte contemporânea, e pode-se citar o caso de alguns que disso fizeram uso: Alex Flemming (fotos de identidade), Gerhard Richter (álbuns de família), Mark Tansey e Polke (imagens da mídia), e Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Richard Hamilton, entre outros da Pop Art (imagens da sociedade de consumo), e Francis Bacon (fotografias de amigos), entre outros. A imagem fotográfica como premissa para trabalhos pictóricos, embora utilizada desde o surgimento da fotografia, continua presente nos processos artísticos dos últimos anos, tal como nas obras dos artistas abordados nesta pesquisa, como o paulistano Marco Giannotti (fotografias de estruturas urbanas), a gaúcha Marilice Corona (fotogramas de Muybridge, fotografias de revistas Arquitetura e Decoração e imagens que ela mesma fotografa), o gaúcho Mário Röhnelt (reproduções do Palácio de Madrid), o paulistano Marco Buti e a gaúcha Maristela Salvatori (fotografias de viagens e de arquiteturas urbanas), Miriam Tolpolar (fotografias de família) entre outros, como se verá nos próximos capítulos.

5 CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES ENTRE AS MATÉRIAS PICTOFOTOGRAFÍCAS

A partir de meados dos anos de 1950, houve um grande impulso do uso da reprodutibilidade mecânica como fonte genética para trabalhos em pinturas e gravuras por parte de várias manifestações artísticas, como a Pop Art,¹⁹¹ a Figuração Narrativa e o Hiper-realismo¹⁹², e por artistas que pautaram seus trabalhos pela figuração igualmente de origem fotográfica, como Sigmar Polke, Gerhard Richter, Philippe Cognée e Francis Bacon. Philippe Dubois vê a fotografia como “um instrumento indispensável” para os trabalhos dos artistas envolvidos com a figuração entre os anos de 1950 e 1970,

não unicamente sobre o plano técnico da construção, mas também e, sobretudo, pelo ponto de vista simbólico: a obra se elabora, isto é, se faz e se pensa pela fotografia (a partir e através dela) e encarrega cada artista de investir em seu universo singular. Em última análise, a foto como tal, desapareceu, foi incorporada ou capturada pela tela, ela é um instrumento dentro de um processo. (...) A foto é um pretexto ou um gatilho, um modelo ou um operador, um objeto ou um objetivo, um testemunho ou uma citação, uma fachada ou uma tela de fundo, um instrumento sempre a reinvestir, a desviar a manipular mais ou menos violentamente ou insidiosamente, pelo enquadramento, pela cor ou pela montagem, etc. (DUBOIS, 1993, p. 240).

É com esse instrumento técnico e simbólico apontado pelo crítico francês que a fotografia trabalhou o universo pictórico de determinadas figurações. Como se sabe, a Pop Art utilizava a fotografia derivada dos meios de comunicação de massa, em confronto com recursos da pintura, primeiramente na Inglaterra¹⁹³ e, na sequência, na arte norte-americana, como mostram obras de Richard Hamilton, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, James Rosenquist e Tom Wesselmann, entre outros.

O *Grupo Independente*¹⁹⁴ de Londres, em 1952, já mostrava interesse pela cultura urbana e industrial. A colagem *Just what is it that makes today's homes so*

¹⁹¹ Não se pretende fazer uma análise exaustiva das relações entre fotografia e Pop Arte, dada a extensa fortuna crítica já existente, mas somente apontar algumas questões encontradas nesta manifestação que são pertinentes à pesquisa. Para isso, optou-se por analisar obras de alguns artistas paradigmáticos dessa manifestação artística.

¹⁹² As questões da fotografia e da pintura no Hiper-realismo e na Figuração Narrativa serão tratadas em capítulo posterior.

¹⁹³ Sobre a Pop Britânica, ver FABRIS, Annateresa. "Diálogo entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica", in **Porto Arte**, n. 25, nov. 2008, Porto Alegre pp. 157-169.

¹⁹⁴ O Grupo Independente era formado por Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, John McHale, Vitor Pasmore, William Turnbull, os arquitetos Alison e Peter Smith e os críticos e historiadores Peter Reyner Banham, Toni del Renzio e Lawrence Alloway.

different so appealing? (1956) (fig. 250), de Richard Hamilton, concebida para servir de pôster – ampliada e em preto e branco – para a exposição manifesto *Isso é Amanhã*, na *Whitechapel Art Gallery* de Londres, já anunciava a presença da fotografia com elementos de consumo dos meios de comunicação de massa. Fotografias de diversas fontes – médicas, jornalísticas, científicas, antropológicas e de reproduções de obras de arte – foram utilizadas para compor as colagens realizadas pelos artistas.

O interesse precoce pela fotografia leva Brigitte Aubrey (2002) a considerar Hamilton como um precursor de tendências contemporâneas que viam a fotografia como suporte-testemunho ou base do propósito pictural, como no contexto dos pintores Rauschenberg, Warhol, Richter, Polke e Morley. Para a obra *My Marilyn* (1964) (fig. 251), Hamilton utilizou algumas das últimas fotografias da estrela, produzidas por Bert Stern para a *Vogue* e por George Barris para a *Cosmopolitan*. À maneira de uma história em quadrinhos, o artista dispôs sobre tela, em diferentes formatos, as fotografias da atriz e realizou intervenções pictóricas. A atriz marcou com a palavra *good* (boa) as imagens que concordava em publicar e com um “x” aquelas que não desejava que fossem publicadas; a partir disso, Hamilton produziu intervenções manuais pictóricas sobre essas marcas de recusa produzidas pela atriz ou pelo fotógrafo e inseriu outras marcas. Ele contrapõe algumas imagens que identificam que aquele corpo é da atriz com outras nas quais retira a volumetria e a figuração identitária do corpo, tornando-o anônimo, um corpo na contramão de qualquer reconhecimento social.

A fotografia impõe-se no universo da Arte Pop, mas “é retrabalhada, ampliada, multiplicada, pintada com cores, muitas vezes, extravagantes,” como afirma Annateresa Fabris (2009, p. 143). Hamilton interessa-se por inversões de cores ou por positivos e negativos em *I'm dreaming of a White Christmas* (1967-1968) (fig. 252). Nas obras *People* (1965-1966), *Whitley Bay* (1965) ou *Trafalgar Square* (1965-1967) (figs. 253, 254 e 255), ele praticamente explode com as figuras, que se mostram com efeito de manchas em silhuetas pretas e brancas,¹⁹⁵ com a retícula da impressão exposta, sobre as quais ele trabalha com cores que

¹⁹⁵ Essa forma de tratar as figuras em silhuetas, desprovidas de suas volumetrias e de nitidez, também aparece em obras do artista francês contemporâneo Philippe Cognée, como se verá ainda neste capítulo.

contrastam os pretos fotográficos. Em tais obras, Hamilton “coloca a representação no limite do reconhecimento e da abstração”, afirma Aubrey. Sobre essa relação entre pintura e fotografia, a autora diz ainda: “ao se apropriar de uma imagem já pronta, o artista está investigando um modo específico de representação e, mais ainda, testando a própria capacidade de continuar a ser pintor, mesmo estando muito próximo da fotografia” (AUBREY, 2002). Ele submete as fotografias de cartões postais a ampliações extremas, no limite da obliteração, e recorta-as para deixar somente uma parte da praia que é de seu interesse. Essa reprodução é transformada num negativo 37 mm, e ele realiza uma cópia monocromática, que é refotografada. “O processo de ampliação é repetido várias vezes até chegar a uma obliteração em relação à imagem original” (FABRIS, 2008, p. 167).

O procedimento de contrastar as matérias fotográficas com as pictóricas pode ser uma característica paradigmática dos trabalhos de Hamilton, como se comprova na obra *Interior I* (1964) e em *Interior II* (1964) (fig. 256 e 257). Nas duas obras, uma mesma figura aparece bem recortada, na forma de uma colagem, com caráter bem fotográfico, seja pelo preto e branco e pelos volumes, seja pela nitidez, e “seu tamanho e lugar que ocupa no interior da composição desafiam a lógica da representação” (FABRIS, 2008, p. 166). Fabrias afirma ainda que em *Interior II* (1964), a presença da imagem serigrafada da atriz Patrícia Knight, dos anos 1940, cria um “estranhamento perceptivo no qual a figura parece ter sido aposta num espaço ao qual não pertence”. Essas incompatibilidades entre figura e seu entorno são típicas de processos de colagens utilizadas pelos artistas pop. Tal realismo da figura contrasta com a situação cromática que cria em relação às planaridades de cores suaves da arquitetura da sala e às pinceladas gestuais e de intensos coloridos que aparecem também no ambiente. O tratamento dado à pintura é quase o de um esboço, de uma obra inacabada em que o artista experimentaria as cores que colocaria em cada zona da composição. O artista junta numa mesma obra uma linguagem mecânica e seu gesto autográfico. Numa série de *Self-portrait* (1990) (fig. 258), as pinceladas gestuais e densas de matéria cromática aparecem sobre a imagem fotográfica, que oblitera parte de seu rosto, procedimento este que, como se verificou na primeira parte da pesquisa, também fazia Arnulf Rainer sobre seus autorretratos, porém com um sentido mais violento de traço. Ainda, impor a pincelada gestual sobre a imagem mecânica também é comum nos *transfers* fotográficos de Rauschenberg, como será visto mais adiante.

A obra *Langan`s* (1976)¹⁹⁶ (fig. 259) sintetiza bem o que aqui se apontou; um interior fotográfico em preto contrasta com o vermelho das flores do vaso. Isso faz lembrar a técnica das fotografias preto e branco que eram pintadas, procedimento comum, sobretudo, no século anterior à chegada da fotografia colorida. O artista opta por não se distanciar muito da imagem-fonte: “a intervenção sobre a imagem original era a mínima possível” (AUBREY, 2002). Ao falar sobre sua obra *Still Life*, ele diz que as modificações que procurou fazer “consistem em toques de cor aplicados com aerógrafo sobre a superfície de modo que a qualidade fotográfica fosse perturbada, colorindo como um retocador para conservar sua integridade” (HAMILTON apud AUBREY, 2002). Fica, portanto, patente essa sua declaração na obra *Langan`s*, por conservar o caráter fotográfico e fazer interferências cromáticas. Ele conserva numa situação de tensão a heterogeneidade entre as linguagens mestiças da fotografia e da pintura. série *Fashion Plate (cosmetic study)* (1969) (fig. 260), ele junta as linguagens. Sobre um telão, mais conhecido como fundo fotográfico de estúdio, o artista congrega fragmentos de fotografias de rostos e diferentes cabelos femininos, ao que se somam zonas cromáticas. Em alguns trabalhos, ele preserva mais a fatura fotográfica; em outros, mais a superfície pictural.

Outra contribuição importante para pensar a relação pintura e fotografia na Pop Art está em determinadas obras de David Hockney.¹⁹⁷ Ele começa a utilizar a fotografia a partir de 1968, sobretudo nos retratos. Para realizar a pintura *Christopher Lserwood and Don Bachardy* (1968) (fig. 261), o artista recorreu à fotografia. Para isso, fotografou os modelos em diferentes distâncias, e seus corpos são decompostos em vários detalhes para que possa fazer estudos de iluminação, posturas e gestos característicos. Fabris (2008, p. 103) aponta que o artista “opta por representar uma cena mais concisa e desprovida de muitos elementos que estavam na fotografia original.” Assim como nessa obra, na pintura *Sr e Sra, Clarck Percy* (1970-1971) (fig. 262), o resultado final é mais sintético que a fotografia. Hockney não queria que seu trabalho fosse confundido com a pintura da tendência americana do fotorrealismo – que empregava uma fatura pictórica de aparência

¹⁹⁶ Embora com assunto diferente, mas por esse tratamento cromático, não há como não vir à mente a gravura em preto e branco de uma figura com um guarda-chuva vermelho, de Oswaldo Goeldi.

¹⁹⁷ Sobre David Hockney, ver FABRIS, Annateresa. Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop britânica (III). **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 16, n. 27, Nov./2007.

fotográfica, como se verá em outro capítulo. Fabris (2008, p. 103) lembra que “ele não projetava diapositivos na tela, mas usava a fotografia como memória visual e buscava uma maior liberdade de interpretação.”

O artista também, como se sabe, desenvolveu trabalhos em fotografia, entre os quais, trabalhos com Polaróide, na década de 1980, nos quais investigava sobre o tempo da percepção. Organizando a fotografia na forma de uma grade, ele exercita a percepção do observador, que não consegue apreender num só golpe de vista o todo da fotografia, já que esta se apresenta fragmentada. Por essa técnica de justaposição dos fragmentos de uma determinada cena, ele fraciona os corpos, o que chega a causar uma sensação de vertigem, porque cada quadrado apresenta diferenças de proximidade com os enquadramentos das figuras. Isso gera focos em todas as partes da composição. A decomposição das formas fotográficas estabelece uma relação com a pintura do cubismo analítico (fig. 263). O artista realiza, no entender de Fabris, um “pastiche” de naturezas mortas de Braque e de Picasso, referenciando a sintaxe cubista: “visão do objeto em diferentes pontos de vista, uso de fragmentos de jornais e de letras de imprensa, abandono da perspectiva e busca de uma iconografia cotidiana”, como em *Still Life Blue Guitar* (1982). No artigo *Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop britânica (III)*, Annateresa Fabris problematiza as posturas do artista em relação à fotografia e ao Cubismo. A autora (2007, p. 108) mostra, lembrando o que diz Aaron Scharf, ao contrário do que pensa Hockney, de não ver relação do cubismo com a fotografia, que esse movimento pode ter derivado da cronofotografia, pelo “uso da simultaneidade, da sobreposição, da alternância de planos e de linhas positivas e negativas”.

Em outros trabalhos fotográficos, que Hockney chama de colagens, o artista também fragmenta tomadas de paisagens, que, apesar de captadas de diferentes distâncias, conservam a nitidez. O recurso de tratar um assunto sob pontos de vista fragmentados, também explorado pelo Cubismo, é o método adotado para a fotografia *Pearblosson Highway*, 11 a 18 de abril de 1986 (fig. 264), construída com muitas tomadas: “pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único”, afirma o artista (HOCKNEY, 2001, p. 94). A exemplo da pintura cubista, ele utiliza letras e números no espaço compositivo. A fotografia apresenta um evidente contraste de cromatismos azuis com uma natureza árida acinzentada.

No contexto do Expressionismo Abstrato americano, o uso da fotografia associada à pintura pôs em xeque a noção da arte como novidade, de estilo como um dos valores expressivos da emoção e da preservação da especificidade pictórica, colocando em crise o conceito de obra e de artista. “À agitação interior do expressivo, a arte pop opunha a clareza intelectual e a ordem conceitual e à chancela pessoal, os artistas respondiam através de modos de representação impessoais” (OSTERWOLD, 1999, p. 8). Assim, o fato de dotar sintaxes de imagens mecânicas dos meios de comunicação de massa dividindo espaço com a superfície da pintura representou um duro golpe à noção de obra no contexto do Expressionismo Abstrato americano. Lichtenstein (2007, p. 118), que utilizava referências publicitárias como assunto e como técnica, declara: “eu queria introduzir um assunto vernacular na arte nobre que era o Expressionismo Abstrato, por oposição ao que nós fazíamos”. Então, acrescenta o artista, “as linhas caligráficas do expressionismo foram substituídas por marcas de ausência de modelado, pontos da trama, das hachuras e de todos os símbolos da arte comercial”. Esse depoimento comprova o quanto a introdução de novos conceitos ligados a métodos utilizados na imagem comercial, como diz Lichtenstein, “saídos da vulgarização da arte”, entrava em choque com as abstrações que antecederam a Pop Art. A obra *Yellow and Green Brushstrokes* (1966) (fig. 265) é uma pincelada que, embora de formato gestual, tem superfície gráfica, contrária aos valores de gesto autográfico da pintura modernista.

Na produção de Lichtenstein, podem-se encontrar muitos outros exemplos de realizações em que aplicava técnicas pseudoindustriais – retículas da impressão, hachuras, superfícies de tratamento de cores gráficas comuns a publicidades, iconografias ou detalhes de obras dos artistas que admirava e que as produzia a partir de reproduções fotográficas: Monet – *Cathedral Set V* (1969) e *Water Lilies with Japanese Bridge* (1992); Carlo Carrá – *The Red Horseman* (1974) (fig. 266); Matisse – *Still Life with Reclining Nude* (1997) e *Tintin Reading* (1993) (fig. 267); e Picasso - *Still Life with Picasso* (1973) entre outros. Em seu arquivo se encontram fotografias de salas que resulta no trabalho *Oval Office*, 1993 (fig. 268).

Dubois (1993, p. 238) detecta na pop art “tudo o que procede do múltiplo, da transformação, da repetição, da variação, da reprodução plana, do uso sistemático de técnicas de serigrafia, do fac-símile e da transferência fotográfica”. Ele conclui dizendo que “as repetições nos quadros fazem da reprodução o sujeito da *Pop Art*”.

A cópia, a repetição de uma mesma imagem, é o paradigma de obras de Warhol quando reproduz infinitamente uma pintura, que na sua origem era única, como fez com a imagem da *Monalisa* (1963) e da *Última Ceia* (1495-1497), obras de Leonardo da Vinci, adotando as características gráficas da reprodução mecânica. Com essas obras, ele indaga sobre a ideia de objeto único e de autoria. A noção de reprodutibilidade, de contestação da obra única, de estilo, está no título dado por Warhol ao seu trabalho, *Quatro Mona Lisas e Trinta são Melhores do que Uma*. Porém, como o conjunto de sua obra não segue esse único caminho, dada a ambiguidade que pautou sua produção, ele também é capaz de jogar com intervenções manuais sobre a repetição mecânica das imagens, como na série sobre *Mao*, e sobre as *Marilyns*, realizadas entre 1979 e 1986, ressaltando o que Dubois chama de culto à superfície. Com essa ação, ele confronta o gesto de manualidade da pintura com a captura mecânica da imagem.

Introduzir imagens midiáticas na arte por meio de referências fotográficas contribuiu para indagar o conceito de arte e de artista:

A ideia de Warhol não era apenas fazer do banal e do vulgar a substância da arte, mas de tornar a própria arte banal e vulgar. Não se contenta em transpor para a arte dados midiáticos ou industriais. A arte em si torna-se um produto midiático e industrial. Ele inverte as noções de elevação e baixaza: a arte elitista decai até os bastidores do cotidiano (OSTERWOLD, 1999, p. 167).

Ele coloca em crise a separação entre a produção culta e a de massa. Nesse mesmo sentido, Fabris (1994, pp. 108-110) aponta que Warhol, ao apropriar-se de imagens pré-construídas, “coloca a arte numa situação homóloga à produção industrial e serial e à artificialidade da paisagem urbana contemporânea”. Com o artista, ainda segundo Fabris, “entram em crise a ideia da obra como gesto pessoal e original, o mito do artista como ser excepcional em constante atrito com a sociedade e a concepção de arte como visão profunda e subjetiva”. Dessa forma, o uso da fotografia, associado a outras linguagens da arte, veio imprimir outro conceito de obra e de artista. Afinal, o fato de ter estudado artes gráficas entre 1945 e 1949, de ter trabalhado com ilustrações e ter se iniciado como artista comercial imprimira um novo modo de ser artista no momento do Expressionismo Abstrato, este focado na expressão de uma individualidade do artista voltado para seu interior. Diz Warhol: “olho para a publicidade assim como iria visitar os museus” (apud FABRIS, 1994, p. 116). A concepção de obra, para esse artista, está ligada às reproduções que o meio

urbano disponibiliza para o artista, o que coloca o processo criativo como numa busca por elementos, por imagens pré-fabricadas. Isso gera um sentido de racionalidade no processo criativo, o que foi perseguido pelo artista ao utilizar a técnica impessoal da serigrafia a partir de cópia fotográfica. Entretanto, como alerta Fabris (1994, p. 114), “não se pode reduzir sua linguagem a uma mera submissão à sociedade de consumo”, porque “ele amplia ou miniaturiza os ícones escolhidos e inseridos no circuito de repetição e serialização” ou, ainda, completa a autora:

Warhol realiza intervenções em sua superfície dos ícones, ora desfocando a imagem, ora colorindo-a de maneira extravagante, ora criando contraste proposital entre a objetividade do registro fotográfico e um campo cromático no qual é possível detectar uma gestualidade pessoal emprestada do Fauvismo ou do Expressionismo Abstrato (FABRIS, 1994, p. 115).

Assim, a fotografia dos meios de comunicação de massa empregada pela arte pop solidificou, no contexto da arte, mudanças no conceito de obra e de artista.

Como para Warhol, para Rauschenberg, os clichês funcionam como documentos simbólicos, banalizados, estereotipados, fotos impressas de jornais e revistas. Ele trabalha com “acumulações heteróclitas com verdadeiras superposições de suportes, camadas de pintura, imagens, texturas, matérias e objetos” (DUBOIS, 1993, p. 237). As suas combine paintings não são regidas somente por montagens e assemblages, mas pelo índice e traço; afirma Dubois: de início, são integradas aos quadros por transfers físicos (impressão sobre tela e fotogravura), e isso faz essas grandes superfícies fotográficas como *ready-mades* fotográficos. As fotos são igualmente objetos encontrados.

Para verificar de forma mais densa a relação entre fotografia, pintura e o gráfico, elencaram-se alguns artistas que fizeram uso desses meios para verificar como as linguagens se comunicam entre si. Cabe perguntar como os artistas lidaram com os códigos fotográficos e de que forma seus trabalhos absorveram ou repeliram códigos fotográficos.

5.1 ESTILEMAS FOTOGRÁFICOS E GESTOS PICTURAIS

Pode-se perguntar se artistas que utilizaram a fotografia como *objet trouvé* ou mesmo que fizeram suas próprias fotografias e as utilizaram junto a outros materiais, como fez Robert Rauschenberg (1925-2008), estariam resgatando a concepção que

Dominique Baqué vê na arte contemporânea, conforme apontado em capítulo anterior, como “a vontade de auratizar”.

Desde os tempos de estudo na *Black Mountain College*,¹⁹⁸ a partir de 1949, Rauschenberg já utilizava a fotografia, fosse como expressão artística, fosse como documentação de outros trabalhos.¹⁹⁹ No ano seguinte, Edward Steichen adquire para o *Museum of Modern Art de Nova York* duas de suas fotografias, datadas de 1951, que fizera no *Black Mountain College: Sem Título (Interior de uma velha carroça)* e *Sem título (Cy num banco)*. Por ocasião de sua estada em Roma com o amigo artista Cy Twombly, o artista norte-americano fez muitas fotografias, dentre as quais, cinco fotografias *Cy+Roman Steps (1952)*²⁰⁰. Foi no projeto ROCI que o artista intensificou sua produção fotográfica:

A maior parte das minhas fotografias deriva do projeto ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange). A ideia de ROCI era visitar vários países. Assim, a máquina fotográfica era meu álbum de esboços, mas fotografava somente aquilo que eu poderia esquecer ou distorcer na memória. Depois, voltava ao meu estúdio em Captiva e escolhia para usar aquelas imagens que refletiam melhor o caráter dos países que eu havia visitado (RAUSCHENBERG apud DAVIDSON; WHITE, 2004, p. 83).

Além de suas próprias fotografias, o artista também usava imagens recolhidas da imprensa.²⁰¹ A fotografia, associada a outros meios expressivos, ocupa no trabalho de Robert Rauschenberg uma importância primordial, especialmente nas colagens, nas combines, nos transfers, nas serigrafias e litografias. Nas suas fotografias, optava por elementos do cotidiano com objetos que sofreram a ação do tempo, como na fotografia *Rome Flea Market (III) (1952)* (fig. 269), que mostra um enquadramento fechado numa lona desgastada que cobre um carro, ou na sua

¹⁹⁸ Ele frequentou o *Black Mountain College* irregularmente, entre 1948 e 1952.

¹⁹⁹ Em 1949, sua esposa, Susan Weil, inicia-o em trabalhos realizados em papel cianótipo fotossensível para realizar fotografias sem aparelho. No grupo dos docentes, estavam os fotógrafos Harry Callahan e Aaron Siskind, Beaumont Newhall. Ele seguiu o curso de Hazel-Frieda Larsen, mesmo que “não partilhasse da mestria técnica e da qualidade das tiragens” da fotógrafa (CULLINAN, 2011, p. 17).

²⁰⁰ Trata-se de uma sequência de fotos de um homem na escadaria da Praça do *Campidoglio*. Nessa sequência, o artista realizou cortes a partir dos pés da figura, e o enquadramento do corpo vai aumentando em cada imagem até a altura do busto, o que se configura como um corpo acéfalo. Vê-se a experiência do corte e do enquadramento possibilitada pelo aparelho fotográfico. “Foi durante a viagem à Itália que a fotografia passou a assumir importância para a obra do artista” (DAVIDSON, 2004, p. 27).

²⁰¹ Fontes fotográficas da imprensa: *Newsweek*, *Time*, *Sports Illustrated*, *Life*, *National Geographic*, *Esquire*, *Boxing and Wrestling*. Para os *transfers*, procurava utilizar imagens em papel *couché*, porque dá melhores resultados.

predileção por texturas de paredes, como em *Tangier Street (I)* (1952) e *Rome Wall (III)* (1953) (fig. 270). A superfície desta última está em pleno acordo com sua composição *Untitled (portrait with painting), Fulton Street Studio*, (1953) (figs. 271).

Susan Davidson (2004, p. 25) atribui o surgimento das principais temáticas e motivos mais recorrentes na produção do artista à sua experiência no *Black Mountain College* e no *Art Students League de Nova York*: “o sentido de duração temporal, a subdivisão dos planos pictóricos em quadrados, as duplicações, as imagens refletidas, as inversões, a escala natural e a atenção pela qualidade da matéria nos diversos meios expressivos”. A julgar pelas fotografias de Rauschenberg realizadas entre 1949 e 1962, realmente se pode pensar que, durante seus estudos, já se estruturara o interesse por muitos meios expressivos e pelo sistema organizativo das suas composições plásticas. São fotografias nas quais já se vê materializado o sistema de estruturação do espaço plástico por divisões de espaços. Os enquadramentos, por vezes, bem aproximados dos seus assuntos, mostravam estruturações de geometrias de quadrados e retângulos. Em suas fotografias, aparecem portas e janelas de fachadas de casas, ângulos de cima para baixo que tornam a fachada e a rua abstratas ou divisões nas paredes, como em *Untitled (clapboard façade)* (ca.1952), *Tangier Street (II)* (1952), *Tangier* (1952); uma loja de pássaros com prateleiras em *Untitled (Bird stall)* (ca. 1953) (fig. 272).

Pode-se perceber claramente o sistema de estruturação espacial de suas fotografias nas composições das *combine paintings*, dos *transfers* e das serigrafias. Essas subdivisões de superfícies não são utilizadas para centralizar elementos compositivos. Na verdade, o artista tem interesse por todo o espaço disponível: “eu me esforço conscientemente para evitar privilegiar uma zona qualquer do quadro em relação à outra que se encontra no centro exato ou em um ponto em que me falta somente meio centímetro antes de encontrar a parede” (RAUSCHENBERG apud, JOSEPH, 2009, p. 158). Nas suas fotografias com os enquadramentos aproximados que sangram o assunto, os elementos são dispostos, inevitavelmente, até a borda da composição, como em *Charleston Window (I)* (1952) (figs. 273, 274) e *Untitled*. Essa ocupação do espaço compositivo aparece também em suas *combine paintings* e nas serigrafias: um plano de cor, um objeto, uma reprodução fotográfica ou algumas pinceladas estendem-se até a borda da obra.

Collection (1954) (fig. 275) pode ser considerada a “primeira *combine painting*” (JOSEPH, 2009, p. 154) e essa obra exemplifica o seu sistema

compositivo. Tal sistema de Rauschenberg para as *combine paintings* e mesmo para obras em gravuras estrutura-se por divisões de espaços, às vezes quase como uma grade irregular, aos quais agregava planos geométricos de diferentes cores, diversos materiais tridimensionais do cotidiano (panos, madeira, pregos, espelhos, metais) e reproduções fotográficas de jornais, de revistas ou de suas próprias fotografias, entre outros. A pintura é o elemento de ligação entre as materialidades e os espaços compositivos, como faz em *Charlene* (1954) (fig. 276), obra na qual a pintura se sobrepõe de forma esmagadora às imagens impressas e a outros materiais. Para coligar ou simplesmente criar sobreposições, ocultações de assuntos do cotidiano nessas estruturas, o artista utilizava pinceladas gestuais espalhadas sobre diferentes partes da composição. Ao pincelar sobre fotografias, o artista compactua com diferentes regimes da imagem, o abstrato e o figurativo: os traços gestuais, portanto, abstratos e as figurações fotográficas. Ao mesmo tempo em que utiliza as imagens fotográficas figurativas, ele parece querer anular essa relação iconográfica da imagem técnica com o real. Por vezes, a relação pintura e fotografia, em sua obra, aparece num jogo de forças. Os elementos plásticos colocados nas *combine paintings*, nos *transfers*, nas serigrafias com pinturas, são perfeitamente reconhecíveis e permanecem identificáveis e em tensão; eles não se fundem, produzindo uma mestiçagem de meios expressivos.

Para os *transfers*, Rauschenberg serviu-se de fotografias de periódicos: as imagens eram umedecidas com um solvente químico, como a terebintina, que colocava sobre uma folha, e assim transferia a imagem. Ele experimentou os primeiros *transfers* numa viagem a Cuba em 1952, mas os aperfeiçoou para as ilustrações dos trinta e quatro cantos do *Inferno* de Dante.²⁰² Trabalhou de 1958 a 1960 nesse projeto.

Em 1962, visitou o estúdio de Andy Warhol e conheceu a serigrafia aplicada à pintura. Essa técnica permitiu transportar as imagens fotográficas para suas obras. Até 1963, trabalhava em preto e branco, mas, nesse mesmo ano, a cor começou a impor-se nas serigrafias, e ele volta a utilizar fotografias já usadas em branco e preto em outras composições. As imagens serigráficas das fotografias são integradas a

²⁰² O MOMA adquire o *Inferno de Dante* em 1963, graças a uma doação anônima conforme afirma Davison White (2004, p. 221).

pinceladas gestuais de pintura a óleo; em alguns casos, ele acrescenta a colagem. A serigrafia possibilitou ampliar o tamanho das imagens reproduzidas.

Barge (1962-1963) (fig. 277) é uma pintura serigráfica de quase dez metros de comprimento, somente com imagens fotográficas serigrafadas e traços de pinceladas: imagens de veículos militares, cruzamento de automóveis, mísseis, satélites, reservatórios de água visíveis no teto do estúdio do artista, antenas parabólicas, lâmpada de fotógrafo, fotogramas de transmissões televisivas, tudo em torno de uma *Vênus no Espelho* (1647-1651), de Velásquez. Branden W. Joseph (2009, p. 161) lembra que essa obra “não é mais o espaço físico do mundo, mas o ambiente mediático da revista, do cinema e da televisão”. Nessa serigrafia, como nas suas *combine paintings* e nas suas fotografias, ele leva os elementos compositivos até a borda da obra. Um fragmento dessa obra é aproveitado, bem mais tarde, para outra serigrafia, *Crocus* (1962) (fig. 278), na qual o artista retirou as imagens fotográficas serigrafadas de um caminhão e da *Vênus do Espelho* de Velásquez, as recontextualizou com outra imagem de insetos e repetiu o anjo cupido da imagem. A pincelada gestual e os escorridos da tinta na forma de um “x” em branco sobre parte da imagem da *Vênus* parecem referir-se à obra pictórica do artista espanhol. Dessa forma, o artista associa imagens que, em princípio, não guardam uma relação de conteúdo – um caminhão, uma *Vênus* e os insetos. Pode-se pensar, nesse sentido, no método *Mnemosine*, de Aby Warburg, ao associarem-se imagens de diferentes contextos e épocas, ou também na ideia de *Museu Imaginário*, de André Malraux. Além da materialidade da pincelada, como se pode ver em *Barge* e *Crocus*, com a citação da obra de Velásquez, outras referências às pinturas aparecem em diversas obras.²⁰³ Ao garimpar na produção dos transfers fotográficos realizados pelo artista, pode-se encontrar reproduções fotográficas de várias pinturas da tradição figurativas: a pintura de Bellini, em *Bellini 5* (1988) (fig. 279); *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, em *Mirthday Man Anagram (A Pun)* 1997; um detalhe da pintura de Miguel Ângelo, da capela Sistina, em *Space*

²⁰³ Os *Girassóis* e *A Ponte de Langlois* (1888), de Van Gogh, em *Collection* (1954); *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, em *Untitled (Mona Lisa)* (1952) e *Pneumonia Lisa (Japanese recreational Claywork)* (1982); Bellini, na série *Bellini 1 a 5* (1986); *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, em *Rebus* (1955) e *Mirthday Man, Anagram (A Pun)* (1997); *La Creazione de Adam*, de Michelangelo, em *Space Invaders, Anagram (A Pun)* (1997), entre outras.

Invaders Anagram (A Pun) (1997) (fig. 280 e 281). A partir da pintura *Toilette de Vênus* (1612-1615), de Rubens, ele realiza dois transfers (fig.282).

As cerdas do pincel nas pinceladas gestuais em acrílica ganham ainda mais visibilidade sobre as reproduções fotográficas transpostas em superfície de alumínio esmaltado, como em *Tocaia-Bourbon* (1992), e sobre alumínio espelhado, como em *Lily Pose (Urban Bourbon)* (1995) (figs. 283 e 284); nos transfers fotográficos com corante vegetal sobre polilaminado, como *2Nd Story (Anagrama) (A Pun)* (1988), e nas fotogravuras, como *Bubba`s Sister (Ruminations)* (1999). A pintura ainda está presente, mas de forma mais aguada e transparente. O artista parece não abandonar a pincelada, o que faz sua produção manter um elo com um gesto autográfico e uma concepção autoral da obra, como “a vontade de auratizar”, proposta por Baqué. São as pinceladas que afirmam a ideia de unicidade, são elas que têm por função coligar as reproduções fotográficas e os planos de cores de suas composições. O crítico Harold Rosenberg (apud JOSEPH, 2009, p. 154), referindo-se ao Expressionismo Abstrato norte-americano, afirma, em 1952, que “o toque da pincelada deveria ser visto como o resíduo de um evento único e impossível de ser repetido.” Branden V. Joseph (2009, p. 154) diz que essa chamada de Rauschenberg em relação àquele movimento “é realizada não como uma reatualização, mas como uma reprodução”. As pinceladas da tela *Colllection* parecem “ser citações ou apropriações alegóricas de gestos expressivos”.

Não se pode desconsiderar o fato de que Rauschenberg tem seu período de formação e início de sua trajetória concomitantemente ao apogeu do Expressionismo Abstrato norte-americano, cuja estética era fundamentada na expressão da subjetividade do artista e em que a gestualidade pictórica era a essência da matéria da obra, como visto em Pollock e de Kooning, entre outros. Além disso, na época em que Rauschenberg estudou no *Black Mountain College*, em 1951, lecionavam Robert Motherwell e Franz Kline, e este foi professor de Rauschenberg. É possível lembrar o gesto do artista pop ao apagar e assinar uma obra de Willem de Kooning, que resultou em *Erased de Kooning Drawing* (1953).²⁰⁴ Com tal atitude, colocava-se a discussão sobre a questão autoral. Tanto Kline²⁰⁵

²⁰⁴ Embora a obra date de 1953, somente foi exposta na mostra *Black, White and Grey Contemporary Painting and Sculpture* 9 de fevereiro a 9 de maio de 1963, conforme Davison e White (2004, p. 223).

²⁰⁵ Kline chegou a “usar um aparelho para projetar seus esboços sobre a tela, ampliando-os de forma monumental” (JOSEPH, 2009, p. 153).

quanto de Kooning, por vezes, “mediavam suas pinceladas expressionistas com intervenções de técnicas de reproduções impressas” (JOSEPH, 2009, p.153).

Annateresa Fabris (2009) localiza a volta da figura na pintura no próprio expressionismo abstrato, com as referências anatômicas insinuadas por Pollock e os fragmentos de ilustrações comerciais com exploração de símbolos sexuais e cinematográficos por de Kooning. Segundo a autora, isso mostra uma “vontade de abertura para o ambiente urbano e para a iconografia dos meios de comunicação de massa” (FABRIS, 2009, pp. 254 e 255).

Considerando-se que a teoria do crítico do Expressionismo Abstrato, Clement Greenberg, advoga em favor de especificidade e de pureza da linguagem da pintura e demonstra aversão às colagens com fotografias, pode-se dizer que Rauschenberg, ao utilizar diversas materialidades, segue na contramão do pensamento greenberguiano. Nesse sentido, Fabris considera que o uso de refugos e de materiais triviais foi um golpe no expressionismo abstrato. O fato de utilizar colagens fotográficas com pintura e mesmo com outros materiais não deixa de ser um comentário irônico em relação à concepção de que a pintura devia ater-se ao seu próprio campo, como pensava Greenberg.

A questão da reprodutibilidade da imagem mecânica e da repetição do gesto pictórico foi discutida por Rauschenberg em *Factum I* e *Factum II* (figs. 278 e 286), ambas de 1957. O artista procura repetir as reproduções fotográficas nas duas obras com as mesmas disposições espaciais na composição, ao mesmo tempo em que tenta conseguir, pela repetição, a reprodutibilidade dos gestos picturais. Isso deixa claros os limites de cada linguagem. Se a imagem resultante da máquina tem a possibilidade de repetições aparentemente iguais, a imagem derivada do gesto pictural, realizado pela mão, tem seus limites ao buscar a repetição.

As duas operações realizadas por Rauschenberg parecem paradoxais no que se refere à concepção da arte: ao mesmo tempo em que trabalha com imagens e objetos apropriados que se distanciam de uma determinada concepção moderna de criação como fabricação das imagens, também reafirma o código de unicidade e de gesto autográfico, caro a determinadas tendências modernas. O artista, ao associar as colagens a pinceladas gestuais, adota um sentido diferente dos modernistas, como fizeram os dadaístas e os surrealistas, questionando o conceito de autoria. Embora utilize imagens técnicas, Rauschenberg não explode com a questão da autoria, porque emprega o gesto autográfico pictural. As pinceladas sobre fotografias

parecem reafirmar o conceito de autoria, de unicidade da obra, e a “vontade de auratizar”. A operacionalidade de sua obra, ao confrontar o processo de reprodução mecânica da imagem com gestos expressionistas picturais, coloca em xeque a interpretação de Douglas Crimp (apud FABRIS, 2009, p. 261) de que, na obra do artista, “as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao discurso do museu, são solapadas”. Não há, portanto, uma exclusão desses conceitos, nem um rompimento com o conceito de aura, mas há uma confrontação de paradigmas. Annateresa Fabris (2009) questiona a interpretação de Crimp, que considera Rauschenberg como um artista pós-moderno por trabalhar com técnicas de reprodução, como as serigrafias de fotografias. Para isso, Fabris cita o álbum *Tributo 21* (1994), cujas composições “não só trazem as marcas de intervenções manuais, como mostram a atenção dada à qualidade material das superfícies e à busca de efeitos cromáticos” (Ibid., p. 261). Pode-se dizer, assim, que Rauschenberg utiliza os gestos expressionistas sobre as reproduções fotográficas como uma forma de conjunção entre os meios e as linguagens e não deixa de ter um sentido irônico ao colocar tal gesto autográfico sobre a reprodução mecânica.

5.2 A PINTURA COMO RETÍCULA MECÂNICA E OS ACIDENTES FOTOGRÁFICOS COMO VIRTUDE

As fotografias de Polke têm valor
pictural, como as suas pinturas têm valor
fotográfico.
Jean-François Chevrier

A mestiçagem entre códigos fotográficos e pictóricos é uma das possibilidades expressivas nas composições do artista alemão Sigmar Polke (1941-2010) por meio do emprego de imagens reticuladas reproduzidas nos espaços cromáticos. Se, no início de sua produção, ele respeitava o caráter descritivo de suas fotografias, enviando-as a laboratórios profissionais para revelação dos negativos, logo percebeu que poderia trabalhar de outra forma com a reprodução técnica das imagens, explorando os potenciais de constituição de sua materialidade plástica, que poderia retirar desde o ato de fotografar até o tratamento dos negativos e das cópias.

“É como amador que Polke pratica a fotografia (...)”, “ele reivindica o estatuto do amador, mais por estética do que por modéstia”, afirma Xavier Domino (2007, pp.

20 e 33). O que o interessa é o imprevisível, o “elogio do acidente”, produzindo “uma verdadeira enciclopédia de erros, um sacrilégio fotográfico por excelência...”. Contrariamente à qualidade técnica da imagem fotográfica, valorizada por muitos fotógrafos, Polke estabeleceu uma relação investigativa com a fotografia, valorizando todo tipo de acidente ou erro, alterando a eficiência técnica do processo fotográfico: movimento da câmera durante a exposição, utilização de polaroides defeituosas que duplicam a imagem, redução ou aumento das convenções aceitas como corretas no tempo de exposição do filme, superposição de clichês, como um amador que se esqueceu de avançar o filme, fixação incompleta da imagem, aplicação incorreta ou inadequada de substâncias, mistura de revelador com fixador, esquecimento proposital dos clichês no banho químico, utilização de produtos vencidos ou de substâncias inapropriadas no processo de revelação, dobra de papéis fotossensíveis para formar bolhas e protuberâncias, ampliação numa escala pouco manejável, entre outros procedimentos. Dessa forma, ele se coloca como um transgressor das regras mecânicas de captação e revelação das imagens. O artista utiliza, ainda, recortes, solarizações, fotogramas e colagens fotográficas. A partir de 1989, faz uso da fotocopiadora, também explorando os defeitos da imagem, e alguns *flous* fantasmas fazem aparecer a trama da imagem (fig. 287). Em *Lee Harvey Oswald Catastrophe* (1991), ele toma uma de suas antigas pinturas e, com a cópia, distorce a imagem, desfigurando a cabeça e tomando a imagem por pontos, em que “o efeito produzido já nem se assemelha ao original” (DOMINO, 2007, pp. 69 e 72). Tal histórico de procedimentos investigativos é assumido pelo próprio artista: “para a série *Bowery* (1973), eu comecei fazendo todos os erros que se podem fazer desenvolvendo o processo, mas utilizei os erros para interpretar as imagens, ao mesmo tempo em que eu as fazia, porque os mendigos vivem na sujeira, apesar de tudo”²⁰⁶ (apud DOMINO, 2007, p. 34).

De 1968 a 1972, o artista vive o seu grande período de *polkographie*, termo utilizado por Xavier Domino; é quando produz centenas de clichês. Porém, sua obra também comporta o uso de imagens da imprensa, o que acaba por proporcionar um tratamento mais investigativo. É uma época de grandes séries fotográficas,

²⁰⁶ Refere-se a uma série sobre mendigos que fez em Nova York.

resultantes de viagens a Nova York, Paquistão e Afeganistão. O artista produziu também uma série sobre São Paulo.

Polke realiza colisões de imagens em referência a obras gráficas de outros artistas. Ele trabalhou a partir de algumas imagens de gravuras de Goya em 1984, com *Les Vieilles de Goya*, referências aos *Desastres de Guerra* e às gravuras *La Bonne Santé*, de Max Ernest. Para Parkett n. 2,

usou um rolo de película que ele havia feito em 1982 a partir de um livro de reproduções de Goya, fez um cocktail de banho de café, suco de groselha e detergente. O resultado foi desastre sem fim, que foram os *Desastres da Guerra*, de Goya. Não contente com a corrupção da imagem, imprime a sua série em papel celofane, o que torna impossível a leitura da imagem que este papel comporta... (DOMINO, 2007, p. 35).

Quando não são as misturas de diferentes substâncias, é a ampliação exagerada das imagens que torna abstração uma imagem antes figurativa.

Assim como realizou procedimentos experimentais com a fotografia, o artista também explorou as propriedades alquímicas da pintura. Nos anos de 1980, fez uso de pigmentos instáveis e tóxicos,²⁰⁷ que eram misturados com cola de peixe e apresentavam uma sensibilidade aumentada em contato com o calor e a umidade. John Caldwell (apud DOMINO, 2007, p. 91) conta sobre um determinado quadro que, “no início, quando o quadro foi exposto pela primeira vez, não se via grande coisa. Mas no quadro a composição se desenvolvia lentamente no correr dos anos, exatamente como uma polaroide enormemente lenta”. Assim, suas imagens estão sempre se transformando, como fenômenos em desenvolvimento: “pintura e fotografia que saem do forno, mestiças, fundidas uma com a outra. A fotografia se torna pintura química, a pintura se torna fotossensível, reveladora da realidade da matéria da obra” (Ibid., 2007, p. 91). Para Jean-François Chevrier (RIBALTA, 2004, p. 248), “as fotografias têm valor pictural, como as pinturas têm valor fotográfico”.

O artista dá visibilidade ao código da retícula fotográfica, o que muitas vezes é obtido ampliando-se desmesuradamente a trama da imagem mecânica, de modo a revelar a estrutura de pontos, e a isso junta determinados cromatismos (fig. 288). É como se ele olhasse um mundo reticulado, afirmando que existem outras fotografias, como de jornais e revistas, que mostram a realidade, mas “a realidade que nós conhecemos, nós a apreendemos, dessa maneira, por fotografias reproduzidas, por

²⁰⁷ Ele utiliza um vermelho saturno classificado como veneno.

uma tipografia de pontos e de tramas em preto e branco. Um rosto, nesse sistema abstrato, são alguns pontos” (apud DOMINO, 2007, p. 109). Tais retículas às vezes são pintadas a mão, provocando-se erros ao deslizar-se em determinados pontos para gerar um caráter de imprecisão, de baixa qualidade, assim multiplicando as rebarbas, tão temidas pelos impressores. Como se sabe, a trama é o motivo básico na constituição das imagens de imprensa. O emprego de muitas dessas retículas em preto e branco acaba por acentuar ainda mais o caráter de mecanicidade da imagem e cria destaque nos cromatismos que o artista emprega.

Ao sobrepor pinceladas gestuais ou criar camadas de cromatismos sobre as imagens reticuladas, Polke reforça a contraposição entre o caráter mecânico da imagem e o trabalho com a mão, entre a concepção racional e a subjetividade dos processos de criação. Pode-se verificar o emprego desses elementos em diversas obras, sobretudo nas dos anos de 1980:²⁰⁸ em *Die Schere* (1982) (fig. 289), em *Freundinnem* (1965) (fig. 290), *Fungus Rock* (1982), *Entrearte Kunst* (1983) e *Children`s Game* (1988), entre outras. São obras de grandes dimensões, que variam de três a quatro metros; como tal, as retículas ampliam-se como grandes pontos na composição, ora mais densos, ora mais espalhados nos corpos das figuras. Estas são em geral reticuladas, e o fundo ou a paisagem é o que comporta o emprego dos cromatismos. Em *Fungus Rock*, sobre fundo de cromatismos, o artista sobrepõe as imagens reticuladas e desenha, sobre a extremidade esquerda da obra, uma moldura que reforça o caráter de pintura, mas uma pintura mediada pelos códigos da imagem mecânica. Em *Opiumraucher* (1983), as retículas picturais, dadas a escala da obra (260 x 200 cm) e as deformações nos pontos tratados com rebarbas, desconfiguram-se enquanto retículas de impressão, reforçando o aspecto pictural da imagem. Sobre essa pintura de tratamento mais planejado e largo, ele coloca uma paisagem oriental com um desenho gráfico, bem minucioso, com linhas finas. Considerando esse tipo de tratamento plástico e o fato de colidir diferentes meios expressivos em suas obras, pode-se cogitar que Polke trabalhe a partir de diferentes regimes compositivos. Em *Untitled* (1998-99), o emprego de retícula está ainda mais distanciado de qualquer conformação fotográfica, pois a obra tem uma configuração

²⁰⁸ Os anos 1980 foram ricos em experimentações de materiais e produtos químicos. Ele misturava pigmentos tradicionais com solventes, vernizes, resinas e toxinas para produzir reações químicas espontâneas.

abstrata.²⁰⁹ Até mesmo manchas luminosas em suas pinturas abstratas podem ser originadas de fotograma. Então, nem sempre a relação entre a fotografia e a sua pintura aparece tão claramente. A série *Painting Lens*, criada a partir de 2007, guarda uma referência conceitual com a questão ótica, mas também se encontra distanciada do caráter plástico fotográfico.²¹⁰

A produção de Polke demonstra hostilidade a qualquer noção de fronteira entre os meios, entre hierarquias de linguagens:

A compreensão de um artista é vasta. Não se limita a uma única técnica, ele pode se autorizar mudanças, ele pode escolher para cada obra a boa técnica, aquela que convém ao contexto, aquela que permite a inteligência. Não há um meio de desenhar ou pintar, há uma infinidade. Até na fotografia, que passa por mais imediata e mais objetiva (DOMINO, 2007, p. 9).

Esse desejo de confrontação entre o mecânico e o gestual alimentou toda a produção de Polke, como os efeitos visuais de tecnologias mecânicas, porém realizados com a mão, sem preocupação com a exatidão da imagem, como sempre pregou a fotografia. Ao mesmo tempo em que exhibe os erros de uma boa impressão fotográfica, o artista parece adotar um gesto irônico no emprego da mão, com todas as suas imperfeições, para reproduzir uma linguagem mecânica. Pode-se pensar na ideia de uma uniformidade mecânica humanizada pela mão, num gesto contrário ao do *slogan* da Kodak de 1888: “aperte o botão, e nós fazemos o resto”.

5.3. DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA AO *FLOU* PICTURAL

Assim como se verificou na história do pictorialismo, quando os fotógrafos-artistas provocavam *floos* em suas fotografias tendo por objetivo obter um estatuto

²⁰⁹ A imagem pode ser vista no *site* da Galeria Michel Werner, pois a imagem não pôde ser copiada para apresentar na pesquisa: http://www.michaelwerner.com/artist_11_work_316.htm.

²¹⁰ O elemento motivador para essa série de trabalhos foi um livro, *Oculus artificialis Telediopticus Sive Telescopium*, de 1685, do monge alemão Johann Zahn (1641-1707), que contém descrições, diagramas, ilustrações e desenhos da câmera escura e da lanterna mágica (esta funcionava como projeção de imagens). Ele dizia que cada objeto luminoso no universo varia em aparência, dependendo da posição do espectador. Zahn falava de um *olho tele dióptrico artificial*, o que corresponderia ao precursor da lente teleobjetiva. Na série, Polke utilizou um gel acrílico grosso e transparente, que passava sobre superfície de tecido ou plástico e criava estrias a partir de um instrumento dentado. Ele colocava a cor na superfície antes do gel e, depois que este secava, ele pintava. Isso gera uma espécie de distorção e ilusões espaciais quando a obra é observada de diferentes pontos de vista, de modo semelhante aos efeitos de cartões postais estriados que mudam de imagem conforme o observador se movimenta para a direita ou para a esquerda.

de arte, pode-se encontrar uma espécie de *flo* pictórico em algumas pinturas contemporâneas, mas, diferentemente daquela manifestação na fotografia, os objetivos hoje são de outra ordem. Essa questão do *flo* na pintura originada de fotografia pode ser exemplificada pelas obras de dois artistas, o francês Philippe Cognée (1953) e o alemão Gerhard Richter. Enquanto o primeiro trabalha com densidade matérica, o segundo trata a pintura de uma forma mais gráfica.

A série de paisagens realizadas em 1992 e 1993 por Philippe Cognée (1957),²¹¹ executadas a óleo e a encáustica, traz referências fotográficas e já anuncia procedimentos que o artista passaria a utilizar: o esmagamento da matéria, os borrões dos motivos pintados e uma ausência de hierarquia espacial.

O artista passou um longo período de sua infância e adolescência na África, em Bénin, e seus primeiros dez anos de produção foram marcados por lembranças dessa experiência. Ele viu na África superfícies esburacadas por chuvas violentas, e o uso da encáustica pode trabalhar esse tipo de visão. Entretanto, as obras que interessam ao foco desta pesquisa são aquelas realizadas bem mais tarde, em que tira partido de imagens de fontes fotográficas.

“Eu fotografava desde que me levantava até a hora de me deitar, sem levar em conta se um assunto era mais importante que o outro, simplesmente o que via na frente de meus olhos” afirma o artista (entrevista à autora, 02.10.2011). Esse grande interesse pela fotografia levou-o a fotografar tudo o que estava em seu entorno, sem fazer nesse momento uma seleção do que iria pintar.

Embora o artista utilize imagens do Google, como afirmou em tom de brincadeira – “eu não preciso mais viajar para fazer fotografias, elas vêm até mim” –, o artista faz questão de produzir suas próprias imagens:

Eu mesmo faço as fotografias, porque para mim é muito importante ir ao lugar, olhar, pensar, ter um sentimento desse lugar. Se eu utilizo imagens de outro fotógrafo, não é a mesma coisa; eu prefiro fazer o que eu vivi. É o meu olhar que passa sobre um banco, um carro, um animal no subúrbio, uma estrada, e todos esses assuntos são possíveis em pintura. Evidentemente, deve-se ter um enquadramento particular. O aparelho de foto é o meu primeiro campo visual, e, num segundo momento, eu recopio as imagens sem muita atenção, somente para ver se são boas para pinturas (entrevista à autora, 02.10.2011).

²¹¹ O artista obteve o Diplôme Nationale Supérieur d'Arts Plastiques pela École des Beaux-Arts de Nantes em 1982 ; foi professor da École des Beaux-Arts d'Angers de 1989 a 2005; desde 2005, é professor da École des Beaux-Arts de Paris. Foi entrevistado pela autora em 2011, em Paris.

Diferentemente de outros artistas, que preferem utilizar somente imagens apropriadas, Cognée, ao vivenciar os espaços que fotografa, já imprime sua leitura do lugar que poderá ser pintado. Com a fotografia, ele já pode visualizar previamente a composição: “o aparelho de foto é uma ferramenta muito útil porque faz a imagem antes de mim. Eu posso analisar o que é melhor, qual é a ideia que eu tenho para o quadro, e ver como será a composição na pintura”. Ele diz, ainda, preferir imagens de má qualidade, porque “o que importa é a força da foto, mesmo que ela não tenha uma boa luz, não é a qualidade da fotografia que interessa, não é isso que vai me sugerir a impressão como sensação para a pintura, e o que interessa é a mensagem principal” (entrevista à autora, 02.10.2011).

Além da prévia visualização, a fotografia também pode abrir possibilidades de assuntos para novas obras na sua produção. Entre 1991 e 1995, Cognée utilizou a tinta a óleo para pintar sobre 285 fotografias de pequeno formato (fig. 291) cujas imagens eram de diferentes proveniências, com diversos assuntos: reproduções de quadros, objetos cotidianos, retratos, paisagens. As pinceladas largas e, por vezes, colocadas como manchas sobre a fatura fotográfica também prenunciam o aspecto de esmagamento da matéria e borrão dos elementos compositivos que passou a empregar em suas obras. Com tal procedimento, o artista parece atacar a objetividade e a superfície gráfica das fotografias.

Determinados motivos dessas obras pictofotográficas podem ser considerados como premissas para assuntos de suas posteriores produções. É, portanto, a partir dessas imagens fotográficas que encontrou alguns de seus assuntos picturais, enquadramentos e referências a obras de Manet, Bonnard e Velásquez. Porém, diferentemente dos pequenos formatos dessas fotografias, Cognée trabalha em grande escala, como fez com *Banheira* (1995) (180 x 135 cm), *A Cadeira* (1995) (160 x 125 cm), *Sem Título (freezer e bacia vermelha)* (1994) (fig. 292), (210 x 140 cm), *Sem Título (máquina de lavar)* (1994) (210 x 140 cm). Os objetos representados são potencializados também pelos enquadramentos aproximados, que quase chegam às bordas do quadro. Tornar um único objeto representado maior que o próprio real é uma operação muito comum na fotografia.

