



Encontro Mercado

Caroline Weiberg

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Encontro Mercado

Caroline Weiberg

Projeto de graduação apresentado como registro parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Fotografia, Curso de Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Banca de avaliação: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Prof. Dr. Alexandre Ricardo Santos

Porto Alegre, dezembro de 2009

II

Dedicatória

Dedico este trabalho às pessoas que amo, e que me amam também.

O dedico aos meus pais, pessoas que eu admiro e que me deram todo o suporte para crescer e me tornar uma pessoa feliz e responsável.

O dedico à minha irmã, por ter dividido inúmeros momentos comigo. Aos bons e aos maus momentos: todos fazem parte da nossa história de irmãs que puxam os cabelos no meio da rua mas que consertam o dedinho quebrado depois da briga pelo chocolate.

O dedico ao meu namorado Vágner, por também dividir vários momentos comigo, e mais que isso, compartilhar lembranças e construir projetos.

Agradecimentos

Agradeço a todos os que de alguma maneira contribuíram para a minha formação.

Agradeço à minha família, pela educação e amor.

Agradeço a todos os meus professores; de minhas professoras do jardim aos professores da Universidade. Aqui, agradeço aos bons exemplos, os quais tentei seguir, e aos maus também, por me mostrarem formas de como não agir.

Agradeço a todas as pessoas com as quais tive o privilégio de trabalhar durante minha formação profissional. Agradeço à equipe da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, à equipe da Fundação Bienal do Mercosul, à equipe da Galerie Seine 51 e à equipe da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Agradeço à minha mãe, Elisabeth, por ter me dado seus genes artísticos e compartilhar horas de pintura comigo.

Agradeço ao meu pai, Norberto, pela análise formal de minhas obras, assim como por todo o suporte técnico.

Agradeço à minha irmã, Anelise, e ao meu namorado, Vágner, pela assessoria, crítica e curadoria dos meus trabalhos.

Agradeço aos meus colegas, que me ensinaram tanto quanto os professores.

Em especial agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por oferecer um ensino de qualidade, reconhecido mundialmente, e ao meu orientador, Flávio, que sempre foi um exemplo de profissional e alguém que me ajudou a desenvolver esta pesquisa.

Índice

Introdução	6
Capítulo I	13
Trajetória	18
Procedimento.....	17
Capítulo II	21
Da luz à tinta	21
Os corpos	25
Considerações finais	30
Referências Bibliográficas	34
Anexos	36

Introdução

Este trabalho apresenta a análise da série de pinturas intitulada *Encontro Marcado*. Esta pesquisa, que teve seu início durante a disciplina de Pintura da Figura Humana em 2007, foi intensificada ao longo dos últimos meses. Apresento aqui o texto referente a estas pinturas, feitas utilizando fotografias de minha autoria como referência, descrevendo seu processo de fatura.

A série *Encontro Marcado* contém 8 pinturas em formato quadrado, tamanho 50 x 50 cm, e apresenta, em cada uma delas, a imagem de dois corpos que se abraçam de diferentes maneiras, mostrados em um recorte entre seus ombros e a linha da cintura, em monocromos que vão do marrom-escuro ao branco puro.

O corpo é a maneira que temos de nos relacionar com o mundo, ao tocarmos nosso próprio corpo, sentimos a mão tocar o corpo, assim como sentimos o corpo tocar a mão; o mesmo ocorre ao tocarmos um outro corpo: o sentimos enquanto ele nos sente¹. É através de nosso corpo físico, que nos relacionamos com o mundo - vemos o mundo e o sentimos - assim como ele também nos vê e nos sente.

¹ « Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o transforma no *vinculum* do eu com as coisas. Quando a minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma 'coisa física', mas ao mesmo instante, se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que minha mão esquerda também se põe a sentir a mão direita, *es wird Leib, es empfindet!*. MERLEAU-PONTY, *O filósofo e sua sombra*, p.195

O nome da série evoca o *encontro* corpóreo entre os dois sujeitos, mas também o encontro de duas técnicas, que atuam conjuntamente na construção do trabalho. A palavra *marcado* assume aqui dois significados: o do ato de agendar e o de marca. Ela refere-se tanto a um encontro que não foi por acaso, que foi previsto pelos indivíduos envolvidos, quanto às marcas deixadas por ele, não somente em relação às memórias, como também evocando a técnica da pintura, que marca a tela com a tinta.