Para as transferências das imagens para tela, o artista adota duas soluções: ou desenha, ou projeta os principais elementos da fotografia, conforme esclarece: “só depende do assunto. Se o assunto é simples, eu posso desenhar diretamente;

se o assunto é muito complicado e demorado, eu prefiro projetar as coisas”. Ele nem sempre segue todos os detalhes da imagem: “quando pinto com bons pincéis, não respeito os detalhes ou o desenho que esboça as formas. O que faço é indicar os elementos no espaço, mas ao lado eu tenho a foto com as cores e eu me inspiro nas fotografias” (entrevista à autora, 02.10.2011). Ele pode utilizar uma, duas, três ou mais fotos para fazer um único quadro.

Pode-se dizer que o artista adota, em suas pinturas, uma concepção iconoclasta em relação à objetividade da imagem, como uma forma de combater a relação gráfica que a fotografia poderia impingir às suas pinturas. Ele constrói suas imagens a partir de fotografias e coloca a matéria com certa densidade para depois destruir a qualidade gráfica da pintura. Para opor-se ao caráter liso e uniforme da pintura, o artista faz fundir a cera diretamente sobre a imagem pintada a partir de fotografia, utilizando um ferro quente, que ele passa sobre a superfície da pintura, intermediado por um filme plástico com qualidade de antiaderência, conforme explica:

Eu deposito um grande filme plástico sobre a superfície e depois eu passo com o ferro sobre a superfície. O filme faz frente à pintura, diretamente, porque as cores se mancham. O ferro vai misturar, por exemplo, o vermelho ao amarelo, e eles se fundem. As cores se borram e borram as fronteiras dos elementos (entrevista à autora, 02.10.2011).

Disso resulta uma pintura amassada, com contornos dos motivos borrados e fatura cromática com empastamentos e achatamento, como se verifica em *Autorretrato* (2001) (fig. 293) e *Retrato de Pierre B.* (2001) (figs. 294). Com essa técnica,²¹² o artista parece querer testar a resistência física da pintura. Mesmo que se possa identificar plenamente o assunto, com tal operação plástica, o artista escamoteia o aspecto gráfico do que poderia ser uma pintura derivada de fotografia. O sacrifício da matéria pictural para atacar o sentido gráfico da fotografia é o que parece mostrar a maioria das obras do artista francês. A destruição do aspecto excessivamente fotográfico da pintura pode ocorrer de forma mais intensa em determinadas obras do que em outras. O que ele procura é diminuir a evidência fotográfica.

²¹² Podem-se encontrar semelhanças com o trabalho *Uma foto que não se fixa*, da Cia de Foto, conforme abordado anteriormente, em que o calor também interferia na tinta da impressão fotográfica.

Em algumas séries, o artista coloca mais intensamente um sentido iconoclasta no tratamento da imagem figurativa, como em *Foule (manifestação n. 3)* (1995) (fig. 295), *Multidão (n.2)* (1999), *Foule (n.2)* (fig. 296) (1999) e *Sans titre (n. 4)* (1999), cujas figuras têm um tratamento borrado. Essas figuras borradas, na sua pintura, fazem lembrar o registro das fotografias que mostravam, igualmente, as figuras borradas, como em *A Ponte das Artes* (1867), de Adolphe Braun, antes que a imagem técnica fosse capaz de congelar corpos em movimento, como aconteceu com as pesquisas de Muybridge. Por outro lado, podem evocar também uma obra como *Boulevard des Capucines* (1873), de Monet, em que as figuras aparecem em *flou* (fig. 297). Os códigos da reprodução mecânica são visíveis também em tampos de mesas muito alargados ou com pratos monumentais no primeiro plano, como em *Repas chez Brigitte* (2000) (fig. 298) e *Refeição em agosto com Michel* (2003) ou nos retratos, pelo tamanho das mãos, desproporcionais em relação ao restante do corpo, igualmente próximas da tomada da câmera.

Em algumas das pinturas de arquiteturas de Cognée,²¹³ os volumes também se dissolvem, ou, quando isso não acontece, o artista utiliza tomadas aéreas, ângulos inusitados, como em *Google New York, n. 1* (2008), que acabam por lembrar determinadas pinturas de Gerhard Richter sobre esse mesmo assunto. Ele confessou gostar de representar prédios muito altos porque, quando passa o ferro, ele os deforma (entrevista à autora, 02.10.2011) (figs. 299 e 300). Por vezes, o ataque ao caráter gráfico da fonte mecânica que originou a imagem de um assunto, como em *Carcassas* (2004) ou em *Supermarché, lineares (políptico)* (2005), torna-se uma experiência de cromatismos que beiram a abstração. Nas séries *Supermercados* (2005), as perspectivas abruptas das prateleiras, que se afunilam bruscamente, denunciam o passado de gênese fotográfica das pinturas (fig. 301 e 302).

Em muitas obras, ele destrói a figuração, e, como os elementos se fundem, os detalhes desaparecem, como em *New York* (2001) (figs. 303 e 304). O artista esclarece que, ao fazer uso dessa técnica, pretende dar “um sentimento a elementos que são muito evidentes na fotografia, e aqueles que restam são

²¹³ Ele obtém fotografias de prédios gigantescos de Hong-kong e muito conhecidos, como o Pompidou, a igreja São Pedro, de Roma, o Museu de Bilbao (2003), as Torres Gêmeas de Nova York, II (2001), entre outros.

suficientes para sugerir. Uma sugestão de coisas é o que me interessa” (entrevista à autora, 02.10.2011).

“É como se a cera viesse perturbar a aparência comum das coisas, sua presença imediata, querendo preservar um precioso instante da percepção” (COUSSEAU, 2009, p. 35). De fato, como as imagens se apresentam borradas, e, por consequência, os cromatismos aparecem misturados, a experiência estética exige certo tempo de observação. Isso ocorre, sobretudo, em imagens de cidades ou de figuras ao longe, caminhando numa rua, em que seu poder iconoclasta é mais intenso – é preciso juntar as formas e cores para reconfigurar as imagens. Nesse sentido, Cognée coloca-se na contramão de uma leitura mais gráfica da imagem, em que se podem apreender imediatamente os elementos da composição. Henry-Claude Cousseau (2009, pp. 28 e 33) afirma que as operações plásticas do artista fazem com que a imagem exija do nosso olho um exercício mais complexo que aquele com que se está comumente acostumado: “os efeitos flous, de fluidez da matéria, de interferência nas cores, de marmorização sutil, agem com uma eficaz injunção, tanto ótica quanto sensorial”.

As pinturas de Cognée colocam-se na contramão das fotografias como qualidade de técnica. Enquanto as operações pictóricas apontam para a dissolução da imagem, a fotografia foi inventada para preservar uma imagem com suas qualidades de objetividade. Para o artista, o uso da fotografia é uma forma de “separar-se do real, de colocar-se à distância” ou, como ele mesmo complementa, “o que me interessa da fotografia em relação ao real é que o real não é o real quando você representa” (entrevista à autora, 02.10.2011).

Diferentemente de Cognée, o artista Gerhard Richter (1932) não chega a fundir as fronteiras dos elementos compositivos nos seus trabalhos figurativos, pois a matéria não chega a ser esmagada, mas é apenas raspada. Embora suas poéticas pareçam bastante diferentes, ambos os artistas trabalham com o princípio de desfocamento das imagens. A densidade matérica e a mistura de cromatismos em Richter aparecem nas suas pinturas abstratas.

De geração anterior à de Cognée, o artista alemão começou a utilizar as fotografias de revistas para suas pinturas no ano de 1962. Sobre a primeira vez que usou fotografia, afirma que, “um dia, eu me deparei com uma foto de Brigitte Bardot, que eu pinte em cinza e inseri nos meus quadros”. Em outra ocasião, ele afirma que foi com a obra *Party* (1962) (fig. 305) que ele começou a tomar as fotos por modelo

(ELGER, 2010, p. 32). Nesta, ele utiliza incisões violentas, suturas e cores em vermelho sangue e a objetividade da imagem ainda é preservada.

Richter passou a constituir o seu repertório de imagens com o *Atlas*, conforme já mencionado no capítulo sobre arquivos. Richter procurava fotografias que se afastassem dos princípios da arte:

Uma foto, com a condição de que ela não seja composta por um fotógrafo de arte, é a melhor imagem na qual eu possa pensar, ela é perfeita, imutável, inteira, autossuficiente e indiscutível. Ela é sem estilo. Mesmo fracassada do ponto de vista técnico, mesmo se se reconhece mal o objeto representado, a foto é a única imagem que pode verdadeiramente informar. A pintura de um assassinato não tem nenhum interesse, mas a foto de um assassinato nos comove. É isso que convém introduzir na pintura. É a foto banal que me surpreende, aquela que todo mundo vê todos os dias. (...) Repentinamente, vi como uma imagem escapa a todas as convenções e se associa à arte (...), e isso me liberava de tudo o que tinha aprendido (RICHTER, apud ELGER, 2010, pp. 36 e 37).

Embora tome fotos do universo da mídia, ele alerta que muitos críticos querem ver na sua arte a denúncia do universo das imagens, mas esta nunca foi sua intenção (apud ELGER, 2010, p. 40). A sua intenção está, portanto, no que ele pode utilizar dos códigos que a fotografia lhe oferece. Para Richter, os critérios são apresentados dentro da imagem, composição, cor, pose, assunto, e o artista pode convertê-los em pintura. Ele sempre “procurou evitar a composição. Recorreu durante todos esses anos a uma série de estratégias e de técnicas graças às quais ele pode continuar a pintar sem tomar decisões sobre esse ponto”, afirma Elger (2010, p. 206).

O teórico alemão (2010, p. 36) vê o uso de fotopinturas como uma recusa de todo efeito de ordem emocional. Primeiramente, o artista utilizou o sistema dos quadrados para transferir a imagem da foto para o quadro; depois, em 1964, comprou um episcópio. Ambos os sistemas de transferência da imagem ajudavam-no a interditar toda subjetividade e evitar uma estilização, o que não ocorria se tivesse pintado diretamente a partir da natureza. Assim, a fotografia fornece um distanciamento emocional do assunto e de uma possível subjetividade. Sobre a prática da fotopintura, como ele diz: “eu tive, pela primeira vez, o sentimento de fazer alguma coisa de novo, de pessoal, ou mesmo radical, como diziam na época” (apud ELGER, 2010, p. 35). Usar fotografia como premissa pictural representou um afastamento do vocabulário plástico de seus primeiros trabalhos, ligados à arte informal.

Pode-se perceber claramente a presença de códigos fotográficos na composição: poses, expressões fisionômicas, enquadramentos, proximidade do assunto, o preto e branco, a inserção de legendas e do amarelado do papel jornal em alguns trabalhos. Assim ele procedeu nas pinturas *Secadora de roupa dobrável* (1962) (fig. 306), *Terese Andeszka* (1964) e *Alfa Romeu* (1965), (figs. 307 e 308) entre outras, nas quais o modelo visual da reprodução fotográfica, somado ao texto do jornal e à cor amarelada da folha deste, denuncia os códigos fotográficos da imagem impressa. Em *Terese Andeszka* (1964), introduz no quadro propriedades inerentes à fotografia, obtendo uma pintura com caráter de foto. Retirou a imagem da imprensa e ampliou-a no formato 170 x 150 cm, criando uma distância da imagem fonte.

As fotografias fonte para as pinturas que o artista realiza possuem uma nitidez precisa, importante para o fim ao qual são destinadas – a informação na imprensa. Tal conformação é abandonada no pictural. Na maioria de seus trabalhos de fotopinturas, o artista combate a objetividade da imagem mecânica pelo recurso plástico do desfocamento das imagens. Segundo a concepção plástica do artista, o *flo* é o signo exteriormente visível de uma interação entre pintura e fotografia. Richter assim justifica tal procedimento:

Eu borro para tornar o conjunto homogêneo, para que tudo tenha igual importância. Eu borro para que nada tenha um ar artístico, para que, ao contrário, tudo seja técnico, suave, perfeito. Eu borro para que todos os elementos se interpenetrem. Eu borro para estourar todas as informações anódinas (RICHTER apud ELGER, 2010, p. 67).

Ao mesmo tempo em que o *flo* pode ser visto como decorrente de uma imperfeição da imagem mecânica, como uma forma de homogeneizar os elementos compositivos, é também uma maneira de retirar o caráter gráfico da imagem fotográfica e deixar claro que se trata de uma pintura, porque é nos desfocamentos que se podem visualizar as marcas de pinceladas. Se, por um lado, a pintura de Richter tira partido do preto e branco da fotografia, conserva as bordas amareladas e a legenda da página de jornal, por outro, não nega sua especificidade, porque extrai o caráter gráfico da imagem, deixando evidente a presença de pinceladas.

Embora Dietmar Elger (2010, p. 67) afirme que “o efeito de *flo*, ao borrar os diferentes elementos, contribui para privar a individualidade dos personagens representados”, pode-se observar nas pinturas que, embora borradas, as figuras não

perdem suas individualidades, uma vez que ainda são perceptíveis traços de idade, expressões faciais e vestimentas.

Richter não está interessado na condição da fotografia enquanto nitidez de imagem. Assim como para fotógrafos-artistas, como se viu com o pictorialismo, no século XIX, com Demachy e Puyo, um pintor como Richter também não compactua com o que foi uma virtude para a fotografia comercial, um meio de reprodução que buscou conseguir nitidez com melhorias nos processos químicos, no uso de lentes de alta qualidade, no negativo de vidro. Se, para algumas manifestações artísticas, como a fotografia moderna, a *Nova Objetividade* alemã e as fotomontagens dadaístas, entre outras, a nitidez da imagem era uma virtude, para outros, é um recurso plástico a ser combatido.

Na obra *Vista da cidade de Madrid* (1968) (fig. 309), o ângulo de enquadramento como uma tomada da cidade vista de cima, os pretos, brancos e cinzas e o *flou* são muito fotográficos. Porém, o artista retira o aspecto gráfico da imagem, deixando visíveis as marcas das pinceladas, ainda em grande formato, de 277 x 292 cm. Em outras obras com esse tema, como *Vista da cidade de Paris* (1968) (fig. 310), e *Vista da cidade de PL* (1970), o artista praticamente desmancha o caráter gráfico da imagem fotográfica em proveito da massa pictórica.

A valorização da pincelada nem sempre está presente em todas as suas obras, como se verifica na série dos 48 retratos (1971-1972) em que representa filósofos, compositores, poetas, pedagogos, literatos, entre outros. A ocultação dos traços picturais acentua a semelhança com o retrato fotográfico.

A pintura *Mesa* (1962) (fig. 301), originada de uma fotografia de mesa sobre dois pés, da revista italiana *Domus*, para Elger (2010 pp. 36 e 37), “é uma obra de transição, porque começou a destruir o efeito ilusionista produzido pelo preto e branco, colocando um círculo vigoroso de pintura sobre o quadro”. Para esse autor, Richter dialogava com o que a crítica dos anos de 1960 pensava ser incompatíveis: “a abstração enquanto linguagem universal e o programa figurativo no sentido tradicional”. Richter procurava um resultado numa pintura que não fosse nem figurativa, no sentido tradicional, nem regida pela linguagem plástica abstrata do movimento informal. O que ele criticava na pintura abstrata era seu formalismo, sua estética focalizada sobre a composição de uma estrutura harmoniosa, resultado de um equilíbrio de diferentes partes do quadro. Com *Mesa*, ele se apropria do real como o meio de representação fotográfica e de abstração, duas pesquisas legítimas

que interrogam uma à outra. Essa obra já “prefigura o conjunto de sua obra posterior”, quando passa a trabalhar com abstrações.

O *flo* pictural também aparece em sua obra por meio do método que consiste, primeiramente, em fotografar detalhes de sua própria paleta com um a dois centímetros quadrados e depois ampliar ao extremo antes de pintar tal detalhe. O que lhe agrada mais, segundo o artista, nessas pinturas de *Detalhe* (1970) (fig. 312), “é que elas são radicalmente não-picturais e não lembram uma imagem real” (apud ELGER, 2010, p. 144). A imagem resultante torna-se abstrata. A capacidade técnica da fotografia, de ampliar um detalhe de pincelada de suas obras anteriores, abriu caminho para sua nova série pictural. O procedimento de fazer a pincelada explodir foi muito importante para a série de pinturas abstratas que se seguiram a esses trabalhos.

Camille Morineau,²¹⁴ ao analisar a exposição *Panorama*, de Gerhard Richter, no Centre Pompidou, em 2012, lembra que, embora suas abstrações pareçam livres, elas não estão completamente livres da fotografia. Elas se originam de sua experiência fotográfica ao fazer com que, por meio da reprodução mecânica, suas pinceladas de obras anteriores sejam explodidas e tenham se transformado nas abstrações. “Ele continua tendo uma composição fotográfica no espírito”. Ela exemplifica com a grande pincelada, em grande escala, da pintura *Traço* (sobre fundo vermelho) (1980) (óleo sobre tela, 190 x 2000 cm) (fig. 313), na qual ele usa a técnica de explodir – fotografa um detalhe de uma pintura de 50 cm e explode para uma pintura de 20 metros. Além do exemplo dado pela crítica, pode-se pensar no processo de um de seus últimos trabalhos, *Tiras* (2011) (fig. 314), exposto em 2011 na Galeria Mary Goodman, em Paris. A fotografia foi determinante para seus futuros trabalhos com tecnologias digitais. Ele fotografou um detalhe de uma de suas pinturas dos anos 1990 e trabalhou com o recurso do computador, simplificando a pincelada até chegar ao resultado desejado. Então, imprimiu linhas de diferentes cores em superfícies monumentais, unindo fotografia, pintura e imagem digital. Suas pinturas vêm de outras de suas próprias pinturas, intermediadas pela fotografia.

²¹⁴ Exposição *Panorama*, no Centre Georges Pompidou, de 16 de junho a 26 setembro de 2012. <http://www.gerhard-richter.com/videos/exhibitions-1/gerhard-richter-panorama-57>.

A reunião entre figuração e abstração pode ser constatada nas intervenções picturais que realiza em uma série de trabalhos de 1992. Sobre a fatura de fotografias de reduzidas dimensões, em torno de 10 x 15 cm, tamanho resultante das fotografias apropriadas de amadores, o artista coloca grandes manchas de pinturas feitas com rodo ou com uma espécie de monotipia, nas quais se podem ver certas linhas da pressão da tinta sobre a fotografia. Se nas fotopinturas ele utilizava o *flo* como desvanecimento de detalhes da imagem, nessa série ele oblitera partes das imagens com as grandes manchas. O que parece haver, por parte do artista, é uma vontade de desfiguração ou de obliteração em relação à objetividade da imagem fotográfica. Os seus recursos estilísticos corroem a nitidez da imagem fotográfica como um gesto de afastamento da qualidade de nitidez da imagem mecânica.

Embora não fosse seu objetivo referir-se pontualmente a obras da história da arte, em alguns trabalhos, Richter recorre a assuntos picturais, como fez com *Anunciação* (a partir de Ticiano) (1973) (figs. 315 e 316). Num dos quadros, ainda se reconhece a iconografia do anjo e da virgem, mas, em outro, veem-se insinuações de espaços picturais. Ainda, percebem-se referências em *Mulher descendo as escadas* (1965) (fig. 317). – referência ao *Nu descendo as escadas*, de Marcel Duchamp – e em *Ema* (1966) (fig.318). *Mulher descendo a escada* (1966), foi originada de uma fotografia de imprensa para uma escala na pintura de 198 x 128 cm. Fez ainda naturezas-mortas, como *Crânio* (1983) (90 x 90 cm), *Três Velas* (1982) (125 x 150 cm) (fig.319). Pintou paisagens, como *Córsega* (1968) (86 x 91 cm) e *Paisagem próxima a Hubbelrarh* (1969) (100 x 140 cm), em que transfere a cor característica da película colorida da fotografia e os tamanhos das obras se aproximam do tamanho da pintura de cavalete. Pode-se pensar que os grandes formatos utilizados e o *flo* o distanciam de uma concepção de cópia literal da fotografia, já que as fotografias referenciais são pequenas e nítidas.

Por fim, ainda é possível acrescentar que mesmo seus trabalhos abstratos de grandes formatos guardam relação com a natureza do processo de revelação fotográfico (fig. 320). Ao observar-se o artista realizando tais pinturas, o procedimento faz alusão à concepção de revelar e esconder as camadas da matéria pictórica, seja por processos de raspagem, seja por aplicação de matérias. Depois de trabalhar diversos cromatismos sobre um fundo, com a pintura ainda úmida, ele passa sobre a superfície um rodo entintado com algumas das cores do fundo, que

fazem aparecer e desaparecer os cromatismos das camadas pictóricas. Tal procedimento faz lembrar o processo de revelação química da imagem fotográfica ou o processo de apagamento das imagens em processos de goma bicromatada, que, por meio de um pincel, possibilita ir apagando determinadas partes da imagem. Tanto a fotografia quanto a pintura podem revelar imagens latentes de uma superfície plástica. O artista também desenvolveu uma série de trabalhos em que pinta diretamente sobre fotografias, como em *Firenze* (2000) (fig. 321).

Se, por um lado, tanto nas pinturas de Philippe Cognée quanto nas de Gerhard Richter, podem-se perceber suas derivações fotográficas, por outro, ambos os artistas procuram, pelo *flo* das imagens, atacar a virtude de nitidez que a reprodução mecânica tanto valorizou em sua história.

5.4 DA OBJETIVIDADE FOTOGRÁFICA AO DISFORME PICTÓRICO

As fotografias não são somente
pontos de referência;
muitas vezes, elas são detonadoras de ideias.
Francis Bacon

Da objetividade da imagem fotográfica à deformação na imagem pictural. Assim pode ser sintetizado o método de Francis Bacon (1909-1992). O uso da fotografia como fonte visual foi primordial para sua produção pictórica.²¹⁵ Se Bacon reconhece que “as fotografias o ajudavam a traduzir certos gestos ou certos detalhes” (apud CAPPOCK, 2005, p. 30) ao transpor os retratos para a pintura, o artista provocava deformações nos retratos pictóricos, retirando todo o caráter de objetividade que havia na imagem fonte. Ele pensava que a fotografia contribuía mais que qualquer outro meio para mudar o curso da própria pintura. Bacon tinha consciência do papel que teve a fotografia em relação à pintura figurativa: “uma das razões, que nunca foi bem explicada, é o fato de a fotografia ter alterado tanto toda a pintura figurativa e de uma forma tão radical” (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 28). Sobre seu interesse por fotografia, o artista diz:

Acho que nosso sentido de aparência é o tempo todo assaltado pela
fotografia e pelo filme. (...) E 99% das vezes acho que as fotografias são

²¹⁵ Um total de 1.080 fotografias em preto e branco e 419 fotografias a cores foram encontradas em seu ateliê após sua morte

mais interessantes do que a pintura figurativa ou abstrata. Elas exercem um impacto sobre mim (BACON apud SILVESTER, 1995, p. 30).

A primeira de suas pinturas que se apoia parcialmente em fotografia é a segunda de suas duas crucificações, datando de 1933. O crânio que se encontra no canto à esquerda tem por origem uma radiografia de Michael Sadler, que foi quem encomendou a obra. Outro quadro dos anos 30, *Figura em uma paisagem*, faz referência a uma fotografia do amante do artista na época, Eric Hall, sentado numa cadeira. A partir de 1961, Bacon começa a usar mais intensivamente a fotografia (CAPPOCK, 2005).

A fotografia foi um recurso que substituiu a presença física do modelo, já que o artista diz preferir trabalhar mais com fotografias do que com a presença dos amigos retratados, que consegue se soltar mais com a fotografia, que ficaria inibido porque não deseja praticar na frente dos amigos “a violência que lhes faço com meu trabalho” e que “fazer a violência às escondidas permite registrar sua realidade com mais clareza”. Ele diz também que usa a fotografia para “ajudar a lembrar das feições” dos amigos, para “reavivar sua lembrança” (BACON apud SYLVESTER, 1995, pp. 38-40-41-73). Além disso, as sessões de pose eram muito longas. Mesmo que ele tivesse o assunto na sua frente, examinava diversas ilustrações e utilizava alguns aspectos que transpunha para a tela. David Sylvester, quando posou para o artista em 1953, disse que “Bacon examinava ao mesmo tempo imagens de animais selvagens, em especial, rinocerontes” (CAPPOCK, 2005, p. 30). O artista (SYLVESTER, 2005, p. 32) justifica, dizendo: “bem, uma imagem pode ser sugestiva a outra. Eu tinha a ideia de que a textura da pele do rinoceronte poderia ajudar a visualizar a pele humana”, já que ele andava com a ideia de fazer texturas mais grossas.

Escolhia suas fotografias em reproduções da mídia impressa, encomendava a fotógrafos²¹⁶ ou ele mesmo as produzia. Recorria a fotos originais de Deakin e a ilustrações de livros, revistas e jornais. As publicações ilustradas alargaram imensamente o seu quadro de referências visuais. Bacon procurava fontes visuais permanentemente. Encontraram-se no seu atelier mais de 570 livros e 1.300 folhas

²¹⁶ John Deakin foi o fotógrafo que mais forneceu imagens a Bacon – mais de 300 fotografias. Bacon encarregou-o de fotografar os seus amantes Peter Lacy (11 fotografias e uma prancha de contatos) e Georg Dyer (29 fotografias), seus amigos Lucien Freud (13 fotos), Isabel Rawsthorne (22 fotografias, uma prancha de contatos e um pacote de negativos), Henrietta Moraes e Muriel Belcher. Se Deakin não fizesse conforme havia solicitado, o pintor exigia que refizesse as fotografias.

soltas arrancadas de livros, às quais se podem acrescentar 200 revistas e páginas de revistas e 246 jornais e fragmentos de jornais, com assuntos que vão da arte à parapsicologia, passando por esporte, crime, história, cinema, fotografia, vida selvagem e medicina.²¹⁷ Essa variedade reflete a curiosidade inesgotável e nem um pouco seletiva que se poderia chamar de “interfecundação do imaginário”. Para as necessidades da obra, “as imagens impressas tornavam-se elementos que agiam independentemente dos textos que ilustravam” (CAPPOCK, 2005, p. 87).

Bacon possuía uma coleção de revistas ilustradas, como *Life International*, *Paris Match*, *La Actualidad Española* e *Sunday Times Magazine*, que falavam sobre o assassinato de Léon Trotsky, John F. Kennedy, Robert Kennedy e Martin Luther King. O artista estudou a morte de Léon Trotsky. Arrancou as páginas de um livro ilustrado que relatava a morte, e havia muitas folhas de outros livros que falavam sobre esse assunto. Uma das imagens mostrava um quarto, mas o corpo estava ausente, e somente havia manchas de sangue no chão e outros elementos. Bacon também possuía publicações que mostravam a sequência do tiro que matou John Kennedy.

O artista tinha predileção por imagens perturbadoras. Entre as publicações encontradas no seu atelier, havia manuais de medicina: estudos de técnicas de radiografia, afecções de pele, medicina legal e intervenções cirúrgicas eram os temas preferidos. Ele se interessou por doenças e ferimentos desde o início de sua carreira. Quando estava em Paris, nos anos de 1920, comprou um livro sobre afecções da boca, com ilustrações coloridas a mão, dentre as quais dois fragmentos mostrando o desenho da boca (com as pinças que deixam ver um abscesso), tirados do *Atlas manuel des maladies de la bouche*, de Grünevald. Depois, passou a utilizar como fonte a fotografia do filme *O Encouraçado Potenkin* (1925); a figura com a boca aberta, seja ela de um primata ou de um humano, tornou-se para ele uma preocupação dominante, tanto que esse recurso plástico se encontra em algumas de suas pinturas, como em *Estudo para um Retrato* (1949) (fig. 322) e para outra obra de mesmo título (1953). Possuía também livro sobre doenças de pele (figs. 323 e 324). Ele rasgou páginas dessa obra, e algumas estavam espalhadas em seu ateliê.

²¹⁷ Foram encontrados 12 outros manuais médicos em seu ateliê, como *A Color Atlas of Forensic Pathology* e *A Color Atlas of Nursing Procedures*, e um livro sobre cirurgia ortopédica (1971). A obra *Édipe et le sphinx, d'après Ingres* (1983) foi realizada a partir de imagens dessas publicações.

“As diversas maneiras que ele representa as carnes, nas telas de transição de 1959-1960, se inspiram em deformações provocadas por doenças da pele. Algumas peles se compõem de um vermelho vivo, como se estivessem inflamadas” (CAPPOCK, 2005, p. 103).

Uma das imagens que considerava mais atraentes era a de carnes penduradas num açougue,²¹⁸ e uma das fotografias de seu amante, Peter Lacy, tinha ao fundo um abatedouro com aves depenadas suspensas numa barra. A fotografia substituiu a presença de Lacy devido às suas frequentes viagens ao exterior e pelo fato de que este não gostava de sua pintura. As fotografias que fez de Dyer serviram também para que Bacon continuasse, durante 20 anos, realizando pinturas de Georg Dyer, depois de sua morte em 1971, como na pintura *Le Triptyque* (1977), originada de um fragmento de uma imagem de Dyer.

O artista começa a utilizar imagens de raios-X em 1933, conforme afirma Harrison (2005, p. 204). Outro material visual, *Positioning in Radiography*, de Kathleen Clara Clark, foi indispensável a Bacon. Publicado em 1929, continha 2.500 ilustrações fotográficas em preto e branco dos esquemas e de um texto sobre técnicas de radiografia. Bacon confirma que se sentiu “muito influenciado por esse livro com fotos que mostram as posições do corpo a ser radiografado e as próprias chapas de radiografia” (Bacon apud SILVESTER, 1995, p. 30). Na sua morte, foram encontrados dois exemplares da obra, um de 1939 e outro de 1964. “O estado dos livros confirma que ele os folheava, removia algumas páginas e infligia sobre o material o mesmo tratamento destrutivo das fotografias” (CAPPOCK, 2005, p. 103). Uma de suas telas, *Crucifixion* (1933) (fig. 325), parece um clichê radiográfico. Michael Sadler, colecionador de arte e filho de médico, comprou essa tela. Enviou-lhe uma radiografia de seu crânio ao pintor, que lhe fez outra *Crucifixion*, também no mesmo ano. Determinados recursos formais de suas composições são empréstimos da obra de Clark:

Surge um grande número de signos e de fórmulas de apresentação, como as formas circulares que aparecem seguidamente nas ilustrações,

²¹⁸ “Sempre me tocaram muito os quadros que mostram matadouros de carnes; para mim, eles fazem parte de todo esse negócio da crucificação. Existem excelentes fotografias que foram tomadas um instante antes de os bichos serem abatidos; e também me toca o cheiro da morte. (...) Você não pode deixar de perceber toda a beleza do colorido da carne” (BACON apud SYLVESTER, 1995, pp. 23 e 46).

pequenas flechas que indicam um sentido e poses radiográficas para seus personagens. Os círculos e flechas atraem a atenção para um detalhe destacado, quase cirúrgico, sobre certas partes da anatomia de personagens (Ibid., p. 103).

Podem-se verificar tais círculos em *Personagem em movimento* (1976) (fig. 326), bem como o fundo negro, que evoca as imagens radiográficas. Outros empréstimos claramente retirados do livro de Clark foram para a obra *Três estudos a partir do corpo humano* (1967) (figs. 327), cuja pose curvada da coluna vertebral da figura na ilustração e uma perna esquerda com ataduras foram transpostas para a pintura. Do mesmo livro de Clark que mostra as costas de um homem, emoldurada por retângulo, Bacon utiliza tal forma geométrica para emoldurar as costas da figura em *Trois études pour un portrait de John Edwards* (1984).

Os dois livros de Edward Muybridge, *Animals in Motion* (Filadélfia, 1887; Londres, 1888) e *The Human Figure in Motion* (Filadélfia, 1887; Londres, 1901) serviram ao artista como “um inventário dos movimentos humanos”, que valeria como “um dicionário”, como ele próprio afirma. Diz ele ainda que o “negócio de pintar séries saiu dos livros de Muybridge” (BACON apud, SYLVESTER, 1995, p. 30). Os clichês serviram de fontes para as obras de Bacon, como empréstimos, conforme se pode verificar em *Estudo a partir do corpo humano* (1949) e *Pintura* (1950). A profusão de poses que ressaltavam a anatomia e os movimentos dos corpos nas fotografias de Muybridge gerou analogias nas pinturas de Bacon. Exemplo disso são as pinturas de lutadores *Dois personagens* (1953) (fig. 328) e *Dois personagens sobre a grama* (1954) e *Estudo de nu* (1952-1954). Os títulos e legendas dos quadros revelam os empréstimos retirados das fotografias de Muybridge: *D`après E. Muybridge, Le corps humain en mouvement: Femme vidant um bol d`eu et enfant paralytique à quatre pattes* (1965) e *Etude d`après de corps humain d`après Muybridge* (1988).

Podem-se ver, coladas num mesmo cartão, uma reprodução de uma obra de Théodore Géricault que retrata amantes e as fotografias de Muybridge dos lutadores, bem como de uma contracapa de uma revista que tratava de suas obras. Por vezes, o artista assimilava mais de uma fonte para os trabalhos: “Michelangelo e Muybridge se combinam no meu espírito, e é possível que eu tome de Muybridge algumas coisas de suas posições e de Michelangelo qualquer coisa mais ampla, a grandeza da forma”. Ele acrescenta a respeito da mistura de diferentes corpos: “eu penso seguidamente no corpo das pessoas que me têm tocado, mas então elas se

enxertam muito seguidamente sobre o corpo de Muybridge. Eu manipulo os corpos de Muybridge e lhes dou a forma de corpos conhecidos” (BACON apud CAPPOCK, 2005, p. 112).

Além dos livros de Muybridge, livros de esporte²¹⁹ e histórias ilustradas de boxe, futebol, críquete, artes marciais ou natação subsidiaram o trabalho pictural com o corpo: “eu olho todo o tempo revistas de fotografias de futebol e de boxeadores e todo gênero de fotografias, em particular, de boxeadores” (BACON apud CAPPOCK, 2005, p. 124). Bacon chegou a encomendar instantâneos de cenas de artes marciais e, sobre as pranchas das fotografias, desenhou signos, círculos, quadros, linhas curvas e flechas para destacar algumas poses de pernas ou cenas que desejava provavelmente utilizar em suas pinturas. O que ele representa mais seguidamente dentre animais são cães e usa fotos do livro de Muybridge, *Animals in Motion*; para os macacos, utiliza diferentes fontes.

Ele utilizava a fotografia como um caderno de exercício, provocando interferências pictóricas nos arquivos de imagens. Ao remover as páginas das publicações, por vezes, contornava a figura com preto ou pintava-a toda, com o objetivo de isolar a figura do fundo. Ou, então, manipulava as fotografias para deixá-las com muitas dobras, rasgos, cortes, amassados, como se tivessem sido machucadas, e deixava-as com impressões de dedos manchados de pintura. Sem levar em conta o prestígio do autor, não poupava nem mesmo uma tiragem de Cartier Bresson. O gesto de violência que se verifica nas suas deformações picturais das figuras, também o fazia macerando as fotografias. Ele se perguntava de que maneira essas deteriorações modificavam uma imagem: “minhas fotografias são muito estragadas, porque as pessoas pisam nelas, amarrotam, fazem todo tipo de coisa, e isso traz novas implicações para a imagem, por exemplo, para uma imagem de Rembrandt, implicações que não partiram de Rembrandt” (BACON apud, SYLVESTER, 1995, p. 38). Assim, utilizar fotografias amarrotadas era uma forma de criar um afastamento da imagem à qual elas faziam referência; também, como afirma Margarita Cappock (2005, p. 38), “a destruição se torna em si outra forma de pesquisa”.

²¹⁹ Foram encontradas, em seu ateliê, páginas sobre boxe e pranchas de contato sobre artes marciais.

Em 1964, segundo Harrison (2005, p. 170), o retrato tornou-se o principal assunto de Bacon. Ele pintava autorretratos e somente seus amigos e amantes; na maioria das vezes, não fazia retratos por encomenda. Ao fotografar John Edwards (figs. 329), ele já o posiciona sobre um fundo geométrico que delimita seu campo, exatamente como se vê na disposição espacial na pintura *Estudo para um retrato de John Edwards* (1988), com um retângulo atrás do personagem. Assim, a forma como escolhe os enquadramentos fotográficos reflete o olhar do repertório de composição pictural do pintor. Essa tendência já aparecia no início dos anos de 1970 nos grandes trípticos onde a figura estava colocada na frente ou em torno de um retângulo preto. Bacon revisita essa ideia por meio do aparelho fotográfico, que lhe fornece a matéria primeira de suas imagens.

Isabel Rawsthorne (1912-1992) foi sua modelo favorita nos anos de 1960. A partir de 1942, Bacon pinta mais de 40 trípticos de cabeças. Eles têm todos o mesmo tamanho, e o modelo que retorna seguidamente é o de Isabel. Ele fixa sua atenção sobre a cabeça e os ombros e raramente pinta em pé (fig. 330).

Ele fez uso de muitas reproduções de obras de arte para criar seus quadros. Admirava Michelangelo,²²⁰ Velásquez, Rembrandt,²²¹ Ingres, Van Gogh, Picasso e Giacometti. Ele somente conhecia por reprodução, pinturas como *Portrait du Pape Innocent X* (1650), de Velásquez (fig. 331), e *L'artiste peintre sur la route de Tarascon* (1888), de Van Gogh. Sobre a pintura de Velásquez, afirma: “eu penso que foi um dos mais belos retratos que já foram feitos e eu acabei por ficar obcecado por ele” (apud CAPPOCK, 2005. p. 143). Pode-se verificar que as reproduções fotográficas de obras de arte (fig. 332) exerceram um papel primordial nas suas escolhas de assunto: “no caso dos papas, não provém de nada que esteja ligado à religião. Provém da obsessão que tenho pelas fotografias que conheço do *Papa Inocência X*, de Velásquez. Compro um livro atrás do outro por causa da minha obsessão”. Ele acrescenta: “ela abre todas as espécies de sentimentos e de áreas da imaginação em mim”. Ele atribui também o seu encanto com a obra ao “magnífico colorido” (BACON, apud SYLVESTER, 1995, p. 24). Ele fez muitas retomadas da obra de Velásquez sobre a figura do Papa no curso dos anos de 1950 e no início do decênio seguinte e, nos anos 1970, executou numa versão suplementar. Em 1956,

²²⁰ Acumula muitos livros sobre esse escultor: 16 exemplares e 90 páginas soltas saídas das obras.

²²¹ Tinha cinco livros sobre o artista.

pintou uma série de sete quadros com base naquela obra de Van Gogh, destruída na Segunda Guerra Mundial, e os expôs em Hannover Gallery em março e abril de 1957. Em Rembrandt, atraem-no os pesados empastamentos e toques expressivos na matéria. De *O Banho Turco*, de Ingres, apropriou-se da parte frontal do corpo de uma das figuras, que parece um torso em *Estudo para o corpo Humano*, a partir de um desenho de Ingres (1982). Os desenhos biomórficos de Picasso foram fonte de consulta para Bacon nos anos de 1930 e início de 1940. Suas imagens e motivos não têm um papel direto nas obras de Bacon. De Michelangelo, admira, sobretudo, o desenho de nus: “para mim, ele é um dos maiores desenhistas, senão o maior” (apud CAPPOCK, 2005, p. 143). Encontrou-se em seu ateliê grande número de livros e de páginas de livros relativos à civilização egípcia e grega, como o livro *The Art of Ancient Egypt: Architecture, Sculpture, Painting, Applied Art* (1936), e o artista chegou a fazer uma viagem ao Cairo em 1951. Conforme Cappock (2005, pp. 142 e 143), “os membros decepados e as figuras enérgicas são resultantes dessas ilustrações”. Ele declarava que os mármores de Elgin sempre lhe foram muito importantes.

Da história da pintura, ele absorveu ainda a estrutura dos trípticos, como se sabe, utilizados nas pinturas religiosas. Porém, ao contrário destas, que tinham muitas figuras em cada painel, o pintor normalmente coloca uma única figura; mais ainda, o próprio tema da crucificação já referencia a pintura religiosa.

Se os corpos e as marcas, setas, círculos e estruturas geométricas que por vezes circundam suas figuras têm base fotográfica, o mesmo não acontece em relação às salas onde são colocadas as figuras. Da fotografia, Bacon retira os elementos que fazem a ação em suas representações. A reprodução mecânica serviu como fonte para a criação de suas figuras, marcas de signos e escolha de assuntos. O que ele procurou fazer foi destruir a natureza de nitidez da fotografia e tentava, o tempo todo, “romper com a literalidade”, conforme afirmou (BACON apud SYLVESTER, 2005, p. 121).

6 A FOTOGRAFIA COMO CLANDESTINA NA PINTURA

Para as abordagens dos artistas Marco Giannotti (1966), Marilice Corona (1964) e Mário Röhneft, podem-se propor alguns questionamentos. O que implica o uso da fotografia associado à linguagem da pintura? Quais as questões que o dispositivo fotográfico abre para a representação pictórica? É possível que a imagem técnica determine a trajetória estética dos trabalhos dos artistas? A transversalidade dos meios atua como catalisador para pesquisas plásticas? Como os artistas lidam com o caráter de objetividade da imagem fotográfica? Tal objetividade e aspectos gráficos da imagem mecânica são conservados nas pinturas? É possível trabalhar a pintura a partir da fotografia e, ao mesmo tempo, conservar independência desta última? As convenções fotográficas transparecem em obras picturais? Como os artistas organizam seus arquivos de imagens utilizados como documento de trabalho? Como os artistas se situam em relação ao contexto artístico dos seus períodos de formação?

Pode-se lembrar o contexto da pintura nos anos de 1980, quando ocorre o período de formação de Giannotti e Corona. Em 1982, o crítico Achille Bonito Oliva cunhou o termo *Transvanguardia Italiana*²²² como título do seu livro que proclamava o ressurgimento da pintura:

A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizaram a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte, a tradição da pintura (OLIVA apud ARCHER, 2001, p. 155).

Os neoexpressionistas alemães, já artistas firmados no meio, como Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorf e Georg Baselitz, entre outros, seriam conhecidos no Brasil por uma grande maioria da geração dos anos 80 através da Bienal Internacional de São Paulo.

Assim como na arte internacional, na arte brasileira, nos anos 80, também ocorre uma revitalização da pintura após os conceitualismos dos anos de 1970. Começam a colocar-se, no sistema das artes, artistas saídos de escolas de arte como o Parque Lage, no Rio de Janeiro, e a Fundação Armando Alvares Penteado

²²² Participaram da *Transvanguardia Italiana* Francesco Clemente (1952), Enzo Cucchi (1949), Sandro Chia (1946) e Mimmo Paladino (1948), entre outros.

(FAAP), em São Paulo. O apoio de galerias²²³ e as várias exposições²²⁴ sobre pintura que aconteceram fomentaram o mercado para a linguagem pictórica, criando uma nova geração de pintores e pintoras. Artistas como Jorge Guinle, Daniel Senise, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, José Leonilson, Luis Zerbini e Karen Lambrecht, os artistas da *Casa 7*, entre outros, eclodem no cenário artístico desse período. De abstrações com gestos expressionistas a figurações com pintura-objeto, referências à história da arte e à fotografia, a pintura brasileira dessa década constitui-se como um rico manancial de diversidade de experiências.

O contato de muitos dos artistas que emergiram na geração 80 com a pintura internacional da *Transvanguarda Italiana* e do *Neoexpressionismo Alemão* ocorreu por meio da sala denominada *A Grande Tela*,²²⁵ no segmento da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, com curadoria de Sheila Leirner. Às grandes telas de pinturas de artistas dessas tendências, somavam-se trabalhos de pintura de jovens artistas brasileiros, como Leda Catunda, Daniel Senise, Leonilson e o grupo da *Casa 7*, este constituído por Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro, Fabio Miguez, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade. Nuno Ramos afirma que nessa época conhecia muito mal a arte e que, para a Bienal, pintou uns quadros “meio Baselitz, meio De Kooning” e, por isso, não ficou satisfeito com as obras que expôs. Ele afirma que viu um Pollock nessa época num livro no Centro Cultural São Paulo e que ficou impressionado. Ele entrou para a *Casa 7* uns oito meses depois. Fabio Miguez e Rodrigo Andrade já tinham mais experiência, pois já haviam estado na Europa, onde viram Matisse e Bonnard. Ramos conheceu Lüpertz na Bienal de 1983 e ficou impactado. Afirma que, em 1985, entrou em contato com De Kooning, Mark Rothko e Barnett Newmann. Foi durante a Bienal que houve toda “essa coisa de volta à pintura”. A exposição da sala *A Grande Tela*, Nuno Ramos “não achou positiva, porque passaram a vê-los como grupo, e não suas individualidades” (RAMOS apud CHIARELLI, 2011, pp., 213-130). Como se sabe, a exposição causou polêmica,

²²³ Luisa Strina, Subdistrito, Paulo Figueiredo, Triângulo, São Paulo, Gabinete de Arte, todas de em São Paulo; Thomas Cohn, Anna Niemeyer e Sarmenha no Rio de Janeiro; Gesto Gráfico em Belo Horizonte; Pasárgada em Recife; Tina Presser em Porto Alegre.

²²⁴ Exposições na década de 80: *Entre a Mancha e a Figura* (MAM, RJ, 1982), *3x4 Grandes Formatos* (Centro Empresarial, RJ, 1982), *Brasil/Pintura* (Palácio das Artes, BH, 1983), *Pintura/Pintura* (Fundação Casa Rui Barbosa, RJ, 1983), *Pintura como Meio* (MAC/USP, 1983), *Como Vai Você Geração 80?* (Escola de Artes Visuais do Parque Laje, RJ, 1984), *A Grande Tela* (segmento da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, 1985).

²²⁵ As obras de artistas nacionais e internacionais estavam agrupadas em três corredores de 100 metros de comprimento. Os trabalhos estavam colocados a pouca distância uns dos outros.

dada a colocação no mesmo espaço, de trabalhos de artistas com pouca trajetória e de artistas já consagrados no sistema das artes, sobretudo, internacionais.

Os artistas da *Casa 7*²²⁶ utilizavam tinta industrial sobre grandes folhas de papel, em geral Kraft, material utilizado devido ao baixo custo. As amplas superfícies do papel permitiam realizar largas pinceladas de gestos expressionistas. "Em meados da década de 80", afirma Lorenzo Mammì, "a *Casa 7* representou o ingresso no Brasil das poéticas neoexpressionistas, que já há alguns anos dominavam na Europa." "Um neoexpressionismo temperado pelo humor é o que caracteriza essa nova pintura", conforme aponta Aracy Amaral.²²⁷ O grupo entra em consonância com essa retomada da pintura que caracteriza essa década. Phillip Guston (1913-1980) foi uma referência ao grupo; as obras do artista, que já expusera na XVII Bienal Internacional de São Paulo, traziam uma estética figurativa de "acabamento bruto, o imaginário pop dos quadrinhos, os temas sociais." Outras referências para esses artistas eram os neoexpressionistas Markus Lüpertz (1941), Georg Baselitz (1938) e Anselm Kiefer (1945) e a versão americana com Julian Schnabel (1952), assim como o expressionismo abstrato de William De Kooning (1904-1997) (site Itaú Cultural).

Dentre os artistas participantes da *Casa 7*, Marco Giannotti afirma que conviveu muito com Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez, sendo que chegou a ter ateliê com este último. Fábio Miguez e Carlito Carvalhosa, a partir de 1987, utilizavam muito a encáustica, matéria que permite explorar gradações da textura e de luminosidade. Nos primeiros trabalhos de Giannotti, o pintor também fez uso da encáustica, como na obra *Terraço Itália*, de 1992, como se verá adiante. Rodrigo Andrade esteve muito ligado à estética neoexpressionista, mas, no fim da década de 1990, suas pinturas já se encaminham para uma economia formal. Carvalhosa, Monteiro, Andrade e Miguez fizeram cursos de gravura em metal com Sérgio Fingermann (1953). A experiência prática em artes de Giannotti, segundo ele (entrevista à autora, 09.08.2010), deve-se muito aos seus estudos no ateliê do pintor e gravador Sérgio Fingermann, quando realizou gravura e desenho de modelo vivo e

²²⁶ A *Casa 7* foi um ateliê montado na casa número 7 de um bairro em São Paulo, reunindo jovens artistas que eram amigos e tinham objetivos estéticos em comum: Carlito Carvalhosa (1961), Fábio Miguez (1962), Paulo Monteiro (1961), Rodrigo Andrade (1962) e Nuno Ramos (1960). O grupo realizou seis exposições entre 1982 e 1985.

²²⁷ Site <http://www.itaucultural.org.br>

fez uma viagem com o professor para ver pintura holandesa. O grupo da *Casa 7* também foi muito ligado ao pai de Giannotti, o filósofo José Arthur Giannotti. A proximidade com alguns artistas da *Casa 7*, como se pode verificar, foi muito profícua para a formação como artista. O pintor alemão Anselm Kiefer, somente na época também tivera um importância para Giannotti (entrevista à autora, 09.08.2010).

Além da experiência com esse grupo, Marco Giannotti possui uma sólida formação teórica. Fez graduação em Ciências Sociais na USP e pós-graduação, tendo realizado estudos de história da arte²²⁸ quando morou por dois anos em Nova York, assistindo a aulas no Metropolitan Museum of Art, frequentando acervos de arte e visitando exposições de arte contemporânea. Ele costumava ir a esse museu e desenhar obras de artistas como Ticiano. Aos 14 anos, quando lá residia, já vira uma obra de Pollock. Em 1986, durante seis meses frequentou aulas de história da arte no Museu do Louvre, em Paris. Nos cursos de pós-graduação, assistiu a muitas aulas de história da arte e estética; defendeu a tese de mestrado com tradução parcial e apresentação crítica da Doutrina das Cores, de *Goethe*, e cursou o doutorado em Poéticas Visuais, todos na USP. Atualmente, é professor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O artista atribui ainda sua formação humanista ao convívio com o seu pai e ao seu interesse por áreas da filosofia, antropologia e história.

Já a referência pontual de Marilice Corona no que se refere aos eventos da pintura foi a sua visita ao segmento *A Grande Tela*, da já referida Bienal de São Paulo. Ela diz ter sido impactada ao ver as pinturas de grandes cabeças, de 1963, do artista carioca Ivan Serpa (1923-1973), e os desenhos de Flávio de Carvalho (1899-1973), ambos de tendências expressionistas. Assim descreve sua impressão: “estava em pleno processo de descoberta da pintura, e aquela Bienal, com certeza, influenciou significativamente meu trabalho e o desejo de prosseguir na pintura”. Corona afirma, ainda, que sua geração via “uma forte similaridade entre alguns trabalhos, em termos de cor, materialidade e gesto, a ponto de nos sentirmos um pouco embaralhados” (CORONA, texto *A dimensão atual da pintura de Guinle*). Em 1987 e 1988, durante o curso de graduação em artes visuais que realizava na

²²⁸ O artista afirma que autores como Giulio Carlo Argan, Ernest Gombrich e Clement Greenberg foram muito importantes para sua formação.

UFRGS, Corona já apresentara trabalhos de tendências neoexpressionistas. Nas suas pinturas *Odisseia* (1990) e *O Tempo e a Memória* (1991), podem-se ver largas pinceladas expressionistas associadas à fotografia como fonte visual.

Marilice Corona atribui o seu interesse por pintura de tendências expressionistas às obras de Iberê Camargo (1914-1994) e da pintora gaúcha Maria Lídia Magliani (1946-2012). Esta fazia uma pintura que dialogava com a figuração de Francis Bacon (1919-1992). Marilice considera como parte de sua formação as obras de uma nova geração de pintores que surgiu em Porto Alegre, como Karin Lambrecht, Michael Chapman e Renato Heuser, que estiveram estudando na Alemanha no período de revitalização da pintura; com esses artistas diz ter tido informações sobre Lüpertz, Baselitz, Beuys, Kiefer e outros. Em 1985, ocorre no MARGS, por iniciativa do então diretor Carlos Scarinci, uma grande exposição, chamada *Novas Formas do realismo da República Federal da Alemanha*, que reunia 26 artistas contemporâneos. No ano seguinte, o museu realiza uma nova mostra de pintura e escultura alemã: *Quinze Artistas Berlinenses no Brasil*, entre os quais, Baselitz e Stefani Vogel, que também são lembrados por Corona. A artista realizou o mestrado e o doutorado em pintura e, embora no primeiro já fizesse uso da fotografia como subsídio para seu trabalho, foi durante o doutorado que ela intensificou o uso da fotografia como premissa para seus trabalhos picturais. Atualmente, é professora de pintura no Instituto de Artes da UFRGS.

Quanto ao uso da fotografia associada à pintura, Marilice Corona e Marco Giannotti têm suas motivações de ordem específica, conforme suas experiências artísticas ao longo de suas trajetórias, e não de contexto de grupos, como veremos ao analisar suas obras. Para Michael Archer (2001, p. 156), a década de 1980 é o período de pós-modernismos, em que o artista não precisa mais se concentrar num estilo, mas pode usufruir das referências que deseja, configurando-se como a era das citações, do pastiche, da cópia, da duplicação, pois a novidade e a originalidade não eram mais critérios de julgamento.

Mário Röhnelt, diferentemente de Giannotti e Corona, tem a sua atuação em anos anteriores. Nos anos de 1970, Mário já atuava como artista e participou do *Espaço Nervo Óptico*, grupo que foi abordado na discussão sobre a obra de Vera Chaves Barcellos, que Röhnelt conhecia da *Galeria 742*, embora não tivesse relações pessoais com a artista. Esta o convidou, juntamente com seu amigo Milton Kurtz, para fazer parte do *Espaço N.O.* Além disso, Mário já morara com um grupo

de artistas, dentre os quais, Carlos Asp, que pertencia ao *Nervo Óptico*. Röhnelt (entrevista à autora, 12.05.2011) lembra que os artistas atuantes nesse espaço faziam muito uso da fotografia como obra de arte, inclusive ele próprio; Milton Kurtz (1951-1996), por exemplo, utilizava a fotografia como fonte pictural, obra à qual se fará menção em capítulo posterior. Mário Röhnelt participou do Grupo KVHR.²²⁹ Desde 1974, Röhnelt passou a trabalhar também com artes gráficas. Ele comenta que, nesses anos, já tinham informações sobre a pop art americana; o trabalho de Kurtz tem muitas relações estéticas com aquele movimento de arte.

No contexto brasileiro, artistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973), Antônio Dias (1944), Rubens Gerchmann (1942-2008), Nelson Leirner (1932), Wesley Duke Lee (1931-2010) e Claudio Tozzi (1944), tinham informações sobre o *pop*, e algumas de suas obras mantiveram diálogos com essa tendência, embora, em certos casos, diferenciando-se do movimento americano pelo aspecto político, como foram a pinturas de Antônio Dias, que se podem exemplificar com *A Luta Diária*, de 1966. Alguns desses artistas utilizaram fotografias como fonte pictural, mas ainda faltam estudos que sistematizem a relação entre os dois meios. No contexto de Porto Alegre, a obra de Avatar Moraes em exposição no MARGS em 1966 travava esse diálogo com o *pop*. Outras manifestações de reminiscências *pop* foi *Tríptico para Combinações*, de Vera Chaves Barcellos, exposto em 1967 no IAB, e *Totem de Interpretação*, de Romanita Disconzi, premiado no quarto salão de arte Cidade de Porto Alegre. Henrique Fuhro, na visão de Disconzi, foi o primeiro artista de iconografia *pop* no estado. Assim, “Fuhro e Disconzi têm grande importância em relação ao espírito *pop* no contexto local por suas referências estáticas ao mass media” (ALVES, 2009, pp. 23-27). É a partir desse contexto de valorização das figurações que Mário Röhnelt se insere na cultura local.

²²⁹ O período de existência do grupo foi de novembro de 1967 a maio de 1980. As Iniciais KVHR referem-se à primeira letra dos sobrenomes de seus participantes: Milton Kurtz, Julio Viega, Paulo Haeser e Mário Röhnelt. Houve uma produção de obras predominantemente em desenho e com temática *pop* (ALVES, 2009).

6.1 OS CADERNOS PICTOFOTOGRAFÍCOS COMO PREMISSAS PARA PINTURAS

Ou é a pintura que me leva a buscar motivos
fotográficos, ou são os motivos fotográficos que
me levam a fazer motivos pictóricos.
Marco Giannotti

Podem-se pensar as relações entre fotografia e pintura no trabalho do artista Marco Giannotti (1966) em dois eixos: a fotografia enquanto premissa para composições picturais e a relação interna de suas pinturas com as fotografias que realiza como obra de arte.

O pintor começa a entrevista demarcando o ponto de partida de toda a sua pesquisa pictural: “a pesquisa artística se faz pelos cadernos. Tem uma frase de Picasso que eu gosto muito: *je suis le cahier*” (eu sou o caderno) (entrevista à autora, 09.06.2010). Tal esclarecimento já evidencia o quanto a sua pintura se faz pelos cadernos que abrigam parte de seus arquivos de fotografias e cujas imagens são utilizadas como premissas para suas composições pictóricas. “Refletir sobre o *making off* ou expor os documentos de trabalho do artista permite conhecer os processos de criação realizados num ambiente fechado do ateliê”, afirma Lioba Reddeker (2004, p. 25). De fato, esse dispositivo enriquece o imaginário do artista, dando a conhecer os ancestrais das suas obras.

As imagens fotográficas em preto e branco estão coladas em três cadernos de molas, ampliadas em tamanho de 10x15 cm. Nesse tamanho, o número de fotografias em cada página pode variar de um a quatro, mas, numa mesma página, o artista coloca sempre o mesmo motivo, repetido em diferentes ângulos de tomadas e de enquadramentos. Em outras fotografias, é o próprio tamanho do contato que foi recortado e colado sobre a página do caderno (fig. 333). O arquivo possui também várias tiras de negativos, igualmente em preto e branco.²³⁰ Assim como as fotografias dos cadernos, as imagens dos negativos são muito parecidas no enquadramento, como se o artista realizasse a fotografia como um treinamento do olhar pela repetição. As fotografias, na sua maioria, foram tiradas em locais de viagens feitas pelo artista, por isso, estão organizadas nos cadernos com referência

²³⁰ Um dos cadernos do artista desapareceu após um empréstimo e não mais retornou ao seu ateliê, o que é lamentável tanto para o artista quanto para os pesquisadores de sua obra. As imagens dos negativos foram reveladas pela autora para análise de seu arquivo.

a esses lugares, como Nova York, Berlim, Paris, Chelsea, Serra do Mar, Cubatão, entre outros. As fotografias realizadas em São Paulo são identificadas pelo nome do edifício fotografado, como Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), ou do espaço dentro de um edifício, como Terraço Itália.

Pode-se perceber, nas fotografias de Giannotti, o interesse formal que se encontra em suas pinturas. Uma consulta aos seus arquivos fotográficos mostra o seu interesse por formas estruturais: molduras de janelas, planos de paredes, enquadramentos de vidraças com tomadas em perspectiva, grades de detalhes da torre *Eiffel* e de telas usadas para cercamento de terrenos ou fechamento de portas, andaimes de construções, antenas de rede elétrica, de tubulações, etc. (fig. 334). Mesmo quando a paisagem mais distante aparece em suas fotografias, percebe-se que seu interesse não está propriamente nessa paisagem, mas nos anteparos visuais que se sobrepõem a ela, como uma janela com cortinas, vidros embaçados ou reticulados, uma grade de ferro em losangos que se impõem sobre uma tubulação ou ponte. São as janelas como superfície, não como transparência do tridimensional, que aparecem materializadas em suas fotografias documentais. O seu olhar esbarra nos planos, não atravessa a vidraça, não busca o infinito e não retém interesse pelo assunto que está para além das molduras. Assim, o artista parece interessar-se mais pelos anteparos visuais do que propriamente pela paisagem à distância.

Em várias dessas fotografias como documentos de trabalho, pode-se verificar que o artista realiza tomadas aproximando-se e afastando-se das estruturas, como se fosse pela técnica do *zoom* fotográfico: uma grade fotografada mais ao longe e outra imagem da mesma grade em close, até o ponto de estourar a nitidez. Verifica-se ainda, nas fotografias de seus arquivos, que o artista não preserva propositadamente a qualidade técnica da imagem fotográfica quando da captura. São muitas imagens desfocadas, com enquadramentos descentralizados: “tem que desnaturalizar, é essa artificialidade da imagem que me interessa”, afirma o artista (entrevista à autora, 09.06.2010). A maioria das imagens é capturada em situações diurnas, mas, quando realizadas à noite, o desfocamento é ainda maior. Como se disse, a maior parte do arquivo de Giannotti contém fotografias em preto e branco, com exceção de algumas poucas coloridas.

Sobre algumas fotografias em preto e branco, o artista realizou intervenções picturais (fig. 335). Suas composições picturais são centradas em cor e estrutura;

possivelmente, é por isso que o artista acaba por pintar determinadas fotografias de seus arquivos documentais: “a cor como estrutura é a própria fotografia como estrutura. A cor sobre essas fotografias visa um pouco a desestruturá-las, a criar outra temporalidade” (entrevista à autora, 09.06.2010). Ele acrescenta: “o que me fascina é a temporalidade da pintura. Ela não tem a imediatez da imagem fotográfica. É o oposto do instante fotográfico” (entrevista à autora, 09.06.2010). Assim, a cor impõe-se à imagem mecânica, e ele tenta resgatar a temporalidade da pintura.

Aqui o emprego de pintura sobre fotografia não tem qualquer relação com a história das fotografias pintadas, com o objetivo de corrigir problemas técnicos ou dar maior caráter de realismo, como era comum no século XIX. Pelo contrário, Giannotti quer desvanecer o realismo fotográfico, tão caro aos atributos de cientificidade, designados à fotografia na sua origem. Não há intenção de preencher as imagens nos seus contornos. Por vezes, suas pinceladas estendem-se para além da fotografia e alcançam a página do caderno. Ao sobrepor pinceladas de vivos cromatismos, de certa forma, há uma humanização da imagem mecânica pelo gesto da mão e um encobrimento de detalhes da imagem.

Sobre a película do papel fotográfico, é visível a trajetória do gesto expressionista pictórico – as cerdas do pincel em cromatismos vermelhos, verdes, amarelos, azuis e roxos, que contrastam com a estrutura em preto e branco da fotografia. A visão de pintor sobrepõe-se à de fotógrafo. A cor esparrama-se sobre as vidraças das janelas. As cores empregadas não são testes ou esboços para composições pictóricas, porque o artista não realiza transposições diretas dessas fotografias para suas pinturas. Com tal gesto pictofotográfico, Giannotti parece querer diminuir o poder de presença, de visibilidade da imagem fotográfica, presença esta que se colocará de forma indireta em suas composições pictóricas, como se verá adiante. Embora os cromatismos não anulem completamente as estruturas das janelas, as cores conseguem repelir a noção de tridimensionalidade, também reduzida pelo interesse em fotografar janelas embaçadas, com cortinas ou com retículas que escondem os volumes exteriores da paisagem. Tudo isso se constitui numa forma de enxergar pelo viés da cor uma imagem que era em preto e branco, o que faz lembrar a condição de pintor. Com tal procedimento, o artista coloca cor nas estruturas da fotografia, definindo o eixo de sua poética: cor e estrutura.

O arquivo, para Marco Giannotti, não representa uma fonte para cópias de códigos fotográficos em regimes picturais, mas compreende uma forma de alimentar o seu imaginário para estruturações de suas composições de pintura: “eu penso a fotografia como algo que enriquece o meu universo visual”. Pode-se pensar numa relação de ambiguidade entre a fotografia e a prática pictórica de Giannotti: “é a pintura que me leva a buscar motivos fotográficos, ou são os motivos fotográficos que me levam a fazer motivos pictóricos” (entrevista à autora, 09.06.2010). Apesar de o arquivo ser um dispositivo de informação, o artista não utiliza a fotografia como um protocolo de consulta e de leitura literal cada vez que vai criar uma composição pictórica, mas as estruturas das imagens fotográficas estão introjetadas a tal ponto em seu imaginário que naturalmente fomentam suas ideias picturais. Como se disse antes, muitas composições de suas fotografias são parecidas, e isso mostra um exercício do olhar que pratica com as tomadas fotográficas. Com raras exceções, como nas primeiras obras, em que utilizou fragmentos de imagens fotográficas no corpo da pintura, o arquivo, para Giannotti, não tem a função de citação para suas pinturas, como uma transcrição literal, conforme verificou conceitualmente na primeira parte desta pesquisa. A fotografia como fonte pictural ocupa um lugar clandestino em suas pinturas, porque os códigos da reprodutibilidade mecânica não são visíveis.

Para Olivier Corpet, “a obra reenvia ao realizado, ao completo, ao acabado, e o arquivo ao inacabado, ao fragmentário, ao escondido. Em princípio, um artista, um escritor, se faz reconhecido por sua obra antes mesmo que por seus arquivos” (2004, p. 41). Daí a importância de mostrar os subterrâneos da obra que podem tornar públicas as etapas envolvidas no processo de criação de um artista, ainda mais em se tratando das obras de Giannotti, em que muitas vezes a cumplicidade com os arquivos não é tão explícita. O arquivo não designa somente o que o artista conserva nas suas pinturas, mas o que seu imaginário filtrou das imagens fotográficas, mais como alusão do que citação. Assim, a utilização de fotografias em seu processo de trabalho permanece clandestina à sua pintura.

6.2 A ESTRUTURA FOTOGRÁFICA COMO IMAGEM CLANDESTINA NO PICTURAL

O artista situa no ano de 1991, quando de uma viagem com seu amigo Nelson Brissac a Curitiba, o começo do interesse em fotografar para fazer uso pictórico. Em fotografias de 1992, já se verifica o seu interesse por motivos estruturais de armações de ferro de construções em imagens realizadas em Berlim e de numa fachada de edifícios com seis janelas em Engenho de Piracicaba. A fotografia começou integrada materialmente à sua pintura, como afirma: “eu fiz um fotolito das imagens, imprimi em entretela e trabalhei por cima numa série de pinturas” (entrevista à autora, 09.06.2010). As imagens de molduras de janelas, impressas por meio de serigrafias, são praticamente recobertas por camadas de pinturas que quase escondem a reprodução técnica em obras como *Garbo* (1993) e *Terraço Itália* (1992). O artista parece querer trabalhar cobrindo a imagem fotográfica desse lugar, como ele próprio confirma:

No *Terraço Itália*, tinha uma planta matissiana. Eu peguei essa imagem e fui encobrindo a superfície da tela, pensando a pintura quase como um palimpsesto, onde você cria uma sobreposição de várias camadas de entretela e aplica cera, parafina e pintura. Você vai desvendando essas paisagens urbanas através dessas camadas (entrevista à autora, 09.06.2010).

A pintura *Terraço Itália* (1992) (fig. 336) contém o motivo plástico que mobilizará parte de sua produção pictural: as janelas. O artista diz ter sempre em mente uma obra de Henri Matisse,²³¹ *Porte-fenêtre à la Collioure* (1914) (fig. 337): “dissipar a estrutura da janela em um fundo negro que se transforma não mais em sombra, mas em cor, e o espaço virtual da janela é completamente subvertido” (GIANNOTTI, 1986-2007, p. 5). A iconografia do trabalho *Terraço Itália* decorre de fotografia realizada pelo artista no local, registrando as estruturas geométricas das molduras de janelas com grandes planos envidraçados e com folhas de plantas em silhuetas (fig. 336). Tal imagem é entremeada com camadas picturais, parafina e cera. Já há, portanto, uma intenção de usar a fotografia com certo distanciamento,

²³¹ As pinturas de Giannotti possuem relações com obras de vários pintores, como Henri Matisse, Robert Delaunay, Alfredo Volpi, Mark Rothko, Barnett Neumann, entre outros, que não serão aqui abordados porque não se constituem como foco da presente pesquisa. Somente poderão ser considerados outros pintores que utilizaram a fotografia como premissa pictural.

de forma que ela não se sobreponha à pintura, mas apenas se misture a ponto de dificultar seu reconhecimento. É uma forma de não explicitar a presença da fotografia. Isso faz sentido se compreendermos que esse uso de forma mais indireta da fotografia aparece também em suas obras posteriores, como se verá no decorrer do capítulo. Na descrição de seus procedimentos para outra obra, como *Janela* (1991), pode-se perceber claramente o uso quase oculto da fotografia:

Eu pegava a imagem fotográfica, fazia um fotolito, depois fazia um *silkscreen*, como Warhol, mas é diferente desse artista, porque eu fragmentava a imagem, colocava numa entretela, mas a entretela tinha uma velatura, de palimpsesto mesmo, não é algo que se vê de imediato. Era uma tela bem fininha. Aí, eu rasgava, queimava, colava. Eu buscava uma espécie de fragmentação e, ao mesmo tempo, de rememoração, como se a imagem permanecesse dispersa, mas buscava o fio da meada... (entrevista à autora, 09.06.2010).

Na descrição desses dois procedimentos, pode-se perceber que o artista procura amenizar a visibilidade da presença da fotografia em suas pinturas ao fragmentar, rasgar e queimar parte das imagens, ao imprimi-las em superfícies finas, como na entretela ou papel de arroz, de forma que as fotografias ficassem entremeadas às pinturas como palimpsestos. Assim, ele utiliza recursos plásticos que, de certo modo, escamoteiam a objetividade da imagem técnica.

Essa visão entre os dois meios é atribuída pelo artista à particularidade da situação urbana de São Paulo,²³² que, segundo ele, determina muito de sua forma de percepção:

Não é por acaso que fui ao *Terraço Itália*, que é um dos poucos lugares onde você tem uma vista de São Paulo, mas, mesmo assim, essa vista era tão mediada, tão fragmentada, tão cheia de informações, que parece que o olhar nunca se desdobra em relação ao infinito (entrevista à autora, 09.06.2010).

Soma-se a tal percepção o fato de o artista ter exercido a prática fotográfica desde os 14 anos de idade,²³³ conforme declarou à autora. É um olho treinado pela mediação da janela da câmera, um olhar acostumado a enquadrar os assuntos pela moldura da “janela” do aparelho fotográfico. Ele menciona, ainda, que os dispositivos óticos sempre o fascinaram e atribui essa necessidade de enquadrar um motivo até

²³² Sobre a arquitetura de São Paulo, durante a entrevista à autora (09.06.2010), o artista afirma: “note esta minha casa, ela é toda fechada, ela se volta para sua interioridade. A arquitetura de São Paulo nunca é como a de Le Corbusier, uma caixa de vidro aberta. A paulistana sempre busca a constituição de uma interioridade”.

²³³ Com essa idade, afirma ter morado em Nova York, de 1980 a 1982, e já possuía uma câmera fotográfica (entrevista à autora, 09.06.2010).

pelo fato de usar óculos, lembrando o filme *Janelas da Alma*, que também discute a questão do enquadramento das coisas do mundo.

Como se sabe, a função da janela no mundo real, como também da “janela” da câmera fotográfica, é ver através de – é um dispositivo que se interpõe entre a visão e o assunto a ser visto, uma passagem do mundo interior para o exterior. Tanto uma quanto a outra janela servem também como enquadramento de um determinado assunto.

Uma das virtudes apregoadas pelos defensores da imagem técnica já no século XIX foi a capacidade do novo invento de registrar a tridimensionalidade dos objetos e a minuciosidade dos detalhes, como se pode constatar no discurso de Arago na Academia de Ciências de Paris, em 1839: “a imagem se reproduz em seus detalhes mais mínimos com incrível exatidão e fineza (...). A luz reproduz as formas e as proporções dos objetos exteriores com uma precisão matemática” (ARAGO apud SCHARF, 2001, p. 28). Pode-se lembrar também a fotografia estereoscópica no século XIX, que, com a ajuda de um dispositivo, fornecia uma sensação espacial de tridimensionalidade e volume dos objetos. É na contramão dessa capacidade de ver em profundidade os volumes e as distâncias dos espaços que se configuram as fotografias que Marco Giannotti faz para depois transformar em assuntos pictóricos. O artista nega a perspectiva artificial tão cara aos renascentistas, que moldavam o mundo pela tridimensionalidade: “a janela não deve ser mais pensada como modelo clássico e virtual da perspectiva, onde a tela aparece como um meio transparente” (GIANNOTTI, 1986-2007, p. 6). Ainda segundo o artista, “na arte moderna, as janelas passam a ser vistas como superfícies, como opacas, e não mais transparentes”. O artista paulista está interessado na planaridade do mundo. Sua visão não é para o infinito, mas para a proximidade do assunto. É, portanto, uma visão de proximidade que caracteriza sua estética pictórica e que pode ser encontrada nos seus arquivos de fotografias, que contribuíram para formar a percepção da pintura, conforme mencionado anteriormente.

Como se verificou nas fotografias de seus cadernos, o artista parece estar interessado em anteparos visuais que barram o olhar para a exterioridade do mundo. Ele opta por fotografar janelas com cortinas, vidros embaçados (fig. 338) ou reticulados; quando aparece uma paisagem, são valorizados os planos arquitetônicos: “é quando nos deparamos com uma janela turva que, efetivamente, temos consciência da sua presença objetiva e começamos a reparar melhor no

ambiente em que nos encontramos”, diz o artista (1986-2007, p. 7). Sempre fotografadas de dentro para fora, em contraluz, muitas vezes as janelas são tão enegrecidas que se sobressaem somente os planos de luzes recortados em meio a silhuetas pretas das molduras (fig. 339). Seu interesse reside, portanto, nas estruturas dos planos das janelas, conforme se verifica em sua declaração: “Delaunay diz que não há nada de mais interessante do que janelas quando se fecham, porque aí você vê a interioridade da própria janela, e a janela é o vidro, a estrutura” (entrevista à autora, 09.06.2010).

A relação que o artista paulista estabelece com a fotografia nas suas pinturas não é como um atestado de presença, porque ele procura o máximo de distância possível em relação a códigos da imagem técnica. Ele não utiliza a fotografia como mimetismo: “a minha relação com a fotografia nunca foi de mimetismo. Na verdade, eu sempre pensei a fotografia e a pintura como dois meios de linguagens que têm suas particularidades” (entrevista à autora, 09.06.2010). Ele procura conservar uma distância dos códigos fotográficos.

Marco Giannotti diz não suportar ver pintores utilizando a fotografia da forma que ele considera como uma “solução fácil”:

O ato pictórico fica uma espécie de interpretação meio realista ou hiper-realista de uma imagem fotográfica, tem que ter uma reflexão muito grande sobre as especificidades de cada meio, é isso que enriquece essa tensão entre a fotografia e a pintura e que alimenta as duas áreas. O pior é pintor que fica pintando que nem fotógrafo e fotógrafo que fica fotografando que nem pintor (...) Daí essa ideia de fragmentação e reconstrução contínua que realizo. Eu nunca sei o resultado final da imagem de um quadro (entrevista à autora, 14.02.2011).

Como se pode inferir por esse depoimento, o artista utiliza recursos fotográficos para suas pinturas, mas quer preservar um distanciamento com as “especificidades de cada meio”, por isso, critica pinturas com evidências fotográficas. Nessa declaração, se poderia detectar certa ligação com um critério modernista, sobretudo com a preservação das especificidades da pintura, como proposto pelo crítico americano Clement Greenberg; porém, diferentemente deste, Giannotti concebe o uso da reprodução fotográfica na tela, como se verificou anteriormente na obra *Terraço Itália*. O que o pintor deseja é afastar-se do sentido descritivo da imagem, do realismo da fotografia configurado em pintura. O que se pode ponderar, na sua declaração, é que, se as especificidades de um meio se conservam, não se chega a criar uma tensão entre fotografia e pintura, principalmente no seu caso, com

as pinturas abstratas, que, embora tenham referências indiretas à fotografia, criam um distanciamento de evidências fotográficas.

As suas pinturas podem ser colocadas em dois eixos: as que conservam uma relação com elementos figurativos, como as séries *Fachadas* (1993), *Templos* (1995), *Cárcere* (1996) e *Cubatão* (1996), e as que mobilizam planos de cores e estruturas, como as séries *Estruturas Espaciais* (1999), *Estruturas Espaciais II* (2011), *Relevos* (2000) e *Passagens* (2003), entre outras. No entanto, mesmo nas mais figurativas, não ocorrem transposições diretas da linguagem fotográfica na sua pintura.

A série pictórica *Cubatão* (1996) (fig. 340) surgiu a partir de várias fotografias que realizou numa viagem com seu amigo fotógrafo Cássio Vasconcellos a Cubatão, na Serra do Mar, onde Giannotti fotografou torres de luzes elétricas. Estas, quando transpostas para a pintura, aparecem quase como desenhos numa paisagem de faixas picturais de azuis, vermelhos, marrons e brancos, que, pelo colorido, podem evocar uma situação noturna. Da fotografia em preto e branco, o artista só aproveitou os motivos com as torres e os fios de energia elétrica, que multiplicou. A figuração de tais estruturas quase se mantém apagada pelas finas linhas e pela predominância das faixas de cromatismos. Não há indícios de caráter fotográfico na pintura.

Na série *Oleodutos*, (figs. 341), o pintor cria um distanciamento da mimese dos volumes fotográficos coloridos das tubulações desses oleodutos, pois, ao transformá-los em pintura, torna-os planos e muda completamente as cores da imagem fonte. Embora ainda reconhecível pelos conectores dos tubos que preserva, o pintor não faz uma transposição literal da imagem mecânica para a sua pintura. Em nenhum momento, ele se utiliza de aparelho de projeção de imagens, como o episcópio. A fotografia serve, então, apenas para enriquecer o seu vocabulário de temas.

A admiração assumida que Giannotti tem pela pintura de Volpi aparece na escolha do assunto da série *Fachadas* (1993),²³⁴ mas, diferentemente do mestre, é como se ele explodisse as fachadas e as transformasse em grandes planos de cores, que chegam a medir 270 x 420 cm. Os planos de formatos de janelas fotográficas em preto e branco aparecem transfigurados em pinturas dessa série,

²³⁴ Essa série foi exposta no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1993.

porém não de forma descritiva, pois o artista ameniza a objetividade fotográfica com contornos imprecisos nas janelas e marcas de pinceladas nos planos de cores. Na obra *Fachada vermelha* (1993) (fig. 342), uma janela em azul, um pouco descentralizada, sobre um fundo vermelho, cria um contraste pictórico. Outras duas janelas em estado latente, quase invisíveis, podem aludir à imagem fotográfica latente durante um processo de revelação de fotografia analógica.

Na obra *Sala vermelha* (1994) (fig. 343), no projeto *Arte/Cidade*, toda uma sala de um antigo edifício foi impregnada com pigmento vermelho, e foram pintadas janelas numa enorme parede de uma das salas. Segundo o artista, as referências foram às obras *O Atelier Vermelho*, de Matisse (1911), e *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), de Cildo Meireles (figs. 344 e 345). Entretanto, pode-se fazer outra leitura, embora possa não ter sido a intenção consciente do artista, pois não há como não se lembrar de uma sala de laboratório com luz vermelha, esta utilizada para não velar o papel fotográfico durante a revelação de fotografias analógicas.

A declaração do artista, já mencionada, em relação à ambiguidade de suas escolhas, isto é, se é a pintura que o leva a buscar motivos fotográficos ou os motivos fotográficos que o levam a escolher os pictóricos, fica evidente quando se relaciona nessa série uma fotografia de janela com persianas e duas pinturas (fig. 346). As formas horizontais e divisões verticais das persianas são sugestivas para as formas picturais. Independentemente de saber o que foi feito primeiro, se a imagem mecânica ou a imagem pictural, o que fica claro é o diálogo entre as composições enquanto assunto e enquadramentos, mas sem a presença de códigos gráficos da fotografia. A pintura parece sempre conservar o seu espaço de especificidade de linguagem enquanto matéria pictórica. O artista não permite que sintaxes gráficas da fotografia dividam espaço com a sua pintura. Essa independência que ocorre com a fatura da matéria pictórica nessas séries também ocorre nas suas pinturas abstratas.

O pintor utiliza a fotografia como elemento que potencializa o seu imaginário, mas a relação da imagem mecânica com suas abstrações cromáticas não é visível. Se não se tem acesso à produção fotográfica de Giannotti, fica difícil intuir que suas pinturas abstratas possam ter tido como elemento visual subterrâneo uma percepção decorrente de sugestões compositivas de estruturas fotográficas. Os planos cromáticos podem ser transmutações de grandes espaços planares de

janelas envidraçadas – ao menos é o que se pode depreender ao compararem-se determinadas fotografias com determinadas pinturas.

Em fotografias datadas de 1991 e na série de pinturas *Fachadas*, de 1993, já se constata o interesse plástico de Giannotti, que reaparece em vários trabalhos posteriores de sua trajetória: a percepção de estruturas planares do espaço. Uma admiração confessada pelo artista são as obras do arquiteto mexicano Luis Barragán (1902-1988), que coloca cores, como laranja, amarelo e turquesa, por exemplo, em grandes blocos de paredes e muros²³⁵ (fig. 347). Tais estruturas planares e coloridas entram em conconância com o interesse do artista por tais recursos formais. O trabalho do arquiteto assemelha-se a uma pintura no espaço. Giannotti (2006-2010, p. 25) diz-se, ainda, um admirador das arquiteturas de Paulo Mendes da Rocha, pela forma como o arquiteto “desafia os planos ortogonais, criando uma perspectiva abissal”.

A fotografia que o artista realizou de uma parede do MuBE (2002) (fig. 348), projeto de Paulo Mendes da Rocha, com forte acento de planos, reverbera, por exemplo, nas pinturas *Passagem em Magenta* (2007) e *Passagem Para o Vermelho* (2006-2007) (figs. 349 e 350). Nesses trabalhos, o modo como Giannotti potencializa os planos e as estruturas pode evocar sua longa experiência com a visualidade fotográfica, em que o visor da câmera, como uma janela, possivelmente habilitou seu olhar para uma disciplina seletiva de enquadramentos e aproximações de assuntos, visíveis, sobretudo, quando resgata da fotografia a capacidade de ampliar fragmentos em *all-over*. Suas pinturas sugerem um espaço para além da tela. “A operação de enquadramento, qualquer que seja o momento em que ocorra (na tomada de vista ou, mais tarde, na impressão), introduz uma ruptura nos hábitos perceptivos”, conforme lembra Régis Durand (1995, p. 78).

Os planos de determinadas obras da série *Estruturas Espaciais I* (1999), se comparados aos estudos fotográficos dos cadernos, assemelham-se às divisórias verticais internas das janelas. Portanto, os elementos estruturantes que seccionam as superfícies de cores em seus quadros podem aludir à visualidade fotográfica das vidraças das janelas. Os enquadramentos e formas dos espaços cromáticos de suas abstrações lembram os espaços de vidraças (figs. 351 e 352), que formam

²³⁵ Essas cores encontram-se também nos bordados em alto relevo de Oaxaca e nas pinceladas sobre a cerâmica *Talavera de Puebla*. É como se o arquiteto colocasse a cultura mexicana do artesanato em suas paredes.

superfícies planares, encontrados nos seus cadernos fotográficos. Se a fotografia fornece a estrutura de tais planos, ela se conserva como subterrânea, pois não há nenhum indício de que a pintura tenha, efetivamente, uma relação de ilusão de fatura de matéria fotográfica.

As geometrias das fachadas das casas das fotografias de Anna Mariani, também fazem eco a essas geometrias das obras do pintor. Ao realizar *Fachadas*, conforme informou o artista, ele estava impactado pelas estruturas de planos e cores das fotografias de Anna Mariani (fig 353). Quando se aproxima sua pintura *Sem título* (1999), da série *Estruturas Espaciais I* (fig. 354), da obra *Caratacá* (1986), de Mariani (podem-se ver certas estruturas que interessam a ambos os artistas. Essa série, assim como os demais trabalhos do artista, confirma sua intenção de não incorrer em mimetismo fotográfico, pois entende que a fotografia fortalece o seu universo visual. O dispositivo da fotografia atua, em suas pinturas, como referencial de registro e de seleção dos enquadramentos de estruturas espaciais, porém, sem recorrer à função descritiva da imagem técnica. Os estudos fotográficos têm a semelhante economia de planos que se observa em suas pinturas.

6.3 A FOTOGRAFIA DE *PLATITUDES* PICTURAIS COMO OBRA

O autor francês Éric de Chassey (2006) realiza uma investigação sobre determinadas fotografias que fazem uso do recurso das *platitudes*²³⁶ formais:

a *platitude* não é um conceito exato, mas uma noção que depende da recepção de quem olha uma imagem. Para que exista *platitude*, é necessário que a planaridade subsista em nossa percepção. É o nosso olhar que vê em *platitude* (CHASSEY, 2006, pp. 8-13).

O autor lembra que

o fotógrafo não é, como o pintor, conduzido a procurar a representação em terceira dimensão porque seu aparelho já é construído para procurar essa ilusão. O papel, por sua natureza, é um suporte plano, mas nós nos habituamos a ver em profundidade, como se o suporte fosse transparente. Há também aqueles que procuram voluntariamente a bidimensionalidade,

²³⁶ Embora na língua portuguesa o termo *platitude* tenha um significado pejorativo, conforme o *Dicionário Houaiss*, o emprego desse termo na pesquisa não está ligado a tal significado. *Platitude* fotográfica é aqui empregada segundo o conceito criado pelo autor francês Éric de Chassey, que interpreta parte da história da fotografia por esse viés. Para deixar claro que o termo está sendo empregado no sentido colocado pelo autor francês, o termo aparece em itálico.

suprimindo a ilusão de profundidade por uma precisão da tomada de vista para o plano. László Moholy-Nagy (1895-1947), artista que triunfa na Alemanha entre 1920 e 1930, utiliza determinadas características formais, com a chamada *Nova Visão*, como as “vistas em *plongée* que suprimem radicalmente a perspectiva em proveito de uma organização geométrica plana (Chassey, 2006, pp 8-13).

Por pensar a fotografia como estrutura, Marco Giannotti (entrevista à autora, 09.06.2010) diz ter muito interesse nas fotografias do casal alemão Bernd (ano) e Hilla Becher (ano). São fotografias de paisagens industriais, caixas d’água, torres, tipologias semelhantes de arquiteturas, entre outros, em que os artistas procuram concentrar o foco no assunto, de modo a revelar o sentido estrutural das formas. Éric de Chassey (2006, p. 129) diz que esses artistas alemães “utilizavam tempos longos de pose (de 10 segundos a um minuto) para obter a mais alta precisão em todos os pontos da imagem, privilegiando vistas frontais em preto e branco e com uma luz uniforme.” Para obter o tipo de luz que aparecem em suas fotografias, eles trabalhavam, normalmente, na primavera ou no outono. São tomadas frontais para que seja possível atingir o nível mediano do objeto fotografado. Eles procuram “endireitar” a perspectiva e apresentar as linhas do edifício como ortogonais e paralelas às bordas da tiragem fotográfica (fig. 355). São edifícios construídos segundo princípios de estrita economia e, assim, são propícios ao aplanamento fotográfico. A estrita frontalidade colabora para as *platitudes* do assunto:

(...) é necessário que os edifícios se assemelhem a silhuetas. Tomar os objetos de frente lhes dá o máximo de presença e vos permite eliminar o risco de ser demasiadamente subjetivo. Nós queremos mostrar o objeto em seu formato legível (BECHER apud CHASSEY, 2006, p.131).

É essa frontalidade que permite uma planaridade, esta ainda mais visível quando o edifício é dotado de grades com fachadas de natureza geométrica e estrutural,²³⁷ portanto, motivos caros a Giannotti. Chassey (2006, p. 136) lembra que “a planaridade fica ainda mais evidente quando as fotografias são expostas em forma de grade nas paredes dos espaços expositivos.” Se não há uma relação tão estreita entre as fotografias e as pinturas do artista paulista com o trabalho do casal Becher, há um apreço pelas problemáticas formais trabalhadas por esses artistas.

²³⁷ A questão estrutural é tão importante para os Becher, que eles fotografam de modo a preservar uma rigorosa estrutura geométrica das madeiras, sem distorções. “É essa estrutura de madeira fina e precisa dos edifícios que coloca em relevo os valores ortogonais” (BECHER apud CHASSEY, 2006, p. 141).

Outra obra exemplificada por Chassey (2006) é a fotografia *T.101.91* (1991), de Jean-Marc Bustamante (fig. 356), que se configura em *all-over*, sem centro nem hierarquia, cuja tomada fotográfica enquadra um muro e uma faixa de ciprestes que deixam a imagem sem profundidade. Citando Rosalind Krauss, o autor (2006, p. 169) afirma que “o olho é conduzido a deslocar-se lateralmente, e não mais em profundidade.” Embora diferente nos assuntos, a obra de Giannotti também não conduz à profundidade, sendo barrado pela forma plana. A obra *Paris Montparnasse* (1993), de Andreas Gursky, exhibe uma fachada em forma de grades que formam um plano de grande formato (180 x 300 cm), que mostra uma “reconciliação da tradição documentária com a estética do quadro” (CHASSEY, 2006, p. 172).

Como se verificou, Marco Giannotti sempre produziu apontamentos fotográficos que lhe sugeriam estruturas de composições para suas pinturas. Paralelamente à sua trajetória como pintor, o artista começou a desenvolver também um trabalho fotográfico como obra de arte. Pode-se verificar como ocorrem as migrações de recursos visuais entre suas pinturas e essas fotografias.

O artista diz não gostar de câmeras pesadas e de troca de lentes, como fazem os fotógrafos que prezam pela qualidade da imagem técnica: “para alguns, o fetiche pelo aparelho é tão grande que usam mais a máquina que o olho. (...) A máquina tem que ser leve e ágil, deve ter quase a velocidade do meu olhar”, afirma. Ele não tem conhecimento técnico das fotografias e não se interessa pela precisão da imagem “definida até o último grão”, pois seu interesse é mais plástico: “até prefiro cultivar a minha ignorância”, como afirma, pois coloca seu foco nas questões que lhe são interessantes, e não no preciosismo técnico. Diz preferir uma imagem que vira “suporte de pigmentação”, por isso, prefere a impressão a jato de tinta, que se parece mais com a estampa. Giannotti afirma fazer fotografia a partir da escala e da composição da pintura e “olhar pictoricamente a fotografia”.

A fotografia como obra de arte atendeu a uma necessidade do artista de reconectá-lo com o real depois de uma produção pictórica abstrata: “o grande problema da pintura é a abstração, que faz você chegar sempre num buraco negro, quando você se vê às voltas com questões puramente formais. É como você voltar a falar do mundo”. E acrescenta: “a fotografia me traz de volta ao real” (GIANNOTTI, entrevista à autora, 14.02.2010).

Em 2009, na exposição *Quadrante*,²³⁸ o artista expõe trabalhos em fotografias. Cada imagem é composta pela justaposição de quatro fotografias, nas quais ele resgata a estrutura de divisórias das janelas, deixando um espaço em branco entre as imagens. Nos seus cadernos fotográficos, por vezes, aparece essa mesma montagem. Diz ele: “sempre via as minhas fotografias como um caderno. Realizei uma montagem como *cahier*; cada imagem era composta de quatro imagens. Era um pouco trazer esse universo do caderno para a fotografia” (entrevista à autora, 09.06.2010). Assim como dos cadernos fotográficos originaram-se motivos pictóricos, também se originaram fotografias como obra, mas estas foram mediadas por sua forma de compor na pintura.

Na série *Quadrante*, observa-se uma busca incessante pelas *platitudes* formais e por cromatismos, por meio de contraluzes que registram silhuetas dos objetos ou por tomadas que planificam os elementos fotografados: de anteparos visuais, como superfícies reticuladas e cortinados de janelas, de letras adesivadas em vidros, de planos coloridos, de imagens do mar, da areia da praia, entre outros. O resultado das imagens leva a pensar num olho fotográfico que vê os elementos do mundo real de forma muito aproximada e plana. Ele consegue retirar uma *platitude* até mesmo de elementos volumétricos (figs. 357 a 362).

A grade já era um motivo presente nas suas fotografias como apontamentos fotográficos para pinturas, mas aparecia como anteparo visual de suas paisagens. Para a série *Quadrante*, as fotografias são tomadas num ferro velho, com enquadramentos aproximados e em *all-over*, assim como algumas de suas pinturas abstratas. Giannotti procura aproveitar todo o negativo, sem cortes, porque, segundo ele, “o enquadramento tem que estar no olho” (entrevista à autora, 09.06.2010) – e esse olho foi treinado pelos enquadramentos do aparelho fotográfico e pela visão pictórica. Às vezes, as grades em contraluzes, com zonas enegrecidas pela ausência de luz ou pelo acúmulo das texturas, colaboram ainda mais para exacerbar a *platitude* das imagens. Em outras, até se pode perceber uma determinada perspectiva, porque o interesse do artista está na captura dos cromatismos. Outras grades de cercas tendo no fundo o mar, ou grades de cordas de goleiras, são combinadas com fragmentos de estruturas de paredes e com grafismos de letras.

²³⁸ A exposição foi realizada no Centro Cultural Maria Antônia em São Paulo.

Contrariamente às dimensões imensas com que a fotografia contemporânea tem trabalhado ²³⁹ e aos tamanhos igualmente grandes de suas próprias pinturas, as fotografias de Giannotti possuem o tamanho aproximado de 36 x 50 cm, que, na exposição *Quadrante*, foram expostas em vitrines. Isso se deve em parte ao fato de que o equipamento técnico que utiliza só permite chegar a essa escala. Levando-se em conta que o artista tem um trabalho em pintura, pode-se pensar que, nessas fotografias, ele coloca suas questões picturais, como o aplanamento das imagens e os cromatismos. Algumas séries das suas pinturas abstratas, como *Relevos* (2000), *Estruturas Espaciais I* (1999) e *II* (2001), *Passagem I* (2003) e *II* (2006), antecedem o seu início de produção de fotografias como obra de arte, e tais fotografias serão determinadas pelo seu olho pictórico e planar. “A fotografia como obra de arte vem porque tem essa relação com a pintura”, afirma o artista (entrevista à autora, 09.06.2010).

A percepção planar e geométrica que se encontra em *Passagens I e II* reverbera em fotografias de paredes da série *Quadrante*. Silhuetas de paisagem, quando sobrepostas pela luz nessas paredes, acentuam ainda mais a bidimensionalidade da imagem. Se, por vezes, aparece certa perspectiva dos espaços, esta é amenizada pelos enegrecimentos dos espaços que o artista fotografa. Assim, essa visão de *platitudes* é o elo que liga suas pinturas e suas fotografias, visão assumida pelo artista ao afirmar que “a visão em 3D me irrita profundamente, eu gosto literalmente da imagem plana e da ambiguidade. A profundidade imaginada é muito mais interessante do que ela pronta”. Nesse sentido, o artista contradiz todos os objetivos da fotografia com finalidade científica.

A utilização de letras como imagem, e não mais como semântica, aparece tanto nas suas pinturas de 1988-1990, quanto em suas fotografias como obra e é atribuída pelo pintor à sua amizade com a artista Mira Schendel,²⁴⁰ que, como se sabe, utilizava o recurso gráfico das letras em suas composições. Nas pinturas, as letras são empregadas como um palimpsesto em meio às camadas de tinta e de papel. Não há uma intenção narrativa – o interesse está em explorá-las enquanto

²³⁹ Conforme já referido no capítulo sobre o *tableau photographique*, Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, Cindy Sherman, Andreas Gursky, Caio Reizenwitz, entre outros, trabalham com fotografias de grandes dimensões.

²⁴⁰ O artista foi apresentado à artista por José Rezende. “Tivemos uma relação muito intensa, afirma Giannotti, uma comunhão de questões. Um dia, ela me disse: ‘Marco, eu poderia ter feito este trabalho, não porque você se influenciou por mim, mas porque somos contemporâneos e vivemos as mesmas questões’. Era uma coisa maravilhosa! Eu fiquei próximo da Mira até o fim da vida dela” (entrevista a Fernando Augusto em 11.11.2003).

elementos gráficos. Segundo o artista, “o naturalismo deixa de ser o paradigma, a narrativa deixa de ser o fio condutor da pintura”. O artista reforça a ideia de que a pintura não seja vista mais como a janela renascentista aberta para o mundo evocando um espaço virtual e de que livrar-se das convenções do naturalismo é uma das formas de conceber a pintura como “um terreno de experimentação contínua” (GIANNOTTI, 1996-2007, p. 6). Para amenizar essa relação com o real, fragmenta os motivos por meio de enquadramentos que acentuam ainda mais a condição de bidimensionalidade de letras adesivadas sobre vidros. Assim, é pelo viés do fragmento da realidade que estrutura a série fotográfica *Chelsea Outside* (2007), em que o enquadramento e o corte de letras²⁴¹ adesivadas são tão aproximados que estas viram estruturas planificadas, perdendo o seu referencial semântico (fig. 363). O fundo, entrevisto por entre os planos das letras, torna-se desfocado e, às vezes, mesmo que a geometria de um prédio ainda seja visível, a câmera parece ter sido oencostada ao vidro para potencializar, por exemplo, uma letra em vermelho que se impõe a toda a composição, reavivando o interesse de pintor de Giannotti:

Uma das coisas mais fascinantes da pintura é que ela ensina você a olhar, essa dimensão mais tátil, mais aproximada. Essa questão tátil é uma experiência muito forte da pintura. Você está o tempo todo lidando com a cor, o pigmento, a matéria (GIANNOTTI, entrevista à autora 09.06.2010).

Essa dimensão tátil, ele aplica às fotografias. Ainda nessa série, o artista sempre encontra anteparos visuais que burlam as volumetrias, sejam eles reflexos de vidro ou retículas que planificam a paisagem.

Se o artista não preserva nas suas pinturas um caráter de natureza fotográfica, as suas fotografias, como obras, têm um caráter pictórico e alguns trabalhos guardam muitas semelhanças de *placitudes* de composições com as suas pinturas abstratas. A sua formação acadêmica aprofunda seu conhecimento de cores,²⁴² como revela seu estudo sobre *A Doutrina das Cores*, de Goethe, em 1993, na sua dissertação de Mestrado na USP, conforme já mencionado. O seu interesse pela cor culmina numa abordagem sobre a cor nas diversas linguagens da arte no

²⁴¹ Como se sabe, determinados movimentos artísticos já empregaram letras em suas composições, como a pintura cubista e a fotografia dadaísta e construtivista, o que não cabe aqui abordar porque extrapola o foco da pesquisa.

²⁴² Desde os 18 anos, já tinha um ateliê, trabalhava com pigmentos puros e interessava-se por Helio Oiticica.

livro que organizou, *Reflexões sobre a Cor*. Em seu outro livro, *História da Arte Internacional*, também contempla um capítulo sobre a relação entre pintura e fotografia. É natural, portanto, que a questão cromática tenha impregnado seu olhar fotográfico.

Os monocromatismos azuis, da série *Luz+Luz* (2009) (figs. 364 e 365) não somente intensificam uma natureza pictural da fotografia, como às vezes destroem a objetividade da imagem mecânica pelos aspectos brumosos e desfazem a linha de horizonte entre céu e mar. Em outras imagens dessa série, as estruturas compositivas assemelham-se muito à sua pintura *Relevo em dois azuis*, de 2000 e *Sem Título*, 1991 (figs. 366).

Na série *Bernini* (2009) (fig. 367), Giannotti trata as volumetrias com aparências de planos por meio dos enquadramentos em *all-over* das colunas, reduzindo ao máximo a noção de volumetria. Essa superfície, que beira o pictórico pelos descascados e manchas, evoca camadas de pintura como um palimpsesto de cromatismos e brancos e ocres e aproxima-se, cromaticamente e em termos de estruturas de linhas verticais, da sua pintura *Sem Título* (2009) (fig. 368).

Em *Orvieto* (2009) (fig. 369), também valorizando o corte em *all-over*, a superfície da fachada de uma arquitetura com as listras horizontais pretas, cinzas e brancas pode evocar uma pintura abstrata. As manchas nos espaços brancos lembram camadas pictóricas. A proximidade com que as listras foram fotografadas potencializa a imagem, gerando um misto de planos e de volumes. Embora pareça montagem de pós-produção, porque listras largas se juntam a listras mais finas, isso não aconteceu; trata-se simplesmente do ângulo de enquadramento, que junta as distâncias de uma parede a outra do prédio.

As superfícies dos assuntos com aspectos picturais é o que caracteriza outra série fotográfica, *Travessia* (2009)²⁴³ (figs. 370), pelas luzes amareladas, manchas cromáticas sobre a pedra e texturas da areia e da água, que lembram matérias pictóricas. O foco da produção do artista nas plátitudes leva-o a colocar um elemento de bidimensionalidade, como faz nessa série, ao fotografar projeções de sombras de figuras sobre superfícies volumétricas e texturadas. A silhueta do corpo poderia evocar uma prática de registro de perfil da imagem de uma pessoa, que

²⁴³ O nome *Travessia* deve-se simplesmente ao fato de o artista atravessar um rio para fazer as fotografias.

alcançou seu apogeu por volta de 1750 em vários países, como Alemanha, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos, entre outros. Entretanto, Giannotti não está interessado no perfil como se fazia naquela técnica, mas na sobreposição do corpo na paisagem. É natural seu interesse pela sombra por tratar-se de um elemento plástico de representação plana. Uma reflexão sobre a sombra aparece num texto que escreveu sobre as obras *Shadows* (sombas), de Andy Warhol, no qual Giannotti também faz referência ao trecho da República, de Platão, que descreve a alegoria da caverna.²⁴⁴ Não é de todo improvável que o artista coloque o público a reviver a situação dos prisioneiros da caverna de Platão, pois, numa das imagens, uma sombra é projetada sobre uma pedra que pode evocar uma parede de caverna. Este é um trabalho que pode propor uma reflexão sobre a imagem. Essa questão sobre a realidade e a representação da imagem pode ser pensada com a série fotográfica *Travessia* em relação à fotografia.

Ao fotografar uma realidade, que é a paisagem, e uma aparência de realidade, que são as silhuetas projetadas sobre a paisagem, pode-se pensar, num sentido metafórico, que o artista faz um comentário sobre a condição da fotografia, que capta uma aparência de realidade e não é a própria realidade, como faziam crer os discursos dos primeiros fotógrafos, interessados no sucesso do invento, acreditando que a fotografia substituiria essa realidade. Assim, essa série pode ser uma metáfora para falar que a fotografia, sobretudo a analógica, capta um vestígio de uma realidade filtrada, evidentemente, por seus códigos de representação. Pode-se lembrar que o que é real para os prisioneiros da caverna de Platão é a sombra projetada de um outro real. O que Giannotti pode propor é uma reflexão sobre o que consiste a imagem fotográfica, sobre a ilusão de que ela seja capaz de substituir o real, e indagar que conhecimento é este que a fotografia é capaz de revelar do mundo. A série *Travessia* pode ser uma chamada para refletir sobre a produção de imagem que pretende duplicar o real. Entre todos os meios de representação, a fotografia talvez seja a mais astuta em duplicar aparências enganosas de um real. A obra pode, então, realizar uma travessia do real para o mundo das aparências.

²⁴⁴ Os homens acorrentados no interior de uma caverna, sem acesso ao mundo exterior, só podiam ver sombras projetadas na parede, conforme seu artigo “Andy Warhol e a sombra da Imagem”. **Risco**, 02, segundo semestre, 2004, pp. 116-125.

Marco Giannotti tem uma proximidade de convívio com o artista Cassio Vasconcellos. Ambos artistas se interessam por formas geométricas planares no que se pode configurar como *platitudes*. Entretanto há algumas diferenças, pois Vasconcellos trabalha com uma intensidade exacerbada dos cromatismos, pelo uso da artificialidade da luz e pelo emprego de fortes diagonais que causam uma movimentação e, por vezes, um estranhamento ao olha. A série *Noturnos* (1996) (fig. 371), de Vasconcellos foi realizada a partir de imagens captadas em São Paulo, Paris e Estados Unidos. Determinadas estruturas de planos se assemelham a obras da Série *Quadrante* de Giannotti (fig. 372). Como o próprio título da série evidencia – *Noturnos* –, as imagens foram captadas durante caminhadas para explorar a cidade à noite. Utilizando uma câmera Polaroid SX 70, os faróis do carro para iluminar e, posteriormente, uma fonte de luz acoplada numa bateria, o fotógrafo paulistano consegue dar um tratamento pictural às suas imagens. Com a fonte de luz, experimentou “o primeiro plano em vermelho puro, depois o amarelo e, após o domínio do processo, dependendo da imagem e do efeito, foi selecionando a cor desejada” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 31). A fotografia em Polaroid também possibilita essa saturação e uma textura nas cores. O artista processa as imagens num escâner e as imprime num papel à base de algodão, neutro e de natureza porosa. Tais procedimentos transfiguram o real em convenções artificiais de cromatismos, gerando, dessa forma, uma ênfase na natureza pictural das imagens.

Assim como Giannotti, Cássio Vasconcellos fotografa estruturas arquiteturais e metálicas em *all-over*, com enquadramentos bem aproximados que aplainam determinadas superfícies, potencializando os elementos como força visual. Outras vezes, são os recursos do enegrecimento e de certo desfocamento nas vistas urbanas que geram as *platitudes*. Em determinadas fotografias, há uma conjunção entre formas abstratas e figurativas. Em Giannotti, as *platitudes* são mais frontais; em Vasconcellos, são mais diagonais. Apesar de terem planos em diagonais, as fotografias de Vasconcellos, ainda assim, causam efeito de bidimensionalidade, obtido pela uniformidade da cor e da luz.

A série *Rosto* (1990), de Vasconcellos também tem característica de cromatismos intensos, de luminosidades fluorescentes. Ele tomou rostos em *close up* a partir de fotogramas cenas de filmes, “geralmente no momento em que o olho fora fechado, saturava as cores do monitor da televisão reduzia o contraste, escurecia a cena e fotografava” (Id., p. 203). Posteriormente, desfocava esses

rostos, colocando em xeque a concepção de retrato, porque escamoteia a identidade fisionômica dos personagens. Todos esses tratamentos resultam em fotografias de caráter pictórico.

Algumas das questões exploradas pelas fotografias de Marco Giannotti encontram eco em certas fotografias modernistas. A exploração de *platitudes*, de estruturas compositivas, de fragmentos de motivos em *all-over*, pode ser encontrada tanto na fotografia modernista internacional quanto na brasileira. A fotografia modernista no Brasil explorou muito as *platitudes* das formas, seja através da valorização das sombras e das sobreposições de imagens, seja pelos enquadramentos inusitados, com tomadas de cima para baixo e vice-versa.

Alguns dos pioneiros da fotografia modernista brasileira surgiram a partir dos fotoclubes,²⁴⁵ como Geraldo de Barros e Thomas Farkas, que integraram, nos anos de 1940, o Foto Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo, surgido no final dos anos 1930. No Brasil, “o fotoclubismo já nasceu vinculado à estética pictorialista” (COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 34), entendida como uma forma de tornar artística a fotografia por intervenções pictoriais com bromóleo, goma bicromatada e flous, negando a linguagem específica da fotografia, como já se discutiu na primeira parte desta pesquisa. A fotografia moderna condenou a estética pictorialista em prol de uma linguagem específica que valoriza recursos da imagem fotográfica. No Brasil, a transformação ocorreu “pela busca de uma visão pessoal desenvolvida intuitivamente, sem um projeto explícito de modernidade”, de acordo com Costa e Rodrigues (1995, p. 46), conforme mostram as obras de fotógrafos pioneiros, como José Yalenti, Thomas Farkas (fig. 373), Geraldo de Barros e German Lorca. Destes, pode-se identificar nos três primeiros um tratamento plástico das fotografias, com interesses passíveis de serem aproximados das fotografias de Giannotti na questão das platitudes e geometrias formais.

²⁴⁵ O movimento fotoclubista surgiu como uma reação à massificação da fotografia. Compreendia entidades compostas por amadores, profissionais, artistas e técnicos e visava fazer da fotografia uma atividade artística. Tais associações proliferaram em vários países como **Inglaterra e França**; no Brasil, a partir da década de 1940, disseminaram-se por vários estados. O Photo Club do Rio de Janeiro abriu em 1910, logo fechou e foi retomado em 1923. Nas três primeiras décadas, o Rio foi o centro do fotoclubismo nacional. Os fotoclubes realizavam atividades como a publicação de boletins informativos, revistas e catálogos de exposições, realização de cursos de estética e técnica fotográfica, seminários para avaliação da produção mensal do fotoclube, excursões fotográficas, concursos internos com temas pré-fixados e intercâmbios com associações do Brasil e do exterior. Para saber mais sobre a história dos fotoclubes, consultar: COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE/IPHAN, 1995; NEWHALL, Beaumont. **Historia de la Fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Marco Giannotti reconhece uma relação de algumas fotografias de grades com os trabalhos de Geraldo de Barros.²⁴⁶ Como se sabe, Barros participou do grupo *Ruptura* (1952), da I e II Bienal Internacional de São Paulo (1951 e 1953) no auge dos debates²⁴⁷ e da implementação das abstrações no Brasil. É, assim, um artista que se identificou com as abstrações geométricas na sua produção, tanto em pintura quanto em fotografia. Como afirma Paulo Herkenhoff (2006, pp. 147 e 149), sua fotografia “se rege por um estatuto de ruptura (...) opera a fissura no bloco do verismo mecânico imperante na fotografia. (...) A ‘abstração’ de Geraldo de Barros é uma oposição à fotografia realista”. Desde o final dos anos de 1940, com as *Fotoformas* (1949-1950),²⁴⁸ Barros já trabalhava com a imagem mecânica, e a fotografia foi a “experiência que se introduziu no seu raciocínio construtivo, antecipando sua pintura concretista” (HERKENHOFF, 2006, p. 156). É com a série *Fotoformas* que ele desenvolve suas fotografias abstratas, resultantes de seu interesse por Paul Klee.

O artista priva suas fotografias da ilusão de tridimensionalidade ao dissimular as volumetrias de fachadas e telhados. É essa *platitudo* que Giannotti tem em comum com o pintor do grupo *Ruptura*.

Marco Giannotti declara que suas fotografias realizadas num ferro velho que integram a série *Quadrante* dialogam com determinadas fotografias do seu conterrâneo. Trata-se das fotografias de estruturas metálicas do telhado da Estação da Luz, de São Paulo (fig. 374), feitas por Barros com superposição de tomadas no mesmo negativo.

Diferentemente de Giannotti, que praticamente não faz intervenções na matéria fotográfica, Barros fez uso de uma fotografia mais experimental, com várias exposições numa mesma chapa ou com intervenções físicas, superposição de negativos, intervenção nas chapas, recortes nas imagens e montagem sobre uma base de Eucatex. Barros “foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube

²⁴⁶ Ele organizou o laboratório de fotografia do MASP em 1949, o que lhe permitiu desenvolver suas pesquisas experimentais. Participou de inúmeras exposições, obtendo prêmios internacionais nos salões de fotografias. Trabalhou também com artes gráficas.