As pinturas da série *Encontro Marcado* são traduções monocromáticas de fragmentos: fragmentos de tempo – o instante de cada imagem – e fragmentos de corpos – a escolha de um recorte que enfoca o tronco e os braços.

Os corpos aqui apresentados são os corpos de um casal, duas pessoas que enquanto tocam são tocadas. A mão que repousa sutilmente sobre o braço do outro, sente delicadamente este braço, como o braço a sente, suave, sobre si. O braço que cobre intensamente os seios, os sente sob si pressionados; ao mesmo tempo que os sente o pressionando, em sentido oposto, com a mesma força. Desta maneira, através do contato das mãos com o braço, do braço com os seios, dos seios com o braço, do braço com a mão, cria-se um circuito de relações de um com o outro, dois corpos que, através de seus sentidos, suas sensações, confirmam a presença do outro junto a si.

A presença destes corpos nas telas evidencia-se a partir de uma construção que utiliza a fotografia, o desenho e a pintura, cada técnica com sua determinada função no processo, assim como as diversas partes de um corpo, todas funcionando harmoniosamente em sintonia como num só organismo.

O presente texto busca relacionar meu trabalho com a obra de Philip Pearlstein, Jenny Saville e Gerhard Richter, a partir da escolha de alguns trabalhos destes artistas, procurando relacionar a pintura de corpos feita a partir de modelos e a partir de um referencial, questões como o recorte, o monocromático, a carne e a relação.

Para a fundamentação teórica, usarei como base principal o livro do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) *Fenomenologia da Percepção* – publicado originalmente em 1945 -, onde o autor argumenta que é necessário considerar cada indivíduo como um todo que relaciona-se com o mundo através de seu corpo, do conjunto das percepções corporais que resultam da sua “experiência do mundo”². Percepções estas que provém dos atos de ver, ouvir e sentir o mundo para podermos construir nosso pensamento sobre ele. Logo, o indivíduo relaciona-se com seu entorno a partir de suas percepções: relaciona-se com o mundo e relaciona-se com o outro, que, por sua vez, também é um indivíduo que relaciona-se com o mundo – e com outros indivíduos – a partir de suas percepções. Mundo fenomenológico

² MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*, p. 3

percebido através do entrecruzamento das experiências de um indivíduo com as experiências de outro indivíduo, das experiências passadas em experiências presentes, da experiência de um em outro³.

³ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*, p.18

I

Desde a entrada no Instituto de Artes, o que corresponde ao começo de minha produção artística, interessei-me por questões referentes ao uso de diversas linguagens na composição de meus trabalhos. Gerhard Richter (Dresden, 1932), diz que usa a fotografia “como Rembrandt usa o desenho ou Vermeer usa a câmera obscura para um quadro”⁴. Aluna da ênfase de Fotografia, vejo a foto como um meio e não como um fim; poucas vezes apresento trabalhos utilizando somente o suporte fotográfico: ou a fotografia está no processo ou está na forma final agregada a outras linguagens ou elementos.

Costumo, assim como outros artistas, colecionar imagens para as utilizar (ou reutilizar) posteriormente. Geralmente elas servem como documentos de trabalho, como base para a criação, não ficando explícita sua utilização na visualização do trabalho pronto. O ato de colecionar, em arte contemporânea geralmente é associado à apropriação de imagens, segundo critérios pessoais de seleção, para compor um acervo imagético a ser usado posteriormente para a construção de trabalhos artísticos, mas no meu caso, a grande maioria das imagens que coleciono são fotografias feitas por mim.

⁴ FERREIRA e COTRIM, 2006, p.116

Prezo por questões de acabamento e dou ênfase ao labor e ao processo de fatura do trabalho como maneira reflexiva na pintura. É uma necessidade minha fazer algo trabalhoso/prazeroso. Meu pensamento sobre o trabalho se intensifica durante o processo de fatura dele, talvez por isso precise me dedicar tantas horas na mesma imagem: a imagem fotográfica captada com um pressionar de dedo sobre o botão em uma fração de segundos que transforma-se numa imagem pintada, nascida do corpo-a-corpo do pintor com o suporte, não só a mão que controla o pincel e as tintas, mas com o corpo todo, investido sobre a tela. A pintura constrói a carne, como a natureza constrói o corpo, camada sobre camada, uma pincelada de cada vez, justapondo-se e sobrepondo-se à outra, assim como as células que multiplicam-se e dividem-se inúmeras vezes. Como o corpo (carne) que necessita de 9 meses para se desenvolver, a pintura necessita de tempo para se encarnar. Assim, para representar o corpo, utilizo a técnica que propicia construí-lo acumulando matéria, pouco a pouco, criando carnes, derme, epiderme, a partir da sobreposição de camadas.