²⁴⁷ Em 1949, na inauguração do MAM, de São Paulo, foi realizada a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com curadoria de Leon Degand, indício de que o debate sobre essas tendências já ocorria no ambiente artístico paulistano. Na Bienal de 1951 de São Paulo, o artista suíço Max Bill é premiado com a obra abstrata *Unidade Tripartida*.

²⁴⁸ Realizou uma exposição das *Fotoformas* no MASP em 1950; “as fotografias tinham um caráter construtivo, mesmo que nessa época não se soubesse o que era concretismo.” A partir dos anos 1950, abandona a fotografia para seguir o concretismo (COSTA; RODRIGUES, 1995, pp. 52 e 53).

Bandeirante a realizar intervenções no processo de fotografar/revelar/ampliar, provocando um questionamento nos limites da linguagem fotográfica” (COSTA; RODRIGUES, 1995, p. 51). O que Giannotti e Barros têm em comum é a preferência por determinados motivos geométricos, grades e fachadas na fotografia e a abstração geométrica nas pinturas.

Esses tratamentos de *platitudes* também se encontram em *Sol Nascente* (1963), do brasileiro Gaspar Gasparin, que produziu achatamentos por meio do contraste de luzes e sombras, com planos que beiram a abstração.

Além de Barros, outros pioneiros da fotografia moderna brasileira, como José Yalenti e Thomas Farkas, também se interessaram em subverter os propósitos de registrar dimensões volumétricas dos assuntos pela fotografia. Yalenti explorou as potencialidades da fotografia em contraluz e incorporou a geometrização de motivos arquitetônicos, valorizando linhas e planos em *Embarque* (1945). Nas fotografias de Farkas, igualmente a imagem captada em contraluz foi trabalhada, acrescida de ritmos, texturas, ângulos e enquadramentos inusitados e geometrias em *Barragem de usina* (1951) e *Textura* (1949). Embora Farkas e Yalenti não sejam abstratos, trabalharam com uma linguagem que dialoga com uma economia formal dos assuntos.

Outros exemplos de inovação na fotografia modernista relacionados com o aplainamento de volumes dos motivos fotografados são encontrados em várias obras: o ângulo inusitado de tomada do alto de uma praça, em *Divergentes* (1955) e *Composição II* (1954), de Ademar Manarini; as geometrias arquitetônicas de *Propaganda do Céu* (1957), de Claudio Pugliese; as geometrias abstratas de luzes em *Escada em branco* (1957), de Eduardo Enfelt; a valorização das estruturas de linhas geométricas que se desenham no espaço enegrecido em *Composição óbvia* (1935), de José Oiticica Filho; as costas de uma placa de trânsito em *Impacto* (1957), de Eduardo Salvatore, entre outras fotografias.

Assim, mesmo em se tratando de assuntos figurativos, a fotografia modernista procura ressaltar uma visão mais abstratizante dos motivos, seja por privilegiar enquadramentos e ângulos inusitados, seja por considerar estruturas geometrizadas das composições e contraluzes que aplainam as superfícies. A fotografia moderna “transformou o uso da perspectiva (...), tendo que lutar contra a representação da perspectiva (...), e sua pesquisa de autonomia levou-a aos limites do

abstracionismo”. Assim, a “dinâmica figurativismo/abstracionismo foi típica da produção moderna”, constatam Costa e Rodrigues (1995, pp. 92 e 93).

É pela ambiguidade entre abstração e figuração, entre *platitudes* e volumetrias, que se podem aproximar fotografias de Giannotti das imagens produzidas pelos fotógrafos modernos brasileiros. Se, para esses últimos, encontrar uma visão abstratizante de assuntos figurativos representava uma pesquisa para implementar uma nova visão à fotografia num contexto de teor mais tradicional praticado no meio, em Marco Giannotti, não existe essa preocupação, porque a situação contemporânea não requer mais visões de rupturas. Para Giannotti, utilizar um vocabulário plástico ligado às abstrações está diretamente relacionado à sua pintura de teor abstrato e à sua percepção planar, conforme abordado anteriormente. O que há nas práticas picturais e fotográficas do artista é a sua visão de opor-se à objetividade da imagem realista, uma visão em profundidade e perspéctica. Nas pinturas, embora utilize fotografias como premissas picturais, o artista não deixa aparecerem os códigos de faturas gráficas, capazes de identificar os usos da imagem mecânica; nas fotografias, por sua vez, procura impor uma visão pictural e tendente para a abstração.

6.4 A PINTURA COMO “FOTOGRAMA”

Na prática pictural de Marco Giannotti, existe ainda outra questão que pode ser considerada, mesmo que indiretamente, à luz do universo fotográfico. A série *Contraluz* (2009) tem no título uma referência à forma como o artista fotografava as janelas ou as grades em contraluz, como se vê nos seus cadernos fotográficos. Possivelmente, os trabalhos dessa série sejam, na sua trajetória de pintor, aqueles que mais revelem uma alusão à natureza fotográfica, já que suas pinturas, conforme se constatou anteriormente, não revelam evidências fotográficas. Ele trata a pintura com procedimentos que evocam a experiência de revelação e impressão de imagens fotográficas analógicas. Para isso, utiliza o tema das grades.

Embora a série *Contraluz* date de 2009, o interesse pelo assunto das grades já vem de longa data, pelo menos desde as fotografias sobre *Cubatão* (1996) e também na série sobre *New York*. Pode-se lembrar que, nos cadernos do artista, há várias imagens de enquadramentos fotográficos das grades da torre *Eiffel*, do Centre Georges Pompidou, de pontes de Nova York e ainda toda uma série de

fotografias realizadas num ferro velho, com diversos tipos de grades, conforme se verificou. Estas são sempre fotografadas em situações de contraluz que resultam em estruturas planificadas em silhuetas. Giannotti considera que essas fotografias foram subsídio para fazer eclodir a série de pinturas: “a fotografia te dá um alento, ela é uma ponte entre você e o mundo real; já a pintura tem um resquício romântico para mim, ela é ainda muito interiorizada, uma experiência interior” (entrevista à autora, 09.06.2010).

A estratégia de enquadrar o motivo em *all-over*, como aparece em fotografias de grades nos seus cadernos, também é reverberada nas pinturas com esse tema. Pode-se dizer que a fotografia determinou o seu processo pictural porque primeiramente as grades apareceram em suas fotografias. Posteriormente, o artista passou a utilizar grades reais como matrizes²⁴⁹ para suas pinturas.

Sobre grandes telas, que variam de 80 x 100 cm a 200 x 340 cm, ou sobre papéis, é colocada uma grade como matriz (fig. 375, 376), em forma de losangos; aplica-se, então, tinta spray, que passa pelos vãos da trama da grade. Disso resulta uma impressão da silhueta da trama da grade, o que se parece muito com um fotograma (fig. 377 e 378). Esse procedimento, que pode aludir a um fotograma, Ronaldo Brito (2009) considera parecido com um negativo fotográfico.

O procedimento pictural da série *Contraluz* alude a procedimentos de natureza fotográfica originados quando do surgimento da fotografia: os fotogramas, técnica explorada por Christian Schaad, Moholy-Nagy e Man Ray no início do século XX. O fotograma consiste na colocação direta de objetos²⁵⁰ sobre uma superfície sensibilizada que, quando exposta à luz, tem suas silhuetas registradas sobre esse papel. Trata-se de uma fotografia sem câmera. Moholy-Nagy assim descreveu o procedimento do fotograma:

Projeta-se a luz através de objetos com distintos coeficientes de refração sobre uma tela, placa fotográfica, papel sensível à luz, ou se desvia de sua trajetória original por meio de distintos mecanismos, cobrindo determinadas zonas da tela com sombras, etc. (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 88),

²⁴⁹ Sobre a relação com a matriz, Giannotti lembra que fez gravura no ateliê de Sergio Fingermann e, como gravador, tem uma relação com a matriz e o encantamento com a imagem que vai se revelando, como no filme *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni. O artista refere-se à cena em que o fotógrafo, ao ampliar cada vez mais uma fotografia realizada num parque, descobre que fotografou por acaso a cena de um crime. É preciso lembrar que, como já dito anteriormente, desde os 14 anos de idade, o artista tem contato com a matriz do negativo fotográfico.

²⁵⁰ Eram utilizados objetos como copos, pulseiras, chaves, pentes, peneiras, papéis recortados, entre outros, que deixavam seus rastros no papel sensibilizado.

Pode-se recuar ainda ao século XIX, com as primeiras experiências fotográficas. Antes mesmo de se descobrir como fixar as imagens, um precursor da fotografia, Nicéphore Niépce, por volta de 1830, sensibilizou um suporte e dispôs objetos que, ao serem expostos à luz solar, deixavam a silhueta registrada na superfície sensível.

Se no fotograma a zona que circunda o objeto impresso é obtida pela luz, que queima a superfície onde se criam os desenhos das silhuetas dos objetos matrizes, na pintura a tinta faz esse papel, respectivamente, onde a luz não atingiu a superfície ou a tinta não atingiu o suporte, ficam as zonas mais claras. Logo após o registro da grade sobre uma superfície, o artista trabalha camadas de cromatismos.

Em visita ao seu atelier, o artista demonstrou à autora como ocorre o procedimento empregado para o controle das tonalidades por meio de apagamentos cromáticos quando trabalha com tinta têmpera.²⁵¹ Num grande quadro em *all-over*, de tonalidades verdes, azuis e tons mais escuros, o artista passa uma esponja molhada com água²⁵² em partes da composição onde deseja esmaecer a trama da grade que ele considera com excesso de tonalidade: “estou querendo apagar mais um pouco, pensar a figura como um sudário, para ter uma dimensão mais orgânica e menos construtiva” (entrevista à autora, 09.06.2010). Isso é necessário, segundo o pintor, “porque sempre tem um tom a mais ou um tom a menos, mas é preciso cuidar, porque se você apaga demais, você cai num buraco” (Idem). Por isso, às vezes, ele também acaba reforçando cromatismos em algumas áreas com uma segunda demão de tinta: “quando preciso revelar um pouquinho mais da grade debaixo, eu retiro um pouco da matéria”, esclarece o artista (entrevista à autora, 09.06.2010). Trata-se daquela matéria cromática que havia trabalhado por cima da impressão da grade. É necessário sempre procurar a medida certa, pois não pode ser nem muito apagada, nem muito visível – “não pode ser nem uma coisa nem outra, tem que encontrar a medida certa” (entrevista à autora, 09.06.2010). A opacidade que não deixa ver nada além da grade alude às fotografias das janelas

²⁵¹ O procedimento a ser descrito somente é possível com tinta têmpera, que o artista afirma ser uma têmpera usada no cinema, hipersaturada (entrevista à autora, 09.06.2010).

²⁵² O que se pode observar é que, enquanto a tela fica umedecida, a imagem da grade fica bem visível, mas, quando seca, a cor fica mais clara. Isso lembra a imagem que vai ficando mais visível conforme o contato do papel fotográfico com o químico do laboratório.

com vidros embaçados dos seus cadernos de fotografias, conforme mencionado anteriormente.

Se, nas suas pinturas, o artista controla os apagamentos das tonalidades picturais da forma da grade, nos fotogramas, é possível controlar, através de máscaras, as incidências de diferentes quantidades de luzes, de opacidades e transparências de objetos.

Ao provocar certos apagamentos na nitidez dos cromatismos e também da trama da grade na tela, ou com a borracha, no caso dos desenhos, o artista parece mesmo incomodar-se com a objetividade da imagem. Em alguns trabalhos, ele sobrepõe camadas de impressões dessa grade em diferentes direções, multiplicando as estruturas da grade. Na fotografia, pode-se conseguir esse efeito ao fotografar um mesmo motivo, sem avançar o filme. Isso gera sobreposições. Os enquadramentos de cada módulo da grade são associados pelo artista a visores de determinadas câmeras fotográficas que possuem marcas de enquadramento (entrevista à autora, 09.06.2010). Se a fotografia não se impõe nas pinturas como um atestado de presença, quando o artista utiliza objetos reais na série *Contraluz*, fica clara a presença do padrão formado pela grade. Giannotti parece conceber, nas suas pinturas, um caráter indiciário do objeto real da grade, ao contrário do que faz quando utiliza a fotografia como apontamento pictural, por não deixar evidências fotográficas.

Em outras obras, por vezes, numa mesma composição, ele emprega motivos de grades e de galhos de árvores, ambos tratados como “fotogramas picturais” que criam uma tensão, respectivamente, entre formas geométricas e orgânicas. Tal associação é explicada pelo artista como uma forma de dar uma dimensão mais orgânica à estrutura da grade, “porque o excesso de geometrização, chega uma hora que começa a ficar meio tautológico” (entrevista à autora, 14.02.2011). A ideia para essas composições veio quando o artista observou que as sombras de galhos secos de árvores se projetavam no chão do pátio de seu atelier e também formavam uma trama (fig. 379).

O mesmo procedimento empregado em *Contraluz* também foi utilizado para a série de pinturas da *Via Crucis* (2009)²⁵³ (fig. 380). Embora o tema remeta às

²⁵³ Os trabalhos da *Via Crucis* participaram da exposição no Mosteiro São Bento, em São Paulo, em 2010, juntamente com trabalhos de José Spaniol e Carlos Uchoa. O convite para a exposição partiu

pinturas figurativas de cenas religiosas tradicionais, as obras de Giannotti não recorrem a esse regime de representação. O pintor retira das próprias linhas de cruzamentos das grades o símbolo religioso da cruz, que se sobressai por uma mudança de cromatismo ou da dimensão do símbolo que atravessa a tela. Tal elemento é disposto ora sobre um fundo de formas de grades quadriculares, ora sobre um fundo de formas em losangos.

O sentido espacial do uso das grades nas obras de Giannotti é aquele apontado por Rosalind Krauss (1996, p. 23): “é o de ser aplainado, geometrizado, ordenado, antinatural, antimimético e antirreal”. Para a autora, a grade tem ainda um sentido temporal, que é o fato de ser um emblema do século XX,²⁵⁴ utilizado por artistas como Mondrian, entre outros. Para Krauss (1996, p. 24), “os estudos de perspectiva não são realmente exemplos antecipados de grade, porque a perspectiva é a ‘ciência do real’, e não uma forma de isolar-se dele.” Ao contrário da perspectiva, “a grade não projeta um espaço de um quarto, ou de uma paisagem ou de um grupo de figuras sobre a superfície de uma pintura”.

Um sistema de representação em forma de cruzamentos de linhas pode ser encontrado em janelas, em pisos de residências ou nas fachadas dos prédios, como nas obras de Peter Hooch (1629-1684), *Musical Party in a Courtyard* (1677) e *A Woman drinking with two men* (1658). Vê-se o sistema de contraposição de linhas verticais e horizontais empregadas para a construção dos elementos formais, sobretudo na segunda obra, no padrão da fachada do prédio ao fundo da composição. Nessas obras, a ideia de grade estaria disfarçada num elemento de figuração, ao passo que, para os modernos, a grade é desprovida desse sentido figurativo. Assim, enquanto nas obras dos mestres antigos a forma da grade representa um ilusionismo espacial, na arte moderna, apresenta-se como um elemento de fragmentação de espaços para reforçar a condição de superfície planar de uma pintura ou de uma gravura. É pelo afastamento do caráter de realidade da grade e pela sua evidência de ressaltar a superfície da obra, que Krauss não vê a perspectiva como exemplo prévio de grade naquele sistema de representação iniciado no século XV. Sabe-se que um sistema de representação em grade, como um aprendizado técnico para captura e ampliação imagem foi muito utilizada a partir

deste último, que é monge e pintor. Era uma forma de pensar arte e espiritualidade no contexto contemporâneo.

²⁵⁴ Embora afirme que a grade não esteve presente no século XIX, a autora mostra que as fontes históricas estariam nesse século: os tratados sobre ótica fisiológica estavam ilustrados com grades.

do renascimento, mas estes usos de perspectiva não tem o mesmo sentido de grade que aquele empregado por Krauss.

A autora americana detecta uma bivalência na grade pelo seu caráter centrífugo ou centrípeta.²⁵⁵ Na grade centrífuga,

a obra de arte dada se nos apresenta como um mero fragmento, um diminuto retalho, arbitrariamente, de um tecido infinitamente maior. Deste modo a grade opera da obra de arte para fora, forçando nosso reconhecimento de um mundo situado além do marco (KRAUSS, 1996, p. 33).

É nesse sentido centrífugo que Giannotti parece utilizar a grade como uma parte de um todo maior, levando a imaginar a possibilidade de que a grade possa estender-se infinitamente no espaço, para além dos marcos do quadro, numa representação em *all-over*. Esse tratamento é dado pelo artista não somente nas séries pictóricas de *Contraluz* e *Via Crucis*, como também nas suas séries de fotografias, como visto anteriormente.

Ao verificarem-se as práticas artísticas de Marco Giannotti, pode-se dizer que o artista trata pictoricamente as suas fotografias, mas não trata fotograficamente a pintura no sentido aqui abordado na análise de suas obras. Assim, os seus resultados plásticos picturais não deixam transparecer o uso da fotografia, de forma que esta permanece clandestina, e as suas fotografias estão impregnadas de evidências picturais.

²⁵⁵ A grade centrípeta opera desde os limites externos do objeto estético para o interior. Nessa leitura, a grade é uma representação de tudo aquilo que separa a obra de arte do mundo, do meio ambiente e dos outros objetos. A grade é uma introjeção dos limites do mundo no interior da obra; é uma projeção do espaço que tem dentro do marco sobre si mesmo, conforme noção trabalhada por Rosalind Krauss (1996, p. 33).

7 A EVIDÊNCIA FOTOGRÁFICA NO PICTURAL: O DESVELAMENTO DE CONVENÇÕES FOTOGRÁFICAS

7.1 A FOTOGRAFIA COMO ABERTURA DE PERCURSOS PICTÓRICOS

Quando trabalho com pintura, quero elementos de convenções fotográficas; quando lido com a foto, gosto que tenha características de pintura.
Marilice Corona

Se a fotografia é tratada por Marco Giannotti como clandestina ao seu processo pictural, as convenções fotográficas são abordadas por Marilice Corona nas suas pinturas como evidências de uma natureza artificial concernente ao meio reprodutivo. As fotografias são utilizadas como imagens supletivas de um real codificado pela ótica do aparelho e pelas impressões das imagens mecânicas. A artista interroga a presunção de veracidade da fotografia, com a sua autoridade mimética de representar o mundo. O uso que faz das fotografias nas suas pinturas mais antigas começa apenas como fonte visual para seus assuntos. À medida que a artista vai empregando a fotografia, esta cresce em importância, a ponto de colocar-se também como tema de suas composições. Assim, a fotografia foi absorvendo o interesse da artista, passando de simples coadjuvante da pintura à trama principal. É esse crescimento da imagem técnica que vem a interferir em suas escolhas no curso de sua pintura.

Ao contrário de Giannotti, Marilice Corona não trabalha com cadernos fotográficos. Quando necessita de uma imagem para colocar uma ideia em pintura, a artista recorre às suas caixas-arquivo, como ela denomina o local onde guarda imagens. A função inicial da imagem fotográfica para a artista configurou-se como substituição de modelos vivos para a pintura. Para isso, recolhia uma série de imagens em xerox, reproduções de recortes fotográficos de jornais, de revistas e de fotografias de espetáculos musicais, de espaços expositivos, de seu ateliê e dela própria durante sua infância, entre outras. Quando ela produz suas fotografias, costuma imprimir, pois tem necessidade da cópia física, que lhe pode sugerir assuntos de pintura: “muitas vezes, a justaposição de três, quatro ou mais fotos cria um estranhamento espacial que me interessa passar para a pintura” (CORONA, 2009, p. 70).

Marilice Corona (2009, p. 81) vê a relação de seus arquivos com as suas pinturas no sentido que atribui Olivier Corpet (2006, p.41) quando este afirma que “o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo”. Para a artista, eles influenciam na cor, nas dimensões, no formato das pinturas. De registro do processo da pintura, passam a motivo da representação e apresentam-se também como obra. Corona (2009, p. 82) reconhece que as fotografias “assumem, a princípio, o papel de esboço do desenho, do caderno de notas”.

Nas suas obras iniciais, como *Odisseia* (1990) e *O Tempo e a Memória* (1991) (figs. 381 e 382), a artista utilizava referências fotográficas para as figuras humanas, tratadas como minúsculas, em contraposição aos grandes espaços de pinceladas gestuais. Essas gestualidades pictóricas são derivadas de sua experiência visual com a pintura da década de oitenta, conforme já apontado anteriormente. Esses trabalhos já começam a inaugurar o seu repertório formal de confrontar imagens figurativas com abstratas.

Ao falar sobre o *Paradoxo Espacial* da fotografia, Régis Durand lembra que a fotografia dá à linguagem da arte “a ordem das coisas”, porque fornece os “mecanismos constitutivos de todo o quadro” (DURAND, 2004, p. 16). É esse aporte visual para as obras que auxilia o pintor na estruturação dos planos compositivos. A imagem mecânica ajuda a artista a enxergar relações espaciais que estruturam o seu vocabulário plástico. Ao fotografar o espetáculo musical de Antônio Villeroy, em 1990, que reunia música, dança e teatro, a artista percebeu uma figura envolta numa imensa escuridão, ou seja, a representação volumétrica num espaço plano. Corona (2009, pp. 44-45) descreve uma fotografia que evidenciava o corpo de um ator em destaque pela iluminação, numa imensa escuridão, e isso fez com que ela passasse a “fazer pequenas figuras em espaços de grandes dimensões”. A artista transpunha para pinturas os grandes espaços vazios que via ao redor de uma figura minúscula oriunda de imagens fotográficas. A experiência com essa visualidade, segundo a artista,

deflagrou uma investigação pictórica que durou mais de uma década. A ideia de oposição entre figurativismo e abstração provocou uma série de outras oposições que até hoje permeiam meu trabalho. Pensar na inversão como uma estratégia para provocar uma descontinuidade nas séries de trabalhos tem aí sua origem. (...) Desde então, a ideia de oposição e inversão começa a assumir um papel importante em meu processo de criação (CORONA, 2009, p. 44).

Esse depoimento corrobora a tese de que a fotografia abriu percursos para exploração de iconografias e espacialidades pictóricas em suas obras.

Para trabalhar as relações entre volumetrias e planaridades, a artista recorreu a determinadas reproduções fotográficas do livro *The Human Figure in Motion*, do fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904). As fotografias de duas figuras femininas dançando, de Muybridge, são dispostas sobre formas em elipses e contrapõem-se a um fundo planar, formado por um padrão de grade de azulejos monocromáticos em azuis, como na obra *Sem título* (1997) (fig. 383). Embora a artista tenha colocado vestidos coloridos nas figuras, que na origem estão nuas e em preto e branco, a evidência fotográfica é preservada na pintura. Interessava-lhe, na estrutura compositiva, a relação entre figura e fundo daqueles fotogramas, cujas sequências de corpos em movimento são agenciadas espacialmente em frente a um fundo de listras, contrapondo, portanto, o volume dos corpos à bidimensionalidade do fundo que contextualiza o ambiente das figuras.

Tal configuração formal de volumes sobre planos sugeriu à artista o abandono de suas antigas superfícies gestuais expressionistas nos fundos por superfícies planas, no caso, padrões de azulejos. Assim, da percepção de configuração espacial a partir das fotografias de Muybridge, Marilice Corona diz ter substituído a abstração informal presente em trabalhos anteriores pelas grades de azulejos, que passam a circunstanciar espacialmente as suas figuras. Ela afirma que percebeu “nessa relação uma contradição importante e passível de ser transposta à pintura” (2009, p. 47). A artista descreve a abertura de novas questões proporcionadas pela fotografia:

A sensação de profundidade espacial provocada pelas sobreposições de camadas e transparências da abstração cedeu lugar à planaridade provocada pela utilização dessas grades. As figuras volumétricas, agora em maior número, começam a gravitar sobre a grade, gerando uma sensação espacial a partir de sua volumetria e diferenças de dimensão (Ibid., 2009, p. 47).

Portanto, a transformação no modo de configurar os fundos de suas pinturas, que passaram da gestualidade de camadas pictóricas para superfícies mais planares e geometrizadas, ocorreu após o contato com as imagens dos fotogramas de Muybridge.

Se for considerado o que diz Rosalind Krauss sobre a grade, como “aplainada, geometrizada, ordenada” e, ainda, “antinatural, antimimética e antirreal” (1996, p. 35), no uso que a arte moderna faz desse recurso, conforme abordado

anteriormente, pode-se pensar que a artista utiliza a fotografia para indagar sobre dois sistemas de representação: a ilusão de tridimensionalidade das figuras e o espaço planificado pela grade – novamente, a relação entre figuração e abstração. Se a grade dos azulejos nos trabalhos de Marilice Corona faz uma força “centrífuga”, na expressão de Krauss (1996, p. 35), evocando uma ideia de infinito, os volumes dos corpos realizam uma força “centrípeta” para trazer o olhar do espectador de volta à composição, conforme definições já colocadas em capítulo anterior.

Em trabalhos como *Paisagem de Verão*, *Paisagem Monocular* e *Vistas do Bom Fim*, a artista interessou-se em explorar a matéria de derivação mecânica e a matéria pictural. A contraposição entre a imagem mecânica e uma pintura com fundos gestuais, estes ainda resquícios dos expressionismos observados pela artista na pintura dos anos de 1980, faz-se presente em *Paisagem de Verão* (1995) (fig. 384), obra em que Corona parece querer aliar a máquina à mão. Ela recorre a uma fotografia de sua infância na praia, multiplicando a imagem por meio de fotocópias, que são coladas em duas fileiras na parte inferior da tela, sendo que uma dessas imagens é ampliada e colada na parte central do quadro. Essas imagens em fotocópias formam quadros dentro de quadro. As várias reproduções são circundadas e, por vezes, sobrepostas por diferentes cromatismos em pinceladas gestuais. A tinta gera opacidade na objetividade da imagem mecânica. Assim, os tratamentos dados a cada reprodução diferenciam-se uns dos outros pelas diversidades dos gestos e cores, podendo indicar uma “vontade de auratizar”, conforme professou Dominique Baqué ao referir-se à parte da produção contemporânea que utiliza a reprodução fotográfica, conforme visto em outro capítulo. Com a matéria pictórica sobre a fotocópia, a artista procura descaracterizar a igualdade da repetição mecânica, tornando única cada imagem dentro do quadro. O confronto de linguagens e de meios faz com que permaneçam em tensão, gerando uma mestiçagem de técnicas e de linguagem e colocando por terra a teoria greenberguiana de que a pintura mantém sua especificidade de campo. Com a aliança entre fotografia e pintura, a artista joga com a ironia em relação ao purismo das linguagens. O gesto de interferir manualmente sobre a reprodutibilidade técnica da imagem leva-a a reavivar sua condição de pintora, contrapondo, dessa maneira, a lente e o pincel, a natureza da imagem múltipla e o único, a mecanicidade e o gesto autográfico. Em frente a essa tela, foi colocado o dispositivo de um monóculo com uma haste à altura do quadro. Tratava-se da mesma imagem fotográfica,

retocada com tinta e impressa em transparência no computador, tendo os pixels da reprodução aumentados pela lente do dispositivo.

Corona constrói alguns de seus trabalhos como uma mestiçagem de procedimentos heterogêneos por meio de intervenções extrafotográficas. Além disso, tem como um de seus princípios artísticos a confrontação entre sistemas de representação e de percepção natural. Em *Paisagem Monocular* (1995) (fig. 385), ela põe face a face os regimes de percepção natural pelo olho humano e pela ótica da câmera, colocando o espectador em ambas as situações. As 18 imagens compostas para serem olhadas em monóculos partiram das vistas fotográficas que realizou a partir das janelas do espaço do *Torreão* e de detalhes internos do espaço (escada, pia, janela), em Porto Alegre. Os monóculos foram dispostos na frente das janelas, de modo que o público pudesse confrontar o real com sua representação. A artista quebra a soberania da objetividade da imagem mecânica fazendo intervenções com sobreposições de transparências do xerox colorido, pinturas e materiais como pelo e algodão, para criar perturbação na ideia de fotografia somente como registro de uma paisagem. A condição de ter que olhar pelo monóculo é uma forma de a artista colocar o espectador na condição do fotógrafo, com a diferença de que aquele é obrigado a ver a imagem que ela viu quando fotografou do mesmo ponto.

Em *Vistas do Bom Fim* (1999) (fig. 386), a exploração da relação entre o pincel e a lente continua numa série de postais em que a artista utilizou também colagens, reproduções em xerox e transparências de fotografias do bairro e pinceladas sobre as imagens: “eu interferia na imagem com tinta, planificava certas áreas do espaço arquitetônico”. Os planos geometrizados contrapõem-se a uma leve perspectiva mais ao fundo, e tais derivações fotográficas podem ser percebidas como exercícios para seus trabalhos da década seguinte: “a importância desses postais está na descoberta do espaço arquitetônico”. Ela estava interessada nas “oposições de certas zonas de cor e a volumetria arquitetônica, era a mão invadindo a precisão fotográfica” (CORONA, 2009, p. 52). As obras *Paisagem de Verão*, *Paisagem Monocular* e *Vistas do Bom Fim* podem ser enfeixadas no que Laura Flores (2005, p. 234) denomina de “obras transgenéricas”, trabalhos “cujas etiquetas no museu se referem a técnicas mistas de gêneros diferentes”.

É, portanto, a partir das fotografias utilizadas em *Vistas do Bom Fim* que a artista interrompe o uso de figuras humanas, passando a pintar imagens

arquitetônicas, o que culminará na série *(In)Versões do Espaço Pictórico* (2000-2001). A reprodução fotográfica funcionou como um apontamento de caminhos a serem explorados por sua pintura.

7.2 AS DISTORÇÕES ÓTICAS DO OLHO DA CÂMERA REVELADAS NA PINTURA

A instrumentalização do ato de ver pela objetiva fotográfica formou a “modelização da visão”, como diz Paul Virilio, “e, com ela, todas as formas possíveis de padronização do olhar” (VIRILIO, 2002, p. 31). Nossa visão de mundo está se tornando cada vez mais “teleobjetiva” (VIRILIO apud FLORES, 2005, p. 145).

A câmera, como se sabe, visa a atender a uma necessidade capitalista e “implica na melhoria de aspectos tecnológicos no processo de produção e reprodução de imagens no que diz respeito à velocidade, à exatidão, ao automatismo e à reproduzibilidade” (FLORES, 2005, p. 113). O discurso de um meio científico por parte de seus inventores não considerava as implicações de códigos sobre a formação e percepção de imagens capturadas por esse olho mecânico. A câmera passou a ser o meio para observação de fenômenos empíricos, procurando garantir acesso ao mundo, a tal ponto que começou a legislar e regular a percepção humana a ela submetida. Ela fixa as relações entre as proporções e as distâncias espaciais dos elementos compositivos que enquadra, e a forma como isso acontece depende da qualidade objetual de suas configurações físicas em relação aos seus dispositivos mecânicos, como a distância focal, e até mesmo da marca das lentes, que possibilitam diferentes graus de objetividade da imagem.

Então, a qualidade da imagem gerada está diretamente relacionada às configurações de excelência técnica da câmera. Obviamente que não é somente esse aspecto relacionado com a técnica que faz a qualidade de uma fotografia, mas são importantes as questões que o artista propõe. Em certos casos, são os fatores negativos, como o desfocamento, a sobreposição e os grãos e luzes estouradas – o aspecto pictural do que se considera como qualidade técnica de uma fotografia – que os artistas procuram obter em suas imagens. E tais aspectos contrariam as qualidades técnicas de exatidão, clareza e objetividade da imagem técnica proporcionada por uma boa câmera fotográfica.

A câmera não tem um olhar inocente; ela é constituída por um programa que vem de fábrica, o qual codifica a percepção humana que se relaciona com o mundo

da imagem mecânica. A sintaxe gerada pelo aparato do equipamento fotográfico está atrelada à sua estrutura de fabricação, como lembra Laura Flores:

A câmera só permite uma série limitada de posicionamentos e um tipo de visão em relação à realidade. Sua precisão, transparência, exatidão, mecanicidade e automatismo são características dependentes de sua estrutura. Suas regras são quase tão fixas como as da perspectiva linear e seus resultados têm características antecipáveis. As decisões mais importantes em relação à sintaxe da imagem se têm tomado antes de se construir a câmera e não depois, porque o operador apenas se curva ao seu manejo (Ibid., p. 126).

A autora acrescenta que as imagens da câmera não se configuram como uma percepção natural do mundo, sendo “manifestações axiomáticas de uma proposta de realidade”, e que “a sintaxe das imagens é pré-determinada”. Ela conclui dizendo: “a foto, mais que uma presença da realidade, é a imagem de um conceito” (Ibid., p. 126).

Ao contrário do que possa parecer nas considerações de Laura Flores sobre a determinação das configurações técnicas no aparelho sobre uma imagem produzida, a autora também considera que a ausência de intervenção humana na fotografia é impossível, porque quem manipulou a câmera decidiu como, quando e onde capturar a imagem. A escolha da luz, do enquadramento, por exemplo, também influenciam o resultado da imagem. Pode-se escolher entre a submissão completa às características do aparato e a subversão da técnica na medida do que a máquina permite. Assim, “a neutralidade documental é pura retórica” (Ibid., p.146).

Se as imagens obtidas por uma câmera não refletem uma percepção natural do mundo, mas “são manifestações axiomáticas de uma proposta de realidade, de um modelo epistemológico”, como lembra Laura Flores, são essas relações de codificação da observação que a pintura de Marilice Corona coloca em jogo.

As visualidades dos dispositivos fotográficos foram, ao longo do tempo, reverberando em suas pinturas, a ponto de gerarem aberturas de novos percursos plásticos nos seus processos de trabalho, como se verificou anteriormente. Nesse sentido, podemos lembrar as colocações de Marland (apud DURAND, 2007, p. 11): “a aproximação e a dialética entre duas formas de expressão artística em diálogo permanente produziu incessantes modificações de territórios, de linguagens, de materiais e de espaços...”. Com base nessa constatação e na afirmação da artista de que, ao “observar as características e as convenções da cópia fotográfica, isso teria aberto um leque de possibilidades para pensar a pintura da imagem”

(CORONA, 2009, p. 40), pode-se perguntar: quais foram as outras “modificações de linguagens” que a fotografia produziu na pintura de Corona? Até que ponto as questões óticas da fotografia podem criar paradigmas em suas pinturas?

As reproduções fotográficas em revistas costumam ser uma fonte visual importante para trabalhos de Corona e contribuíram para a série *(In)Versões do Espaço Pictórico* (2000-2001). Ao invés de pintar diretamente do real, que é a sua casa de infância de caráter modernista, a artista afirma ter preferido basear-se em fotografias de interiores arquitetônicos modernistas para ter um afastamento de suas memórias afetivas. Assim, a fotografia foi usada para racionalizar e depurar suas lembranças. As reproduções fotográficas na revista *AD e Casa e Jardim*²⁵⁶ publicadas nos anos de 1950 serviram como fontes visuais para suas pinturas. A artista (2009, p. 55) lembra que tais revistas, com imagens arquitetônicas daquela década, foram escolhidas “por razões afetivas” e também pelo fato de, como contraponto, “remeterem à época do auge do abstracionismo e do discurso modernista dos anos de 1950.” Para selecionar os enquadramentos e cortes das imagens arquitetônicas a serem representados nas obras daquela série, como *Cuide do(s) Sentido(s)* (2000) e *A Traição do Suporte* (2001) (figs. 387 e 388), Marilice Corona passa a utilizar um instrumental que evoca uma analogia com a janela da câmera fotográfica. A artista constrói artesanalmente um visor de papel em formato quadrado, que ela desloca sobre a reprodução para encontrar os enquadramentos dos espaços que pretende transferir para as pinturas: “deslizando esse visor sobre a fotografia, determino as divisões estruturais que quero dispor na pintura” (2009, p. 56).

Identifica-se, a partir de agora, em sua trajetória, um pensamento de visualização de espaços por enquadramentos de cortes e fragmentos, como uma metáfora da janela da câmera fotográfica, que enquadra o que deseja mostrar. Da fotografia, Corona retira os elementos estruturantes do espaço, sem qualquer intencionalidade de que o tratamento técnico da superfície pictórica se pareça com uma superfície gráfica da fotografia, pois as pinceladas das tintas continuam evidentes. A vivacidade das cores vermelhas, azuis e verdes contrasta com a página

²⁵⁶ Em seu acervo, a artista possui livros e revistas ligados à atividade profissional de seu pai como arquiteto modernista. Ela tem grande interesse em representar, na pintura, imagens da arquitetura modernista dos anos de 1950. Por isso, recorre a reproduções fotográficas.

amarelada da reprodução fotográfica. A artista tem plena consciência do papel que a fotografia representa em seu processo de pintura. Em suas palavras, a fotografia passou “de um simples facilitador” a “um elemento determinante da estruturação dos espaços” (entrevista à autora, 08.10.2010).

Nesses trabalhos, a transferência dos assuntos fotográficos para as telas não ocorre por projeção tecnológica da imagem, mas somente pela transposição manual. A artista trabalha por disjunções espaciais: uma tela em que explora a perspectiva de uma sala é justaposta a outra em que pinta um plano que pode ser um padrão de flores, uma persiana ou um tecido listrado colado na tela. Por vezes, uma determinada forma de um desses espaços continua no enquadramento do espaço da tela vizinha; outras vezes, esse enquadramento interrompe as continuidades formais, causando uma sensação de estranhamento a um olhar acostumado ao uso de perspectivas tradicionais. Na pintura *Arquitetura-padrão* (2000) (fig. 389), há uma profusão de cromatismos fortes, de jogos de planos e de perspectivas que causam instabilidade e até certo desconforto no olhar, que fica procurando juntar as linhas de espacialidade das perspectivas ou dos espaços das cores. São esses descompassos espaciais que evitam um sentido de lógica das imagens pintadas. Dessa forma, Corona opõe diferentes espaços de representação: a figuração e a abstração.

Como se sabe, há uma correlação entre o regime de representação que a máquina oferece e as leis da perspectiva, isto é, os parâmetros de registro da imagem baseada naquela técnica de reprodução. A fotografia é uma “impressão regulada pela visão monocular do espaço perspectivista da objetiva, que restitui volume e profundidade em duas dimensões”, permitindo a utilização como “uma visão geométrica do espaço” (DURAND, 2004. p. 14). Os estudos sobre as transformações das representações do espaço da pintura sempre tiveram interesse para Marilice Corona. Segundo ela, nessas obras, quer trabalhar com as convenções dos sistemas de representação do espaço pictórico, com os antagonismos entre plano e profundidade. Entretanto, pode-se acrescentar que não somente as convenções pictóricas são trabalhadas, porque, ao utilizar reproduções fotográficas, a artista acaba também por trabalhar com o sistema de representação fotográfica. Se, por um lado, ela se afasta das superfícies gráficas da fotografia porque deixa marcas de pinceladas, por outro, sua pintura absorve as convenções fotográficas, como a forte acentuação das perspectivas abruptas e das deformações

planares dos espaços arquitetônicos, presentes nas reproduções que originam as pinturas.

Na pintura *Cuide do(s) Sentido(s)*, os planos perspectivados das paredes e do chão têm ângulos repentinos que adentram o fundo da composição, e, em *A Traição do Suporte*, verificam-se deformações nos ladrilhos do chão, típicos dos efeitos de lentes fotográficas. O mesmo se constata nas pinturas *Transparência* (2005) e *Sobreposições do Tempo* (2006) (figs. 390), também realizadas a partir de fotografias.²⁵⁷ As linhas das perspectivas do teto e do chão são abruptas. Nos ladrilhos do chão, próximos à borda do quadro, são visíveis os alargamentos exagerados, que os dilatam e causam certa vertigem, uma sensação de estranhamento ao observá-los. Em *Espaço de Jogo, para dentro* (2010) (fig. 391), a mesa de trabalho da artista apresenta um alargamento, e a representação de suas mãos encontra-se ampliada desmesuradamente – ambos os códigos decorrentes da linguagem mecânica da imagem. Então, o interesse da artista em investigar os sistemas de representação pictóricos resulta numa representação desses sistemas pelo olhar registrado por uma tomada fotográfica, de forma que tais sistemas da pintura são, ao mesmo tempo, resultantes de sistemas de convenções fotográficas, conforme a lente utilizada pelo fotógrafo no momento de registrar um determinado espaço. A codificação das relações de observação ocorre porque “a câmera legisla e regula a verdade perceptual para o observador através de uma série fixa de relações que este observa” (CRARY apud FLORES, pp. 118 e 89). Ao absorver deformidades técnicas implícitas da objetiva da câmera, o que a artista parece fazer é revelar, pictoricamente, o poder da fotografia em criar ficções da realidade.

Quando a ótica passou a mediar a relação entre o olho do artista e a natureza, novos paradigmas passaram a ser introduzidos na percepção – não mais a interpretação direta do real pela visão humana, mas um olhar filtrado pelos códigos da máquina. Vilém Flusser (2002) alerta para o fato de o aparelho fotográfico ter determinadas possibilidades que são programadas e de a pintura contemporânea agir sobre tais códigos técnicos. Marilice Corona transforma os defeitos de lente em pintura – é a lente agindo sobre as escolhas pictóricas. São as categorias

²⁵⁷ A artista solicitou a amigos, segundo determinados critérios, que fotografassem o Palácio das Artes de Belo Horizonte. Os motivos de suas fotografias tomadas para realizar pinturas passam a ser, a partir de determinado momento de sua trajetória, os espaços de exposição.

programadas pelo aparelho que a artista detecta e que aparecem materializadas em suas pinturas.

Se a lente pode ser considerada como uma prótese da visão por captar detalhes que o olho humano não consegue atingir, pode ser também uma das responsáveis pelos exageros em relação às proporções espaciais, volumétricas e tonais. Aaron Scharf, em seu livro *Arte e Fotografia*, comprova, através de três fotografias realizadas da mesma paisagem (fig. 392) com três tipos diferentes de lente, o quanto as imagens resultantes estão submetidas ao tipo de configuração da máquina:

Uma se tirou com uma lente cujo ângulo de visão era só de seis graus, outra com uma lente que se usava para câmaras fotográficas turísticas correntes, de vinte e cinco graus, e a terceira com uma objetiva panorâmica ou lente de ângulo largo de setenta e três graus. A perspectiva resultou diferente em cada um destes casos. As variantes que isto produziu na escala das perspectivas dependiam do ponto de vista que requeria o ângulo de visão de cada lente. Quanto mais distante estivesse a lente de qualquer objeto mensurável situado num primeiro plano, tanto menos empinada era a perspectiva entre esse objeto e as formas ainda mais distantes; quanto mais próxima, tanto mais exagerada a escala (SCHARF, 2001, p. 205 e 206).

Poder-se-ia supor que, se um artista tivesse utilizado essas imagens como anotações visuais para pintura, teria como resultado, obviamente, três diferentes quadros, cada um com três diferentes perspectivas, fazendo, portanto, com que os elementos compositivos ficassem mais próximos ou mais distantes do espectador. Isso acontece também em relação ao corpo humano, pois, dependendo da lente utilizada, haverá exageros nas configurações visuais de determinadas partes dos corpos que se encontram mais à frente, mais próximas da lente, como seguidamente acontece com as mãos estendidas, ombros (figura de lado para a câmera), joelhos (quando a pessoa está sentada) e pés (corpo deitado). Ao contrário do que pensava Barthes (1984), que a fotografia era uma “mensagem sem código”, dado o fato de ser um *analogon* da realidade, o que se verifica em determinadas composições picturais originárias de fotografias é uma evidente adesão às convenções fotográficas. A diferença entre a fotografia e a experiência visual natural é que a primeira coloca em foco os diversos planos dos elementos no espaço, do primeiro ao último plano, e o olho humano não consegue essa proeza ótica.

As linhas de perspectivas abruptas de arquiteturas, típicas da ótica, já se verificam nas pinturas de Antonio Canaletto (1697-1768), artista que fez uso da câmera escura, com características visíveis na obra *A Praça de São Marcos* (1755).

Jonathan Crary (1994, p. 90) afirma que “o observador do século XVIII está confrontado a um espaço unificado e ordenado que não se modifica em função de seu próprio sistema sensorial ou psicológico”.

No século XIX, os artistas transferiam para as pinturas as imperfeições de perspectiva visíveis, o que ocorre, por exemplo, em *Interior de Chelsea* (1858), de Robert Tait (fig. 393). Há um descompasso de tamanho entre a exagerada figura masculina no primeiro plano e a figura da mulher sentada mais ao fundo da tela. Há uma deformação no encontro das paredes com o teto da sala e uma acentuada perspectiva no encontro da parede com o chão, causando um estranhamento visual e uma sensação de instabilidade ao olhar do espectador.

Perspectivas abruptas também foram exploradas em obras dos artistas modernos Edouard Vuillard (1868-1940) e Pierre Bonnard (1867-1947). Vuillard, artista pelo qual Marilice Corona tem grande admiração, desenvolveu uma prática fotográfica, tendo deixado mais de 2.000 fotografias. Na sua pintura *A Condessa Marie-Blanche de Polignac* (1928-1932) (fig. 394), ele explora recursos advindos de um olhar fotográfico: o assoalho da sala tem um primeiro plano exacerbadamente alargado e uma linha abrupta de perspectiva de uma cama em direção ao fundo. Em *Druet em seu escritório* (figs. 395) tem os papéis em primeiro plano sobre a mesa, tem uma proporção alargada e distorcida em relação a figura de Druet. Mesmo não se tendo a informação de que tal imagem possa ser originária de uma fotografia, pode-se dizer que a percepção do artista está permeada pela experiência fotográfica.

Bonnard também tinha uma prática fotográfica,²⁵⁸ mas, apesar de “não ser um fotógrafo”, como lembra Frizot (2006, p. 262), isso pode ter-lhe dado um treino para enquadramentos inusitados. Mesmo com fotografias de pequeno formato (5,5 x 8

²⁵⁸ A obra fotográfica de Bonnard estende-se de 1891 a 1916 e, ao que se sabe, conta com cerca de 200 imagens. Esse conjunto de obras foi doado pela família ao Musée d'Orsay de Paris e foi mostrado pela primeira vez em 1987 (2006, p. 114). Isso mostra como é tardio no mercado o reconhecimento da importância de estudar as fontes visuais ou, pelo menos, as práticas paralelas à linguagem com a qual os artistas obtêm reconhecimento, pois elas podem ser determinantes para entender as suas práticas artísticas. O estudo desse viés pela história da arte é igualmente tardio. Como afirma Frizot (2006, p. 262), “é uma parte de sua produção até agora negligenciada”. Somente nos anos oitenta, afirma ainda Frizot, é que essas fotografias vieram à luz do dia, “num momento em que a fotografia se tornou um meio histórico digno de consideração e um meio privilegiado pela arte contemporânea”. Ela se inscrevia na celebração de redescobertas da atividade fotográfica de pintores (Munch, Eakins, Degas, Lartigue, Mucha, Vuillard, Breitner, etc.) supostamente como sendo um dos sintomas da modernidade. Entre 02 de fevereiro e 07 de maio de 2006, a autora pôde ver uma exposição de pinturas e fotografias do artista no Musée de la Ville, em Paris.

cm), ele pôde incluir muitas coisas num primeiro plano devido ao aparelho ser de campo angular grande. Por vezes, as imagens apresentavam partes em flous devido ao fato de que a velocidade 1-30 seg. era insuficiente para assuntos mais dinâmicos. Nos nus, ele explorava diversas tomadas de poses. Embora não haja uma correlação literal de suas fotografias com algumas de suas pinturas,²⁵⁹ podem-se observar incidências de um olhar fotográfico em suas pinturas, que se revelam nas diagonais e cortes abruptos de banheiras em *A saída da banheira* (1926-1930), ou também no fato de que a banheira é vista em *platitude* e o restante da sala em profundidade, como na obra *Nu dentro da banheira* (1925) (fig. 396). As figuras são cortadas e descentralizadas. São imagens claramente impregnadas pelas aberrações óticas da visualidade fotográfica.

Se artistas modernos, como se verificou anteriormente, também empregaram deformações fotográficas para provocar inovações de linguagem no campo pictórico, este não é o objetivo de artistas contemporâneos, uma vez que a inovação, como se sabe, não é mais um critério para determinados artistas. A menos que o artista tenha intenção de corrigir as deformações fotográficas, que não é o caso das pinturas de Marilice Corona, tais imperfeições são inevitáveis quando as imagens pictóricas partem de fotografias. No caso de Corona, isso se faz pertinente em sua poética, porque ela procura evidenciar justamente os sistemas de convenções de representação das imagens. Porém, trata-se de convenções pictóricas da perspectiva linear, filtradas pela ótica do aparelho fotográfico. A pintura da artista configura-se, então, como um casamento entre a lente e o pincel.

A migração de determinados estilemas fotográficos para as pinturas caracteriza um dos desdobramentos da mestiçagem apontados por Icléia Cattani. A autora (2007, p. 31) considera que “(...) as formas, as técnicas e os materiais migram de uma obra à outra, criando uma poética da transitoriedade e da diferença”.

A questão pictórica de justapor as disjunções entre os dois regimes de espaços evidencia-se também na série de 14 pinturas *Jockey* (2003), (fig. 397) realizadas a partir de fotografias do prédio modernista, de 1952, do Jockey Clube de

²⁵⁹ Frizot afirma (2006, p. 265), que uma série de fotografias de Marthe realizadas num apartamento parisiense em 1899-1900 foi retomada em suas litografias de ilustração *Parallèlement de Verlaine* (primeira série) e *Daphnis et Chloé* (segunda série). A série de fotografias, *Marthe sobre uma cama*, dará origem a muitos de seus quadros sem que ele jamais faça uma cópia literal. Bonnard inventa-se através da imagem fotográfica de posições de pernas, braços, busto, roupa.

Porto Alegre, que a artista fotografou. Entretanto, diferentemente de suas pinturas anteriores, nesta, Corona não procura algumas linhas ou cores de convergência entre os pares de telas que justapôs. A oposição dos planos é ainda mais radical. Em alguns casos, tem-se a impressão de que vemos um plano de uma parede e, ao lado, uma janela que se abre para as perspectivas. As linhas das imagens tridimensionais afunilam-se bruscamente, e os tetos são alagados, uma vez mais confessando um olhar mediado pelas deformações óticas fotográficas. As cores não são aquelas registradas pela fotografia, porque a artista pesquisou sobre as cores originais da época e assim as reconstituiu.

7.3 CROMATISMOS PICTOFOTOGRAFÍCOS E CIRCULARIDADES DE PROCESSOS

A. D. Colemann (apud, FLORES, 2005, p. 206), ao falar sobre os pintores que usam a fotografia, afirmou que “a transfertilização entre ambos os meios tem ajudado a pintura a conservar sua vitalidade e efetividade”.

A problematização de códigos fotográficos comentados pelas pinturas perpetua-se num outro tema trabalhado por Marilice Corona: os espaços de exposição e de produção da obra. Como preparação para exposições que faria no Palácio das Artes em Belo Horizonte, no Museu do Trabalho em Porto Alegre e na Galeria da FUNDARTE em Montenegro, a artista trabalhou a partir de fotografias desses espaços e transformou-as em pinturas, procurando, de alguma forma, valorizar as convenções dessas fotografias. Nesses trabalhos, ocorre uma mudança brusca na sua palheta de cores, quando passa a explorar tons ocres, brancos ou cromatismos coloridos de baixa intensidade, ao contrário, portanto, de trabalhos anteriores.

Como dois amigos fizeram as fotos da mesma sala do Palácio das Artes, mas em dias diferentes, com iluminação distinta²⁶⁰ e revelação das imagens em diferentes laboratórios, algumas imagens apresentam tons esverdeados num papel brilhante e outras trazem tons rosados em papel fosco. Mesmo capturadas a partir do mesmo ponto, as fotografias apresentavam diferenças de cores e tonalidades, e

²⁶⁰ Entre as duas sessões de fotografia, o espaço havia sido reformado e a iluminação foi alterada.

tais diferenças, segundo a artista (2009, pp. 93-94), “serviram para introduzir novas questões relativas à cor”. É com tais fotografias que ela diz “ter despertado para o aspecto convencional da cor na imagem técnica”. São as cores dessas fotografias que ela transfere para as pinturas *Transparência* (2005) (fig. 398) e *Sobreposições do Tempo* (2006). O que Marilice Corona pinta é um real codificado fotograficamente.

Inversões em branco (2005) (fig. 399) são pinturas realizadas tendo por matriz fotografias da galeria ECARTA que resultaram em imagens de tonalidades esbranquiçadas, devido à poeira originada pela reforma da sala. A própria artista registrou o espaço com tomadas frontais, diagonais e vistas de cima cujos cortes e enquadramentos transpôs para as pinturas. A câmera já ofereceu essa “visão geométrica do espaço” com um olhar bem recortado e aproximado do assunto, um canto, uma parede, uma escada, uma janela. Portanto, a mudança nas cores ocorreu, como confirma Marilice Corona, porque,

a partir destas fotos, começo a experimentar uma palheta de cores de pouca intensidade que se encaminham para o monocromatismo. As fotografias que obtive, nessa ocasião, trouxeram-me muitas surpresas. Pela má qualidade da iluminação do local e má qualidade da câmera, surgiram fotos que problematizaram a minha pesquisa. O espaço perspectivado tornou-se bastante achatado, as paredes não apresentavam contraste e assumiam um aspecto de plano único (CORONA, 2009, p. 85).

As cores dessa obra são as cores das cópias fotográficas. A artista diz que a cópia fotográfica possibilitou ver diferenças de brancos de uma parede à outra que poderiam conter um pouco de rosa, um pouco de verde, pois o tempo da fotografia apreende mais do que o olho. Não só apreende como também transforma o que o olho veria: “o meu olho tem que decifrar como a imagem se faz na fotografia” (depoimento à autora, 03.07.2010).

Se a fotografia não é confiável quanto aos espaços perspectivados, muito menos exata é quando se trata de representações cromáticas. Uma das vantagens do surgimento do calótipo foi a questão da reprodutibilidade de imagem, da possibilidade de obter uma cópia exata, como apregoavam os promotores da técnica. Toda a exatidão e fidelidade alardeadas, a técnica não foi capaz de sustentar, nem mesmo com a chegada da fotografia a cores. Frizot mostra que foi Walter Benjamin quem colocou a reprodução ligada à sua função de reprodutibilidade da fotografia. O autor afirma que a noção de reprodutibilidade, segundo Benjamin, é a faculdade ou função de reprodução genérica ligada

indiferentemente às técnicas por ele evocadas, entre as quais, a fotografia. Esta joga com uma vantagem específica pela eficácia de seu instrumento dispositivo e pela propriedade de multiplicação da tiragem a partir de um negativo, que caracteriza o procedimento fotográfico (a tiragem pode variar de tamanho, suporte e aparência material). A reprodutibilidade, ainda de acordo com Benjamin, seria a produção reiterada do mesmo, reprodução idêntica ou duplicação, ou cópia ligada à modelagem, à tiragem de um bronze, e uma segunda ligada à fotografia, que, por meio do dispositivo ótico-químico, transforma elementos tridimensionais em imagem. Frizot lembra que, na verdade,

o regime fotográfico não reproduz nada do sentido de uma cópia exata. Se ele conserva as proporções entre as figuras (homologia, semelhança), ele destrói a cromia, ele transforma todos os dados em quantificações luminosas. Ele não é capaz de repetir todas as quantificações luminosas (FRIZOT, 2009, pp. 408-409).

As fotografias abstraem as cores do mundo segundo uma escala de cores programadas em laboratório, e o aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem. Flusser diz que

as cores são teóricas. O verde do bosque fotografado é a imagem do conceito verde, tal como foi elaborado por determinada teoria química. O que vale dizer para as cores vale igualmente para todos os elementos da imagem – são conceitos transcodificados que pretendem ser impressões automáticas do mundo lá fora (FLUSSER, p. 40).

É de indagações sobre as cores da reprodutibilidade técnica que trata a pintura *Ensaio* (2008) (fig. 400), de Corona. A partir de uma mesma imagem fotográfica, a artista pintou 24 telas usando cinco gamas de cor: preto, azul, sépia, verde, rosa e amarelo, chegando ao branco até quase desaparecer a estrutura da imagem. Ela diz: “tenho buscado inserir certas características do material fotográfico, como a repetição de uma mesma imagem em variadas tonalidades com maior ou menor nitidez” (CORONA, 2009, p. 85). O tamanho das telas (24 cm x 18 cm) corresponde à medida padrão da ampliação fotográfica: “percebi que as dimensões das pinturas atuais deviam acompanhar as dimensões das cópias fotográficas”. A artista diz ainda: “desejava que as pequenas telas adquirissem um caráter manipulável, colecionável, como as fotografias que mantemos nos álbuns de família ou os tamanhos comuns aos antigos pôsteres”. Esse tamanho equivale às ampliações das fotografias de suas pinturas em seu portfólio. Por um lado, essa pintura tece comentários sobre a possibilidade de uma mesma reprodução

fotográfica ter colorações diferentes, conforme a impressão. Por outra leitura, ao mudar as cores de uma tela à outra, a artista resgata o caráter de unicidade da imagem, tão caro à natureza da pintura.

O aspecto da materialidade das cópias sempre teve grande interesse para a elaboração de suas pinturas, conforme ressalta a artista: “quando lido com a foto, gosto que tenha características de pintura e, quando trabalho com a pintura, quero convenções fotográficas” (depoimento à autora, 30.07.2010). Se a fotografia, sobretudo quando de seu surgimento, chegou a condenar a confiança na autoridade do olho humano em relação ao mundo real, Marilice Corona condena a confiança na fotografia como fidelidade ao real, colocando em xeque o caráter de documentário da fotografia, crença que ainda persiste em determinados segmentos sociais.

Uma reversibilidade de procedimentos é o que caracteriza o processo de produção de *Pintura Latente* (2007) (fig.401). Corona cria um negativo da foto e, deste negativo, realiza uma pintura como “negativo”. Após fotografar espaços internos da arquitetura do Museu do Trabalho, com o comando “inverter” no computador, a artista transforma as cores dessas imagens em negativo e as imprime para, então, realizar uma pintura da imagem fotográfica “em negativo”. Logo depois, fotografa essa pintura “em negativo”, e volta a invertê-la no computador para gerar uma fotografia invertida da pintura, portanto, mestiça nos seus procedimentos. Nesse trabalho, a pintura também funciona como subsídio visual para a fotografia. Pode-se dizer que *Pintura Latente* resume as relações históricas entre a fotografia e a arte – a fotografia como modelo para a pintura e o pictórico como referência para o fotográfico. Dessa forma, o espaço de exposição que a artista pinta é um pretexto para discutir linguagens fotográficas materializadas em pintura. Ao pintar imagens de imagens, pinta representações de representações.

A circularidade de procedimentos também se apresenta em *Cenário de Produção* (2006) (fig. 402), ou seja, ora a foto subsidia a pintura, ora a pintura subsidia a foto. A artista pinta uma tela pequena a partir de fotografia, realiza projetos e esboços em outras telas pequenas e coloca-as na parede de seu ateliê. Então, fotografa esses trabalhos “em exposição” e, com esta fotografia, pinta um quadro maior, mostrando esses trabalhos da parede do ateliê. Os códigos fotográficos que passa para a pintura são as luzes e as cores da imagem registrada, e não a luz do ambiente real do seu ateliê que seu olho vê. As cores e as luzes de

seu ateliê apresentam-se alteradas nas fotografias que fez desse espaço, como explica Corona:

As cores e a luz se apresentam alteradas nas fotografias. Os objetos presentes na imagem estão mergulhados em uma nova luz, que fora alterada pela câmera pelo processo de produção e da cópia. Se percebo uma luz azulada na cópia, por certo ela será determinante na construção da pintura (Depoimento à autora, 03.07.2010).

Assim, o que a artista pinta não são as luzes reais do ateliê, da forma como seu olho percebe, mas os cromatismos que o equipamento fotográfico registra, isto é, uma imagem mediada por códigos mecânicos. O tamanho da pintura (100 x 150 cm) foi resultado da proporção aumentada da fotografia 10 x 15 cm, porque as imagens aí representadas obedecem ao tamanho real dos objetos que estavam na parede de seu ateliê: tela em branco de 30 x 30 cm, desenho de 30 x 40 cm e duas fotografias de 10 x 15 cm.

Esse processo de circularidade, “pintando e fotografando e pintando o fotografado, levar-me-ia para a representação em abyme”, afirma Corona (2009, p. 119).²⁶¹ Com esse processo de reversibilidade entre pintura de fotografia, refotografia e pintura novamente, a artista acaba por aplicar à pintura a noção de reprodutibilidade técnica, tão cara à fotografia. Um quadro dentro de um quadro, uma representação de uma representação. Dessa forma, ela faz da pintura uma analogia com a natureza de reprodução da imagem mecânica. Por meio de tais estratégias, a artista coloca em xeque a noção de obra inaugural, vista pela primeira vez, original, própria da pintura do modernismo. Além disso, pode-se pensar que, ao colocar quadros dentro de quadros, ela acaba por fazer o que Jacques Aumont (1995, p. 154) denomina de “superenquadramento”, isto é, “a presença de um quadro dentro do quadro, espelho ou janela”. Efetivamente, em *Cenário de reflexões* (2009), vê-se uma sequência de representação, uma imagem dentro da outra. À esquerda de uma grande tela: a estrutura da tela, representação de outra tela, que funciona como uma moldura, outra moldura do espelho e a própria estrutura do espelho; à direita da grande tela: um esboço em papel da imagem à esquerda, um papel com teste de cores, a representação de uma tela em branco e outra tela

²⁶¹ Sobre o assunto da *mise en abyme*, ver a tese de doutorado da artista, conforme bibliografia nesta pesquisa.

pintada de um canto de seu ateliê, que também representa quadros dentro de quadros.

Os códigos fotográficos funcionam quase como um método para determinadas questões das pinturas de Marilice Corona. O que ela efetivamente realiza são procedimentos de circularidade entre um meio e outro que não negam as especificidades de cada linguagem, pois, não obstante a clara referência fotográfica, ainda deixa evidente a marca da pincelada, tão característica do processo da manualidade pictórica. Ao mesmo tempo, sua pintura coloca em xeque todo o discurso de verossimilhança da fotografia ao expor abertamente os códigos da imagem técnica, apontando as deficiências que condenam a noção de realismo fotográfico.

Um artista contemporâneo que também faz uso de circularidades de processos é Richard John (1966). A série *Retratos Miméticos* (2002) (fig. 403), é composta de sete pares de imagens que se configuram a partir da sequência de pintura, fotografia e, novamente, pintura. O artista adquiriu, em um antiquário, sete retratos 3x4, a óleo de um pintor desconhecido, a maioria deles inacabados e a partir desses retratos pictóricos, o artista se fotografou na mesma pose e expressão fisionômica dos retratados em cada tela. Na etapa seguinte o artista realiza o processo de fusão digital, entre as pinturas apropriadas e seus autorretratos. Por meio da técnica digital *Morph*,²⁶² o artista coloca entre 10 a 15% de sua própria imagem sobre cada retrato pictórico. Esse procedimento mestiço deixa visíveis as sobreposições de formas e traços fisionômicos da pintura original com a imagem fotográfica, criando certo estranhamento, sobretudo, na forma da massa do cabelo e do contorno do rosto. As imagens digitais resultantes dessa fusão entre as pinturas e as fotografias são utilizadas como fontes para as pinturas finais realizadas pelo artista. Tais pinturas são expostas lado a lado com as pinturas originais do autor desconhecido. Embora o artista conserve as mesmas cores da imagem original, pode-se perceber a diferença entre as pinturas, porque aquelas pintadas por John possuem cromatismos mais vivos, claros e iluminados.

²⁶² As fusões geradas por este programa, são médias matemáticas e morfológicas de duas formas iniciais, ou seja, não se trata de uma fusão simples por sobreposição e transparência (depoimento do artista à autora, 05.10.2010).

Passar da fotografia como memória visual da pintura à fotografia como parte material da obra é a estratégia que a Corona apresenta em *Opacidade* (2006) (fig. 404). Pode-se dizer que é um trabalho síntese das suas operações plásticas por realizar a pintura a partir de fotografia e pela justaposição, a esta pintura, de uma fotografia que formalmente, pela cor e pela iconografia da grade composta pelos tijolos de vidro, em ambas as linguagens, acaba por compor um todo integrado. Ainda, porque o trabalho finalizado é uma fotografia da pintura e da fotografia que denota uma identidade mestiça de procedimentos: “nas práticas artísticas de hoje, as mestiçagens (de suportes, de materiais, de estilos) são a regra” (DURAND, 2007, p. 15). Há uma duplicação da grade pela diferença de escala: na fotografia em *zoom* que segura na mão e na grade representada na pintura com um enquadramento mais afastado. Um olhar em *zoom* e outro em profundidade de campo também são comentários plásticos que referenciam a natureza fotográfica. Nesse trabalho, a representação em volumetria que Marilice Corona faz da grade não se configura com o sentido atribuído por Rosalind Krauss de ser “aplainada e antirreal,” porque a grade aparece como um componente de figura. Há um paradoxo entre as duas extremidades do trabalho, pois, enquanto a pintura à direita acentua esse elemento formal, na fotografia à esquerda, embora ainda seja visível o volume, este quase se planifica pela estratégia plástica do registro fotográfico de um olhar excessivamente aproximado e ampliado. O efeito de complementaridade entre a justaposição dos dois territórios da fotografia e da pintura justifica-se pela relação cromática similar, pelos elementos estruturais das imagens e pela distância que a fotografia foi colocada da pintura, de modo a formar uma continuidade espacial entre os tamanhos das imagens. Esses pré-requisitos, somados à bidimensionalidade da fotografia, consolidam um caráter de unicidade nas duas imagens, o que faz pensar na fotografia como uma armadilha para o olhar, como um atestado de presença que pode ser uma evidência enganosa, uma ilusão, se for considerado que a fotografia e a pintura foram fotografadas a dois metros de distância uma da outra.

O embaralhamento na percepção, que leva a pensar se uma imagem é pintura ou fotografia ou, em outras palavras, produzir uma fotografia com características pictóricas, é intenção proposital de Marilice Corona. Ela se interessa pelos planos, massas de cor e luz, porque são mais próximos da pintura. Não é apenas o princípio realista da fotografia que a motiva, mas a própria materialidade da cópia, conforme afirma ao longo de sua tese de doutorado. As fotografias que

mais a instigam são aquelas que apresentam certo aspecto pictórico, uma incerteza quanto ao meio empregado pelo artista. Quando lida com a foto, aprecia que tenha características de pintura, conforme mencionado na epígrafe deste capítulo. Na exposição *Art Revolution: a bigger splash, Arte Britânica da Tate de 1963 a 2003*, no Pavilhão da Oca, em São Paulo, a artista viu uma fotografia de Dan Holdsworth e surpreendeu-se ao perceber que se tratava de uma fotografia, e não de uma pintura. O que a interessa é essa percepção de “engano” e “desengano”, de que uma linguagem se parece com outra.

Tendo por base esse entendimento estético, quando viveu em Paris por ocasião do seu estágio de doutorado, em 2008, a artista ficou interessada nas cores da arquitetura da *Maison du Brésil*, projeto dos arquitetos Lucio Costa e Le Corbusier. Ao realizar registros fotográficos – *Documents du travail* (2008) – de detalhes da arquitetura, tinha a intenção de que servissem para pinturas posteriores, já que tinham forte evidência de cores e de um sentido planar que estavam em acordo com o interesse plástico de suas pinturas. Tais fotografias configuram-se como platitudes cromáticas (fig. 405). O sentido de *platitude* criado por Éric de Chasse, que se empregou anteriormente para algumas das fotografias de Marco Giannotti, também pode ser utilizado para algumas das tomadas fotográficas que a artista realiza desse local, pois o ângulo de captura das imagens evoca a noção de platitude. Num primeiro momento, as imagens se parecem com pinturas abstrato-geométricas. Essa visão abstrata ocorre porque, ao fotografar, ela provoca descentramentos e enquadra os planos de cores de forma tão próxima, que acabam por descontextualizar o seu referente. Não se reconhecem mais, por exemplo, as portas fotografadas. São enquadramentos desviantes em relação ao automatismo do olhar, acostumado a centralizar os espaços. Pode-se lembrar que a concepção de descentramento já apareceu na obra de Edgar Degas, porém, com a figura humana, que em geral era deslocada para um canto da exposição.

Para dispor as imagens, Corona estabeleceu regras de cor e de contiguidade espacial dos planos compositivos por meio de vários enquadramentos e cortes das imagens. O enquadramento e o verbo enquadrar designam “um processo mental e material (...) pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos”, afirma Jacques Aumont (1995, p. 153). O crítico acrescenta que o enquadramento “é uma atividade da moldura”. As 162 fotografias foram distribuídas em vários módulos de chapas

foamboards, que congregavam as imagens de pequeno formato e eram entrevistadas por numa configuração de nove janelas de formato quadrangular em cada módulo. Essas janelas foram criadas à maneira dos visores fotográficos que empregava para fazer os enquadramentos de seleção nas fotografias utilizadas como subsídio para suas pinturas, como se fossem a janela da câmera fotográfica. Por vezes, tal “moldura” vazada em listras integra-se às relações estruturais das formas internas da fotografia, sobretudo nas imagens que exploram as platitudes da arquitetura. Em outras, esse emolduramento planar confronta-se com linhas em diagonal aos planos perspectivados arquitetônicos. Essa estrutura quadrangular em forma de grade emoldura as pequenas fotografias, e tal forma de apresentação leva a pensar as imagens-arquivo como obras.

Como achou que o resultado foi instigante, a artista resolveu mostrar fotografias como documentos de trabalho no espaço expositivo da *Maison du Brésil*.²⁶³ Embora (2009, p. 114) afirme que sua “intenção foi apresentá-las como documento de trabalho e que o suporte evoca um sentido de processo,” pode-se ver tal trabalho como um arquivo-obra, no sentido empregado por Olivier Corpet, conforme tratado anteriormente. Expor suas fontes visuais pode evocar a atitude de Gerhard Richter, que também expôs os seus arquivos fotográficos. Porém, diferentemente do pintor alemão, em que as imagens são predominantemente figurativas, as platitudes arquitetônicas das fotografias de Corona são fundamentalmente abstratas pelo ponto de vista escolhido.

Após um longo período pintando composições de assuntos arquitetônicos, a figura humana reaparece em sua produção, como se pode exemplificar nos quadros *Espaço de jogo, para dentro* (2010) e *Espaço de Jogo, O Original* (2010) (fig. 406), que mostram a artista em seu ateliê, circundada por imagens e analisando fotografias que utilizará como apontamentos para suas pinturas. No primeiro quadro, pode-se notar o alargamento da superfície da mesa e dos papéis, decorrentes dos códigos da câmera fotográfica. Outra questão, presente nessas pinturas, é o fato da artista interrogar a noção de autorretrato em relação à tradição pictórica. Como Marilice Corona pinta sua própria imagem e registra uma etapa de seu processo de trabalho, pode-se entender tais quadros como autorretratos. Porém, diferentemente

²⁶³ A exposição ocorreu paralelamente ao *Seminaire des Recherches du Brésil Contemporain*, nos dias 15, 16 e 17 de maio de 2008.

de muitos autorretratos da história da pintura e também da fotografia, a artista não se mostra posando frontalmente. Além disso, a artista se veste, propositadamente, de preto para que o foco não recaia no aspecto identitário associado a uma determinada classe social que as vestimentas poderiam evocar, mas que seja dirigido para os procedimentos dos quais faz uso para realizar suas pinturas. O preto da roupa provoca um achatamento nas volumetrias do corpo que, à exceção do rosto e mãos, o corpo se torna uma silhueta. A pintura *Espaço de Jogo, O Original* tem um acento irônico quando se associa parte do título “Original” com a reprodutibilidade das imagens representadas.

Na recente exposição *Em Jogo (2013)*,²⁶⁴ (figs. 407 a 413) a figura humana está presente de forma muito intensa, porque fotografou espaços expositivos nos quais os o público observava obras de arte ou funcionários realizam a montagem dos trabalhos. Como as pessoas estão sempre de costas e de forma muito espontânea porque, em geral, não percebem que estão sendo fotografadas, não há a tradicional pose que, normalmente, os indivíduos tendem a se colocar, quando se defrontam com uma câmera fotográfica. Então, mais uma vez, não se pode aplicar a noção clássica de retrato frontal, de impessoalidade das expressões corporais que a pintura e a fotografia se acostumaram a mostrar. Não interessa à artista, a captura de identidades fisionômicas, mas sim uma identidade cultural que leva as pessoas a freqüentarem exposições. É possível também verificar, uma identidade estética da artista pela escolha dos trabalhos que coloca na parede dos espaços expositivos, alguns dos quais se pode identificar, inclusive, o artista. Os trabalhos dessa exposição parecem resumir a história da representação pictural. Nos quadros em que os visitantes representados apreciam as obras, a artista representou vários gêneros pictóricos figurativos, retratos, nus reclinados, paisagens, naturezas-mortas e ainda as abstrações. Corona faz uma citação de seus próprios quadros: dois quadros que a artista pintou aparecem na parede da sala expositiva de outro quadro, que tem uma figura masculina de perfil em primeiro plano. Pode-se dizer que esta série de pinturas discute os gêneros picturais da história da arte.

Como o próprio título da série indica, a artista joga com a percepção do público, ao colocar imagens de imagens, isto é, os próprios quadros da artista que

²⁶⁴ A exposição foi realizada no Estúdio Clió, em Porto Alegre, de 09 de março a 03 de maio de 2013.

estão na exposição, se encontram citados uns dentro dos outros. Neste sentido, pode-se pensar na noção proposta por Jacques Aumont, de “superenquadramento”, ou seja, quadros dentro do quadro maior.

Embora utilize a pujança descritiva da reprodutibilidade fotográfica, capaz de identificar, por vezes, um determinado quadro da história da arte, como é o caso da obra *Emile Zola* (1868), de Manet, a presença da pintura é muito explícita. Por um lado, a fotografia empresta às suas pinturas, além do tema, as iconografias de espaços e das figuras humanas; por outro, em determinadas pinturas da série *Em Jogo*, a artista deixa evidente uma fatura pictórica por meio de pinceladas bem visíveis nas roupas das figuras e no chão dos espaços expositivos. Há uma riqueza de cromatismos que não se encontra nas fotografias que originaram as pinturas. Portanto, à superfície gráfica da fotografia, Corona opõe seu gesto autográfico nas pinturas.

Não por acaso ocorreu a escolha daquela obra do pintor francês, já que essa pintura também referencia outras pinturas do artista, como a *Olympia* (1863) e a arte japonesa. Nas obras da artista, ainda são visíveis uma natureza-morta de Iberê Camargo e outros referenciais a Lucien Freud e Gerhard Richter. As iconografias dessa série de trabalhos levam a cabo o que o fotógrafo Disderi previa em *Application de la Photographie à la Reproduction des Oeuvres d'Art*, em 1861, ou o que disse Jules Janin, que se poderia obter, em questão de horas, uma reprodução de um quadro, conforme já foi mencionado. Isso tudo é ainda mais facilitado, atualmente, pelas quantidades e qualidades técnicas de reproduções fotográficas de obras de arte impressas em livros, que auxiliam o artista quando procura fazer referência à história da pintura.

Marilice Corona provoca cortes nos corpos de determinadas figuras que observam a exposição, seja nas pernas ou no eixo vertical, cortes que não estavam na fotografia que deu origem à pintura. O que determina tal procedimento é o formato da tela: “se a imagem tem uma estrutura interessante para cortar em formato de quadrado, eu corto a foto, pois tem uma estrutura que me interessa colocar na tela quadrada” (CORONA, depoimento à autora, 16.03.2013). Essa estrutura pode ser determinada por uma arquitetura de fundo, por linhas verticais ou horizontais, por diagonais das perspectivas que deseja preservar na pintura. Portanto, dessa vez, são seus vocabulários plásticos da pintura que a fazem modificar o que encontra na fotografia. Tal procedimento resgata o que fazia Degas,

no século XIX, impulsionado pelas experiências que via nas fotografias de amadores ou de instantâneos e que ele utilizava como estilemas modernos, num período em que a pintura buscava a inovação e a originalidade. Para a artista, a função desses cortes não se deve à busca de uma linguagem inovadora, mas simplesmente à utilização como ajuste em relação ao suporte pictural.

Se a representação da fotografia com imagens de visitantes dos museus foi utilizada por Corona enquanto registro para suas pinturas, na obra do artista alemão Thomas Struth, as imagens com esse mesmo assunto foram apresentadas em fotografias, como nas obras *Museu do Vaticano I de Roma* (1990) e *Pergamon 3*, Berlim, (2001) (fig. 414). Contudo, diferentemente de Corona, Struth muitas vezes registra grandes grupos em amplos espaços dos museus, o público nem sempre está observando as obras e as tomadas fotográficas são distantes. Nas pinturas de Marilice Corona, os ângulos de enquadramento são mais aproximados, as figuras são poucas, à exceção de um trabalho no qual apresenta um grupo maior, e essas figuras estão realmente envolvidas com o ato de ver a obra. Ao registrar grandes grupos, Struth quer discutir o fenômeno social de massa do ritual de comportamento do público que percorre os museus, e Marilice Corona tem interesse em registrar a relação de uma real apreciação estética da obra de arte pelo público. Também em Struth, podem-se ver figuras de costas apreciando os trabalhos, como em *Instituto de Arte de Chicago II* (1990), mas de um ponto de vista mais recuado, que mostra o espaço expositivo.

Ao registrar em suas pinturas os documentos visuais que geraram obras, como em *Cenário de Produção, Pintura Latente, Opacidade, Espaço de Jogo, a Cópia e Espaço de Jogo, para dentro*,²⁶⁵ Corona faz de seu processo o conteúdo de suas pinturas. Ao expor plasticamente os processos morfológicos de constituição de sua obra, ela interroga sobre o ato de ver e de fazer os percursos da criação artística.

Na arte contemporânea, determinados trabalhos de alguns pintores utilizam a fotografia para dialogar com a história da pintura, seja referindo-se a obras específicas de artistas, seja discutindo questões sobre estilos, técnicas, dispositivos

²⁶⁵ Essas pinturas – *Espaço de Jogo, a Cópia e Espaço de Jogo, para dentro* – podem ser compreendidas como um duplo autorretrato, embora não seja assim que a artista as nomeie, pela representação da presença física da artista e apresentação de seus documentos de trabalho.

fotográficos auxiliares à criação das obras e valores sobre a representação propugnada por críticos de arte, como fazem Daniel Senise, Ian Wallace, Mark Tansey, Luc Tuymans, entre outros que, de alguma forma, se podem relacionar com as preocupações estéticas de Corona.

O artista brasileiro Daniel Senise (1955)²⁶⁶ também cria diálogos com a história da arte por meio da reprodutibilidade fotográfica das obras picturais e arquitetônicas que subsidiam suas pinturas. Da obra *A Mãe do Artista* (1871), de James Whistler, resultaram algumas de suas pinturas entre 1992 e 1993 (fig. 415), como *Retrato da Mãe do Artista II* e *Sem título*; a partir de *Encostas Rochosas em Rügen* (1818), do pintor alemão Caspar David Friederich, Senise pintou *Cliffs* (1994) e *Mountain* (1994), em que explora os rochedos e o espaço do céu, ambos configurados por pigmentos ocre (figs. 416); a pintura *Ela que não está I, II, III e IV* (1994) foi elaborada com a forma criada pela remoção, pelos restauradores, de várias interferências da superfície do afresco sobre a *Morte de São Francisco*, c. 1325, pintado por Giotto na *Capela Bardi de Santa Croci*, em Florença.

As imagens de espaços arquitetônicos internos de museus, reproduzidos em livros, também resultaram em pinturas de Senise. A transposição para a pintura ocorre por projeção sobre lâminas transparentes que moldam as dimensões da lona a ser recortada, esta já impregnada de matéria pictórica impressa de assoalhos.²⁶⁷ As diferentes tonalidades de ocre ajudam a configurar a noção de volumetria dos espaços. Como se vê, representar espaços expositivos tem sido uma fonte de assuntos picturais.

Outro artista que pode ser lembrado por tratar assuntos discutidos na obra de Corona é Ian Wallace, artista já mencionado na discussão sobre *tableau photographique*. Seu trabalho justapõe dois sistemas compósitos de representações de imagens e técnicas – os regimes de abstração e figuração, respectivamente –, utilizando a pintura e a fotografia. A partir de 1980, ele começou a dispor sobre um mesmo plano, retângulos picturais abstratos e monocromáticos, em confronto com fotografias figurativas. Às vezes, tais retângulos monocromáticos interpõem-se entre uma figura feminina e uma masculina que se encontram à beira da calçada para

²⁶⁶ Senise provém da geração dos anos de 1980 que, nessa época, fazia uma pintura de tendência expressionista muito influenciada pelas pinturas do artista alemão Markus Lüpertz. Somente em período mais recente é que suas pinturas se geometrizarão.

²⁶⁷ Para saber mais sobre a técnica do artista, consultar o livro **Ela que não está**, do autor Ivo Mesquita, conforme referência bibliográfica.

atravessar uma rua, como no trabalho *Na faixa de pedestres* (1988), que mede mais de 2 m por quase 5 m. As pinturas abstratas obstruem a vista da rua onde os personagens se cruzariam, o que pode incitar o público a imaginar esse encontro. Então, a pintura fornece uma pausa à narração fotográfica. Outras vezes, figuras em preto e branco são circundadas por telas brancas. Essas conjunções incompatíveis colocam em xeque os sistemas de representação das planaridades pictóricas, em contraste com a natureza documentária da fotografia.

A associação dos monocromos com fotografias de rua, registrando a travessia de pessoas e os cruzamentos do trânsito em Vancouver, Nova York, Chicago e Paris, está presente na série *Rua* (fig. 417), tratando da relação do indivíduo com a cidade ou, ainda, do desenvolvimento urbano e da construção de um lugar, como nas obras *A construção do LA* (2002), *Estrutura Revelada: Os Fundamentos da Arquitetura como material de base* (1993) e *Obra (Vila Olímpica)* (2011). Nas obras *Meus heróis na Rua* (1986) e *Na faixa de pedestres* (1988), às vezes, as estruturas dos monocromas dialogam com as estruturas geométricas da cidade.

Em 1967-1968, o artista realizou uma série de pinturas monocromáticas, com preocupações formais minimalistas, e posicionou-as em diálogo com a arquitetura, inserindo-as em cavidades das paredes. Ele criou 30 pinturas, todas do mesmo tamanho e formato, cada uma com uma borda, fazendo uso de combinações de cores primárias ou de tons de preto, branco e cinza em superfícies planas. As obras foram dispostas em locais não convencionais da galeria, como junto a uma porta, num canto, numa escadaria, entre outros. Para Wallace, o monocromático “funcionou como uma metáfora para a essência da pintura, a recusa da figuração e da ausência de significado” (site da Galeria de Arte de Vancouver, 2012).

Assim como Marilice Corona, Wallace também escolhe o assunto sobre museus, porém tratando ainda da relação entre os monocromos abstratos e as figurações fotográficas daqueles espaços. Sendo também historiador e educador, ele explica a obra *Studio, Museum, Street* (1986) (fig. 418):

O museu, para mim, é uma localização de interface entre obras de arte e uma reflexão pública sobre sua ideologia ou valor de formação e significação. Isso me dá a oportunidade de levantar questões sobre ideologia e abrir possibilidades de crítica. Estou interessado no fornecimento de material estético para reflexões teóricas que podem desvendar os enigmas da modernidade, e essa é a tarefa da teoria crítica e da crítica de arte em geral (WALLACE, site da Galeria de Arte de Vancouver, 2012).

Se Corona representa os gêneros e estilos picturais da história da arte, Wallace nessa série sobre *Museu* representa várias obras de arte, que vão da antiguidade clássica à arte contemporânea, sempre em contraposição com as faixas picturais monocromáticas, de forma que tal enfoque evidencia uma mestiçagem de estilos antigos e modernos da arte e de técnicas. Ele fotografou esculturas gregas clássicas, em *Portrait Gallery* (1984) e *O Erechtheion* (1988); obras modernas em *Composição abstrata (com Mondrian)* (2011); o comportamento dos visitantes em *The Audience* (2008) e *No museu (Guggenheim)* (1990); e imagens exteriores ao museu, como em *Composição abstrata (Hayward Gallery, Londres)* (2011).

Em algumas pinturas de Marilice Corona, aparecem telas em branco com bastidores na parede, prontas para serem pintadas. Wallace apresenta em *Suporte/Superfície, I e II* (2007) fotografias de lonas brancas que serão utilizadas nos seus monocromatismos pictóricos. Ambos os artistas mostram seus instrumentos de trabalho e acabam por referenciar fortemente a própria pintura.

As primeiras fotografias de Wallace, em preto e branco, mostram um espaço de trabalho com muitos livros e revistas. A série, *The Studio, I-IV* (fig. 419), (1993) é composta de quatro grandes obras, que justapõem fotografia e pinturas monocromáticas. As fotografias, de caráter objetivo, registram os materiais utilizados pelo artista, escada, bastidores, telas, trabalhos em processo. Ao fotografar seu ateliê, tinha por objetivo, “fazer trabalhos fotográficos que documentassem o processo de realização de trabalhos reais, para equiparar a produção de material com a sua própria imagem” (WALLACE, Site Galeria Vancouver). O que era para ser um simples registro de arquivo da situação do ateliê torna-se, portanto, o “arquivo-obra”, ao invés de se “encontrar na sombra da obra”, como diz Olivier Corpet (2001, p. 43). As fotografias *No Trabalho* (2008) mostram o escopo de sua atividade no ateliê – lendo, escrevendo, olhando e fazendo os trabalhos. Tudo está disposto em quatro dípticos, que fazem lembrar um caráter narrativo, já que o artista encenou para a câmera, o que condiz com sua experiência em cinema e com as fotografias encenadas que realizava na década de 70, como já se viu no capítulo sobre o *tableau photographique*. Para Wallace, o ateliê “é o espaço mais íntimo de seu pensamento, o museu, o lugar de interface com seu ateliê e a rua transmite a vida

cotidiana social das pessoas” (WALLACE, 2012, 2013).²⁶⁸ Se Wallace discute a relação entre os regimes de representação, o artista americano Mark Tansey constrói sua obra pictórica tratando, ironicamente, de alguns valores propostos pela crítica de arte sobre a questão da representação. Como já se verificou, Tansey trabalha com arquivos fotográficos, fazendo uso de uma máquina fotocopadora que lhe permite recortar e montar as colagens que servirão de referência para sua pintura. Numa mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, na pintura, assumem um caráter homogêneo. Em algumas pinturas, ele transpõe a coloração antiga das reproduções de ilustrações de revistas e jornais dos anos 1950. Sua pintura evidencia sua experiência de ilustrador no final dos anos 70.

A vivência com os pais, que eram historiadores da arte, dotou-o de conhecimento sobre a história da tradição pictural. Para pintar as alegorias sobre a história da criação de pinturas, ele utiliza fotografias como subsídios visuais. É uma pintura que fala do próprio universo da pintura, das convenções de seus sistemas de representações, dos discursos teóricos, da história da arte. *A Short history of modernist painting* (1979-1980) ironiza o dogma da planaridade modernista, propagada pelo crítico Clement Greenberg. “Alguns trabalhos de Tansey propõem um tipo de refutação das proposições greenberguianas ou uma desobediência pictorial aos ditames e mandamentos ditados pelo crítico americano” (DANTO apud CORONA, 2009, p. 164) em relação à planaridade como a maior virtude da pintura. O artista utiliza personagens da história da arte para fazer seus comentários ácidos em relação às ideias de arte propugnadas pelos discursos da própria arte, como em *Mith of Depth* (1984) (fig. 420). Para isso, coloca em cena o artista Pollock, caminhando tranquilamente sobre as águas para provar a planaridade, e, num barco, estão Greenberg e os artistas Arshile Gorky, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler e Kenneth Noland, como se sabe, ligados à arte dos anos de 1950 defendida pelo crítico. Enquanto Greenberg gesticula para Pollock e dá uma palestra para os artistas, Motherwell analisa a superfície da água e Gorky, por precaução, carrega um salva-vida

²⁶⁸ Ele se refere à rua porque tem outra série denominada *A Rua*, na qual fotografa seus amigos caminhando nesse local justapõe tal fotografia aos seus monocromatismos em obras de grandes formatos, chegando a medir 152 x 234 cm.

Tanto na pintura *Action Painting* de 1981, quanto na de 1984, as figuras humanas que representam artistas e, respectivamente, o carro e o foguete que fazem as ações são visivelmente retiradas de fotografias. O que as figuras pintadas por Tansey colocam em discussão é também a temporalidade de registro da pintura, cuja cena é impossível de ser captada pela natureza da feitura material pictórica em tempo real, mas adequada aos recursos de captura de instantâneos pela fotografia. Além disso, a ironia está na relação entre a expressão *action painting* e as figuras escolhidas, o carro e o foguete. Essa expressão ironiza a interpretação dada à forma como Pollock realizava as suas pinturas, como uma *action painting*. As pinturas de monocromatismos de Tansey acabam por afirmar um caráter de origem fotográfica: “no início, fui atraído pelo monocromatismo, preto e branco, porque tudo o que eu gostava estava nele, de reproduções de Michelangelo à ilustração científica e fotografias da revista *Life*”. Ele vê o quadro como uma forma híbrida: “o quadro poderia trabalhar com uma forma híbrida equidistante entre as funções da pintura, da ilustração e da fotografia” (TANSEY apud CORONA, 2009, p.163).

Corona e Wallace utilizam, entre seus assuntos da pintura, os instrumentos envolvidos na produção da obra, documentos de trabalho e materiais utilizados. O artista belga Luc Tuymans (1958) também tece comentários sobre dispositivos da reprodutibilidade técnica²⁶⁹ da imagem, utilizado no momento de produção artística: muitos artistas utilizam diapositivos para a reprodução fotográfica da imagem sobre a tela a ser pintada. A escolha por pintar tal objeto não é aleatória ou estranha à trajetória artística de Tuymans. O dispositivo de projeção de imagens de uma superfície à outra pode ter relação com a sua fascinação pelo cinema – trabalhou como camera man entre 1982 e 1985, chegando a realizar filmes em Super 8 e em 16 e 35 mm. As obras *Anticâmera* (1985) e *Encontro* (1986) derivam de sua prática cinematográfica. É comum encontrar, em suas pinturas, procedimentos cinematográficos e fotográficos, como o *zoom*, o enquadramento e o *close-up*, em assuntos banais, como cantos, frestas, mesas, naturezas-mortas e objetos cotidianos, entre outros.

Assim, um elemento do processo torna-se o assunto da obra. Como se afirmou em relação à obra de Corona, o processo é o conteúdo da obra para Tuymans. A série *Slides* (2002) configura-se como um comentário sobre o processo

²⁶⁹ Ele utiliza imagens de jornais, revistas, filmes ou de polaroides que ele mesmo fotografa.

de produção de pinturas de derivação fotográfica. Para realizar as pinturas *Slides #1, #2 e #3* (2002), o artista projetou diapositivos vazios sobre a parede de seu ateliê, fotografou-os e pintou-os (fig. 421). Como indica o título, o que era um dispositivo de projeção passa a ser a própria obra. As pinturas mostram luzes brancas de retângulos e quadrados no formato dos *slides* projetados sobre paredes. Em uma das obras, a imagem aparece como latente, fazendo eco ao processo de revelação da fotografia analógica. A tela do diapositivo encontra-se vazia, desprovida de qualquer figuração. Se, por um lado, trata-se de um dispositivo de projeção fotográfica, por outro, tem um sentido antifotográfico por estar desprovido da figuração volumétrica ilusionista da fotografia. A noção de bidimensionalidade é corroborada pelo plano da parede, apesar da presença de uma leve linha de chão para deixar claro o local de projeção.

A escolha por representar em monocromatismos de brancos, com leves toques de acinzentados, pode fazer referência à luz de projeção. Essas características cromáticas atuam em muitas de suas pinturas e, somadas às infrações de perturbação por desfocamentos da objetividade das imagens, podem lembrar uma luz de projeção, que, quando é muito intensa, pode ofuscar a percepção de detalhes de imagens que inexistem em suas obras. Assim, suas pinturas podem causar a sensação de que uma luz ofuscante provocou um cegamento quando da percepção das imagens pictóricas.

Sobre a obra *Ressentimento* (1995) (fig. 422), Tuymans (2007, p.12) afirma: “neste quadro, eu mostro somente os olhos, não a face inteira. É muito cinematográfico porque parece que a imagem desaparece progressivamente”.²⁷⁰ No entanto, pode-se pensar também numa imagem em processo de evidenciar-se, durante o procedimento de revelação de uma fotografia analógica. *Slide #3* poderia evocar, não fosse uma linha cinza horizontal que atravessa o quadro próximo da borda inferior, a pintura *Branco sobre Branco* de Kazemir Malévitch. O artista parece interessar-se pelos dispositivos de projeção e percepção da imagem, como mostra também *Olhos* (2001), pintura copiada de fotografias de um tratado de alimentação de pombos.

²⁷⁰ Essa ideia de desaparecimento ou de imagens que perdem sua nitidez poderia evocar um aspecto significativo de sua biografia, já que a casa de seus avós foi destruída num incêndio e todas as fotografias foram queimadas.

São esses aspectos de monocromatismos em variedades de brancos, entre outras questões da obra de Tuymans, que interessam a Marilice Corona, sobretudo para a série de pinturas *Inversões em branco*. É também a falta de evidência fotográfica, de imagem objetiva, onde as figurações praticamente se desmancham na obra de Tuymans, que também causam interesse em Marco Giannotti.

Há outra parte da obra do artista belga que apresenta um caráter de evidência fotográfica. A sua fascinação por Edward Hopper (1882-1967) pode ser percebida nas obras *O Assassino* (1989) e *Suspensão* (1989), claramente originadas de fotografias, com luzes e cromatismos que lembram muito as obras do pintor americano. Os retratos da série *O Olhar Clínico* (1992) são derivados de reproduções fotográficas realizadas a partir de ilustrações de um tratado médico intitulado *Der Diagnostische Blick*.²⁷¹ Essas ilustrações mostram os sintomas graças aos quais os médicos podem diagnosticar uma doença. Tuymans afirma que “a doença era um pretexto para ele pintar os retratos, e a doença significa que ele não era obrigado a pintar um retrato como um fim em si, como expressão de uma personalidade ou evocação visual de uma lembrança” (LOOCK, 2007, p. 67). Os rostos têm um ar entristecido, um olhar clínico, de indiferença e de passividade, característico de estados de sofrimento, portanto, não estão focados em expressar as próprias personalidades, como poderia fazer um retrato fotográfico.

A estreita relação entre suas pinturas e fotografias é explicada pelo artista por ocasião de suas exposições do final de 1990:

Eu nunca tinha feito a combinação entre pinturas, desenhos, aquarelas e fotografias. Mas aqui, seguindo sempre a minha ideia da noção de documento, eu apresentei polaroides que serviram à realização de meus quadros. Tem-se o entorno da obra (o que a constitui) e das pinturas. Percebem-se assim, sem que isto seja de uma maneira didática, as diferentes possibilidades de entrar na obra. Esta exposição é perfeita para compreender meu modo de criação. A luminosidade das polaroides tornou-se essencial para meu trabalho. Além disso, podem-se ver similitudes entre seu processo de desenvolvimento e (aparição) e minha maneira de pintar. Eu pinto do fundo ao primeiro plano, como os velhos mestres, mas também, quando a pintura ainda está úmida, trazendo-a do fundo para a superfície. Por último, eu trabalho os contrastes. Uma polaroide se revela exatamente da mesma maneira. Para mim, a polaroide não é de fato a fotografia. De tempos em tempos, como era em *Studio*, eu realizo verdadeiras maquetes das quais eu faço as polaroides (TUYMANS, apud CORONA, 2009, p. 105).

²⁷¹ Esta compilação foi feita por médicos que trabalharam nos campos de concentração alemães durante a Segunda Guerra Mundial.

Como ele afirma, a luminosidade da polaroide tornou-se importante para seu trabalho. Isso mostra que, ao recorrer a dois meios diferentes na produção de uma obra, um artista está sujeito a absorver as implicações que um meio pode fazer reverberar em outro.

Para Vilém Flusser (2002, pp. 32 e 43), fotografias “são conceitos transcodificados em cena, imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies.” São tais codificações fotográficas que Marilice Corona explora em suas composições picturais, e a decifração desses conceitos é o elemento motivador de muitas de suas obras. A sua pintura coloca em xeque todo o discurso de verossimilhança da fotografia ao expor abertamente os códigos fotográficos da imagem técnica, apontando as deficiências que condenam a noção de realismo fotográfico.

8 AS FIGURAÇÕES GRÁFICAS

8.1 A PINTURA COMO FOTOCÓPIA

Assim como Marilice Corona, o artista Mário Röhnelt também realiza pinturas a partir de reproduções fotográficas, mas, ao contrário da artista, Mário impregna sua pintura com uma aparência da fatura gráfica da reprodução mecânica. Embora ambos os artistas utilizem imagens de arquitetura como subsídios visuais para as pinturas, seus interesses são paradoxais: enquanto a artista parte da arquitetura modernista, Röhnelt busca imagens de interiores barrocos e rococós.

Os portfólios do artista, armazenados em pastas ou digitalmente, possuem uma organização impecável, com tudo devidamente catalogado. Igualmente em pastas, encontram-se algumas das fotocópias utilizadas em seu processo de trabalho, e as fotografias que subsidiam suas pinturas são originárias de livros ou foram tiradas por ele próprio. Ele trabalha com desenhos, serigrafias, fotografias, pinturas e livro de artista (fig. 423).

Ele começou a prática fotográfica em torno de 1974-1975 e passou a utilizá-la como fonte para elaborar seus desenhos: “a fotografia era uma maneira mais espontânea de obter imagens, de pensar e refletir sobre imagens, então, eu fotografava todo tipo de coisas”, relata o artista (entrevista à autora, 10.06.2011). Além disso, utilizava reproduções fotográficas de obras de arte, entre outras imagens apropriadas. Os desenhos já vinham impregnados de características fotográficas antes mesmo do uso da fotografia como fonte visual pictórica: as passagens dos tons cinza de grafite eram fotográficas, assim como o ponto de vista, o modelado da imagem – tudo tinha uma forte conexão com um sentido realista que encontrava em imagens. Röhnelt passou a valorizar imagens de reprodução mecânicas advindas de seu aprendizado de adolescência com as reproduções vistas na *Enciclopédia Larousse*, pertencente ao seu avô. As fotografias que usava para seus desenhos interessavam-lhe pelo detalhamento mimético. Depois, vieram ilustrações diversificadas, histórias em quadrinhos, cinema, revistas, reproduções de arte. A partir de meados dos anos 1970, o artista começou a fazer uso de reproduções de obras de arte, de turismo e indústria, utilizando para isso imagens apropriadas ou que ele mesmo fotografava.

A ausência de uma formação que o conduzisse à exploração do gesto expressivo, autográfico, foi determinante para as suas escolhas plásticas:

Fiz dois anos de arquitetura e, como não fiz escola de arte, não tive o treino intelectual que é desenvolvido na escola de arte, exercícios de observação e valorização do traço do artista individual (RÖHNELT apud RIBEIRO, 2004, p. 67).

Desde 1974, Röhnelt trabalha com artes gráficas e isso se reverbera na sua linguagem marcada por uma fatura publicitária. Os desenhos do artista na década de 1980 apresentavam um preciosismo de técnica, um rigor construtivo moldado nos padrões clássicos figurativos – figuras masculinas e esculturas gregas e egípcias²⁷² em grafite –, mas com fundos abstrato-geométricos muito coloridos (fig. 424). Assim, contrapunha dois regimes de representação: o figurativo e o abstrato. A questão da reprodutibilidade da imagem, da repetição e de sistemas de transferência de imagens para as pinturas já aparece nesses trabalhos em desenhos. O desenho clássico das figuras também surge com linhas de contornos brancos, que são decalcados do papel vegetal sobre fundos coloridos com formas planares e abstratas em suporte de papel. Tais fundos configuram-se mais como pintura do que como desenho. Por vezes, o artista repete o contorno da mesma figura sobre diferentes fundos abstratos (fig. 425). Esse procedimento também realizou sobre fundos fotográficos. Suas escolhas do desenho já prenunciam o uso que fez, posteriormente, de reproduções arquitetônicas, por interessar-se pelo estatismo das formas, pela ausência de movimento: “não me interessa olhares exagerados, pontos de fuga vertiginosos no espaço (...). O modelado dos objetos é mais importante que a ação nos espaços. Prefiro o modelado de uma estátua a elementos pelo espaço” (RÖHNELT, apud RIBEIRO, 2004, p. 69).

A relação de fotografias com suas pinturas envolve três etapas: seleção da fotografia, realização de várias fotocópias da fotografia escolhida e pintura a partir da imagem fotocopiada.

Os motivos de suas pinturas decorrem de reproduções fotográficas de salas de palácios barrocos e rococós, (fig. 426) bem como objetos desses cenários, como lustres, vasos e cadeiras. O artista justifica seu interesse pela estética desses dois estilos

²⁷² Ele também utiliza imagens de esculturas realizadas por Michelangelo, Rodin e Maillol. Por vezes, repete a mesma estatueta em vários desenhos.

pelo excesso decorativo e pelo esforço de percepção do olhar do espectador. O espectador pode ser seduzido, e a sedução te afasta criticamente da imagem, e tu não percebes mais o que é a imagem, tu só te agradas dela. É essencial, para o Barroco e o Rococó, esse poder de convencimento que torna a imagem acrítica (RÖHNELT, entrevista à autora 10.06.2011).

As fotografias que Röhnelt escolhe como premissas para realizar suas pinturas, na sua maioria, são coloridas. Enquanto pintor, se poderia supor que ele se interessasse pela cor, mas, ao contrário disso, opta por realizar pinturas em preto e branco. A razão disso está ligada à sua intenção de que a pintura resultante esteja diretamente relacionada aos códigos de superfície gráfica do procedimento utilizado para intermediar a passagem da fotografia colorida à pintura: a fotocópia.

A fotografias coloridas foram transformadas em xerox preto e branco, sendo realizadas várias fotocópias a fim de eliminar os meios tons e transformar a imagem em alto contraste, o que é visível na pintura *Cristais 2* (1992) (figs. 427 e 428). Como utilizava uma loja comercial de cópias sem que tivesse acesso à máquina, Röhnelt não podia controlar a qualidade, e muitas vezes a imagem degradava-se, perdendo vários detalhes, como sombras, que são perceptíveis comparando-se o xerox inicial com o último. O artista diz não recuperar tais perdas na pintura, desde que a imagem seja minimamente compreensível (entrevista à autora, 10.06.2011). Às vezes, a fotocópia era tão ruim que se tornava impossível resultar numa pintura razoável, mas somente em caso extremos o artista mudava de loja. Ele conservava, na pintura final, o que era obtido com a cópia e somente passou a preocupar-se mais com as definições quando começou a trabalhar digitalmente.

Quando atingia o contraste desejado com a fotocópia, o artista reduzia o tamanho da imagem de forma que coubesse no visor do episcópio, aparelho que, embora muito pequeno, utilizava para projeção em grande escala da composição da imagem sobre a tela.²⁷³ Diferentemente do projetor de slides, que projeta transparências, o episcópio somente projeta imagens opacas, e isso era pertinente às suas imagens em alto contraste.

²⁷³ O artista descreve seus métodos de transposição da imagem para seus trabalhos de desenhos e pinturas. Desde 1976-1977, utilizou três técnicas: “inicialmente, eu usava a técnica do quadriculado da imagem e fazia um quadriculado proporcional maior no suporte; é uma técnica escolar de transposição. Depois, eu passei a usar um instrumento técnico de madeira chamado pantógrafo. Por último, nós passamos a usar, tanto eu quanto o Milton, um episcópio, ou epidiascópio, só que era pequeno, não era esse instrumento maior, que é o conhecido. Era, realmente, muito pequenininho” (entrevista à autora, 10.06.2011).

Na verdade, o que o artista copiava sobre a tela eram linhas de contorno de espaços fragmentados que, como desenho, mais pareciam formas de manchas abstratas. Quando se observa o desenho no papel manteiga, ele parece composto de elementos abstratos. Pode-se dizer que a pintura nascia de pequenos fragmentos desenhados na tela. Sobre uma base acrílica branca, o artista pintava as formas planares em preto, deixando espaços em branco, como se fosse um negativo em preto e branco e em alto contraste, ou até mesmo uma xilogravura. Porém, não somente no desenho, mas também durante a pintura, continuava olhando para o xerox e marcava com um “x” a zona a ser pintada em preto, porque, do seu ponto de vista, tão próximo da tela, não tinha noção do sentido volumétrico das formas, e tudo parecia uma abstração. Por isso, não podia haver erro nas zonas que deviam ser em preto, para que o efeito de tridimensionalidade funcionasse quando toda a tela estivesse pintada. Quando suas pinturas são observadas de uma distância muito próxima, parecem reforçar o que Frizot constata em relação à fotografia: levar ao extremo a condição redutora do regime da reprodutibilidade da imagem mecânica: redução de profundidade espacial à planaridade da superfície, redução da cor a um valor, redução de toda outra referência a valores luminosos (FRIZOT, 2009, p. 408). A pintura em alto contraste é decorrência do resultado proposto pela fotocópia, que, por ser planar, exige do observador um distanciamento no espaço para que o olho consiga recompor a tridimensionalidade do assunto representado.

Pode-se lembrar o que disse Michel Frizot (2009, pp. 395-398), conforme mencionado em capítulo anterior, que a reprodutibilidade, segundo Benjamin, “seria a produção reiterada do mesmo, reprodução idêntica ou duplicação”. A geração de cópias, como se sabe, é da natureza fotográfica, tão anunciada como uma grande vantagem do idêntico pelos primeiros defensores da fotografia. No entanto, Röhneilt parece desafiar o caráter de artesanidade e de unicidade da pintura. Ele realizou três pinturas iguais – *Sem Título, ago-out. (tríptico)* (1995) (fig. 429 e 430) – com o mesmo enquadramento, com pinceladas planas em preto e branco, a partir da reprodução de uma fotografia do *Gabinete dos Espelhos da residência de Ansbach*. Ao repetir a fatura gráfica da fotocópia, ele acaba por fazer uma pintura como fotocópia, conforme o título dado a este capítulo. Com tal gesto, ele impõe à pintura a condição da reprodução mecânica da imagem. Dessa forma, faz a pintura passar por reprodução. Ele justifica essa estratégia como “um exercício de preciosismo e de brincadeira visual com o espectador. É uma reprodução artesanal” (entrevista à

autora, 19.05.2011). Ao expor as três obras, ele as coloca lado a lado, numa distância de três a cinco centímetros, como se fosse um tríptico. Porém, diferentemente de um tríptico, as obras são completamente iguais, e o observador pode ficar tentando procurar as diferenças. Essa disposição espacial acentua ainda mais a noção de reprodutibilidade e faz com que a obra se pareça com três grandes fotografias em preto e branco.²⁷⁴

Cabe lembrar que o procedimento de Mário Röhnehl de reproduzir em pintura a fatura da impressão mecânica, foi muito empregado por artistas que utilizavam fotografias dos meios de comunicação de massa como fontes picturais, a exemplo do que fizeram artistas da *Pop Art*, como se pode verificar nas obras de Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1964 (figs. 431) e Roy Lichtenstein, *Nu com pirâmide*, 1994 (fig. 432); ou ainda, em obras do artista alemão Sigmar Polke, *Interior*, 1965. Todas essas pinturas são construídas com pontos da retículas²⁷⁵ que são comuns na fatura da reprodução impressa da imagem.

Röhnehl realizava sua pintura manualmente com efeito da fatura da fotocópia, Lichtenstein,²⁷⁶ também dissimulava a intervenção manual em prol de um efeito mecânico:

ele sempre elaborou métodos de trabalho complexos, manuais e utilitários e que, paradoxalmente, seu objetivo era de dissimular a intervenção manual e o conjunto do processo de criação. O artista se esforçava, de fato, em dar a sua obra uma aparência mecânica semelhante à imagem impressa (DEPASQUALE, 2007, p. 7).

Embora diferente em estilo arquitetônico dos interiores pintados por Mário, Roy tem também uma série de representações de interiores, que foram decorrentes de fotografias, como ele recorda: “tive a ideia olhando os interiores de casas publicadas nas páginas amarelas do anuário telefônico” (LICHTENSTEIN, 2007, p. 132). O efeito publicitário de sua fatura era tão importante que Charlene Meeker (2007, p. 133), comenta que o artista não desejava ser visto pelo assunto de sua obra, por exemplo, uma mulher nua, mas pelo estilo que ele tinha elaborado para

²⁷⁴ Houve pessoas que saíram do espaço expositivo pensando terem visto grandes ampliações fotográficas em uma exposição que o artista realizou na Pinacoteca da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo.

²⁷⁵ No início de sua produção, Lichtenstein pintava as retículas a mão, depois passou a utilizar placas metálicas e, assim, a trama se tornou regular e uniforme.

²⁷⁶ Röhnehl em entrevista à autora (10.06.2011), admitiu que nutre admiração pela obra desse artista.

pintar a partir de representações publicitárias. Em seu ateliê ele trabalhava a partir de pilhas de revistas e de histórias em quadrinhos.

Se, por um lado, Röhneilt preserva a superfície gráfica tal qual a fotocópia, por outro, ele retrabalha a fotografia original, realizando cortes, reenquadramentos, inversões de perspectivas, espelhamentos da imagem. O artista esclarece que, quando começou a realizar as pinturas em preto e branco, preservava o corte da imagem original, mas, com o desenvolvimento do trabalho, diz ele: “percebi que as imagens permitiam cortes de zonas de que eu precisava e que achava mais interessantes que as outras” (entrevista à autora, 10.06.2011).

Outra estratégia de suas operações plásticas é repetir uma mesma imagem em formatos diferentes, de 70 x 100 cm e de 100 x 1,50 cm, ou também produzir reenquadramentos, não de novas tomadas de ângulos, mas de novos cortes, considerando a imagem de forma mais ampla ou mais aproximada, como se estivesse repetindo enquadramentos do assunto pela câmera fotográfica em zoom. Uma série de pinturas derivadas de fotografias e xerox do *Salão dos Tapetes*, do Palácio Real de Madrid, apresenta cortes diferenciados (figs. 433, 434 e 435). Embora o xerox conserve tudo o que está na fotografia, o corte é realizado na projeção. Uma dessas pinturas data de setembro de 1992 (100 x 120 cm), com a mesa da sala centralizada, e a outra é de outubro (50 x 70 cm) desse mesmo ano, com a mesma mesa cortada à esquerda. “Todo o enquadramento é uma questão de centramento e de descentramento permanente,” na visão de Arnheim, lembrado por Aumont (1995, p. 154). Por vezes, as diferenças de cortes entre duas imagens do mesmo motivo são apenas de alguns centímetros, o que pode evocar os pequenos deslocamentos de enquadramentos entre essas duas imagens, como se fazia com as fotografias estereoscópicas. Tais procedimentos reverberam condutas de natureza fotográfica. Com essas séries de pintura, o artista parece colocar a pintura a serviço de funções fotográficas, discutindo as possibilidades de cortes e ampliações da imagem que a técnica fotográfica permite.

Ao projetar as imagens com o episcópio, às vezes Röhneilt produzia pequenas distorções de perspectivas por meio de projeções oblíquas em relação à tela. Um olhar mais atento pode perceber algumas dessas deformações nas paredes que não ficam retas.

Outra questão comum na linguagem da reprodutibilidade mecânica da imagem também é colocada por suas pinturas: a simetria por espelhamentos. O

espelhamento também foi uma forma de ampliar as suas pinturas de imagens arquitetônicas, como em *Salacqua* (1996), que chega a medir 118 x 320 cm (fig. 436 e 437). Para realizar as simetrias, projetou as fotocópias por meio do episcópio sobre o papel manteiga,²⁷⁷ porque o papel translúcido permitia fazer inversões e obter uma imagem simétrica. A seguir, decalcava uma face da imagem projetada sobre a tela e depois rebatia a outra face pelo avesso do papel. Os espelhamentos criavam inversões de perspectivas e, dessa forma, apresentavam estranhamentos espaciais, como na pintura *Sem Título* (1998), derivada da fotografia *A Escada da Rainha* (1679-81), realizada pelo arquiteto Jules Hardouin-Mansart no Palácio de Versailles. Nas duas pinturas *Sem título* (1996) (figs. 438 e 439), os rebatimentos das escadas criam situações espaciais inusitadas, e as pinturas clássicas representadas nas paredes do palácio acabam por perder suas identidades volumétricas, de configurações físicas e de coloridos.

O artista explica o uso das repetições e das simetrias:

A ideia desse trabalho em preto e branco era de que a obra já estivesse pronta no momento em que a imagem fosse escolhida. Todos os passos seguintes já estavam predeterminados. Uma vez escolhida a imagem, era simplesmente projetada sobre o suporte, e eu comecei a me preocupar em transformar isso em linguagem de uma maleabilidade dessas técnicas, de maneira que eu conseguisse outros tipos de imagens, e aí eu comecei a trabalhar com simetrias e repetições. Para isso, passei a projetar imagens sobre papéis translúcidos (entrevista à autora, 10.06.2011).

Röhnelt tem também um grande interesse por objetos translúcidos e requintados, e a série de lustres que pintou foi retirada de espaços arquitetônicos de salas de palácios (fig. 440 e 441). Outros trabalhos, que se podem chamar de natureza-morta, são decorrentes de fotografias que ele mesmo realizou em 1991 e que primeiramente foram utilizadas como fontes para suas pinturas. São objetos de vidro, como potes e vasos expostos em vitrines de lojas, que têm um grande apelo de transparências cromáticas, intensificadas pela exuberante iluminação, propositadamente colocada para atrair o desejo de consumo desses objetos. Há um sentido paradoxal na escolha de objetos com tais características; quando transpostos para a pintura em preto e branco de alto contraste, eles perdem o

²⁷⁷ Utilizava também papel vegetal ou papel sintético. Às vezes, projetava no papel para depois decalcar; outras vezes, projetava a fotocópia diretamente na tela.

colorido e a transparência (figs. 442 e 443). Essa obra dialoga de maneira muito evidente com técnicas de xilogravura, pelos espaços cheios e vazios.

O artista reconhece, na reprodução mecânica, a composição pronta: “a fotografia soluciona o olhar, simplifica o trabalho do olho. A composição já se encontra resolvida ainda na imagem em xerox, porque este já contém em si todo o trabalho a ser pintado” (RÖHNELT apud RIBEIRO, 2004, p. 67). Ele não nega o determinismo mecânico das imagens fontes. Parecer-se o máximo possível com a superfície gráfica em alto contraste da fotocópia é o objetivo do artista. “A sintaxe da impressão inclui todas as decisões que o fotógrafo toma para passar a informação do negativo a um determinado suporte” (FLORES, 2005, p. 179). No caso de Röhnel, a decisão é transpor literalmente a superfície gráfica da fotocópia para a pintura.

A sua proposição de obra segue na contramão do que fizeram os pictorialistas, que, como se verificou, pincelavam sobre a matéria fotográfica para que se parecesse com pintura e pudesse adquirir o estatuto artístico. Röhnel, ao contrário, quer que a pintura adquira um efeito de impressão mecânica. O que o artista faz é testar os limites da própria pintura, indagar até que ponto uma pintura é capaz de imitar fielmente a matéria de uma fotocópia. O fato de fazer a pintura passar-se por uma fotocópia vai contra a “vontade de auratizar”, proposta por Dominique Baqué, como foi visto em capítulos anteriores, o que algumas fotografias e pinturas contemporâneas procuram explorar.

Se a origem da imagem é mecânica, o processo da pintura é artesanal, mas um artesanal que desafia a ideia de gesto expressionista e autográfico. O artista usa o fazer manual como um gesto irônico em relação à tendência expressionista do modernismo, uma vez que não deixa marcas de pinceladas na superfície pictórica e usa a repetição da mesma imagem em várias telas. O sentido de atribuir à pintura a característica de representação fotomecânica não deixa de ecoar um sentido pop, como fazia Warhol com suas serigrafias em determinado período de sua produção. O determinismo da imagem mecânica é absorvido nas pinturas e, no caso de Warhol, nas serigrafias. Röhnel parte da fotografia e passa pelo método da fotocópia como uma forma de racionalizar a sensação e de governar a percepção em direção a uma pintura desprovida de gesto autográfico ou de qualquer marca de pincelada expressionista: “eu me envolvi com essa ideia de impessoalidade da arte, de ser uma atividade sobre a qual o artista tem poder, em contraposição a uma arte

de expressão pessoal em que o artista cede às suas tensões mais íntimas” (entrevista à autora, 10.06.2011). A fotocópia, como uma imagem mecânica, substitui a sua percepção sensorial nos parâmetros tratados por Jonathan Crary ao abordar a câmera escura, conforme tratado em capítulo anterior.

Embora a obra mais volumosa do artista seja em pintura, ele também expôs fotografias, inicialmente utilizadas como fontes pictóricas para seus trabalhos. Para uma exposição na Galeria Gestual, em Porto Alegre, o artista mostrou uma série de fotografias em cores realizadas no período de 1991-2001. Ao realizar uma viagem ao exterior em 1991, percebeu uma grande quantidade de lojas com vitrines de objetos aparentemente antigos, que imitavam aqueles do Barroco e Rococó, mas que eram de fabricação recente. Trata-se de artigos decorativos de vitrines, como vasos, potes, copos, entre outros. Sobre essas fotografias, declara:

Em sua maioria, são objetos artesanalmente requintados e têm, digamos, um caráter barroco. Os comerciantes os exploram em suas vitrines, acentuando-lhes as características de objetos preciosos, multiplicando os seus efeitos através de colocação de luzes estudadas. Mesmo sendo objetos industrializados ou de produção de um artesanato massivo, a eles é emprestada uma aura de raridade e preciosidade. Por outro lado, esse procedimento parece não estar muito distante daquele que os museus utilizam na apresentação de seus acervos. Talvez seja o reverso, com os museus, às vezes, tratando seus acervos como lojas tratam seus produtos (...). Poderia generalizar dizendo que a tradição me interessa muito. Está sempre, de alguma maneira, presente no meu trabalho. Parece se constituir num tipo de fronteira ou limite onde estou sempre escarafunchando (RÖHNELT apud RIBEIRO, 2004, p. 71).

Esta “fronteira ou limite” mencionada pelo artista pode ser localizada na suas operações, ao tratar suas pinturas com a aparência do recurso gráfico contemporâneo, que é o xerox, para pintar imagens oriundas da tradição da história da arte como Barroco e Rococó. Desta forma, trabalha com a linguagem de um dispositivo contemporâneo associado a uma iconografia do passado. Escolher objetos para fotografar não lhe era um assunto novo, pois, nos seus primeiros desenhos, já aparecem muitos objetos utilitários, como copos, e decorativos, como vasos, provenientes de reproduções fotográficas. Mesmo nos interiores arquitetônicos dos palácios que reproduziu em pinturas, existem muitos objetos decorativos, como lustres e vasos. Algumas dessas fotografias foram também utilizadas como fontes para trabalhos picturais, conforme já mencionado. Portanto,

Röhnelt também faz o arquivo-obra, de acordo com Olivier Corpet, como se tratou anteriormente.²⁷⁸

As fotografias de Röhnelt podem evocar uma pintura, como *Silverware V for S* (1977) (fig. 444), do artista fotorrealista americano Don Eddy,²⁷⁹ que mostra objetos de mesa, mesmo que essa obra seja em monocromatismos de azuis. Eddy também gostava de pintar transparências de objetos de vidro, bem como outras tipologias de produtos expostos em vitrines. Todos são trabalhos que guardam uma evidência de fatura fotográfica que desafia a natureza artesanal da pintura.

A experiência de Röhnelt com artes gráficas levou-o ao projeto de produzir um livro de artista, mas apenas dois exemplares foram realizados em formato pequeno, para melhor visualizar seu projeto. Por meio de recursos digitais, o artista apropriou-se de imagens de salas de exposições de museus e galerias americanas, italianas, francesas alemãs e inglesas, reproduzidas em revistas como *Art Forum*, e introduziu nas paredes seus trabalhos de pintura, alguns dos quais já existentes e outros inventados, que só existem digitalmente. Ele distorcia os espaços expositivos, mudando o comprimento das paredes e provocando rebatimentos. Como em suas pinturas, as imagens são de interiores arquitetônicos ou de padrões decorrentes de molduras pictóricas dos tetos dos palácios, mas o artista também recorreu a retratos da história da pintura. Pela primeira vez, ele introduziu personagens da história da pintura barroca, encontrados no livro *El Barroco*, como, por exemplo, obras de Frans Hals e Van Dyck. Depois de escanear os retratos, ele provocava espelhamentos e deformações que deixavam a figura com um aspecto monstruoso, num claro sentido paródico.

As fotografias como fontes para desenhos e pinturas também foram muito utilizadas por Milton Kurtz, um artista atuante em Porto Alegre,²⁸⁰ da geração de

²⁷⁸ Isso não é raro na arte contemporânea. A artista gaúcha Elaine Tedesco fotografava guaritas de segurança nas cidades com a finalidade de documentação para construir tridimensionalmente esses postos de observação. No decorrer de sua trajetória, ela passou a expor essas fotografias como obras de arte.

²⁷⁹ Ele utiliza a fotografia como fonte para suas pinturas desde 1967. Ele estudou na Universidade do Havaí e se formou como fotógrafo, o que lhe deu experiência com a reprodução mecânica para utilizar em suas pinturas. Por isso, a maioria das fotos que utiliza é feita por ele (EDDY apud LEBENSZTEHN, 2003, pp.187-188).

²⁸⁰ Ele nasceu em Santa Maria, mas veio para Porto Alegre para fazer o curso de Arquitetura na UFRGS.

Röhnelt. A partir de 1979, suas obras começam a incorporar referenciais fotográficos tanto de imagens por ele capturadas quanto de imagens apropriadas de outros fotógrafos. O pesquisador da obra de Milton Kurtz, Marcelo Guimarães Alves (2009, p. 103), comenta sobre os seus arquivos fotográficos do artista, afirmando que este tinha “um apreço pela sensualidade do corpo humano”. No seu “livro de referências”, como o autor denomina, há uma infinidade de recortes retirados de revistas e jornais, cenas de esporte com jogadores de futebol, atletismo, natação, fisioculturismo, imagens publicitárias, artistas de cinema, teatro e televisão, músicos e modelos de anúncios, explorando o corpo masculino. Esse arquivo de imagens foi constituído com base nos *Cadernos de Referência* de Hudinilson Jr., segundo informa Alves (2009, p. 103). A escolha de tais iconografias que utilizou como modelo pictórico denuncia seu apreço pela linguagem dos meios de comunicação de massa. Ele utiliza fotografias de cinema de Marlene Dietrich, Bette Davis, Katherine Hepburn, Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, entre outros, nos seus trabalhos de desenho, que são ao mesmo tempo pinturas sobre papel. Sua poética identifica-se com os meios de comunicação de massa, e seus fundos gráficos e figuras de volumes e contornos precisos encontram-se à margem das manifestações de linguagem expressionista que caracterizou a geração brasileira dos anos de 1980.

Assim como Röhnelt, o método de transferência das imagens fotográficas para seus desenhos e pinturas também foi o pantógrafo e, posteriormente, o episcópio. A fotografia era um ponto de identificação entre os artistas, e eles se alternavam ora como modelo, ora como fotógrafo: “era recíproco, ele fazer fotos para mim e eu fazer fotos para ele”, afirma Röhnelt (entrevista à autora, 10.06.2011). Uma fotografia de um retrato de Röhnelt foi utilizada para a obra *Desnuda-me Jones* (1984), de Milton Kurtz. Em *Nihil* (1985), a fotografia de Kurtz de costas foi realizada por Mário Röhnelt (figs. 445 e 446).

Além disso, há diálogos entre as obras dos dois artistas em relação ao esmero técnico do desenho da figura humana em grafite, a partir de fotografias sobre fundos planares coloridos, e à ausência de gesto autográfico nas obras. O rigor técnico nos trabalhos dos artistas decorre, possivelmente, de suas experiências com a precisão de projetos e a qualidade dos acabamentos que são exigidos num curso de Arquitetura. A diferença é que Kurtz explora as poses encenadas das figuras. Ao sentido volumétrico das figuras, ele contrapõe fundos de superfícies planificadas. Esse sentido planar identifica-se com a fatura da linguagem da *Pop Art*,

mas tal aproximação deve-se ao caráter de origem das imagens fotográficas e de configurações plásticas; porém, ao contrário daquela manifestação norte-americana, a obra de Kurtz não tem interesse em comentar os meios de comunicação de massa. As suas questões tratam da abordagem do corpo humano, como, por exemplo, a sexualidade: “a figuração do corpo em sua obra está carregada de sentido autorreferencial e de narrativas ambivalentes que oscilam entre o ficcional e o autobiográfico”, afirma Alexandre Santos (2012, p. 123).

A partir de 1981, aumentam as áreas de cores, mas continua a economia em relação ao uso de poucas cores e ausência de matizes cromáticos na obra de Kurtz. Sobre as particularidades da fotografia na obra de Kurtz, Alves (2009, p. 58) comenta que “luz e sombra, o registro dos mínimos detalhes e a busca do instante são decorrentes do uso da fotografia.” *Angels* (1980) foi realizada a partir do perfil de uma nadadora, e *Nas Coxas 1 e 2 (díptico)* (1982) foca as pernas de jogadores numa jogada de bola (fig. 447). Ambas as obras valem-se das volumetrias das passagens de luzes dos corpos vindas das fotografias.

Conforme se disse anteriormente, as pinturas de Röhnelts exigem um afastamento do observador para percepção do efeito de tridimensionalidade representado em suas pinturas ou mesmo em obras impressas em plotter, como é o caso de representações de padrões gráficos na forma de cubos. Algumas obras do artista contemporâneo Chuck Close, que também utilizou a fotografia em suas composições,²⁸¹ igualmente requerem um distanciamento no espaço para que se reconstituam visualmente os volumes dos rostos das figuras humanas que pinta, como em *Ema*, 2000 (fig. 448). No processo de ambos os artistas, é pelo fragmento das formas que chegam ao todo da pintura.

Close (2003, p. 34) afirma ter consciência de que a fotografia não é o que o olho vê: “eu sempre digo claramente que faço pintura a partir de fotografia, e isso não é o que o olho vê. Foi a fotografia que verdadeiramente fixou o *flou*.” E completa (2003, p.176): “a minha pintura não existiria sem a fotografia. Eu quero que ela evoque uma visão fotográfica, uma vista monocular do mundo.” Em determinadas pinturas, Close constrói seu trabalho por módulos em formato geométricos que formam uma grade e, em cada módulo, pinta desenhos abstratos com diversidade

²⁸¹ Close começa a trabalhar a partir de fotografias a partir de 1965. Ele começou com uma primeira versão da obra *Nu* e depois abandonou. Em 1967, ele faz o *Big Nud* (CLOSE, apud SHIFF, p. 167).

de cromatismos. Se a pintura é vista de muito perto pelo espectador, assim como em Milton Kurtz, tudo se torna bidimensional e abstrato. Então, a percepção dos volumes requer um afastamento do observador no espaço em relação ao quadro.

A grade que utiliza Chuck Close diminui o efeito de fotografia na pintura originada de reproduções, mas, ao mesmo tempo, cria o sentido exato de transferência mecânica. Nesse sentido, aumenta a noção de que a pintura é fiel à fotografia e, por isso, fiel à realidade. Entretanto, “ao ampliar a imagem pictórica e criar desenhos abstratos nas subdivisões de formas compositivas, parece realçar a divergência da fotografia em relação à realidade” (SAVEDOFF, 1999, p. 114). Dessa forma, Close distancia-se do status documentário da fotografia. Assim, por um lado, ele evoca a fotografia, por outro, dela se distancia.

Richard Shiff aponta que a grade, nas obras de Close, passou de um elemento do processo de transferência da imagem a um elemento pictural:

Nos quadros mais recentes, Close deixa a grade aparecer claramente. De simples guia de transferência que ela era em *Bob*, ela se torna um elemento pictural em si, uma reflexão sobre o funcionamento do meio. Ela é ativa mesmo em zonas em que o artista representa a qualidade de luz branca ou um espaço vazio. Uma obra como *Emma*, 2000, é animada por variações de zonas teoricamente situadas na profundidade da trama (SHIFF, 2003, p. 65).

Sobre a questão das cores, o autor ainda ressalta que Close se vale de jogos de tons quentes e frios, mas à distância as variações anulam-se e podem causar a impressão de fundir-se. Mesmo os fundos são trabalhados com a mesma “energia criativa” das configurações do rosto.

Assim, a grade, como apontou Shiff, passou de “um simples guia de transferência” a um “elemento pictural,” ou seja, um elemento do processo de trabalho gerou um “elemento pictural”. Isso pode ser resumido no que constatou Phil Glass ao dizer que Chuck Close “faz do processo um conteúdo, faz com que o processo de produção artística se torne, ele mesmo, arte” (apud SHIFF, 2003, p. 182).

Considerando tal constatação em relação à obra de Close, pode-se dizer que também nas pinturas de Röhneilt certos elementos do processo – a fatura da fotocópia que dá origem à pintura e a condição da reprodutibilidade mecânica – se tornaram o assunto de seu trabalho pictural. Ele “faz do processo o conteúdo de sua pintura”, assim como faz Marilice Corona nas pinturas em que registra seus processos de produção, conforme tratado no capítulo sobre a artista.

Os quadros de Close em preto e branco do final dos anos de 1960, realizados com aerógrafo, conservam uma aparência mais fotográfica, de fatura mais rigorosa do que aqueles em que a grade tem um tratamento mais libertário da noção de realismo fotográfico. Com seus trabalhos de características e fatura mais fotográficas, foi estigmatizado como um fotorrealista, embora ele manifeste sua oposição à palavra realista porque diz interessar-se “tanto pela artificialidade quanto pela realidade” e ainda afirma que “as pessoas não gostam de ser etiquetadas” (CLOSE apud SHIFF, 2003, p. 183). Ele alega querer ser visto “como um indivíduo” por aquilo que torna o trabalho diferente dos outros, e não pertencente a um denominador comum ao qual não pertence. O artista recusou-se a participar de todas as primeiras exposições realistas, justamente porque queria ser visto como indivíduo. Por isso, contesta que todos os artistas que produzem a partir da natureza ou de fotografias sejam considerados “sob a etiqueta de realismo ou super-realismo” (apud LEBENSZTEJN, 2009, p. 24).

8.2 O PICTURAL COMO FATURA FOTOGRÁFICA

Se Röhneilt incorpora a fatura da fotocópia, alguns trabalhos da tendência do foto-realismo americano²⁸² também parecem criar desafios técnicos para a pintura, numa tentativa de aproximação com a fatura de fotografias.

Os temas dessa manifestação artística tratam da paisagem urbana (signos de neon, vitrines de lojas e cabines telefônicas, que misturam sua imagem com a das ruas por meio do reflexo), cenas de gênero e retratos, retomando os gêneros picturais como os concebidos pela tradição acadêmica da pintura. Como muitos artistas que se valem da fotografia como fonte pictórica, os pintores dessa tendência fazem suas próprias fotos, mandam fazer ou apropriam-se de fotos já existentes. Richard Estes faz suas próprias tiragens em cores e duplas, uma para as luzes e

²⁸² O Hiper-realismo situa-se entre os anos de 1965 e 1975 nos Estados Unidos e abrigou a tendência do fotorrealismo. Participaram artistas como Don Eddy, Malcolm Morley, Chuck Close e Richard Estes, entre outros. Em 2003, foi realizada uma grande exposição, denominada de *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, que teve entre seus comissários o crítico Jean-Claude Lebensztein, no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, ocorrida entre 27 de junho e 5 de outubro. O catálogo traz textos de vários autores sobre a relação entre a fotografia e a pintura e é ricamente ilustrado com as obras dos artistas participantes. Lebensztein problematiza, no catálogo dessa exposição, as várias denominações que tiveram as exposições que abrigaram artistas dessa tendência e afirma que, mesmo entre os artistas, há uma gama de diferentes posturas sobre tal tendência artística.

outra para as sombras; Close, ao fazer suas fotos, escolhe pouca profundidade de campo, colocando o ponto sobre os olhos, de forma que o que está antes ou depois se torne flou, como o nariz e as orelhas. Isso servia também para outros artistas, como Flack, Schoenzeit e Blackwell. Contrariamente, o pintor Estes procura que tudo esteja nítido nas fotografias. Outros preferem fotos contaminadas, fotos ruins, como Robert Bechtle: “eu tenho o cuidado de escolher fotos contaminadas que permitem completar dentro da pintura (...) se a foto é muito boa (...) não há razão para fazer uma pintura” (apud LEBENSZTEJN, 2003, p. 30). Morley procura as fotografias em livros, jornais e cartazes.

Richard Estes, por vezes, inclui elementos que não estavam na fotografia original, como em *Cafeteria* (1970) (fig. 449), em que acrescentou uma cortina vermelha porque achava a vitrine entediante. Don Eddy chegou a utilizar, em uma composição pictórica, elementos de várias fotografias e afirma que, quando trabalha sobre uma zona da imagem, se serve da foto que é nítida sobre essa zona e se desloca de uma foto para outra utilizando a informação que está nítida sobre cada uma, de modo que ele tenha, ao final, toda a nitidez sobre a superfície. Por isso, interessa a qualidade da reprodução. Se formalmente ele depende dessa objetividade da imagem fotográfica, no que tange à cor, ele quer distanciar-se. Segundo o artista, ele não queria ser influenciado pelas cores da fotografia; queria guardar uma distância e construir cores em função de suas pesquisas cromáticas e do lugar da cor no trabalho dele, até porque as fotos que ele mesmo produzia eram em preto e branco. Em *News Shoes for H*, o “H” (fig.450), de Don Eddy, representa uma referência a Henri Matisse e a Hans Hoffmann, e Eddy afirma que certos quadros seus são microcosmos desses dois artistas (2003, pp. 188-189).

O sistema de transferência ocorre por projeção das imagens por diapositivos²⁸³ sobre a tela, e os contornos são desenhados; outros pintam, sem desenhar, somente com a imagem projetada sobre a tela; outros se servem de uma grade. Close critica os artistas que “pintam quadrado por quadrado de uma foto” porque acabam “traduzindo uma superfície e também porque pensa ser difícil manter uma atitude de coerência sobre uma mesma superfície, pois algumas partes são pintadas de modos diferentes que outras” (2003, p. 31). Alguns pintam com

²⁸³ Para saber especificamente quais artistas utilizam cada sistema, consultar o texto *Preliminaire*, de Jean Claude Lebensztejn, no catálogo da exposição em Paris (2003, p. 31), conforme bibliografia da pesquisa.

pincel, outros com aerógrafo, ou combinam essas duas técnicas. Em torno de 1971, Close não utilizava as tradicionais misturas de cores da paleta ou sobre a tela, mas aquelas das fotografias a cores, o vermelho, o azul e o amarelo, em camadas, uma superposta à outra. Assim, ele obtinha três monocromos superpostos.

Sobre a relação entre o uso da fotografia e a pintura, alguns artistas deixam claro o que isso representa. Morley diz: “meu interesse não estava na foto, em todo caso, o interesse era fazer a pintura”; Close afirma: “eu não tento fazer fac-símiles de fotos (...). Eu me interesso pela vantagem do processo de transmissão de uma informação”; Richard Estes declara: “eu me considero sempre um pintor realista. A foto é uma comodidade” (apud LEBENSZTEHN, 2003).

Em relação à fatura fotográfica, ao falar de *Ship`s Dinner Party*, Morley diz: “tudo o que eu tentava fazer era copiar esta foto. Da maneira mais pura possível. (apud LEBENSZTEHN, 2003, p. 35). Segundo Lebensztein, é a ideia de cópia literal que aproxima Morley dos outros. Bechtle disse que utilizava a foto “para eliminar a diferença entre o modelo e a obra” (apud LEBENSZTEHN, 2003, p.36). Raffael, em 1976, disse que os críticos não o levavam a sério quando dizia que copiava de fotografia. Lebensztein diz que Richard Estes tem por fundamento o princípio acadêmico de uma imitação seletiva e qualifica-o como neoclássico por operar por seleção e combinação de seus mais belos elementos. O procedimento desse artista toma por modelo uma fotografia principal em que certas partes são modificadas por outras fotografias. Não há uma única orientação de posturas estéticas nessa tendência, pois, enquanto Close usa o *flo*, Estes e Eddy o recusam.

Para alguns artistas, a fotografia representou uma forma de manter distância da subjetividade. Tom Blackwell define o hiper-realismo como “uma maneira de ver a pintura e a escultura, totalmente desprovida de ramificações subjetivas, totalmente fria, objetiva, sem emoção”. Para Richard Estes, trata-se de “um modo frio, abstrato, de ver as coisas, sem nenhum comentário ou engajamento” (apud LEBENSZTEHN, 2003, p.39). Lebensztein lembra que se está no despertar de uma sensibilidade cool dos anos 1960, com o minimalismo e o pop. Nisso, pode-se ver relação com a postura de Röhneit ao depurar os estados de subjetivação emocional, contrariamente ao que fez parte da pintura modernista, sobretudo aquela ligada aos valores greenberguianos.

Porém, a grande questão que se colocava em relação a esses artistas era: “por que pintar?”. “A cópia artesanal do industrial e do mecânico em um estilo de

aparência mecânica. Os pintores produziam cópias feitas a mão de produtos feitos a máquina”, afirma Lebensztejn (2003, p. 43). O autor faz menção à constatação de Salvador Dali de que “subterraneamente, o *ready-made* influenciou a consciência dos artistas do hiper-realismo e os conduziu a pintar *ready-mades* a mão” (apud LEBENSZTEHN, p. 43). Com base em tais afirmações, pode-se pensar que pintar num estilo fotográfico representou um desafio à pintura como forma de realizar um procedimento que era da natureza mecânica da imagem, como já apontado em relação a Mário Röhnelt. Para Philippe Dubois

o Hiper-realismo joga com o excesso de mimetismo, a evidência demasiada da representação. Essa tendência criou o original a partir da reprodução. A pintura se esforça em fazer-se mais fotográfica que a própria foto. O excesso de que ela trata, é o excesso da fotografia na pintura (DUBOIS, 1993, p. 238).

Mas uma diferença em relação ao artista gaúcho é que se produziam obras únicas de aparência fotográfica, e Röhnelt chegou a reproduzir cópias manuais da mesma pintura. Existem outras diferenças também em relação ao artista gaúcho quanto aos temas, ao uso de cromatismos. Mas o que se vê em comum, é o efeito de reprodução mecânica na fatura das obras.

As imagens pintadas parecem levar a pensar a relação entre o que nós sabemos e o que nós vemos. É isso que se pode depreender a partir do depoimento de um dos artistas, como Don Eddy (apud LEBENSZTEHN, 2003, p. 15): “o que me interessa são as relações entre isto que nós sabemos, isto que nós acreditamos ver e isto que existe entre a superfície da tela e do ilusionismo da tela: é isto que me parece o verdadeiro problema”. Na verdade, ao observar-se uma de suas imagens, pode-se acreditar estar vendo uma fotografia quando, na verdade, é uma pintura. Assim, o meio pictural, ao parecer-se com uma linguagem fotográfica, com aquilo que verdadeiramente não é, acaba por negar a sua especificidade de linguagem como uma provocação à teoria moderna de Greenberg, que valorizava a pintura como linguagem específica.

A forma de entendimento do hiper-realismo é controversa até mesmo pela relação que os artistas têm com a fotografia. Alguns alegam que copiavam diretamente os valores fotográficos; para outros, o uso das cores não era fotográfico; alguns buscavam fotografias nítidas para passar isso à pintura; outros escolhiam fotografias de má qualidade para poder acrescentar questões de pintura, conforme se demonstrou. Com a interpretação da crítica, não é diferente. Annateresa Fabris

analisa, no seu artigo “O debate crítico sobre o Hiper-realismo”, os vários posicionamentos de críticos de arte sobre o assunto. Entre seus detratores, a autora mostra a postura de Marisa Volpi Orlandini, que analisa com críticas severas a apresentação de artistas na *Documenta 5* (1972); outros críticos são Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan e Pierre Restany, que criticam a operação mimética e ilusionista das pinturas desses artistas por suas tomadas de posição contrárias às propostas modernas e contemporâneas da arte. Somente para exemplificar, Fabris aponta que Celant via como “uma tendência reacionária para a volta da tradição figurativa da pintura e da escultura como reproduzidoras do real e do nacional” (CELANT apud FABRIS, 2006, p. 46).

A esses autores, contrapõem-se outros, como Conrado Maltese. Ele crê que o hiper-realismo se distingue das formas anteriores de realismo, do naturalismo renascentista e até do verismo do século XIX. “É uma forma de metaiconismo, por exhibir uma contradição entre a despersonalização do signo icônico e a necessidade de revelar uma execução virtuosística” (MALTESE apud FABRIS, 2006, p. 49). Italo Mussa, ao abordar a relação da tendência artística com o real, afirma que as cores são dos meios de comunicação de massa, logo, são falsas, de modo que o verdadeiro nada tem de realista. Jean Clair vai pela mesma direção, porque, “longe de ser ilusionista, a proposta norte-americana apresenta as condições de aparição da imagem, fazendo surgir a realidade da pintura” (apud FABRIS, 2006, p. 49).

A fotografia como premissa para composições picturais, de caráter gráfico, foi um agente de transformação para novos rumos nas trajetórias de determinados pintores como Gérald Fromanger, Peter Klasen, Jacques Monory, Bernard Rancillac, entre outros, oriundos de exposições que marcaram o cenário francês nos anos de 1960: *Mythologies Quotidiennes*, de julho a outubro de 1964, no Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, e *La Figuration Narrative dans l'Art Contemporain*, em outubro de 1965, nas galerias Europe e Creuze, ambas exposições em Paris. As figurações implementadas por essas exposições ocorrem num contexto artístico parisiense dominado, na pintura, por abstrações e Surrealismo. Jean-Paul Ameline (2008, p. 18) lembra que, por volta dos anos de 1945, existia abstração lírica e geométrica, realismo social, pós-cubismo e uma “inflação de galerias vendendo quadros “gestuais” ou informais.” Os jovens pintores, o haitiano Hervé Télémaque, chegado a Paris, em 1962 e o francês Bernard Rancillac, apoiados pelo também jovem crítico Gérald Gassiot-Talabot, decidem pelo nascimento da narração

figurativa. Pode-se pensar no contexto das figurações narrativas que o uso da fotografia por alguns artistas, representou uma saída para a fadiga das abstrações e a retomada do real mediado pela imagem mecânica. Isto significou como afirma o artista Peter Klasen (AMELINE, 2008, p. 312), uma “ruptura com o contexto geral da abstração,” o que implicou encontrar uma galeria, a Mathias Fels, que representasse os artistas que trabalhavam a partir da fotografia.

A cultura das reproduções fotográficas do artista alemão Peter Klasen, que chegou em Paris em 1959, se formou pelo ângulo do cinema que via em Belim Leste: o cinema expressionista alemão de Fritz Lang, de Murnau, o cinema soviético de Eisenstein ou de Mark Donskoi. Passa a utilizar um vocabulário pictural de produtos de consumo a partir de imagens publicitárias, selecionando os elementos ou partes destes que lhe interessam para suas composições ou, então, ele mesmo fotografa o vocabulário do mundo urbano. Estas escolhas resultam em imagens em preto, branco e vermelho, que evidenciam a sedução corporal (fragmentos de braços, pernas, seios, bocas) contraposta à objetos frios (mecânicos, sanitários e hospitalares) como em *Service de nuit*, 1964 (fig. 451). O artista admite usar uma estética fotográfica que empresta seus parâmetros das formas do mundo contemporâneo, do objeto industrial, da máquina, dos códigos que regulam a vida cotidiana associados ao corpo feminino (KLASEN, entrevista AMELINE, 2008, p. 314). Usa ainda, fotografias do cinema americano e da *Nouvelle Vague*. Por meio de um desenho preciso da projeção de diapositivos, Klasen transpõe a as imagens sobre a tela, cujo pigmento é projetado com o aerógrafo de forma que resulte na eliminação de toda intervenção manual da imagem sobre a tela, pelo menos até os anos 1980. Isto faz com que as imagens se pareçam muito com a linguagem da objetividade fotográfica: “minha pintura é, a bem da verdade, um *faux-semblant*, uma armadilha,” afirma o artista (apud CHALUMEAU, 2007, p. 52). No início dos anos 1960, utilizou a colagem fotográfica, tendo se baseado nos dadaístas e em Max Ernest, mas e por vezes, confrontava o documento fotográfico com sua transposição pictural, a colagem e sua reprodução pintada.

O artista vê a sua pintura com a utilização de fotografia, como uma “forma de se aproximar da realidade. A fotografia é a base de toda a minha reflexão.” O artista considera ainda a fotografia como “uma passagem indispensável para a realização da obra. É um meio de me apropriar de imediato de aspectos de uma realidade que se corre o risco a todo instante de não mais ver” (idem, p. 313). A realidade à qual

se refere é uma realidade mediada pela imagem que o artista demonstra ter plena consciência:

Está claro que depois de muito tempo nós vivemos a realidade através da imagem fotografada através da televisão, do cinema e do computador. A fotografia é o substituto da realidade. (...) Nós vemos parte da realidade através da filtragem fotográfica, nós percebemos um derivado desta realidade e é este fenômeno que me interessa (KLASEN, entrevista, AMELINE, 2008, p. 313).

Bernard Rancillac é outro que aderiu aos códigos fotográficos. Começando com figuração, mudou para as abstrações porque desejava “ser de vanguarda e vanguarda no final dos anos 1950 era abstração, assim eu fiz pintura abstrata,” afirma o artista (entrevista AMELINE, 2008, p. 323). Diferentemente dos outros artistas da figuração narrativa, ele foi a Londres em 1961 para ver as obras dos Pop ingleses *Young Contemporaries* Caufield, Jone, Kitaj, Hockney, Phillips. Ele afirma ainda que tomou distância com a pintura parisiense, que não queria mais ser abstrato e por isso renunciou as técnicas de pintura tradicionais. Passou fazer serigrafia a partir de fotografia e esta o ajudou a fazer obras que mostrassem os acontecimentos: “a fotografia me levou a pintar a política (...) eu queria me opor à idéia de que a pintura não tem nada a ver com os acontecimentos.”

O fato de colocar a fotografia em contradição com outro elemento composicional é uma forma de dispor a imagem como se vê na imprensa, numa página uma imagem de publicidade em outra, uma cena de tortura, como em *Enfin silhouette affiné jusqu'à la taille*, 1966. Há um diálogo evidente com a superfície gráfica e as cores contrastantes entre vermelhos e amarelos que se via na *Pop Art* americana. Pode-se dizer que a fotografia colaborou como uma forma de afastamento da abstração: “eu queria me opor a este princípio atemporal da pintura abstrata, pintando de uma nova maneira utilizando a imprensa, a fotografia e a publicidade” (idem, p 325).

Outro artista que fez uso de recursos fotográficos nos anos 1960, com a série *Pétrifiés (La Conquête de l'impossible)*, 1964, foi Gérard Fromanger. Suas pinturas de origens fotográficas jogam com o preto e branco da imagem mecânica e acentos cromáticos. Sobre tons de monocromatismos cinzas, pretos e brancos dos volumes fotográficos, o artista superpõe linhas coloridas como em *La Vie d'Artiste*, 1975-1977, ou planos de cores nos rostos das figuras na obra *Révolution à Prision de Toul*, 1974, cujas zonas de cores produzem o anonimato das figuras. A sua série de

vinte e cinco pinturas, *Boulevard des Italiens*, 1971, foi realizada a partir de algumas das mais de duzentas fotografias feitas por Élie Kagan sobre esse local de Paris. Ele pinta diretamente sobre a tela na qual a imagem é projetada. São cenas de rua com passantes sobre fundos arquiteturais em que o artista padroniza as vinte e cinco telas, pintando as figuras em silhuetas vermelhas que se mostram recortadas sobre fundos de uma única cor, ora roxo, verde, amarelo, marrom e azul, entre outras. O aspecto gráfico dos corpos anula o que poderiam ser as volumetrias fotográficas. Isto confere uma idéia de anonimato ao ser humano pela perda das individualidades, como confirma o artista: “eles desaparecem como indivíduos (...) é uma observação do real, frio, implacável, colorido, enérgico, sem lirismo expressionista. Fromanger afirma ainda que tal procedimento “é uma forma de resolver problemas da pintura: estabelecer um contraste entre os planos dos personagens e as imagens monocromáticas da rua, tratar igualmente todas as cores do espectro.” E acrescenta: “esta é uma nova maneira de repensar o real para melhor o ver. Eu invento e rejuvenesço as cores do mundo” (FROMANGER, entrevista, AMELINE, 2008, p. 303). A esta declaração se pode completar lembrando que é um real mediado pela fotografia.

Assim como Klasen, Jacques Monory tem fascinação pelo cinema. Depois de destruir toda sua produção, em 1962 marcadas por figurações oníricas, a partir desse ano ele direciona sua pintura para fontes fotográficas²⁸⁴ que ele mesmo produz ou recorta de revistas, que ele projeta e amplia no tamanho do quadro: carros, armas de fogo, animais, figuras femininas, edifícios assépticos, um universo desumanizado. A partir de 1967 recobre suas telas de cores monocromas azul, lilás ou amarelo²⁸⁵ que produzem uma certa desrealização nas cenas, apesar do realismo fotográfico do qual são dotas suas pinturas. Jacques Monory talvez seja o artista entre seus pares da época que mais conserva as características fotográficas nas suas composições pictóricas. Na série de vinte e dois *Meurtres* (fig. 452), começada em 1968 o próprio artista se coloca como assassino deixando o local do crime²⁸⁶ como uma autobiografia ficcional. Os enquadramentos são deslocados, instáveis, corroboram o assunto de violência das obras. Se por um lado, sua pintura vem de

²⁸⁴ Ele trabalhou como grafista para Robert Delpire, diagramando fotografias para edição de livros.

²⁸⁵ Em 1977 ele abandona a monocromia pela tricromia, azul, amarelo e rosa. O azul se encontra na origem do cinema: os filmes eram projetados atrás de um filtro azul.

²⁸⁶ Da mesma forma que faziam Bachelot Caron em suas *mises en scène*, Monory aparece seguidamente na cena do crime como vítima, como assassino de gangues, como herói, como um personagem do cinema.

uma imagem do real, os tiros que dá perfurando a superfície dos espelhos das imagens são o próprio real sobreposto à imagem. Das fotografias realizadas durante sua estadia em New York, em 1969, resultam, dois anos depois uma série de doze telas sobre a cidade. Ele institui a noção de tempo e narração pela justaposição de uma sequência de imagens como num filme e as cenas tem alguma coisa de suspense ou de violência. Os diferentes enquadramentos tomados de longe, em close de em tomadas de baixo para cima são recursos, como se sabe, oriundos da fotografia, como em *Mesure n. 5* e *Adriana n. 3*.

Valério Adami dispôs de fotografias familiares, de imprensa de celebridades, de quartos de hotéis, entradas de cinema, banheiros, latrinas públicas se tornam após dissecação pelo bisturi de artistas em ateliê para compor seu repertório pictural. Mas na sua pintura a fotografia como premissa é praticamente impercebível, dada a linguagem planificada das superfícies pictóricas circundadas por contornos pretos. Para fazer *H. Matisse travaillant sur un carnet de dessins*, 1966 (fig.453) ele utilizou uma fotografia de Brassai que mostra Matisse desenhando uma modelo no seu ateliê.

Portanto, o uso de fontes fotográficas para determinados artistas de Figuração Narrativa, representou uma forma de abrir novos percursos nas trajetórias dos artistas e de se opor a outras poéticas em voga em Paris.

No Brasil, pode-se pensar na série de trabalhos *Carrazeda+Cariri*, 2009, (fig. 454) encomenda por Rosângela Rennó, que evidenciam a fatura fotográfica numa série de retratos pictóricos com base fotográfica, composta por cinco galerias de retratos, que foram realizados por “fotopintores,” sendo um do Fortaleza, Ceará, e outros quatro em Juazeiro do Norte, região do Cariri, no sul do mesmo estado. As imagens foram geradas a partir de fotografias obtidas na *internet*, de blogs e de sites sobre pessoas residentes em *Carrazeda de Ansiões*, região Pinhal do Douro, em Portugal. Tratam-se de retratos em enquadramento 3x4, que regatam a fotografia do retrato pintado, que era comumente empregado na época em que somente existia a fotografia em preto e branco. Tais imagens conservam uma aparente evidência fotográfica.

Portanto, o modelo descritivo da imagem mecânica utilizada pelos artistas tratados nesse item, parece desafiar os limites da pintura, por fazer esta se parecer com uma superfície fotográfica colocando uma verdadeira aliança entre a mão e a máquina.

8.3. A GRAVURA: ENTRE O USO CLANDESTINO E A EVIDÊNCIA FOTOGRÁFICA

A gravura sempre se dividiu entre suas funções utilitárias e suas finalidades artísticas. Embora muitos artistas, desde os acadêmicos, passando pelos modernos e contemporâneos, tivessem como atividade principal a prática da pintura ou da escultura, vários deles também realizavam gravuras, fossem elas xilogravuras, gravuras em metal, serigrafias ou litografias. Mesmo a litografia, que foi a última a surgir, em 1797, foi adotada já nos anos de 1820 por artistas como Théodore Gericault, Francisco de Goya e Eugène Delacroix (SALAMON, 2010). Com a água-forte, ela se tornou uma das técnicas preferidas pelos impressionistas Manet, Degas e Renoir; pelos Nabis, como Maurice Denis; e por um dos mestres na litografia, como Toulouse Lautrec, entre outros. Igualmente no século XIX, artistas como Munch, Matisse, Picasso e outros fizeram uso dessa técnica. Na arte contemporânea, a partir da Pop Art, artistas como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Rauschenberg e Jasper Johns recorrem a serigrafias e litografias para trabalhar seus temas.

Como se verifica, mesmo depois do surgimento da fotografia no século XIX, os artistas continuaram se interessando por esse meio gráfico. Entretanto, o que aconteceu com a chegada da fotografia é que esta, por ser mais rentável e de mais rápida execução, acabou por substituir as funções utilitárias da gravura. Irvins Jr. analisa as diferenças de sintaxe na produção de gravuras, conforme as escolas de formação²⁸⁷ que influenciavam na qualidade do conhecimento veiculado na representação das obras de arte por meio de processos gráficos e mostra como a chegada da fotografia veio superar esses entraves. Embora o autor coloque a fotografia com uma precisão de fidelidade, sabe-se que a fotografia também tem seus códigos e sintaxes, tanto da câmera quanto da impressão da imagem.

Com o surgimento da fotografia, determinados gravadores, assim como fizeram os pintores, passaram a conceber sua produção gráfica a partir da imagem técnica. Autores como Aaron Scharf e Van Deren Coke mostram em seus livros

²⁸⁷ As ilustrações “eram ilegíveis devido aos instrumentos técnicos utilizados” ou, ainda, por passarem pela interpretação de várias pessoas: o desenhista, aquele que faz a gravação e o impressor. O autor afirma que a fotografia “golpeou os pintores, desenhistas e gravadores que realizavam trabalhos com imagens informativas e detalhadas” e que a fotografia “fez com maior precisão, plenitude de detalhes”. Acrescenta que “o olhar do público se tornou fotográfico, um olhar condicionado” (IRVINS Jr, 1975, pp. 77-147, 196 e 197).

como os artistas utilizaram a fotografia como apontamento visual para seus trabalhos. Coke compara uma litografia realizada por Georges Rouault do *Retrato de Baudelaire* (1927) com uma fotografia do poeta realizada por Étienne Carjat em 1861-1862; James Ensor faz os seus três *Autorretratos* em 1889 (fig. 455) com base numa imagem de seu retrato (1887), feito por um fotógrafo desconhecido; Félix Bracquemond fez a gravura *Charles Baudelaire* (1861) a partir de uma fotografia do poeta realizada por Nadar; da mesma forma, Manet serviu-se de fotografias do poeta feitas por Nadar para fazer águas-fortes, como se verá adiante; para a gravura *Edgar Allan Poe* (1856) (fig. 456), Manet utilizou um daguerreótipo de S.W. Hartshorn que retratava esse poeta; Picasso executou a litografia *Retrato de Rimbaud* (1960) a partir da fotografia *Rimbaud* (1871), de Étienne Carjat. Além desses modernos, a grande maioria dos artistas pop, conforme já mencionado, utilizou a fotografia como premissa para suas composições gráficas.

Sabe-se que a fotografia e a gravura são territórios de convergência de processos pela presença de uma matriz, pela possibilidade de reprodutibilidade técnica e pelo trabalho por processos de impressão e revelação da imagem, entre outros. Alguns artistas contemporâneos que trabalham com o meio da gravura e usam fotografia como apontamento para suas composições tratam a imagem mecânica de forma clandestina, ou seja, não perceptível no trabalho finalizado, ou conservam evidências de seu emprego, explorando os códigos fotográficos, assim como se observou com determinados pintores.²⁸⁸ Podem-se verificar as relações que Marco Buti, Maristela Salvatori, Regina Silveira, Miriam Tolpolar, Claudio Mubarak e Alex Flemming estabelecem com as fotografias como fontes visuais.

Como pôde ser verificado em parte da produção de Mário Röhnelt, suas pinturas evidenciam um contraste bem marcado entre zonas em preto e branco, gerando um sentido gráfico que poderia evocar a relação de claro-escuro do princípio de determinadas gravuras. Embora com assuntos diferentes, o interesse por zonas como essas também pode ser encontrado na produção de alguns artistas que trabalham com a gravura.

A apreensão do tempo da luz que gera as zonas iluminadas em contraste com as massas de sombras é o aporte que a fotografia traz como subsídio para os

²⁸⁸ Não se pretende fazer uma análise exaustiva sobre a gravura, mas somente apontar determinadas questões que também foram verificadas nos trabalhos dos pintores analisados na pesquisa. Trata-se de mostrar o tipo de relação que determinados gravadores estabelecem com o modelo fotográfico utilizado para seus trabalhos.

trabalhos em gravura de Marco Buti e Maristela Salvatori. É a quantificação de luz e sombra no espaço que a imagem mecânica registra que permite aos artistas atender às suas intenções estéticas. Esse tempo de exposição engendra uma memorização visual que é transferida para trabalhos em gravura. A velocidade com a qual a fotografia é capaz de registrar instantâneos gera as apreensões visuais que colaboram para a elaboração gráfica. É essa colaboração que a fotografia presta à gravura desses artistas. Assim, as necessidades plásticas desses artistas são supridas porque a nova ótica alargou as faculdades do aparelho sensorial humano. Entretanto, pode-se verificar que, em determinadas gravuras de Buti, embora este não negue o emprego da fotografia como fonte, os trabalhos finais não evidenciam um caráter de aparência fotográfica. Isso já não acontece nos trabalhos de Salvatori, cujas gravuras exploram sintaxes e aparências fotográficas, como se verá a seguir.

O artista paulista Marco Buti (1953) começou a interessar-se pela gravura já no curso de graduação em Artes Plásticas, a partir de 1974, realizado na ECA/USP, quando foi aluno do gravador Evandro Carlos Jardim.²⁸⁹ Em 1980, já tinha um ateliê de gravura, como alguns de seus colegas: Madalena Hashimoto, Claudio Mubarak e José Antônio Arantes. Assim como outros pintores fizeram, além de sua atividade principal – no seu caso, a gravura –, também produz fotografias como fonte para seu trabalho e como obra de arte, apesar de estas últimas serem em menor quantidade. É a longa experiência de Buti com desenho e gravura que sempre dirige o seu olhar no momento em que fotografa e que determina as escolhas de assuntos e de enquadramentos, já que a prática fotográfica começou em 1992. Numa série de fotografias que realizou de janelas do Centro Cultural São Paulo para fins de fontes de trabalhos em gravuras, o artista associou as imagens a traços gráficos: “me interessei pelas janelas porque estavam sujas e, conforme batia a luz do sol, aparecia um monte de riscos” (entrevista à autora, 13.02.2011).

A leitura de livros sobre fotografia²⁹⁰ ajudou-o na relação que estabeleceu com a gravura. Ele justifica: “me deu certa direção de como eu poderia discutir as coisas da gravura” (entrevista à autora, 08.08.2011). Contribuíram também para sua

²⁸⁹ Posteriormente, fez Mestrado e Doutorado na ECA/USP. Além de artista, é professor de gravura e desenho, primeiramente a partir de 1986, no Departamento de Artes Plásticas da UNICAMP; em 1996, torna-se professor de gravura e desenho no Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP.

²⁹⁰ Buti realizou, durante o seu Mestrado, um curso de fotografia com Boris Kossoy, no qual pode ler livros sobre o assunto escritos por Susan Sontag, Roland Barthes e Bazin. Ele viu, em 1995, uma exposição do fotógrafo Josef Koudelka (1938), no MASP, em São Paulo, que o deixou muito impactado. Outros fotógrafos que admira são Edouard Boubat (1923-1999), Jan Saudek (1935) e Stephen Shore (1947).

aproximação da fotografia as conversas informais com o fotógrafo João Luiz Musa. Numa uma viagem para a Europa, em 1992, nasce seu interesse pela fotografia, já que realizou muitas fotografias. Depois dessa viagem, primeiramente com uma Polaroid e depois com uma Nikon, começou a fotografar andando pela cidade, tendo interesse pelos espaços urbanos, cujas imagens foram entrando em seu trabalho de gravador. No seu sistema de trabalho, o artista não fica revisitando o seu arquivo fotográfico o tempo todo, mas, quando revê as imagens, pode encontrar alguma que lhe desperte o interesse de colocá-la numa de suas gravuras.

Buti possui três séries de gravura: *Ir* (1992), *Ficar* (1989) e *Passar* (1995). As obras da série *Ficar* não são realizadas a partir de fotografias, mas surgiram ao ver as infiltrações da luz de fora que entrava em espaços da sua casa. Assim, nas séries *Passar* e *Ir*, muitas gravuras têm derivação fotográfica. São imagens resultantes de deslocamentos urbanos²⁹¹

Embora comece a fotografar em 1992, somente a partir de 1994 é que utiliza com mais frequência a fotografia como fonte visual. A série *Passar* (1995) inaugura a incorporação da fotografia no seu processo de trabalho: “a fotografia passou a fazer parte do processo de trabalho como registro, memória, procura da imagem; junto com o desenho torna visível o pensamento e orienta seu movimento e materialização”, diz o artista (apud SACCHETTIN, 2006, p. 53). A série foi iniciada a partir de um processo corrosivo da placa de metal. Ele passava as fotos para uma tela de serigrafia e imprimia em chapas de ferro, e a tinta da serigrafia funcionava como um isolante: “a tinta, um esmalte sintético, e, na parte exposta do ferro, eu deixava enferrujar ou deixava no tempo ou jogava água em cima. Isso produz uma ferrugem com caras diferentes, a cor muda” (figs. 457 e 458). Então, segundo ele, “podia fazer uma gravura que não permitisse a impressão”, porque o resultado da impressão não era bom, já que a ferrugem não imprime no papel, somente deixa uma marca tênue. Com isso, ele diz querer “embaralhar a noção mais corrente de gravura” (entrevista à autora, 13.02.2011). Essa técnica de corrosão da matéria chama-se genericamente de mordente. Nesse processo, o artista procura atingir a matéria da chapa com a corrosão, e, na fotografia de base química, a matéria da

²⁹¹ Ele fotografou em: Firenze, Roma, Veneza, Sicília, Nápoles, Granada, Madri, Barcelona, Andaluzia, Londres, Paris, Viena, Bolívia, Peru, São Paulo e Porto Alegre, entre outros lugares. Retornou da viagem com aproximadamente quinhentas fotografias, que ainda eram de base química.

emulsão também é “corroída” pela luz. Nas imagens resultantes, ainda é possível ver que a fotografia participou dos bastidores do processo.

Outro de seus métodos consiste em realizar um tratamento digital nas fotografias, por meio do *photoshop*, transformando uma fotografia colorida em preto e branco, além de aplicar o alto contraste para adquirir características mais gráficas e poder antever o resultado do que está buscando. Ele exagera os contrastes de luz e sombra já existentes na fotografia por ocasião de captura da imagem: “com contrastes exagerados, não há sutileza, e aquilo funciona como ponto de partida para eu fazer a gravura”, afirma o artista (entrevista à autora, 13.02.2011). Assim, os espaços são configurados como uma relação de positivo / negativo pelas zonas de massas claro-escuras (459, 460 e 461). Pode-se lembrar aqui que o procedimento fotográfico realizado por Röhneilt, como foi visto anteriormente, também é trabalhar o alto contraste das reproduções fotográficas e transpor isso para a pintura. Porém, ao contrário de Mário Röhneilt, o método de transposição da imagem para a placa de gravura usado por Buti é o desenho, apenas olhando para a fotografia já transformada nas características que objetiva colocar em suas gravuras, muito embora o resultado final não tenha características de aparência fotográfica.

Sobre o uso de fotografias em seu processo, o artista declara: “eu tenho usado a câmera como anotação para fazer gravura que parte da estrutura geral da foto, mas o assunto passa por um processo de simplificação. Vou suprimindo muitas coisas, porque a foto registra coisas demais” (entrevista à autora 13.02.2011). A fotografia entra como fonte estrutural dos espaços das composições e como registro de uma determinada luz.

Com o uso da fotografia como premissa, suas gravuras intensificam a presença de formas mais geometrizadas e planificadas, que já eram anunciadas timidamente em trabalhos como *Sem Título* (1982). Isso é perceptível quando se comparam as gravuras apresentadas em seu livro editado pela EDUSP, quando ainda não usava a referência da reprodução mecânica, e em determinadas obras posteriores, publicadas no livro da Cosac Naify, que já partem de fotografias. Depois dessas gravuras realizadas entre 1991 e 1992, nas quais explorava círculos e linhas, o artista passou a utilizar a fotografia como fonte para suas composições em gravuras. Diz ele: “eu estava em busca de algo para fazer depois dos trabalhos com círculos, e aí a fotografia adquiriu uma importância para os trabalhos” (entrevista à autora, 08.04.2011). Ele acrescenta: “o meu interesse pela fotografia não tem nada a

ver com essa força que a fotografia foi adquirindo no campo das Artes Plásticas. Tem a ver com experiências pessoais” (entrevista à autora, 08.04.2011).

Se, por um lado, Buti utiliza a fotografia para retornar ao real depois do período dos círculos, por outro, nem todas as suas gravuras realizadas a partir de fotografias são imagens figurativas, pois, mesmo utilizando uma paisagem urbana, as gravuras tornam-se abstratas (fig. 462), porque é a estrutura e a luz que interessam ao artista: “o que mais me fascina com a fotografia é captar o instante” (entrevista à autora, 13.02.2011). A diferença de utilizar o desenho ou a fotografia como registro de uma situação é que a fotografia pode captar o instantâneo de uma determinada luz que não é possível com o desenho: “você passa pelo mesmo lugar cinco minutos depois, e aquilo já mudou, e isso precisa da foto”. Assim, as incidências de luz, congeladas por meio da imagem fotográfica, são um dos assuntos trabalhados em suas gravuras. Pode-se inferir que os grandes espaços de massa de sombras e de luzes em suas gravuras são decorrentes da derivação fotográfica, pois o artista trabalha com enquadramentos muito aproximados de seus assuntos; em certos casos, a própria fotografia já evidencia uma composição que evoca a abstração (fig. 463). Ele acaba por transformar uma paisagem urbana figurativa numa composição abstrata. Na grande maioria das gravuras do artista, não existe a presença da figura humana, pois ele prefere trabalhar com a paisagem das estruturas urbanas (fig. 464).

Ele diz também não se preocupar muito com a qualidade da foto utilizada como fonte, porque está interessado é na “estrutura espacial, num certo momento de luz” (entrevista à autora, 13.02.2011). Às vezes, não gosta de uma imagem na fotografia, mas conclui que, como gravura, funciona bem. Ele elimina os elementos formais da reprodução mecânica que não lhe interessam, e essa decisão de quais formas deve retirar pode acontecer até mesmo no momento de captura da imagem. A gravura *Sem Título* (lr) (2003) (fig. 465), decorreu do que o artista chama de uma “fotografia fracassada”, obtida a partir de uma imagem realizada no *Canal Grande* de Veneza:

A fotografia é da margem do rio, eu estou na ponte Rialto, o sol estava baixo. Essa parte na sombra com as luzinhas de velas do restaurante estava linda, e estava entrando uma luz forte do sol baixo. Eu não soube tirar a foto, não fotometrei direito, e a foto saiu horrível na hora em que fui revelar. Mas estava tão bonita a parte escura, que eu decidi fazer uma gravura. Então, parti de uma foto fracassada para fazer a gravura (entrevista à autora, 08.04.2011).

Reproduções de um cartão postal recebido de um amigo, mostrando uma ponte de Paris em meio à neblina, resultaram em gravuras com variações de papéis e tonalidades, como em *Sem título* (1995) (fig. 466). Embora originadas de fotografias, as gravuras conservam sua independência da imagem mecânica.

O artista tem trabalhos que apresenta como fotografias, mas não se considera um fotógrafo. Segundo ele, naquela viagem de 1992, ao realizar fotografias, tinha um olhar de turista, mas, posteriormente, verificou que tais imagens poderiam configurar-se como trabalho:

Comecei a ver que certas imagens tinham os mesmos parâmetros da mesma maneira de desenhar, de estruturar a gravura, tinham certa luz, uma maneira de organizar o espaço que tinha a ver com a maneira como eu trabalhava a construção da imagem do desenho e na gravura (entrevista à autora, 13.02.2013).

Podem-se identificar, nas fotografias que o artista apresenta como obras, os grandes contrastes entre massas de sombras e espaços banhados de luzes nas vistas urbanas, arquitetônicas, como se verifica em suas gravuras. Percebe-se também as estruturações espaciais que guardam analogias com suas gravuras. Em uma imagem realizada numa das ilhas de Veneza, o que forma a estrutura de sombra, é um pano que esvoaça, já que ventava muito durante a tomada fotográfica (fig. 467). Mesmo que tenha sido casual a captura desse elemento, Buti escolheu essa imagem como uma obra fotográfica. Buti prefere enquadramentos bem fechados, que permitem valorizar as estruturas espaciais. Os tamanhos dessas fotografias, de 30 x 40 cm, permitem uma aproximação com o tamanho de suas gravuras. O que se pode constatar é que as problemáticas formais se reverberam entre suas gravuras e fotografias.

Transpor os contrastes de uma fotografia para uma gravura, como faz Buti, também foi uma escolha nas obras gráficas de Edouard Manet²⁹² “uma ausência de modelado tonal”, conforme lembra Aaron Scharf (2001, pp. 67-68). Embora o autor cogite que tal procedimento possa ter vindo do interesse por fontes de pintura espanhola do século XVIII, ressurgidas no século XIX, do interesse por Goya e da relação com a obra do seu mestre, Thomas Couture, que empregava a justaposição tonal das gravuras japonesas com “trechos de cor plana e negros compactos e

²⁹² Manet fez muito uso de fotografias como fonte para suas pinturas. Ele as utilizou, por exemplo, para compor *A Execução de Maximiliano*, em 1867. Ver capítulo do livro *Arte e Fotografia*, de Aaron Scharf (2001, pp. 70 – 78), conforme dados na bibliografia.

ausência de modelado tonal”, Scharf também atribui certa importância ao papel da fotografia, sobretudo daquelas realizadas com luz artificial ou com forte luz solar.

O fotógrafo Nadar foi um dos primeiros a utilizar a luz artificial, pois seu estúdio do *Boulevard des Capucines* estava equipado com uma grande bateria portátil *Bunsen* em torno de 1860. O fotógrafo fornecia suas fotografias para vários artistas, como Félix Bracquemond, Alexander Lafond, Fantin-Latour e Manet. É natural que a gramática da luz fosse transposta para as obras de arte que faziam uso de fotografia como fonte visual.

Manet conhecia os experimentos com luz artificial de Nadar. A partir de uma fotografia realizada por Nadar, com luz artificial, do poeta Charles Baudelaire, em 1859, Manet realiza duas águas-fortes do retrato do poeta, em 1863 e 1865 (fig. 468), com passagens bruscas da luz. Manet “intensifica os fortes contrastes fotográficos de luz e sombra sem tratar apenas de modelar as formas estruturais ainda visíveis na parte sombreada da cabeça da fotografia, conforme Aaron Scharf (2001, p. 68). O autor conta que se chamavam os retratos artificialmente iluminados de Nadar de “cabeças de gesso”, porque os pontos mais iluminados do rosto e das mãos eram tão brilhantes quanto as camisas e os punhos. O mesmo tratamento de zonas mais claras e mais escuras também foi empregado num pastel, no *Retrato de Méry Laurent* (1888), que se parece, pelo contraste, com um negativo fotográfico. Dessa forma, eliminam-se os meios tons aplainando-se as volumetrias. Para Scharf (2001, p. 68), “as características tonais de seus retratos dessa época são essencialmente fotográficas. À diferença do século XIX, atualmente o tratamento fotográfico para obter zonas de contrastes entre claro-escuros foi facilitado pelas técnicas digitais.

Como se verificou, a produção gráfica de Buti parte de uma figuração fotográfica para uma abstração nas gravuras, conservando da imagem mecânica a estrutura e os contrastes de luzes e sombras. Com tal operação, sua gravura mantém-se independente de um caráter de efeito fotográfico.

Assim como Buti, a artista gaúcha Maristela Salvatori também escolhe imagens fotográficas de cenários arquitetônicos urbanos e com fortes contrastes entre zonas de sombras e de luzes.²⁹³ Entretanto, ao contrário do artista paulista,

²⁹³ A artista se diz uma admiradora do trabalho de Marco Buti (entrevista à autora, 24.05.2011).

Salvatori, ao transpor as imagens para as gravuras, conserva a figuração encontrada na reprodução mecânica.

O começo do uso da fotografia como fonte para seus trabalhos começou ainda durante o curso de graduação, realizado no Instituto de Artes da UFRGS no início da década de oitenta, quando teve uma iniciação em fotografia; antes, também fizera um curso no SENAC, onde aprendeu o processo de revelação no laboratório com imagens em preto e branco. A partir da exposição *Cenas de Verão*, realizada em 1983 no MARGS, a artista passa a utilizar intensamente a fotografia como apontamento para trabalhos gráficos (fig. 469). Além dessa formação, ela faz referência a seu ex-professor, Carlos Martins, que também utiliza fotografias na realização de gravuras.

As gravuras de Salvatori partem de imagens apropriadas, reproduções de jornais e revistas, fotos feitas por amigos ou fotografias por ela realizadas. Quando ela própria as faz, já procura por enquadramentos, espaços, estruturas, linhas, contrastes entre sombras intensas e luzes, percebidas em plantas industriais ou portuárias e paisagens urbanas,²⁹⁴ o que se coaduna com o repertório compositivo que lhe interessa trabalhar em suas gravuras. Primeiramente, trabalhava com arquivos físicos de fotografias, mas atualmente usa arquivos digitais, apesar de imprimir as imagens para transpô-las para a gravura. Embora as imagens sejam coloridas, elas são transformadas em preto e branco:

Eu até tentei trabalhar a imagem na gravura em cores, mas eu acabava usando várias chapas para fazer uma imagem colorida, mas somente ficava satisfatória quando eu mudava a cor. Então, fui me dando conta de que eu chegava quase ao preto e branco. Assim, desisti, porque não é a minha linguagem (entrevista à autora, 24.05.2011).

Pode-se cogitar que sua experiência com a fotografia realizada em preto e branco durante sua formação, conforme já mencionado, pode ter determinado sua preferência por não usar cor em suas gravuras. A transferência da imagem mecânica para a placa de gravura ocorre por meio do desenho. A artista diz não gostar de projetar a imagem, pois prefere transpô-la manualmente: “eu faço um estudo em papel, depois transfiro para a chapa. Eu sinto que precisa ter aquela linha tortinha, que é uma coisa da mão, do meu fazer mesmo; do contrário, tudo ficaria muito frio” (entrevista à autora, 24.05.2011). Na placa, a artista começa por linhas,

²⁹⁴ No início de sua trajetória, a presença da figura humana era mais frequente em suas gravuras. No decorrer de sua produção, passaram a predominar as estruturas das paisagens arquitetônicas.

passa para manchas e depois trabalha os tons. Na transposição, a artista não abandona a figuração, contrariamente, portanto, ao que faz Marco Buti.

As composições de suas gravuras privilegiam o primeiro plano da cena urbana, pois grande parte da superfície é tomada pelo primeiríssimo plano da imagem. A artista potencializa as sombras em contrastes bem marcados que separam as zonas iluminadas da composição. Ela prefere utilizar fotografias realizadas em horário de sol muito intenso, de forma a registrar as divisões bem marcadas dos espaços de luzes e de sombras, seja no chão da paisagem ou nos prédios. Apesar dos fortes enegrecimentos da matéria gráfica, as linhas que estruturam a composição não chegam a desaparecer completamente (fig. 470).

Embora o resultado visual de suas gravuras se pareça muito com fotografias, a artista afirma que “tem linhas bem tortas, não usa régua, não faz medição, e determinados trabalhos possuem vários pontos de fuga” (entrevista à autora, 24.05.2011). Por esses aspectos, sua gravura diferencia-se da precisão documental de uma imagem de caráter mecânico. Entretanto, a presença do grão e o tratamento de tonalidades dão às suas gravuras uma aparência fotográfica. A reprodução mecânica auxilia na construção das estruturas e das tonalidades empregadas nas gravuras. Os enquadramentos inusitados, as tomadas frontais e, por vezes, aéreas dos assuntos, bem como as perspectivas abruptas presentes na fotografia, são conservados em suas gravuras. As distorções óticas geradas pelas lentes são perceptíveis nos espaços alargados dos assuntos no primeiro plano de suas composições, afunilando-se bruscamente em direção ao fundo da obra (figs. 471, 472 e 473). Os blocos maciços dos telhados ou de estruturas de prédios, os enquadramentos aproximados e a escala hiperdimensionada em relação ao suporte do papel potencializam o caráter de monumentalidade dos seus assuntos.

Além de obras em gravuras, a artista realizou trabalhos com monotipia, técnica que está entre a gravura e a pintura por trabalhar, na chapa, com pincéis e a tinta própria para gravura, para depois colocar na prensa e realizar a impressão sobre papel (figs, 474, 475, 476 e 477). Essas “pinturas” impressas em preto e branco conservam o caráter de evidência fotográfica que se encontra em suas gravuras em metal. Porém, ao contrário da gravura, como se sabe, a cópia é única. Em alguns de seus trabalhos, a artista tem utilizado como corpus material da obra, fotografia, gravura e monotipia organizadas numa cena de paisagem por justaposição de módulos. A artista ressalta que a fotografia decorre de uma imagem

bem precária tecnicamente e que o importante é apresentar algum elemento que lhe cause interesse plástico, como, por exemplo, a questão do espaço. Ela retrabalha a fotografia com programa no computador, mudando o contraste, aumentando um pouco a resolução, porque, um fragmento minúsculo de uma fotografia, ela amplia numa escala bem maior. Como o tamanho tanto das gravuras quanto das monotipias é limitado pelo tamanho da prensa, por sugestão de sua orientadora, Eliane Chiron, a artista começou a trabalhar as monotipias por módulos, ampliando, dessa forma, o tamanho de seus trabalhos. Se por um lado, essa característica modular cria uma grade que fragmenta a imagem e obriga o olhar a reconstituir o todo da composição, por outro, o uso da grade também faz o observador olhar para cada parte da superfície da composição. Pode-se pensar nas fragmentações fotográficas de David Hockney, mas diferente da artista gaúcha, o artista criava aproximações e distanciamentos em cada fragmento de suas paisagens ou de figuras humanas, como tomadas em diferentes escalas de *zoom* da fotografia.

Não é por acaso que Salvatori diz ter grande interesse pelas obras de Edward Hopper (1882-1967) e de Giorgio De Chirico (1888-1978). As luzes intensas que entram pelas janelas de interiores arquitetônicos demarcam obliquamente os espaços nas pinturas de Hopper, e são essas composições que interessam à artista, que, como se viu, também valoriza as zonas de sombras. O sentido aproximativo que se pode traçar entre as gravuras da artista e pinturas de De Chirico pode estar na atmosfera de silêncio de espaços, por vezes desprovidos de figuras humanas, e na projeção de sombras oblíquas que as arquiteturas emanam, sobretudo em praças italianas do pintor.

Pode-se verificar, por tais considerações, que a gravura de Maristela Salvatori trabalha com a evidência fotográfica, interrogando os códigos do meio reprodutivo.

A artista Regina Silveira (1939) também recorreu muito às imagens de reproduções fotográficas²⁹⁵ publicadas em jornais e revistas para a realização de trabalhos. Para Annateresa Fabris (1995, p. 189), o interesse pela fotografia nos anos de 1970 por parte de artistas plásticos ocorre pela “possibilidade de gerar ficções ou de investigar sistemas de informação, as teorias da percepção e do conhecimento”.

²⁹⁵ Segundo Aracy Amaral (1995, p. 179), “a utilização da fotografia em seu trabalho de gravadora” começa em 1971.

O universo de Silveira é aquele da reprodutibilidade técnica da imagem. A artista diz que não se considera uma gravadora, mas uma artista multimídia:

Nunca me considerei uma gravadora, porque me incomoda a idéia de especialização em um único meio expressivo. Também porque não estou interessada na gravura em si. Artista é um especialista em linguagens visuais. Gravura é apenas um dos meios nos quais a linguagem pode ser exercida (...). Minha postura multimídia se baseia nas possibilidades de construção de algo a partir de linguagens gráficas de diferentes origens, nos mais diversos procedimentos gráficos. Sempre procurei e misturei sem preconceitos serigrafia, *off set*, heliografia, xerox e até técnicas tradicionais como a litogravura. Tudo aquilo que trata da reprodutibilidade me interessa, assim como me interessa a imagem impressa (SILVEIRA, 1995, p. 92).

Como se pode perceber, são as técnicas de reprodutibilidade que interessam ao trabalho da artista. O uso da imagem mecânica foi utilizado para suas obras em “*off set* concebidas como simulacros de cartões postais turísticos” (ZANINI, 1995, p. 150), em litografias e em serigrafias, como se verifica já a partir de 1971 e 1972, com *Middle Class & Co*, e em 1976 com *Desestruturas Urbanas* (1976), *Brazil Today* (1977) (figs. 478 e 479). A artista justifica a escolha de suas imagens da mídia pelo “modo banal como são veiculadas” (1995, p. 70). A fotografia também aparece como fonte visual para suas instalações.²⁹⁶ O uso da fotografia como disparador de seus processos não se atrela somente à gravura, mas se estende a outros meios que se configuram numa concepção de caráter gráfico, seja utilizando o material de adesivo ou a tinta preta.

Enquanto Salvatori mostra a sombra decorrente de projeções de arquiteturas, a artista Regina Silveira²⁹⁷ utiliza as projeções deformadas das sombras²⁹⁸ de

²⁹⁶ Sobre as instalações da artista, consultar o texto “A aliança da ordem com a Magia”, do autor Walter Zanini, no livro *Cartografias da Sombra* (1995, pp. 126-176), e o texto “O Espaço Imantado, a poética transversal de Regina Silveira”, de Adolfo Montejo (1995, pp. 9-33), no livro *Regina Silveira*, conforme dados na bibliografia.

²⁹⁷ Regina Silveira nasceu em Porto Alegre, mas desenvolveu grande parte de sua trajetória em São Paulo, como artista e professora na FAAP e na ECA/USP. Realizou sua formação de graduação em artes no Instituto de Artes da UFRGS e, posteriormente, na Espanha. Suas primeiras pinturas e gravuras tinham caráter expressionista; mais tarde, direcionou seu trabalho para produções multimídias. No período de estadia no exterior, ficou impactada ao ver, em Londres, a mostra de serigrafias de pioneiros do *pop*, como R.B. Kitaj e Richard Hamilton. Impressionou-se com as inserções de fotografias que Hamilton realizava em suas obras (ZANINI, 1995).

²⁹⁸ Giorgio De Chirico, na visão de Angelica de Moraes (1995, p. 31), também cumpre papel importante na obra de Regina Silveira: “as sombras alongadas e os índices de ausência (...) têm um parentesco visual com a série de trabalhos colocados sob o título *In Absentia*”. A autora cita a obra *O Enigma de um Dia* (1914), em que a sombra de uma estátua equestre domina a instalação de Regina, *The Saint's Paradox* (Museo del Barrio, Nova Iorque, 1994). A própria artista (1995, p. 97) também reconhece a importância de De Chirico para seu trabalho: “foi um grande mestre. Estou na pista dele. (...) Gosto de De Chirico pelos silêncios, pelos vazios, pelas ausências de suas paisagens metafísicas. Gosto dos usos estranhos que ele faz da perspectiva, da criação de espaços os mais ambíguos possíveis”.

objetos do cotidiano, como em *Símile: óculos* (1983), ou às vezes esses objetos do cotidiano constituem as sombras projetadas de pessoas, como em *Encuentro* (1991) (fig. 480). Frequentemente, a artista lança mão de uma foto de um assunto que projeta uma sombra de outro assunto, ou mesmo a sombra de um objeto é projetada sem a presença da fotografia do objeto.

A série de trabalhos *Anamorfozes* compreende distorções de perspectivas configuradas como sombras, por meio de compressões, dilatações e dobras, cujas imagens fonte também provêm de fotografias: “*Anamorfos* foi uma espécie de ponto de partida para uma prática reflexiva que envolvia diferentes tipos de desmontagem dos códigos de representação, muito apoiada nas distorções condicionadas pelos pontos de vista”, como explica a artista (SILVEIRA, 2011, p. 119). Na série de trabalhos *Simulacros*, de 1982 a 1984, em sua tese de Doutorado, especialmente em *Símbolos*, *Toposombras* e *Dilatáveis*, a artista parte da apropriação fotográfica de objetos comuns e aplica sombras que são “uma reflexão sobre a representação das sombras projetadas como visualidade paródica dos códigos projetivos da perspectiva linear, da teoria das sombras, da fotografia e do desenho topográfico” (SILVEIRA apud ZANINI, 1995, p. 161). Ao criar deformações de projeções de sombras, a artista infringe as leis de uma forma de representação artificial do mundo real, pervertendo de maneira irônica um regime representativo. Se Regina está interessada em problematizar os códigos projetivos da perspectiva linear da gramática renascentista, Salvatori, por sua vez, procura problematizar os códigos de representação do olho da câmera fotográfica pelas deformações causadas pela leitura mecânica da imagem.

Considerando que a câmera fotográfica é construída com base no ponto de vista da perspectiva renascentista como um modo de organizar uma visão de mundo artificial e racional, o ponto de convergência entre ambos os trabalhos está na explicitação das problemáticas relativas aos regimes de capturas de imagens na representação do mundo real, seja pelo regime de representação da perspectiva pelo traçado manual, seja pela ótica mecânica. O uso da fotografia como fonte visual mostra a inexistência de uma percepção natural porque a imagem mecânica é dotada de códigos: “à apropriação da imagem preexistente se sobrepõe um jogo de desvelamento do código fotográfico organizador de uma visão em perspectiva, que

ênfatiza o artifício subjacente a uma imagem tida como natural”, como aponta Fabris (1995, p. 191). Ao lidar com o processo de desconstrução dos sistemas de representação, Regina Silveira, com suas operações plásticas, reforça a questão do artifício da imagem.

A fotografia como disparadora de processos gráficos está presente em obras de outros gravadores contemporâneos brasileiros. A título de exemplo, podem-se citar as obras de artistas que emergiram nos anos de 1960, como Claudio Tozzi e Rubens Gerchman. Sobre o primeiro, ao que se tenha conhecimento, não existem estudos mais sistematizados até o presente momento; sobre Gerchman, Annateresa Fabris produziu uma reflexão ainda não publicada, mas apresentada como conferência: “Os *Retratos Urbanos* de Rubens Gerchman: entre norma e singularidade”.²⁹⁹ A autora reflete sobre o uso que o artista fez de imagens mecânicas para produção de suas serigrafias. Partindo da problemática dos retratos urbanos trabalhados pelo artista, Fabris analisa questões políticas, fazendo uma relação entre o regime de opressão instaurado no Brasil e o que alguns pesquisadores abordaram sobre a série dos *Desaparecidos* e de outras obras; nesse sentido, faz uma revisão das interpretações de outros pesquisadores sobre o assunto. Investiga as implicações dos retratos com questões de identidade em relação a dados biográficos do artista e a problemática social da multidão, de universos e aspirações do subúrbio, do problema de vagas para empregos, além de relações estéticas das obras com pinturas da história da arte, como Mona Lu, em referência à Mona Lisa, de Leonardo da Vinci. Fabris considera, ainda, o fato de o artista ter trabalhado como programador visual e a forma como trabalhava com a fatura gráfica, bem como as possíveis afinidades e distanciamentos com a linguagem do movimento da Pop Art.

Outros artistas contemporâneos, para trabalhar com o assunto do corpo na gravura, também fazem uso de fotografias, como Claudio Mubarac. Algumas de suas gravuras em ponta seca decorrem de imagens de radiografias do corpo humano e de nus da história da fotografia, os chamados *d’après nature* do século XIX. Após dezenas de radiografias realizadas pelo artista, em razão de um grave acidente sofrido em 1988, ele passa a utilizar tais cópias radiográficas como

²⁹⁹ A conferência ocorreu no curso de História, na PUC, em 18 de abril de 2013.

subsídio para suas gravuras. Outras vezes, os pares de gravuras apresentam-se somente com imagens originadas de reproduções de anatomias ósseas de livros antigos de medicina, como o de *Vesalius*,³⁰⁰ que dá nome a uma das séries (fig. 481). As séries nas quais trabalha a partir de fotografias e imagens de raio-x denomina, respectivamente, do primeiro ao sétimo cadernos: Sobre sinais, Sobre as cifras, *Vesalius*, *Sobre os fluxos*, *A morte e a donzela*, *Objetos frágeis e Laminados*. Mubarak esclarece que utiliza imagens de radiografias como subsídios para suas gravuras porque “é uma forma de entender o corpo interno”, dizendo que a intenção era “reconstruir o corpo em chapas de mim mesmo. Fiz um só fêmur, uma só mão, o mesmo pé dos dois lados” (palestra, 17.08.012). O corpo interno se reproduz como gravuras em metal de ossaturas de costelas, fêmures, pés, braços, joelhos, coluna vertebral, crânio e esqueletos como se fossem estudos de anatomia.

Apesar de ser possível encontrar na internet ou em revistas pornográficas atuais uma quantidade imensa de fotografias de corpos nus femininos, Mubarak prefere utilizar os nus fotográficos do século XIX retirados da seção de nus de um livro sobre daguerreótipo que possui em seu ateliê. Pode-se pensar que, além do nu, tais fotografias antigas interessam ao artista pela coloração de sépia, que se assemelha a tonalidades de ferrugem encontradas em suas gravuras. As imagens licenciosas *d'après nature*, eram muito requisitadas pelos pintores desde o surgimento da fotografia, como meios auxiliares de suas composições. Como havia demanda, existiam fotógrafos especializados nesse gênero de fotografias, como Vallou de Villeneuve, Eugène Durier, Auguste Belloc, Jacques-Antoine Moulin, Louis Camille d'Olivier, Guglielmo Marconi, Louis Bonard, Louis Igout e Henry Volland, dentre outros (fig 482). As modelos que posavam para fotografias de nus artísticos ou, como também eram chamados, “académies”, eram, muitas vezes, também atrizes de cenas de tableau vivant, como foi o caso de Mlle Hamély, em *Les Amours de Pierrette*, apresentado em 1853 na sala *Bonne-Nouvelle*, em Paris: ser modelo de tableau vivant à noite e modelo de pintor ou de fotógrafo de dia e ficar sempre, como chamavam na época, “no repertório das poses plásticas (AUBENAS, 1998, p. 48). Assim, Hamély passava do atelier de pintura de Delacroix ao ateliê de fotografia de nus de Moulin, de Durieu e dos Tournachon. Esses nus podiam ter uma natureza

³⁰⁰ Trata-se do livro publicado em 1543 *De Humanis Corporalis Fabrica*, de Andreas de Vesalius (1514-1564), um jovem anatomista flamengo que, ao se mudar para Pádua, começou a dissecar cadáveres, corrigindo dados de seus predecessores e desenhando gráficos e detalhes anatômicos para seus alunos. A biblioteca da USP dispõe de edição original, mas há cópias *online* do livro.

ambígua porque, muitas vezes, eram tão ousados que beiravam o erótico e até a pornografia.³⁰¹ A mesma modelo aparece em fotografias de Louis Olivier e de Eugène Durieu e no álbum de Delacroix comprado de Durieu. Daí a razão pela qual as poses e a mesma modelo podiam aparecer também em diferentes pinturas ou gravuras.

Se a gravura contemporânea, como faz Mubarac, tem uma relação antropofágica com fotografias antigas, estas, por sua vez, estabeleceram uma relação antropofágica com iconografias e procedimentos pictóricos de gráficos com a história da arte. Algumas poses de nus das fotografias do século XIX retomavam poses de litografias e de pinturas da história da arte. Sylvie Aubenas (1998, p. 47) diz que “a fotografia não inventa nada dos gestos nem dos olhares e o que faz é tornar mais insistente a carga erótica de obras pintadas e gravadas,” ao referir-se às poses utilizadas na imagem *Coucher*, pelo fotógrafo Jacques-Antoine Moulin, na década de 1850. A pose teria se originado de litografias *Six sujets de femmes nues d'après nature*, de Achille Devéria, de 1829, que, por sua vez, foram apropriadas de *Coucher à l'italienne*, de Jacob Van Loo (1650), e de *L'èpouse du roi Candule*, de Jacob Jordaens (1649). A fotografia esteve confinada à cópia de poses clássicas dos grandes mestres da arte, como um pastiche. O que se vê, portanto, é que, em todos os tempos da cultura da imagem, apropriações e reapropriações se sucedem nas composições dos repertórios dos artistas, nos mais diferentes gêneros e meios da arte.

Após escanear as fotografias antigas, Mubarac retira toda a informação visual sobre a cabeça, parte das pernas e do cenário, deixando somente a parte do tronco com os seios à mostra e parte das coxas, embora as fotografias escolhidas não evidenciem a parte do púbis, devido à posição da modelo, que em geral se apresenta sentada. Para o artista (palestra, 17.08, 2012), o corpo inteiro e o cenário deixariam a foto muito datada, de época; pode-se acrescentar que, ao excluir o rosto, não lhe interessa uma identidade facial, somente a corporal. Assim, o foco está no corpo nu, contrapondo-se às partes internas de estrutura óssea que lhe dá

³⁰¹ Moulin foi condenado em 1851 por ter produzido daguerreótipos pornográficos e, para burlar a censura, deposita provas na Bibliothèque Nationale de Paris. Auguste Belloc também teve problemas com a Prefecture de Police de Paris e teve muitas fotografias apreendidas e destruídas, além de ter que deixar a cidade por algum tempo.

sustentação. O artista imprime essas fotografias de nus femininos antigos digitalizadas no papel *Hansmiller*,³⁰² criado especialmente para uso de fotógrafos.

Ele põe a reprodução de uma fotografia realista, nos cânones acadêmicos de representação do corpo humano carnal, ao lado de gravuras de estruturas ósseas descarnadas – da massa volumétrica do corpo a linhas de desenho da gravura. Essas gravuras de partes internas do corpo lembram estudos de desenhos anatômicos encontrados nos livros de medicina; como se disse, a série *Vesalius* originou-se do livro de mesmo nome. As reproduções do livro de *Vesalius* são em xilogravura, realizadas por alunos do ateliê de Ticiano. Assim, ao apropriar-se de gravuras daquele livro, o artista está comentando a própria história da gravura aplicada, mas transposta para um trabalho de arte, ou ainda se pode fazer referência aos desenhos de estudos anatômicos elaborados por Leonardo da Vinci. Ao transpor uma figura de esqueleto que estuda um objeto sobre a mesa, Mubarak acrescenta à imagem, que na sua origem é preto e branco e que ele assim conserva, traços e manchas em tons terrosos sobre a imagem reproduzida do anatomista flamengo. É como se aplicasse uma pintura com técnica de gravura sobre outra reprodução de gravura antiga. Essas manchas não chegam a obliterar a ossatura da figura, dada a transparência da tonalidade empregada na sua gravura. Porém, poderia aqui lembrar o princípio proposto por Dubois do fora-de-campo por obliteração da imagem, conforme já apontado anteriormente em obras de outros artistas. Tal procedimento na gravura também lembra, imediatamente, o que faz Arnulf Rainer ao sobrepor pinceladas gestuais aos seus autorretratos fotográficos, também já analisados.

Algumas figuras dos nus fotográficos com o mesmo corte na imagem se repetem em outros trabalhos, mas com diferentes intervenções sobre a superfície, seja riscando a imagem, seja mudando a coloração para zonas verdes, preto e branco, sépia ou manchas em tons terrosos. O fato de manchar as fotografias com colorações denota uma clara intenção pictural, como o próprio artista afirma: “é como pintar com gravura sobre fotografia” (palestra, 17.08.2012). Se, por um lado, ele repete o mesmo corpo da reprodução fotográfica dos nus antigos com essas alterações, por outro, associa tal imagem com diferentes gravuras – ora um crânio,

³⁰² Era um papel de grande qualidade utilizado na gravura, mas que foi desenvolvido, posteriormente, para fotógrafos. O artista afirma (depoimento, 2012) que, a partir de 2005, chegam ao Brasil as impressoras Epson, e isso facilita seu trabalho.

ora formas de linhas circulares, curvas e retas que evocam elementos internos do corpo, ossaturas – ou até mesmo com a fotografia, com imagens de diferentes fases da lua. Tais procedimentos justificam o cruzamento entre o pictórico, o fotográfico e o gráfico.

Ao colocar seu gesto de gravador sobre reproduções de imagens apropriadas de gravuras do livro de *Vesalius* e de fotografias do século XIX, seja com intervenções lineares ou mais pictóricas, seja com fragmentos de sua identidade corporal, o artista une sua própria identidade com outras identidades históricas e culturais da gravura e da fotografia. Suas estampas, como lembra Chiarelli, “indagam sobre a estrutura corpórea e psíquica” e também sobre a estrutura da gravura e sua tradição (CHIARELLI, 1996, p. 140).

O artista confessa que se perguntava “como podia fazer uma gravura de um jeito que não se faz gravura” (palestra, 17.08.2012). Então, em algumas obras, fez impressão de sua mão sobre o verniz, mole registrando dessa forma a marca da mão, a aderência de pelos de seu corpo, como mostra a obra *S.i./s.s.#1* (1985) (verniz mole, buril e ponta seca, impressa sobre chumbo e ouro). Uma relação um pouco mais indireta de suas obras com a fotografia é possível de ser pensada – a película da pele como a película fotográfica. Se a luz incrusta na emulsão fotográfica, assim a pele do artista incrusta no verniz. Como se sabe, a imagem do fotograma forma-se pelo contado entre superfícies, entre o objeto, a luz e a emulsão fotográfica; da mesma forma, as mãos colocadas sobre o verniz mole ocorrem por aderência de contato. Radiografias dos pés do artista em silhuetas negras, transferidas para gravura, lembram também um fotograma. O encantamento pelos ícones medievais também o levou a imprimir sobre folhas de ouro e em folhas de prata sobre chumbo, gerando uma gravura na própria placa que se comporta ao mesmo tempo como uma matriz, como se o negativo fotográfico fosse a obra.

Em seu depoimento (17.08.2012), o gravador manifestou o desejo de não dispor mais seu trabalho numa parede de um espaço expositivo, mas de passar a fazer somente gravuras para serem expostas como livro de artista. Não faz trabalhos de grande formato, mas somente “do tamanho que ele possa carregar embaixo do braço”, uma atitude paradoxal em relação à febre dos grandes formatos, sobretudo da fotografia contemporânea. Essa sua intenção lembra a portabilidade antiga da fotografia, quando era produzida em pequenos formatos para ser guardada em álbum de família ou em porta-retratos.

Para as transferências das imagens para as gravuras, ele faz uso de técnicas como o fotopolímero, o xerox e a fotogravura. Por vezes, a imagem radiográfica é copiada em papel fotográfico, conservando os códigos de transparência e sobrepondo traços e manchas em água-forte, de tal forma que os meios tensionam-se entre si, gerando um caráter de mestiçagens entre os dois meios utilizados. Há o tempo todo uma tensão entre o desenho técnico, transferido com todas as suas características de realismo da imagem do livro de *Vesalius*, e os traços gestuais e manchas de gravura sobrepostas ao desenho técnico, reforçando o caráter de mestiçagem presente em suas gravuras. Parece que o gravador, com tal procedimento, humaniza a reprodutibilidade técnica da imagem apropriada. É reprodução sobre reprodução. Pode-se perceber, sobretudo nas gravuras originadas de radiografias, a evidência do meio reprodutivo.

A gravura de derivação fotográfica também está presente nas fotogravuras do artista Alex Flemming (1954), que tem o corpo como assunto de seu trabalho. Diferentemente da ênfase gráfica dada aos retratos de Tolpolar, as gravuras de Flemming associam ao caráter fotográfico dos rostos um entorno compositivo para as figuras, com texturas de manchas e gestos autográficos. A maior parte de suas fotogravuras data do final da década de 1970.³⁰³ Seu universo é o da reprodutibilidade da imagem, seja realizando filmes super-8, seja utilizando xerox, fotografias, gravuras ou mesmo pinturas, mas tais pinturas têm um tratamento gráfico, parecendo-se mais com gravuras.

A fotografia ocupa um lugar central em suas operações, tanto para realização de gravuras, quanto para arte-xerox ou, ainda, como próprio meio material das imagens, como se verifica no trabalho realizado para a *Estação Sumaré de Metrô de São Paulo*, em 1998 (fig. 483), em que as imagens originais eram fotografias 3 x 4 para documentos, que foram ampliadas e adesivadas nos vidros da estação. Sobre retratos de pessoas anônimas, o artista dispôs caracteres de letras que formavam poemas, apesar de certa desordem que dificultava a leitura.

Como já se verificou, a partir dos anos de 1970, quando da introdução das máquinas de xerox no Brasil, muitos artistas passaram a explorar esse meio, seja como materialização física de trabalhos, seja como parte de processos para outras

³⁰³ Nessa década, ele frequentou cursos e laboratórios de fotografia na FAU, com orientação de Cristiano Mascaro e João Musa; fez curso de cinema na FAAP entre 1972 e 1974 com Máximo Barros; estudou serigrafia com Regina Silveira e Julio Plaza, e gravura em metal com Romildo Paiva.

linguagens, como se mostrou ao longo desta pesquisa, em referência a artistas como Hudinilson Jr, Vera Chaves Barcellos, Mário Röhnelt. Flemming também trabalhou com esse meio. O grão estourado e o tratamento em alto contraste em preto e branco nos fragmentos de corpos reforçam uma aparência de fotografia em obras realizadas em xerox em uma série de trabalhos dos anos de 1980.

O desejo de trabalhar com fotogravura levou-o a fazer uma oficina de clichéria que atendia a jornais, para aprender a transportar imagens fotográficas para placas de cobre, o que resulta em photo-etching, no qual “trabalha o grão de breu e (...) após a gravação, tem algumas áreas realçadas com roulette e outros instrumentos gráficos” (LAUDANNA, 2006, p. 10). A série *Natureza-morta* (1978) explora fragmentos de corpos sob tortura, cujas imagens foram criadas a partir de *mise en scene* interpretada pelo próprio artista e por seus amigos, o que evoca a sua experiência com o cinema. Se as iconografias das figuras, as tomadas em close de rostos, pés, mãos e órgãos genitais denotam um caráter mais fotográfico, outros elementos que circundam tais corpos têm um tratamento menos linear, com aplicação de texturas, como manchas e linhas gestuais (figs. 484). Entretanto, na série de fotogravuras *Eros Expectante* (1980) (fig. 485), os fragmentos dos corpos em close apresentam-se mais puramente fotográficos em alto contraste.

Uma mesma fotografia em *A Mulher de Goiás* (1978) ((figs. 486 e 487). serviu para o artista produzir várias gravuras com diferentes colorações de monocromatismos. A produção de Flemming caracteriza-se como sendo de “variações seqüenciais na reutilização de soluções técnicas, na reelaboração destas em suportes diversos ou na revitalização de objetos e conceitos já propostos” (LAUDANNA, 2006, p. 9).

Os cromatismos das fotogravuras Marcos, aliás, *Cleópatra* (1979), *Nakai e Kikuchi* (1979) (figs. 488 e 489) e outros da série *Paulistana* (1980) apresentam acentuações picturais. Nos monocromatismos, por vezes, Flemming destaca, com uma determinada cor, um elemento – lenço, flores, pipa –, o que reforça o caráter de mestiçagem entre fotografia, gravura e aspectos pictóricos. O uso da cor tem um sentido gráfico. Já na série *Anjos e Sereias* (1987) (fig. 490), as fotogravuras são dotadas de intensos cromatismos sobre as imagens em preto e branco de origem fotográfica. Tal resultado formal evoca o antigo processo de coloração de fotografias em preto e branco. Em *Sem Título, Casal brasileiro*, díptico (2000), o artista emprega tinta acrílica sobre sela de serigrafia industrial. Na série *Body Building* (2000-2001),

a fotografia de corpos esbeltos abriga configurações de mapas que evocam territórios de conflitos, e, sobre essa imagem, o artista pinta signos, textos literários, bíblicos e da mídia. A fotografia serve, portanto, para discutir seus assuntos sociais e políticos. Também esses diálogos plásticos enfatizam a mestiçagem entre fotografia, gravura e aspectos pictóricos.

A artista gaúcha Miriam Tolpolar, no final da década de 1990, introduz imagens mecânicas no seu processo litográfico a partir do momento em que passou a trabalhar com questões sobre identidade e memória. Trata-se de retratos de família ou de imagens de objetos. As fotografias utilizadas são apropriadas, pois dificilmente faz uma fotografia para ser utilizada como fonte para suas gravuras. Não há um arquivo constituído como tal; à medida que pensa numa determinada proposta plástica, ela procura por imagens. Às vezes, é o suporte como memória que sugere um novo trabalho, como é o caso de uma série de lenços pertencentes à sua geração, arrecadados com amigas e, sobre os quais, a artista imprime suas imagens litográficas.

Seu processo começa pela seleção das imagens com as quais pretende trabalhar. Ela faz xerox de fotografias ou do próprio objeto – coloca um livro, um chaveiro, uma página de caderno ou uma folha de planta na máquina de fotocópia para transformação em imagem. A artista manda fazer vários xerox dos assuntos escolhidos, pois, de posse da reprodução, realiza manipulações: reduz, aumenta, retira partes, junta várias imagens ou descarta algumas que não servem aos seus propósitos plásticos. A passagem da foto para o xerox, segundo Tolpolar (entrevista à autora, 05.08.2011), transforma a imagem, porque a artista solicita que a cópia seja feita com mais contrastes – os pretos são mais intensos, e alguns elementos da fotografia original desaparecem, ou seja, a imagem é simplificada.

A transferência para a pedra litográfica ocorre quando a artista dispõe a face da fotocópia em contato com a superfície da pedra. Nas costas do xerox, coloca um papel jornal, que umedece com gasolina ou salicilato de metila e sobre o qual dispõe um alumínio para que o produto não se evapore, e passa na prensa três vezes com pressão média. O teor de gordura sensibiliza a pedra e faz a reprodução aderir a ela. Outros processos, como goma arábica e ácido nítrico, podem ainda ser trabalhados sobre a pedra. Por último, faz-se a impressão, no caso da artista, sobre tecido em seda. No papel, a tinta deve ter certa consistência; para imprimir no tecido, deve ser mais mole, pois o papel puxa melhor a tinta do que o tecido.

As litografias resultantes desse processo são sempre em preto e branco, porque, quando passa da fotografia a cor para a fotocópia em preto e branco, a imagem ganha outra atmosfera, de um caráter mais dramático, que interessa à artista. Pode-se pensar até que ponto a reprodução mecânica foi responsável por alguma mudança de percurso no seu trabalho. Um pouco antes de utilizar fotografias em seu processo, na série *Monolitos* (1997 a 1999), a artista passou a utilizar a fotocópia em preto para fazer imagens de anatomia retiradas de livros com reproduções coloridas. Posteriormente, quando começa a utilizar o xerox em preto e branco, abandona a gravura colorida. Então, pode-se aventar a possibilidade de que o uso da reprodução tenha sido determinante para sua mudança de percurso do cromático para tonalidades em preto, em cinza e em brancos, pois, ao valer-se de foto colorida, transforma-a em xerox em preto e branco, e é justamente por ser em preto e branco que acentua uma evidência de aparência fotográfica.

A impressão em tecido (fig. 491) surgiu, segundo a artista (entrevista à autora, 05.08.2011), pela necessidade de aumentar as dimensões de suas gravuras,³⁰⁴ por ser um suporte mais leve e maleável, que dá um caráter mais flexível de montagem, e por seu aspecto simbólico, como um sudário, especialmente quando são impressões de fotografias de rosto (fig. 492). As iconografias de retratos 3 x 4 são minúsculas em relação ao superdimensionamento do tecido. O espaço vazio que congrega tais figuras também é simbólico em relação ao ser humano no mundo. Os rostos impressos sobre lenços e pendurados somente pela parte superior evocam diretamente o sudário. Esse também pode ser visto como uma alusão à representação fotográfica de base química, por registrar retratos em sua película de emulsão.

Sabe-se que a litografia é uma das técnicas de gravura que mais se aproximam da pintura por possibilitar o uso de pinceladas gestuais. No entanto, Tolpolar parece seguir na contramão de tal procedimento, porque dá um tratamento gráfico à imagem, reproduzindo a litografia com características fotográficas. As imagens impressas em litografia confundem-se com a impressão fotográfica. Foi a partir do uso de imagens de reprodução mecânica que a artista substituiu seus gestos autográficos de pinceladas, que fazia anteriormente, quando ainda imprimia sobre papel e utilizava a cor. Esse efeito fotográfico pode ser constatado em

³⁰⁴ Alguns trabalhos obedecem à largura do tecido (1,20 m) e chegam a ter até 2 m de comprimento, mas em geral a média que mais utiliza é 1,20 x 1 m.

trabalhos que reproduzem os retratos de identidade no formato 3 x 4 de membros de sua família e dela própria, como em *Autorretrato com Orquídeas* (2002) e *Horizontes* (2002), entre outros (fig. 493).

Na gravura *A Aroeira* (2002) (figs. 494 e 495), a fotografia colaborou para criar um sentido temporal e narrativo. A artista começou fotografando seu filho e a muda de uma árvore que ele ganhou e continuou fotografando o crescimento do filho e da árvore plantada em frente à sua residência. Na gravura, enfileira verticalmente a sequência dessa memória que escoia no tempo. Em *Retrato com Orquídeas*, ela inverte a escala, colocando seu autorretrato minúsculo ao centro, com certo agigantamento da coroa de flores que a cerca, e provoca um caráter de dramaticidade em relação a ritos simbólicos de finitude da vida.

As origens fotográficas de seus retratos litográficos colaboram para uma reconstituição da árvore genealógica da família da artista e para que seja possível a identificação das identidades. Tolpolar precisa dar um tratamento de evidência fotográfica às suas imagens. Suas litografias são tratadas como evidências fotográficas.

Como se verificou, a recorrência a fotografia como fonte para gravuras, compreende temas oriundos das arquiteturas urbanas da cidade, de objetos do cotidiano e de aspectos biográficos do corpo e de família. Conforme o título deste item da pesquisa aponta, pode-se verificar que, na produção dos artistas gravadores contemporâneos, o modelo fotográfico utilizado como pano de fundo pode ter um uso clandestino ou ser evidência de sintaxes próprias ao meio de origem das imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A premissa que determinou a presente pesquisa, como foi visto na introdução, partiu da constatação das lacunas existentes no estudo das relações de empréstimos entre a fotografia e a pintura na arte contemporânea brasileira. Como se verificou, para criar essa possibilidade de abordagem das obras, foi necessário trabalhar com várias questões em relação às iconografias e às matérias das obras, considerando-se as interfaces entre as fontes visuais utilizadas e as obras delas resultantes. Não se mostrou profícuo tomar uma única questão para englobar todas as diversidades de propostas de trabalhos dos artistas, para não correr o risco de engessar as análises. Aplicar uma mesma questão a todas as obras aqui tratadas poderia reduzir consideravelmente as possibilidades de abordagem das singularidades das poéticas.

Uma das hipóteses apresentadas na introdução era a de que práticas fotográficas da contemporaneidade alimentavam seus trabalhos em fontes iconográficas e temáticas da tradição clássica da pintura; outra, era de que determinados procedimentos da imagem mecânica, encontravam tangências com alguns utilizados nas fotografias do século XIX em relação às matérias fotográficas. E, de fato, tais problemáticas se mostraram pertinentes, muito embora sejam tratadas com um viés crítico. Se a questão das *mises en scène* nas fotografias de Bachelot Caron e em outras imagens de artistas que também trabalharam essa questão, como Sherman, Witkin, Ontani, Morimura e Wall, pôde-se constatar que, embora muitas de suas fontes iconográficas e temas sejam originários de assuntos trabalhados pela pintura clássica, eles não fazem apenas uma mera transferência iconográfica dos temas tratados pela pintura. Ao contrário, adotam uma postura crítica e, por vezes, irônica em relação aos códigos idealizadores e aos princípios de beleza instaurados pelo classicismo, com os quais os pintores antigos dotavam suas pinturas. Os artistas procuram, dessa forma, realizar nas fotografias uma desconstrução do pictural. Portanto, suas atitudes plásticas são de um contrafazer, no sentido de ir contra os valores idealizadores, por exemplo, do retrato na tradição da pintura.

Como se verificou através de estudos teóricos, a *mise en scène*, na arte contemporânea, alcançou um grande impulso a partir dos anos de 1980, com obras

de artistas acima citados, entre outros. Esta produção, apontada por alguns pesquisadores como uma atitude pós-moderna, não deixa de ser um *revival* das *mises en scène* do século XIX, se pensarmos nas fotografias de Julia Margareth Cameron, que vestia suas personagens ao estilo de madonas renascentistas, ou nas fotografias de Oscar Rejlander e Henri-Peach Robinson, que fizeram as chamadas fotografias compostas, totalmente encenadas, como se verificou ao longo da pesquisa. Essa questão da *mise en scène* não interessava somente ao ideário artístico dos fotógrafos artistas, mas também aos fotógrafos comerciais, cujas poses dos retratados eram, invariavelmente, encenadas. Assim que determinadas questões que se observam nas práticas fotográficas contemporâneas fazem eco a práticas que remontam ao surgimento da imagem mecânica. A produção fotográfica de Bachelot Caron, ao adotar a *mise en scène*, se insere nesse prolongamento estético. Entretanto, conforme se verificou a dupladesses artistas, ao criar cenas sobre crimes para revistas, algumas das quais claramente originadas de temas da tradição pictórica, acaba por banalizar o conteúdo de determinadas pinturas como a fotografia na qual fazem referência à obra *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Manet. Embora a história da pintura também tenha tratado de cenas de crimes, à exceção de algumas obras como Judith e Holofernes, na maioria das vezes, esse tratamento é idealizado. Nas fotografias de Bachelot Caron, se há como na história da pintura, uma idealização de corpos que são igualmente jovens e belos, no ato em si do crime, não há idealização, pois o sangue que tinge a água, decorrente do assassinato da figura feminina em primeiro plano, dá à cena um exagerado clima dramático. De qualquer forma, a história da pintura clássica tem alimentado o imaginário de determinadas produções fotográficas contemporâneas. Isto demonstra que a arte, ao contrário de uma determinada concepção modernista excludente de referências ao passado, adota diálogos com a tradição da arte.

Ao trabalharem as matérias fotográficas, os artistas analisados na pesquisa realizaram procedimentos de intervenção manual ou virtual nas superfícies dos trabalhos, o que também tangencia procedimentos da fotografia do século XIX. O que se pôde verificar é que, ainda em produções fotográficas da contemporaneidade, os artistas utilizam procedimentos para obter aparência de pintura. Entretanto, se nas fotografias do século XIX, como se viu no pictorialismo, tais intervenções deviam-se à busca de um estatuto artístico para a imagem mecânica, que era considerada apenas como uma técnica utilitária, na arte

contemporânea, isso não é mais necessário, pois a fotografia já foi institucionalizada como arte. Como se verificou, a proposta de Baqué é pensar que o objetivo dessa utilização na arte contemporânea estaria ligado ao que a autora chamou de “vontade de auratizar”, de tornar a imagem única pelo gesto autográfico, já que se vive numa cultura dominada massivamente pela reprodutibilidade das imagens. Isso, em certo sentido, também os fotógrafos artistas do século XIX faziam: por seus processos de intervenção manual nas superfícies fotográficas, também criavam uma ideia de unicidade. Observou-se, nas práticas fotográficas contemporâneas, que os motivos das intervenções vão desde impor uma diferença de passagem de imagens informativas realizadas para a imprensa a imagens de arte, como fez a Cia de Foto, até, ao contrário, levar imagens de aparência pictórica para os meios de comunicação de massa, como fizeram Bachelot Caron. Ao requalificar os cromatismos da matéria fotográfica, a Cia de Foto, acaba por estetizar a imagem de forma a retirar o caráter de documento. Na arte contemporânea o negativo fotográfico de base química, quando ainda utilizado, não é mais intocável, não é mais inadmissível que se reenquadre, que se crie assimetrias nos elementos compositivos, como poderia pensar um fotógrafo que preza pela ideia purista da fotografia. Na verdade, tudo pode ser sacrificado, tal como a clareza da imagem, a nitidez dos detalhes, como fazem as obras da Cia de Foto. Atacar a superfície da imagem não é mais um sacrilégio, um atentado as boas regras de composição. Atualmente, com os recursos digitais disponibilizados pelos programas de transformação da imagem, crescem, cada vez mais, as manipulações nas práticas fotográficas. E isto, quando não utilizado simplesmente com o objetivo de provocar efeitos na imagem, pode gerar questões interessantes, como por exemplo, na acentuação da ficcionalização do real ou criar uma aparência de linguagem em outra, que leva o observador a se questionar se está diante de uma fotografia ou de uma pintura, como ao ver as pinceladas fotográficas digitais presentes nas obras de Bachelot Caron. Constatou-se que, para determinados artistas, a ideia de registro como um documento tem sido abandonada em prol de singularidades da matéria fotográfica.

Pode-se fazer da condição da reprodutibilidade um ato plástico de unicidade, como fez Rainer ao colocar suas grafias pictóricas sobre seus autorretratos, ou, ainda, dar-lhe um sentido irônico de contestação, como fez Vera Chaves Barcellos em relação à retomada da pintura nos anos de 1980, também colocando seu gesto

pictórico sobre a matéria reprodutiva da fotocópia em xerox. Tanto na fotografia contemporânea quanto em fotografias do século XIX, parece haver a busca por tornar única, a natureza reprodutível da obra. Mas os contemporâneos não estão interessados que esse gesto tenha alguma conotação inaugural de uma nova proposta de arte, como faria um artista moderno, cuja arte precisava encontrar sua legitimação no sistema da arte.

Constatou-se que a criação de clivagens de leituras para obras, como propôs o autor Vincent Lavoie, pode não ser a mais adequada para analisar trabalhos que possuem, ao mesmo tempo e numa mesma superfície, as categorias por ele propostas de transparência e de plasticidade, como se apontou no caso de obras de Witkin. A saída para isso, como se viu, foi a proposta de Baqué de utilizar a categoria de *mutatis mutandis*, que engloba tanto obras de arte de imagens puras quanto imagens com intervenções manuais ou virtuais que caracterizam muitas fotografias contemporâneas. Tais intervenções nas práticas fotográficas atuais, de certa forma, tangenciam a ideia pictorialista de trabalhar as superfícies das imagens de modo a dar a condição de única a uma prática que, por sua natureza de origem, é múltipla, conforme se tratou acima. Pode-se notar que, diferentemente de princípios da arte moderna, que não se propunha a dialogar com o passado, a arte contemporânea coloca-se em interface com a arte do passado. A história da arte configura-se como premissa de temas para composições na contemporaneidade. Desta forma, pelo gesto autoral e pelas retomadas de temas da história da pintura, ao menos uma parte da arte contemporânea, coloca em convivência tanto gramáticas estéticas do moderno quanto da tradição.

A outra questão que se considerou na presente pesquisa foi a noção de *tableau photographique*, que Chevrier detectou nas práticas fotográficas no final dos anos 1980 por meio da obra de Jeff Wall. Pode-se concluir que esse modelo pictórico do grande formato persiste em trabalhos fotográficos até o presente momento, como se demonstrou nas obras analisadas. Em meio a tanta concorrência de imagens na cultura visual contemporânea, cada vez mais os artistas têm adotado escalas gigantescas nos seus trabalhos. Portanto, é uma noção que ainda predomina na arte.

Se, desde que surgiu a fotografia no século XIX, ela buscou imediatamente repertórios no universo da pintura, conforme se evidenciou no decorrer da pesquisa, pode-se dizer que, nas práticas fotográficas contemporâneas, a fotografia continua

se alimentando de assuntos e tratamentos plásticos encontrados na tradição da pintura. Entretanto, diferentemente do que fazia a fotografia nos seus inícios, quando buscava reproduzir modelos de composição e assuntos pictóricos, os empréstimos atuais que a fotografia faz da pintura são no sentido de interrogar determinados códigos picturais, atualizando cenas em ambientes contemporâneos.

O que se constatou nas últimas décadas é que, cada vez mais, tanto a fotografia quanto a pintura e a gravura têm ampliado seus limites, chegando ao ponto de colocar em tensão suas linguagens. Como se observou nos trabalhos de Bachelot Caron, quando o olhar se confronta com as superfícies fotográficas, a traição das imagens se apresenta, pois tais imagens enganam a percepção do espectador, a ponto de induzi-lo a pensar que se trata de pinturas. A pintura, por sua vez, no caso de determinadas obras de Röhneit, igualmente trai a percepção por passar-se por fotocópia, dada a sua fatura extremamente gráfica.

Se, neste primeiro eixo da pesquisa, verificou-se que a fotografia utilizou fontes da pintura, também se pôde evidenciar, no segundo eixo, que a fotografia tem sido utilizada como fonte visual em processos pictóricos e gráficos.

Para introduzir as relações entre as fontes visuais fotográficas como premissas para a realização de pinturas, foi necessário mostrar os recursos perspectivistas e óticos utilizados nas capturas das imagens que serviriam para apontamentos pictóricos ou gráficos. Com o surgimento da fotografia, essas retinas óticas invadiram os ateliês e transformaram a percepção que os artistas tinham do real, interferindo assim, no conceito de obra e de artista. A formação dos arquivos fotográficos dos artistas passou a fomentar os seus processos de criação e a imagem técnica passou a deixar, em muitos casos, a sua evidência de sintaxes sobre outras linguagens.

Pôde-se perceber a diferença na maneira como os artistas do século XIX e os artistas contemporâneos, lidam com o fato de utilizarem fotografias, que se constituem como documentos que esclarecem sobre os processos de trabalhos. Se admitir o uso de um arquivo fotográfico era pejorativo por colocar em risco o talento do artista, atualmente assumir que os arquivos contribuem para as pesquisas plásticas tornou-se uma virtude, sendo que, em algumas exposições, as obras são acompanhadas dos arquivos. A forma como o artista organiza, manipula e seleciona seus arquivos gera incidências formais nas pinturas, como se constatou em determinadas obras. Além disso, pode abrir novas séries de trabalhos.

Conhecer os arquivos dos artistas teve um papel relevante para a pesquisa, porque possibilitou identificar questões fundamentais para as análises das obras. Acessar os arquivos foi como entrar nos ateliês e conhecer os procedimentos de trabalho dos artistas. Assim, a dimensão da genética de constituição das obras se esclareceu não só pelas entrevistas com os artistas, mas também pelos arquivos. Foram estes que possibilitaram conhecer o raciocínio plástico dos artistas, até mesmo em questões que eles próprios não haviam percebido. Pode-se afirmar que, para a forma de abordagem da história da arte aqui desenvolvida, foi muito importante conhecer o modo de armazenamento das fontes visuais utilizadas pelos artistas. Essas fontes visuais foram muito determinantes nos processos pictóricos, abrindo novos percursos plásticos nas produções dos artistas, como se mostrou na pintura de Marilice Corona. Isso demonstra o quanto pode ser rico trabalhar a partir de imagens fotográficas. Portanto, pensar sobre os arquivos foi requisito importante para as abordagens das obras.

O fato de os artistas terem utilizado a fotografia como apontamento de trabalho não significa que, no resultado final da obra, tal uso permaneça visível em suas obras. A forma como cada um se relaciona com a imagem mecânica e o que deseja dela extrair variam de acordo com os propósitos estéticos. Verificou-se que Giannotti e Buti, embora partindo de fotografia com forte acento figurativo, ao fazerem a transferência, respectivamente, para a pintura e a gravura, procuravam manter uma independência dos códigos figurativos, sobretudo de volumetrias, ao ponto de criarem composições abstratas ou, ao menos, em trânsito entre uma figuração e uma abstração. Em muitas obras, fica difícil reconhecer qualquer indício de que imagens fotográficas tenham entrado nos bastidores de seus processos. Outros artistas, como Marilice Corona e Mário Röhnelt na pintura e Maristela Salvatori e Miriam Tolpolar na gravura, fazem questão de conservar em suas obras as evidências fotográficas que indagam as convenções fotográficas, tais como deformações formais das estruturas causadas pelas lentes, diferenças de cromatismos observadas nas impressões e, ainda, faturas de aparência fotográfica. Por isso, trabalham com figurações que deixam explícito o quanto a fotografia veio modificar a percepção que se tem do mundo real quando mediado por uma imagem filtrada pelos códigos da ótica mecânica. Como bem alertaram Vilém Flusser e Laura Flores, por meio da fotografia, o mundo converteu-se no produto de um programa que é dotado de códigos de leitura. São tais códigos que pinturas e gravuras

procuram explorar como conteúdos. Dessa forma, verificou-se que tanto pinturas quanto gravuras originadas de referências fotográficas podem trabalhar entre o uso clandestino e a evidência da imagem mecânica.

Uma das descobertas desta pesquisa, significativa na relação de interfaces de linguagens entre fotografia e pintura, foi o procedimento de Marco Giannotti trabalhar a pintura, de maneira a dialogar com o procedimento do fotograma, isto é, ver as formas pictóricas se revelando sobre a superfície. Isso levou a pensar um procedimento da pintura como um procedimento de fotograma. Pode-se ver a comparação de procedimentos entre esses dois meios, conforme se desenvolveu nesta pesquisa, como um método interessante para descobertas significativas. Essa é mais uma razão que contribui para que se acredite que a história da arte se enriquece ao lançar um olhar de transversalidades nos meios empregados pelos artistas. Foi esse foco de abordagem, ao estudar-se a obra pictórica em interface com questões da fotografia, que possibilitou tal constatação.

Os títulos desta pesquisa foram pensados como questões apresentadas pelas obras: “A fotografia com(o) pintura, a pintura como retícula, a pintura como fotograma, a pintura como fotocópia, o pictural como fatura fotográfica”. Tentou-se colocar em evidência questões relativas aos processos artísticos, e, nesse sentido, o método comparativo em relação a esses dois meios mostrou-se muito profícuo para as análises das obras.

Outra constatação que se considera importante relaciona-se ao uso concomitante de pintura e fotografia como obra de arte. Artistas que já têm uma produção consolidada num determinado meio e que usavam a fotografia como fontes visuais em seus processos, num determinado momento de suas trajetórias, passaram a produzir fotografias como obras de arte, a exemplo do que fez o pintor Marco Giannotti, o gravador Marco Buti e, em menor escala, também a pintora Marilice Corona. Assim, a fotografia começa como uma imagem supletiva para os processos e, posteriormente, passa também a ser materializada como obra. De auxiliar de processos, ela se tornou o conteúdo da obra. O que se pôde constatar é uma circularidade de linguagens: primeiramente, a fotografia é transfigurada em pintura ou gravura; posteriormente, estas últimas reverberam nas fotografias como obra, passando a haver contaminações mútuas, de forma que a linguagem de um meio alimenta a linguagem de outro meio, sem hierarquias no sentido de quem veio primeiro. Pode-se observar também que, ao contrário daqueles que desejam uma

fotografia com alta qualidade técnica em termos de clareza e nitidez, esses artistas procuram uma fotografia “sem qualidade”, mais pictórica, isto é, sem tanta definição de massas e volumes, nem de passagens suaves de tons. A virtude da fotografia estaria no seu aspecto mais cromático, mais pictórico que linear, por vezes, admitindo desfocamentos, cortes inusitados, vistas fragmentadas e planificadas, sobretudo, em se tratando de fotografias realizadas por pintores, como se viu nas fotografias de Giannotti.

Ao longo da pesquisa, foram estudadas determinadas obras de artistas internacionais que já vêm atuando há certo tempo no sistema da arte e cujas trajetórias já se encontram consolidadas. Tais estudos funcionaram como um arcabouço de diálogos com as famílias estéticas das problemáticas tratadas em relação aos artistas brasileiros. Estudar tais poéticas contribuiu para mostrar que tais artistas, ao trabalharem com interfaces entre diferentes meios, também oscilam entre manter a presença mais visível ou mais clandestina da fotografia em suas poéticas. Foi importante verificar como eles se relacionam com a natureza de objetividade da imagem mecânica, de modo a preservá-la ou a produzir deformações.

A possibilidade usufruída, na estadia em Paris, de entrevistar os artistas Pascal Aimer, Philippe Cognée e de ter um contato direto com Bachelot Caron, trouxe um enriquecimento as questões desta tese e possibilitou verificar suas obras em diálogos com preocupações estéticas de artistas brasileiros. Além disso, representou uma importante experiência profissional. A partir de todas as experiências vivenciadas em Paris, acredita-se que a pesquisa adquiriu uma maior densidade teórica em relação ao que foi apresentado na etapa da qualificação. Nesse sentido, é recomendável que os doutorandos aproveitem essa oportunidade de novas experiências e novos conhecimentos proporcionados aos pesquisadores.

Espera-se que esta tese tenha se mostrado como uma possibilidade enriquecedora de abordagem da história da arte ao levar em consideração os cruzamentos de linguagens, e não o tratamento autônomo dos meios focados no resultado final das obras. Almeja-se também que ela possa abrir perspectivas para novas investigações sobre obras de muitos outros artistas que constroem suas poéticas a partir de interfaces entre diferentes meios. Por uma questão de recorte de problemáticas abordadas e de dimensão física da pesquisa, precisaram ficar de fora muitos outros artistas que trabalham com empréstimos entre fotografia e pintura. Há

um campo fértil para desdobramentos desta pesquisa por meio de outros estudos de caso e de outras questões que possam ampliar o conhecimento entre as interfaces de linguagens entre o fotográfico e o pictórico. Assim, em pesquisas posteriores a esta tese, pretende-se continuar tratando das relações de diálogos produzidos por imagens que se colocam entre a lente e o pincel, sobretudo, em produções da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ALLARD, Sébastien. "Delacroix, Delaroche et la place du spectateur." In COGEVAL, Guy; AVANZI, Beatrice (org.) **De la Scène au Tableau**. Paris: Skira/Flammarion, 2010, pp. 122-131.

ALLIAGA, Juan Vicente et ali. **Luc Tuymans**. Paris: Phaidon, 2007.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ARDENNE, Paul. **Art, le present, la creation plasticienne au tournant du XXIe siècle**. Paris: Editions du Regard, 2009.

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

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

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

AVANZI, "Peinture d'histoire et des passions: Hayez et le melodrama." In COGEVAL, Guy; AVANZI, Beatrice (org.) **De la Scène au Tableau**. Paris: Skira/Flammarion, 2010, pp. 142-149.

ALEXANDER, Stuart. "L'institution et les pratiques photographiques." In FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994, pp. 695-707.

BANDEIRA DE MELLO, Maria Teresa. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne**. Paris: Éditions du Régard, 1998.

BAQUÉ, Dominique. **Photographie plasticienne, l'estreme contemporain**. Paris: Éditions du Régard, 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;

BARBON, Lilian Patrícia. "O Autorretrato fotográfico: Encenação Despersonificação e Desaparecimento". **V ciclo de investigações do PPGAV – UDESC**, 3, 4, 5 e 6 de novembro de 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rios de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica;" "Pequena História da Fotografia" In **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas, volume 1). São Paulo: Brasiliense, 1993.

BULHÕES, Maria Amélia (org.) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, Pesquisas Recentes**. Porto Alegre Editora da UFRGS, 1995.

CAFFIN, Charles H. "La fotografia como uma de las bellas artes (1911)." In FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica** (org.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 89-104.

CAJOULLE, Christian. **Tendance Floue, douze por un**. Paris: Actes Sud, 2011.

CAMERON, Dan; NAVAS, Adolfo Montejo; Machado, Arlindo. **Regina Silveira**. Milão: Edizioni Charta, 2011.

CAPPOCK, Margarita. **Francis Bacon: L'atelier**. Paris: La Bilbiothèque des Arts, 2005.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Espaço N.O Nervo Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CASTANET, Joel-Peter Witkin. **L'angélique et l'obscène**. Paris: Éditions Pleins Feux, 2006.

CATTANI, Icleia Maria Borsa (org.) CATTANI, Icleia Borsa (org). "Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos" in **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, pp. 21-34.

CHALUMEAU, Jean-Luc. **Peinture et photographie, pop art, figuration narrative, hyperrealisme, nouveau pop**. Paris: Éditions du Chêne, Hachette livre, 2007.

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

CHASSEY, Éric de. **Platitudes, une histoire de la photographie plate**. Paris: Gallimard, 2006.

CHEVRIER, Jean-François. **A fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CHEVRIER, Jean-François et alli. **Jeff Wall, essais et entretiens, 1984-2001**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

CHEVRIER, Jean-François. “Les spectres du quotidien, 2002;” “L`art après la photographie, après L`art conceptuel” In **Jeff Wall, Édition complete**. Paris: Phaidon, 2010, pp. 112-145; pp146-179.

CHEVRIER, Jean-François. **Jeff Wall**. Paris: Hazan, 2006.

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.

CHIARELLI, Tadeu. “A fotografia contaminada.” In CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **No Calor da Hora, dossiê Jovens artistas paulistas, década de 1980**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

CHIARELLI, Tadeu “A gravura no espelho (excerto)”, in MUBARAC, Claudio (org.). **Claudio Mubarac**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 137-140.

COGEVAL, Guy. “La demon de la scène, peinture et théâtre entre David et Wagner.” In COGEVAL, Guy; AVANZI, Beatrice (org.) **De la Scène au Tableau**. Paris: Skira/Flammarion, 2010, pp. 14-32.

COKE, Van Deren. **The Painter and the Photographer: from Delacroix to Warhol**. New Mexico: University of New Mexico Press, 1975.

COLEMAN, A. D. “El método dirigido. Notas para uma definicion,” In RIBALTA, Jorge (Ed.). **Efecto real, debates pós modernos sobre fotografía**. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 129-144.

COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE/IPHAN, 1995.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. “A tecnologia numérica,” pp.159-194 in **Da fotografia a realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

COUSSEAU, Henri-Claude. **Philippe Cognée**. Paris: Daniel templon, 2009.

CRARY, Jonahtan. **L`art de L`observateur, Visione et modernité au XIX siècle**. (traduit de l`anglais par Frederic Maurin). Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

DAVIDSON, Susan; WHITE, David. **Robert Rauschenberg, photographies 1949-1962**. Paris: Gallimard, 2011.

DRYANSKY, Larisa. **Photographies modernes et contemporaines, la Collection Neuflye Vie**. Paris, Flammarion, 2007.

DOMINO, Xavier. **Le Photo-Graphique chez Sigmar Polke**. Paris: Le Point du Jour Éditeur, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Lisboa: Vega, s.d.

DUBOIS, Philippe. "La photographie contemporain et l'art contemporain" in LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. **Histoire de la Photographie**. Paris: Bordas, 1993, pp. 231 -253.

DURAND, Régis. "Passages du corps dans la création photographique contemporaine." 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. 53-58.

DURAND, Régis et ali. **Contre Images**. Paris: Actes Sud/Carré d'Art, 2004.

DURAND, Régis. **La experiência fotográfica**. México : Universidad Nacional Autónoma de México/Serieve, 2012.

DURAND, Régis. **Le temps de l'image**. Paris: La Différence, 1995.

DURAND, Régis. **Territoires Partagés: peinture et photographie aujourd'hui**. Vence: Skira, 2007.

ELGER, Dietmar. **Gerhardt Richter**. Paris: Hazan, 2010.

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.

FABRIS, Annateresa. "Pós-moderno e Artes Plásticas. O artista como produtor: Andy Warhol e o pós-moderno" in CHALUB, Samira (org.). **Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar, fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e Identidades, Panorama da fotografia no Brasil, 1946-98**. São Paulo: Cosac et & Naify, 2003.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens et ali. **Noturnos São Paulo, Cássio Vasconcellos**. São Paulo: Bookmark, 2002.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura: dos medios diferentes?** *Barcelona*: Gustavo Gili, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas, fotografia e verdad**. *Barcelona*: Gustavo Gili, 1997.

FOWLER, James. “Une porte ouverte à l’illimité: Shakeaspeare, la peinture et la theater.” In COGEVAL, Guy; AVANZI, Beatrice (org.) **De la Scène au Tableau**. Paris: Skira/Flammarion, 2010, pp. 72-77.

FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel. “As Práticas Modernas da Arte e da Modernidade” in **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo, Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRIZOT, Michel. **El imaginário fotográfico**. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Serieve, 2009.

FRIZOT, Michel. “La notion de reproduction et le régime photographique.” In MOLDERINGS, Herbert; WEDEKIND, Gregor (direction). **L’evidence Photographique, la conception positiviste de la photographie en question**. Paris: Édition de la Maison des Sciences de l’homme, 2009, pp. 395-410.

FRIZOT, Michel. “La Surface sensible, support, empreinte, mémoire.” In FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994, pp.709-729.

FRIZOT, Michel. “La Transparence du medium, des produits de l’industrie au Salon des Beaux Arts.” In FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994, pp. 91-101

GERNSHEIM, Helmut. GERNSHEIM, Alison. **Historia gráfica de la fotografía**. *Barcelona*: Ediciones Omega, 1966.

GIANNOTTI, Marco. **Breve História da Pintura Contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a Cor: Grupo de Pesquisas cromáticas**. ECA/USP, 2010 (arquivo eletrônico, livro ainda não publicado).

GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica.** Porto Alegre, Lathu Senu, 2007.

GUÉGAN, Stéphane. “Ut pictura theatrum, Révolutions dans la peinture française (1750-1820).” In COGEVAL, Guy; AVANZI, Beatrice (org.) **De la Scène au Tableau.** Paris: Skira/Flammarion, 2010, pp. 38-45.

GUNTHER, André. “La bonne et la mauvaise image, la question de l`authenticité et la photographie.” In GUNTHER, André e ali. **Reproductibilité et irréproductibilité de l`oeuvre d`art.** Paris: La Lettre Volé, 2001, pp. 83-88.

HARRISON, Martin; DANIELS, Rebecca. **Francis Bacon, Incunabula.** Londres: Thames & Hudson, 2008.

HARRISON, Martin. **In Camera, Francis Bacon, photography, film and the practice of Painting.** Thames & Hudson, Londres, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. **Fotoformas, Geraldo de Barros.** São Paulo, Cosac Naify, 2006.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós- Moderno.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IVINS Jr, W.M. **Impresa y Conocimiento: análisis de la imagen prefotografica.** Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JAREMTCHUK, Daria. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JAY, Martin. **Ojos abatidos, la denigration de la vision em el pensamiento Frances del siglo XX.** Madrid. Ediciones Akal S.A., 2007.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.** Madrid: Alianza Editorial, 1996.

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

LAUDANNA, Mayra. **Alex Flemming: obra gráfica 1978-1987.** São Paulo: EDUSP, 2006.

LEMAGNY, Jean-Claude. “Photographie et art contemporain: enjeux et paradoxes.” 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. 73-78.

LAVOIE, Vincent, "Transparence et plasticité." 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. 67-70.

LOCHNAN, Katharine. Delacroix sur scène." In COGEVAL, Guy; AVANZI, Beatrice (org.) **De la Scène au Tableau**. Paris: Skira/Flammarion, 2010, pp. 170-177.

MACHADO, Arlindo. **O quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges**. São Paulo: Editora Papirus, 2001.

MALRAUX, André. **As Vozes do Silêncio**, v. I. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

MARTINS, Alberto (org.). **Gravuras e Fotografias de Marco Buti**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELLO, Teresa Bandeira de. **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MESQUITA, Ico et ali. **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

MOHOLY-NAGY, László. **Pintura, fotografia, cinema**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MORAES, Angelica de (org.); Regina Silveira. **Cartografias da Sombra**. São Paulo, EDUSP, 1995.

MOREL, Gaëlle. "Esthétique de l'auteur, Signes subjectifs ou retrait documentaire?" In MOREL, Gaëlle (org). **Photojournalisme et arte contemporain**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009, pp. 101-117.

MOURE, Gloria. **Sigmar Polke, paintings, photographs and films**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005.

MOORE, Kevin "Le MoMA: Institution de la photographie moderniste." In GUNTHER, André; POIVERT, Michel (orgs.). **L'art de la photographie des origines à nos jours**. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

MUBARAC, Claudio; CHIARELLI, Tadeu. **Claudio Mubarac**. São Paulo: EDUSP, 1996.

NOCHLIN, Linda. **El Realismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OSBORNE, Peter. "L'art après la photographie, après l'art conceptuel, 2009." In **Jeff Wall, Édition complete**. Paris: Phaidon, 2010, pp. 146-179.

PEIXOTO, Nelson Brissac et ali. **Marco Giannotti**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PICAZO, Gloria. RIBALTA, Jorge (orgs.). **Indiferencia y singularidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

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

POIVERT, Michel. “La Photographie moderniste en 1900.” In POIVERT, Michel. **Le Pictorialisme em France**. Paris: Hoëbeke/Bibliothèque Nationale, 1992, pp.17-29.

POIVERT, Michel. “Une avant-garde sans combats, les antimodernes français face au prémodernisme de la Photo-Secession américaine” in RIBEMONT, Francis (ed.). **La Photographie pictorialiste em Europe 1888-1918**. Rennes, França: *Le Point du Jour* Éditeur et Musée des Beaux- Arts de Rennes, 2005, pp. 31-35 .

POIVERT, Michel. “Pictorialisme et antimodernité” in **Photographie moderne/modernité photographique**. Djon: Les Press du Réel; Bruxelles: (SIC), 2009, pp. 63-69.

POIVERT, Michel. “Um Art Automatique? La Photographie au coeur des stratégies de l'avant-garde.” In GUNTHER, André; POIVERT, Michel (orgs.). **L'art de la photographie des origines à nos jours**. Paris: Citedelles & Mazenod, 2007.

POIVERT, Michel “De l'image imprimée à l'image exposée: la photographie de reportage et le mythe de l'exposition.” In MOREL, Gaëlle (org). **Photojournalisme et arte contemporain**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009, pp. 87-100.

PRADEL, Jean-Louis. **La Figuration Narrative**. Paris: Hazan, 2000.

RIBEIRO, Niura Legramante. “Os códigos fotográficos como aberturas de percursos pictóricos na obra de Marilice Corona.” In ALBANI de CARVALHO, Ana Maria; SANTOS, Alexandre (orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2012, pp. 103-114.

RIBEIRO, Niura Legramante. “Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais contemporâneas.” In SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade/UFRGS, 2004, pp. 61-79.

RIBEMONT, Francis (ed.). **La Photographie Pictorialiste em Europe 1888-1918**. Rennes, França: Le Point du Jour Éditeur et Musée des Beaux- Arts de Rennes, 2005.

ROBINSON, Henrich-Peach. “Propósito pictorial em fotografia (1869).” In FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica** (org.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 53-64.

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

ROUILLÉ, André. **L'Empire de la Photographie 1839-1870**. Paris: Editions le Sycomore, 1982.

ROUILLÉ, André "Fotografia e Arte Contemporânea" in **Fotografia e Novas Mídias**. Rio de Janeiro: FotoRio, 2007.

SANTOS, Alexandre. "Imagem fotográfica e ambigüidade narrativa na obra de Milton Kurtz." In ALBANI de CARVALHO, Ana Maria; SANTOS, Alexandre (orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2012, pp. 115-139.

SAGOT-DUVAROUX, Dominique. « Le marché de la photographie contemporaine est-il soluble dans celui de l'art contemporain. » In SOULAGES, François; TAMISIER, Marc. **Photographie contemporaine & art contemporain**. Paris: Klincksieck, 2012, pp. 113-124.

SALAMON, Lorenza. **Comment regarder la gravure**. Paris : Édition Hazan, 2011.

SAVEDOFF, Barbara. **Transforming Images, how photography complicates the picture**. New York, Cornell University, 2000.

SCHARF, Aaron. **Arte e Fotografia**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

SCHWANDER, Martin "Restoration," 1994, In **Jeff Wall, Édition complete**. Paris: Phaidon, 2010, pp. 86-111.

SERRALONGUE, Bruno. "Droit de Regard." In MOREL, Gaëlle (org). **Photojournalisme et arte contemporain**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009, pp. 45-55.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SOULAGES, François; CARVALHO, Ana Albani de. **Vera Chaves Barcellos: obras incompletas**. Porto Alegre: Zouk, 2009.

SOURIAU, Etienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: Press Universitaires de France, 1990.

SZARKOWSKI, John. **L'oeil du photographe**. New York: The Museum of Modern Art, 2007.

TILMAN, Pierre. **Monory**. Paris: Editions Frédéric Loeb, 1992.

VIRILIO, Paul. **A Máquina da Visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WEAVER, Mike. L'aspiration artistique, la tentation des beaux arts." In FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994, pp. 185-195.

ZANINI, Walter et ali. **Regina Silveira, Cartografias da Sombra**. São Paulo: EDUS, 1995.

Zuffi, Stefano. "Il quattrocento Italiano" in **Ritratto nell'arte**. Milão: Electa, 2000, pp. 21-41.

ANAIS

CORPET, Olivier L'Archive-oeuvre." In POINSOT, Jean-Marc. (org). **Les artistes contemporains et l'archive**. Presses Universitaires de Rennes, 07-08 decembre, 2001, pp. 41-43.

COSTA, Helouise. "Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970." In **Anais do Museu Paulista**, São Paulo n. Sér. v. 16, n 2, pp. 131-136, jul-dez., 2008.

FABRIS, Annateresa. Entre o estético e o artístico: o uso das imagens fotográficas nas tendências desmaterializantes in **Seminários panorama da imagem: caderno de textos**. Secretaria do estado da Cultura, São Paulo, 1996, p 3-9.

FABRIS, Annateresa. "A Fotografia e a 'crise da História da Arte'". **CBHA, Anais do Congresso Brasileiro de História da Arte**, Brasília, 2012.

REDDEKER, Lioba. "Making Of, Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire." In POINSOT, Jean-Marc. (org). **Les artistes contemporains et l'archive**. Presses Universitaires de Rennes, 07-08 decembre, 2001, pp. 23-30.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

AMELINE, Jean-Paul. **Figuration Narrative, Paris 1960-1972**. Paris: Réunion des Musées Nationaux/Centre Georges Pompidou, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 acvril – 13 julliet, 2008.

AUBENAS, Sylvie. "Modèles de peintre, modeles de photographe." In **L'Art du Nu au XIXe. Siècle, le photographe et son modele**. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 14 octobre au 18 janvier 1998, pp. 42-65.

BALDASSARI, Anne. **Le Miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928**. Paris: Musée Picasso, 12 mars - 9 juin 1997, Paris, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. **Alex Flemming, Corpo Coletivo**. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 14.07 a 02 09, 2001; **Alex Flemming: identidade e conflito**. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 08.06 a 01.08, 2004.

BIROLEAU, Anne e ali. “Dans un miroir obscur. **Joel Peter Witkin, enfer ou ciel.** Paris: Éditions de la Martinière/Bibliothèque Nationale de France, 27 mars – juillet, 2012, pp. 15-26.

BONNARD, DEGAS, VUILLARD Photographes. Paris: Galerie Jeanne-Bucher: Éditions Cercle D’Art, 30 octobre au 15 décembre 2003. (catálogo de exposição).

BRITO, Ronaldo. “Um olhar lento, outro fluído” in **Marco Giannotti, Contraluz,** Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 07 de maio a 13 de junho de 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. **Gerhard Richter, painting 2010-2011.** Paris: Marian Goodman Gallery, 2011.

CARVALHO, Ana Maria Albani de e ali. **O Grão da Imagem.** Porto Alegre: Santander Cultural, 06.05 a 29.06. 2007.

CATTANI, Icléia “Jogos e/ou a originalidade da cópia” in CATTANI, Icleia e ali **Vera Chaves Barcellos, Cadernos para colorir II, o Jardim.** Porto Alegre: MARGS, 15 a 31.10.1987.

CHAVES BARCELLOS, “Entrevista a Glória Ferreira” in FERREIRA, Glória. **Imagens em migração.** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009, pp. 9-47.

COCCHIARALE, Fernando e ali. **O Grão da Imagem.** Porto Alegre, Santander Cultural, 06 de maio a 27 de julho de 2007.

COELHO, Teixeira. ARRUDA, Tereza de. **Realismo capitalista e outras histórias ilustradas.** São Paulo: MASP, 28 de outubro de 2011.

DAVIDSON, Susan. “Rauschenberg”, pp. 23-46; “Entrevista a Robert Rauschenberg,” pp. 77-91 in **Rauschenberg.** Ferrara: Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 febbraio – 6 giugno, 2004.

DURAND, Régis e ali. “Une lecture de l’oeuvre de Cindy Sherman, 1975-2006,” **Cindy Sherman.** Paris: Flammarion/Musée Jeu de Paume, 16.05 a 03.09, 2006, pp. 230-303.

FONT-RÉAULX, “Courbet et la photographie: l’exemple d’un peintre réaliste, entre vérité et réalité.” In **L’Art du Nu au XIXe. Siècle, le photographe et son modèle.** Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 14 octobre au 18 janvier 1998, pp. 83-95.

FONT-RÉAULX et al. **Gustave Courbet.** Paris: *Galerias Nationales du Grand Palais*, 13 Octobre 2007- 28 Janvier 2008 ; New York: *The Metropolitan of Art*, 27 Février, 18 Mai 2008 ; Montpellier: Musée Fabre, 14 juin – 24 Septembre 2008.

FRIZOT, Michel “L’ouvert de la Photographie” in **Bonnard L’oeuvre d’art, un arrêt du temps.** Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2 février – 7 mai 2006, pp. 262-267.

GLASMIER, Michael. "Dans L`atelier: peinture, photographies et autres réalités" in **Cher Peintre, peintures figuratives depuis l`ultime Picabia**. Paris: Centre Pompidou, 12 juin - 2 septembre, 2002, pp, 21-25.

JARBOUAI, Leïla. "Chaos Vivants," pp.21-29 in JARBOUAI, Leïla et ali. **Arnulf Rainer/Vitor Hugo. Surpeintures**. Paris: Maison Vitor Hugo, 06.10.2011 a 15.01.2012.

JOSEPH, Braden W. "Ambizione: un viaggio telegrafico attraverso trent`anni della carrier Artística di Rauschenberg" in **Robert Rauschenberg, travelling`70/`76**. Napoli: Museo d`Art Contemporanea Donnaregina, 23 ottobre 2008 – 19 gennaio, 2009, pp. 147-172.

LEBENSZTEHN. Jean-Claude (org). **Hyperréalismes, USA, 1965-1975** Strasbourg: Musée d`Art Moderna et Contemporain de Strassbourg, 27 juin – 5 octobre, 2003,

LEPERLIER, François. "L`image première"; ALIAGA, Juan Vicente "La fabrication d`une icône" et ali. **Claude Cahun**. Paris: Musée Jeu de Paume, 24 mai - 25 september, 2011.

MIQUEL-DEBORNE, Nicole. **Petits & Grands formats, quand peintres anciennes et peintres du XXe siècle se recontrent**. Musée de Brons, 21 mars au 9 juin, 2003.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. **Anna Bella Geiger, Fotografia além da fotografia, 1972-2008**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 09 de outubro a 23 de novembro, 2008.

PARIENTÉ, Nathalie. **Joan Fontcuberta, sciences-friction**. Paris: Smogy Editions d`Art, 2005.

PASCHALL, W. Douglas. "L`artiste photographe," pp. 79-103; TUCKER, Mark; GUTMAN, Nica. "La photographie comme procédée pictural," pp. 121-137 in **Thomas Eakins, un réaliste américain, 1844-1916**. Paris: Réunion des Musée Nationaux/ Musée D`Orsay, 5 février – 12 mai, 2002.

PINET, Hélène. "De l`étude d`après nature au nu esthétique." In **L`Art du Nu au XIXe. Siècle, le photographe et son modele**. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 14 octobre au 18 janvier 1998, pp. 30-37.

POIVERT, Michel. "Le Document, au coeur du dogme moderniste" in **Le Statut de l`auteur dans l`image documentaire, signature du neutre**. Paris: Musée Jeu de Paume, document 3, 2005.

POIVERT, Michel. "Bachelot Caron, zombi de l`art"; SANS, Jérôme. "Entretien" in **Bachelot Caron, Délit d`initiés/Inside Job**. Paris, Éditions de la Difference, 29 janvier – 23 février, 2012.

POIVERT, Michel. "De l`image imprimée à l`image exposée: la photographie de reportage et le "mythe de l`exposition", pp. 87-100; MOREL, Gaël. " Esthétique de l`auteur, Signes subjectifs ou retrait documentaire?", pp. 101-113; SERRALONGUE,

Bruno. "Droit du regard", pp 45-55, in **Photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux**. Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2008.

RAMÍREZ Juan Antonio et ali. **Roy Lichtenstein, Évolution**. Madrid: Foundation Juan March de Madrid, 2 février – 20 mai, 2007; Paris: Pinacothèque de Paris, 15 juin – 23 septembre 2007.

RESPINI, EVA. "La Véritable Cindy Sherman peut-elle se lever?," pp. 12-53; "Conversation entre Cindy Sherman et John Waters", pp.68-79 in **Cindy Sherman**. New York: Museum of Modern Art; Paris: Hazan, 26 février – juin, 2012.

RIBEIRO, Niura Legramante. Apontamentos Fotográficos em Processos de Criação II. **Catálogo de exposição**. Pinacoteca Universidade Feevale, 12 a 30 de novembro, 2007.

SIMPSON, Bennett. **Philip-Lorca diCorcia**. Boston: The Institute of Contemporary Art/Boston, June 1 - September, 2007.

THOMPSON, Mimi. **Robert Rauschenberg**. São Paulo, Instituto Thomie Ohtake, dezembro, 2009.

WESKI, Thomas. **Philip-Lorca diCorcia, Street Work**. Hannover: Sprengel Museum-Platz, 2000.

REVISTAS

AUBREY, Brigitte. "Le mariage du pinceau et de la lentille: la peinture hybride de Richard Hamilton." **Études Photographiques**. Paris, mai, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. "Para ter algum merecimento: Vitor Meirelles e a fotografia" In **Boletim n.1**, Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia, Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. "Marc Ferrez e a tradição da pintura" **Boletim n. 3**, Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia, Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2009.

CORONA, Marilice. A pintura como experiência. **Revista Fundarte**. Montenegro: Fundarte, Ano III, v.III, n.6, jul.-dez. 2003.

FABRIS, Annateresa. O debate crítico sobre o Hiper-realismo. **ArtCultura, Revista de História, Cultura e Arte**, v. 8, n. 12. Uberlândia: Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006, p. 41-52.

FABRIS, Annateresa. "Diálogo entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica." In **Porto Arte**, n. 25, nov. 2008, pp. 157-169; "Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop britânica (III). **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 16, n. 27, Nov./2007.

FABRIS, Annateresa. “A pesquisa em história da arte” in **Revista Porto Arte**. Porto Alegre Instituto de Artes UFRGS, v. 1, maio 1990.

FABRIS, Annateresa. “A Pós-Imagem mecanizada: fotografia e arte pop” in TURAZZI, Maria Inez (org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia**. N. 27, 1998.

FABRIS, Annateresa. “Discutindo a imagem fotográfica” in **Domínios da imagem**. Londrina, Ano I, N 1, novembro de 2007.

LAVOIE, Vicent. “Le Dernier tabloid, Image de presse et culture médiatique dans l'oeuvre d'Andy Warhol.” **Revue Études photographiques. Paris**, mai 1998.

LUGON, Olivier. « Avant la « forme tableau » », *Revue Études photographiques. Paris*, n. 25, mai 2010.

MALVANO, Laura. “Les réalismes et l'histoire de l'art.” **Histoire et critique des Arts**. Paris, n. 45, maio 1978.

POIVERT, Michel. « Une photographie dégénérée?Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques. » Paris: **Études Photographiques**, n. 23, mai 2009.

POIVERT, Michel. “Le sacrifice du présent, pictorialisme et modernité”; **Études Photographiques**. Paris,n. 8, Novembre 2000.

POIVERT, Michel. A Fotografia francesa em 1900: o fracasso do Pictorialismo. **ArtCultura: Revista de Historia, Cultura e Arte**, v. 10, n. 16, jan.-jun., 2008. Uberlândia: Instituto de História, Universidade Federal da Uberlândia.

POIVERT, Michel. “Le document, au coeur du dogme moderniste.” In **Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neuter, document 3**. Paris: Musée Jeu de Paume, 2005, p. 29-33.

LUGON, Olivier. L'anonymat d'auteur.” In **Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neuter, document 3**. Paris: Musée Jeu de Paume, 2005, p. 6-13.

SITES

BENNEQUIN, Jérémie. Autopsir d'un icône, 10 décembre 2008, acesso 23 de outubro de 2012.

<http://icons.canalblog.com/archives/2008/12/10/11690802.html>

CASA 7, acesso, 0503.2013

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3751

CASSIO VASCONCELLOS <http://cassiovasconcellos.com.br/>

Catálogo Alinari 1991, acesso em 18.11.2012.

<http://www.paologiolli.it/download/PCostantini.pdf>

CIA DE FOTO. **Site do coletivo:** HTTP://: www.ciadefoto.com.br, acesso em diversos dias dos meses de agosto e setembro de 2012.

CIA DE FOTO. **Fotojornalismo, informação e arte.**

<http://www.youtube.com/watch?v=04TKBSufmdY&feature=related>, acesso em 12/08/2012.

CIA DE FOTO. Programa vitrine

http://www.youtube.com/watch?v=NFDmy_13cyk acesso em 12.08.2009

CHIODETTO, Éder. Caio Reisewitz revela em paisagens tensões contemporâneas e políticas. **Folha de S. Paulo**, 28 de abril de 2008. Acesso 23.10.2012.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2204200802.htm>

CONSTANTINI, Paolo. “Una Conversazione con Paolo Gioli 1991.” **Paolo Gioli. Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico.** Venezia/Firenzi:

CORONA, Marilice. “A dimensão atual da pintura de Jorge Guinle” in **Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2012**, LISBOA, 2012, pp.732 - 741.

http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Atas_2012.pdf

COUCHOT. Edmond. <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki>

[read_article.php?articleId=22](http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki_read_article.php?articleId=22)

FRONTODOMA, Oscar. “Joan Fontcuberta: em la huella está el único valor testimonial de la fotografia.” Acesso em 16.12.2012 <http://www.fontcuberta.com>

HENSON, Bill, obras na Rosly Oxley Gallery, Austrália. Acesso 17.11.2012

http://www.roslynxley9.com.au/artists/18/Bill_Henson/1098/40918/

HENSON, Bill, entrevista. Acesso 17.11.2012

<http://thedesignfiles.net/2012/10/interview-bill-henson/>

HENSON, Bill. Acesso 17.11.2012

<http://www.vogue.com.au/culture/arts/new+bill+henson+exhibition+,19915>

HORVAT, Frank, Entre vue avec Joel-Peter Witkin. Acesso 22. 05.2012

http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-fr_en.htm

IAN WALLACE <http://actuphoto.com/23217-vancouver-art-gallery>. Acesso 15.03.2013

LUGON. Olivier. « Avant la ‘forme tableau » in **Revue Études Photographiques**, 25 mai 2010. Acesso 05.08.2012.

http://etudesphotographiques.revues.org/index_3039.html

LORCA di CORCIA, **Philippe. Heads.**

<http://www.youtube.com/watch?v=bpawWn1nXJo>. Acesso, 16 de novembro de 2012.

MARCO GIANNOTTI <http://www.marcogiannotti.com/>

MORIMURA, Yasumasa. Acesso 25.07.2012

<http://www.tumblr.com/tagged/morimura>. o

MORINEAU, Camille. Exposição *Panorama, Centre Georges Pompidou*, 16 juin 26 setembro 2012. <http://www.gerhard-richter.com/videos/exhibitions-1/gerhard-richter-panorama-57>

REISEWITZ, Caio. **Parece Verdade.** Exposição no CCBB, RJ, 12 de janeiro a 7 de março de 2010. Acesso 23.10.2010.

http://entretenimento.uol.com.br/album/caio_reisewitz_ccbb_rio_album.htm#fotoNav=16

REISEWITZ, Caio. **Caminhos da Fotografia. Entrevista. Exposição.** Centro de Exposições Torre do Santander, São Paulo, 13 de março a 30 de julho de 2012. Acesso 23.10.2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=EYHMIH284V8> e

<http://www.youtube.com/watch?v=HLiaZba3Cbg>

SERRALONGUE, Bruno. Entrevista **Exposição Bruno Serralongue Feux de Camp. Paris:** Musée Jeu de Paume, 26 juin – 05 september. Acesso 26.10.2012.

<http://www.jeudepaume.org/index.php?idArt=1178&lieu=1&page=article>

TOILE DE JOUY. Acesso em 24.06.2012

<http://en.wikipedia.org/wiki/Toile>

TESES E DISSERTAÇÕES

ALVES, Marcelo Guimarães. **Milton Kurtz: aproximações ao espírito Pop.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

CORONA, Marilice. **Autorreferencialidade em Território Partilhado.** Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2010.

DOBANSZKY, 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.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A Fotografia Expandida.** São Paulo: Tese de Doutorado, PUC/SP, 2002.

GIANNOTTI, Marco. Memorial Circunstanciado (1986-2007). Arquivo digital do artista.

HALIMI, Carol. **Le *tableau Vivant*, de Diderot à Artaud et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XIX et XX siècles)**. Paris: Université Paris-1, Panthéon Sorbonne, 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.

QUIEROGA, Eduardo. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2012.

CONFERÊNCIA

Michel Poivert, INHA, Paris, 2012

ENTREVISTAS

Entrevista da Cia de Foto à autora em 24.08.2012, Porto Alegre.

Entrevista da Cia de Foto à autora em 09.08.2011, em São Paulo.

Entrevista de Marco Giannotti à autora em 17.02.2011, São Paulo.

Entrevista de Marco Giannotti à autora em 14.02.2011, São Paulo.

Entrevista de Marco Giannotti à autora em 09.06.2010, São Paulo.

Entrevista de Marco Buti à autora, em 08.04.2011, Porto Alegre.

Entrevista de Marco Buti à autora, em 13.02.2011, São Paulo.

Entrevista de Marilice Corona à autora em 09.01.2003., porto Alegre.

Entrevista de Marilice Corona à autora em 03.07.2010, Porto Alegre.

Entrevista de Marilice Corona à autora em 08.10.2010, Porto Alegre.

Entrevista de Mario Röhnelt à autora em 07.01.2003, Porto Alegre.

Entrevista de Mario Röhnelt à autora em 19.05.2011, Porto Alegre

Entrevista de Mario Röhnelt à autora em 28.06.2011, Porto Alegre.

Entrevista de Mario Röhnelt à autora em 19.05.211, Porto Alegre.

Entrevista de Maristela Salvatori à autora em 24.05.2011, Porto Alegre.

Entrevistas de Miriam Tolpolar à autora em janeiro de 2003, Porto Alegre.

Entrevista de Miriam Tolpolar à autora em 05.08.2011, Porto Alegre.

Entrevista de Passcal Aimer à autora em 10.03.2012, Paris.

Entrevista de Philippe Cognée à autora em 02.11.2011, Paris.

Entrevista de Vera Chaves Barcellos à autora em 10.01.2003, Viamão.

Entrevista de Vera Chaves Barcellos à em 06.05. 2011, Viamão.

Depoimento de Michel Poivert à autora (por e-mail), 29.05.2012.

Depoimento de Richard John à autora, 05.10.2010, Porto Alegre.

Palestra de Claudio Mubarac, palestra *Cadernos de precisões: objetos frágeis*

(*idéias de fabricação*). Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, em 17.08.2012.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

ARIKHA, Avigdor. **Peinture et Regard: Écrits sur l'art 1965-1993**. Paris: Hermann, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ N-Imagem, 1997.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais." **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, ano IX n.9, 2002.

BERTHET, Dominique. L'imprévisible résultat de la rencontre. In: **Vers une esthétique du métissage?**. Paris : L'Harmattan, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLARK, T. J.. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUCHOT, Edmond. "Da representação à Simulação, evolução das técnicas e da arte das artes da figuração" in PARENTE, André (org.). **Imagem máquina, a era das tecnologias do Virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, pp. 37-48.

DURAND, Régis. **Le regard pensif: lieux et objets de la photographie**. Paris: La Différence, 2002.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRIZOT, Michel. **El Imaginario Fotográfico**. México: Ediciones Ve S. A. de C.V.

KEIM, Jean A. **Historia de la Fotografía**. Barcelona: Ediciones Oikos-tau, 1971.

LUKITSH, Joanne. **Julia Margaret Cameron**. London: Phaidon, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

PRODANOV, Cleber Cristiano/ FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do trabalho científico: métodos, técnicas de pesquisa do trabalho acadêmico - 2ª**. Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ANEXOS

RELATÓRIO DE ATIVIDADES REALIZADAS EM PARIS

Estágio de Doutorado Sanduíche CAPES12 de setembro de 2011 a 31 de março de 2012 Université Paris-1, Panthéon Sorbonne

Orientador em Paris: Dr. Michel Poivert

Processo CAPES: BEX 2317/11-7

ENCONTROS DE ORIENTAÇÃO COM Dr. MICHEL POIVERT, PARIS-1 PANTHÉON SORBONNE

Dias: 10/10/2012; 12/12/2011; 09/02/2012 e 13.03.2012

PARTICIPAÇÃO COMO PALESTRANTE EM ENCONTRO NO EXTERIOR TERTULIAS ART ET SCIENCES

DIA 29.02.2012, 19:30 min.

Maison André de Gouveia, Maison de Portugal

Apresentação da pesquisa de Doutorado:

SEMINÁRIOS ASSISTIDOS EM PARIS

INHA, Institut Nationale de L`Histoire de l`Art LA CONSCIENCE DU PHOTOGRAPHIQUE

Reflexions pour une histoire critique du photojournalism depuis les années 1950.

Dr. Michel Poivert

MAISON DU GESTE ET DE L`IMAGE e INHA LE SEMINAIRE PHOTOGRAPHIQUE

Dr. Michel Poivert

Entrevistas de Michel Poivert com artistas fotógrafos contemporâneos

INHA, Institut Nationale de L`Histoire de l`Art LA PHOTOGRAPHIE ENTRE LÊS ARTS, REPETIR, REPRODUIRE, REPRESENTAR, TRANSCRIRE, TRADUIRE, TRANSMETTRE

Organização: Dr. Jacinto Lageira e Dra. Michele Debat

EHESS

ETUDIER L`HISTORIE DE LA PHOTOGRAPHIE AUJOURD`HUI; TECHNIQUES, ESTHETIQUES, USAGES

Organização Dra. Kim Timby

INHA Institut Nationale de L`Histoire de l`Art PEUPLES EXPOSÉS

Dr. Georges Didi-Huberman

CONFERÊNCIAS, ENCONTROS

DIA 19/10/2011

FOUNDATION HENRI CARTIER-BRESSON COLLECTIVES DES PHOTOGRAPHIES

Quentin Bajac, Patrick Tourneboef (Tendance Floue)
 Celine Previer (Zmâla)
 Lionel Charrier (Myap)

DIA 22.02.2012

FOUNDATION HENRI CARTIER-BRESSON

Écriture de l'histoire de la photographie

Quentin Bajac e Walter Guadagnini

DIA 10/12/2011

MUSÉE JEU DE PAUME: das 9 às 13:30 min; 14:30 min às 18:30 min

PHOTOGRAPHIE SOCIALE/PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

Jornada de estudos coordenada por Jean-François Chevrier

Convidados: Frédéric Perrier, Jorge Ribalta.

Ver nomes de outros convidados

DIA 01/ 02/2012

INHA, Salle Walter Benjamin

Le Montreur de l'Ombre, Jacques Aumont

DIA 07.02.2012

INHA, Salle Giorgio Vasari,

**LA PHOTOGRAPHIE ET AS CULTURE: POSES PICTURALES ET FANTAISIES
 PITTORESQUES**

Le tableau vivant ou l'image performée: sources, méthodes, enjeux, Dr. Michel Poivert

Tableau vivant et Roman-photo, Jan Baetens

DIA 08.02.2012

LE BAL

CONFERÊNCIA

Images, Textes et Engagements, Christian Cajouille

**EXPOSIÇÃO FOTO/GRÁFICA: UNE NOUVELLE HISTOIRE DES LIVRES DE
 PHOTOGRAPHIE LATINO-AMÉRICAINS**

DIA 10.03.2012

CONFERÊNCIAS:

COLLECTIVE PHOTOGRAPHIQUE TENDENCE FLOUE, Pascal Aimer.

JOAN FONTCUBERTA

Seminário UPP, *Union des Photographes Professionels*

DIA 12.03.2012

LE PASSAGE À L'ART

Dr. Jean-Marie Schaeffer, Dra. Nathalie Heinich, Dra. Roberta Schapiro

PESQUISAS EM BIBLIOTECAS

BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

Dias: 17/10/2011; 20/10/2011; 21/10/2011; 31/10/2011; 04/11/2011; 02/12/2011;
 05/12/2011; 08/12/2011; 15/01/2012; 23/01.2012/; 26/01/2012;

BIBLIOTHÈQUE DE LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE

Dias: 22/10/2011; 05/11/2011; 11/11/2011; 27/11/2011; 03/12/2011; 07/12/2011; 15/01/2012; 19/01/2012; 20/01/2012; 21/01/2012; 22/01/2012;

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITÉ PARIS-8

Dias: 24/10/2011; 25/10/2011; 26/10/2011; 29/10/2011; 06/11/2011; 13/12/2011; 14/12/2011; 16/12/2011; 17/12/2011; 16/01/2012.

BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE DE INFORMATION, Beubourg

Dias: 30/01/2012; 01/01/2012; 04/02/2012; 06/02/2012.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Dia 17.01.2012; 23?03/2012

EXPOSITIONS VISITADAS EM PARIS**SETEMBRO 2011****DIA 21.09.2011****MAISON EUROPEENNE DE LA POTOGRAFIE**

Exposição L`ombre de la guerre: (29.06.2011 a 25.09.2011)

Exposição Jane Evelin Atwood Photographies 1976-2011 (25 juin – 25 septembre 2011)

Exposição Génération de l`air (29.06.2011 a 25.09.2011)

Exposição Xavier Fourtou: Portrait Brésilien (29.06.2011 a 25.09.2011)

Exposição Xavier Lambours “XL” (29.06.201 a 25. 09. 2011)

DIA 22.09.2011**CENTRE GEORGES POMPIDOU**

Exposição *Edvard Munch: L`oeil moderne* (de 21 september 2011 - 9 janvier 2012).

MUSÉE NATIONALE D`ARTE MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU

a) accrochage de La collection permante (de 1905 à 1960)

b) collections contemporaines (de annés 1960 à nous jours)

DIA 23.09.2011**MUSÉE JEU DE PAUME**

Exposição Claude Cahum (du 24 mai au 25 septembre 2011-09-24)

Exposição Santu Mofokeng, chasseur d`ombres, 30 ans d`essais photographiques (du 24 mai au 25 septembre 2011)

MUSÉE ORANGERIE

Exposição Les Nympheias (collection permanente)

Exposição *La collection Jean Walter & Paul Guillaume*

DIA 24.09.2011: MUSÉE QUAI DU BRANLY

Exposição Photoquai (13.09.201 a 11.11.2011)

Exposição Maya: de l'aube au crépuscule, collections nationales du Guatemala (21.06.2011 a 03.10.2011)

DIA 27.09.2011

MUSÉE D'ORSAY

Exposição Acervo do Museu

OUTUBRO 2011**DIA 05.10. 2011****MUSÉE DU LOUVRE**

Exposições do Museu

DIA 11/10/2011**GRAND PALAIS**

Exposição L`Aventura des Stein (05.10.2011-22.01.2012)

DIA 11/10/2011**PETIT PALAIS**

Coleções permanentes de história da arte do museu.

DIA 12.10.2011**PALAYS TOKYO**

Exposições temporárias

DIA 13/10/2011

Archives Nationales de Paris

Exposição "Fichiés"

Dia 18/10/2011**MUSÉE JEU DE PAUME**

Exposição Diane Arbus (18.10.2011- 05.02.2012)

DIA 18.10.2011**MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILE DE PARIS**

Exposição Baselitz Sculpteur (30 septembre 2011 – 29 janvier 2012)

Exposição Ryan Trecartin ; Lizze Fichth(18 octobre 2011 – 8 janvier2012)

MUSÉE DELACROIX

Acervo do Museu

DIA 20.10.2011**GALERIAS DE ARTE:**

Exposição Arte Conceitual

Exposição Gerhard Richter, Galerie Marian Goldman

Exposição Karen Knorr, Galerie Les Filles du Calvaire

Exposição Superflex, Galerie Jousse Entreprise

NOVEMBRO 2011**Dia 03/11/2011****MAISON VITOR HUGO,**Exposição *Surpeintures*, Arnulf Rainer/ Vitor Hugo (06 octobre 2011 -15 janvier 2012)

DIA 13/11/2011
GRAND PALAIS
 Exposição *Paris Photo* (10.11.2011 a 13.11.2011)

Dia 08/11/2011
MUSÉE DE LA VIE ROMANTIQUE
 Exposição Patrick Faigenbaum (27.09.2011- 12.02.2012)

DEZEMBRO 2011

DIA 04/12/2011
CINEMATHÈQUE DE PARIS
 Coleção permanente (fotografia e do cinema)
 Exposição sobre o filme *Metrópolis*

JANEIRO 2012

DIA 14.01.2012
MUSÉE DE LA MUSIQUE
 Exposição *Paul Klee Polyphonies* (18.10.2011-15.01.2012)

DIA 17.01.2012
MUSÉE DU JUDAÏSME
 Exposição *Walter Benjamin Archives* (12.10.2011-05.02.2012)

DIA 24/01/2012:
MUSÉE JEU DE PAUME
 Segunda visita a Exposição Diane Arbus

DIA: 02/02/2012
MUSÉE DE LUXEMBURGO
 Exposição *Cézanne autour de Paris* (12.10.2011 - 26.02.2012)

DIA 02/02/2012
MUSÉE RODIN
 Exposição *Rodin 300 Drawings 1890-1917* (18.11.2011 - 01.04.2012)

DIA 02/02/2012
MUSÉE MAILLOL
 Exposição sobre *Pompei*

DIA 07/02/2012
PINACOTHÈQUE DE PARIS
 Exposição *Expressionismo et Expressionismos* (13.10.2011 – 11.03.2012)
 Exposição *L'âge d'or Hollandais La Collection Kremer* (27.10.2011- 25.03.2012)
 Exposição *Les masques de Jade Mayas* (26.01.2012 – 10.06.2012)

DIA 15.02.2012
MUSÉE MARMOTTAN

Exposição *Monet e Henri Edmond Cross et le neo-Impressionisme, de Seraut a Matisse*, (20.10.2011-19.02.2012)

EXPOSIÇÃO FOUNDATION CARTIER ARTE CONTEMPORAINE

Exposição *Mathematics, um dépaysement* (21.10.2011- 18.03.2012)

DIA 01.03.2012

EXPOSIÇÕES DO MUSÉE D`ORSAY

Exposição Acervo das obras Impressionistas

Exposição Sala Fotografia Pictorialista

DIA 04.03.2012

CENTRE GEORGES POMPIDOU

Exposição Acervo de arte moderna e contemporânea

Exposição Joseph Albers en Amérique (08.02.2012 – 30.04.2012)

Exposição Vidéo Vintage (08.02.2012 – 17.05.2012)

DIA 09.03. 2012

MUSÉE JEU DE PAUME

Exposição Berenice Abbot, *Photographies* (21.02.2012- 29.04.2012)

Exposição Ai Weiwei, *Entrelaces* (21.02.2012- 29.04.2012)

DIA 29.03.2012

BNF, Bibliothèque Nationale de France

Exposição Joel-Peter Witkin