Segundo Bosi (1988) "Quem trabalha com as mãos e ao mesmo tempo reflete sobre sua obra, do primeiro gesto à última demão, aprende que está lutando com forças em tensão, desafiando resistências no trato com a matéria". Assim, corpo (do artista) e matéria constroem um novo corpo. A tinta, em suas diversas nuances, é depositada com a ajuda de todo o meu corpo sobre a tela; meu corpo esforça-se durante horas para compor, às custas de esforço, outro corpo

- ou melhor: outros corpos. Esses seres/corpos que relacionam-se entre si, relacionam-se comigo, numa longa investida de contato do pincel sobre a superfície, pincel que deixa de ser apenas um instrumento, tornando-se um prolongamento do meu corpo. E, através de uma relação corpórea, mas não tátil, e sim visual, esses corpos relacionam-se com os corpos de quem os olha; todos os corpos relacionam-se sob um olhar “reflexivo”: a representação de um tórax, colocada na altura do tórax de alguém que vê esta representação, relaciona-se diretamente com quem o vê, como um espelho que reflete o meu corpo no corpo do outro, a partir da noção de “unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos” (semelhança entre todos os corpos) quanto “a multiplicidade das pessoas na unidade do sujeito”⁵.

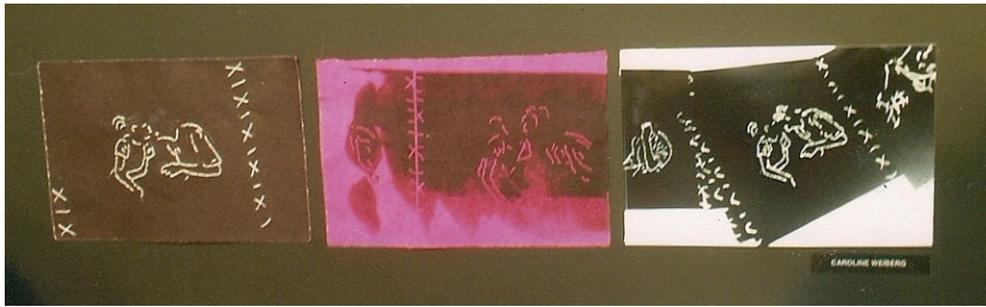
⁵ FABRIS, 2004, p.57

Trajectoria



Sem Título, 2005 (detalhe)
Desenho com linha sobre papel, 10 x 86 cm

O trabalho acima é uma série de 7 pequenos quadradinhos em papel preto onde, em cada um deles aparece o mesmo casal em diferentes posições: eles começam afastados, acabam trocando olhares, se aproximam e se beijam, se afastando novamente; numa sequência ordenada cronologicamente. Esse trabalho surgiu a partir de uma série fotográfica sequencial de 16 quadros, em que foram selecionados apenas os 7 quadros mais significativos, e, com papel carbono branco, transpostas as linhas principais para o papel. Com a utilização de agulha e linha branca, os personagens começaram a tomar corpo. Aqui, é interessante notar que não apenas o procedimento de partir de uma fotografia para desenvolver um trabalho, mas também o tema do casal (da relação, do toque, do sensível) já se apresentava.



Pequena História De Nós Dois - 2007
Desenho, serigrafia, fotografia. (Série de 3 trabalhos de 10x15 cm cada)

O trabalho *Pequena História de Nós Dois* (2007) apresenta a imagem fotográfica utilizada em seu princípio, como referência, e em seu fim, agregado às outras linguagens. Partindo do trabalho apresentado anteriormente (*Sem título*, 2005), foram feitas algumas fotografias com aparelho convencional. Posteriormente, na disciplina de serigrafia uma destas fotografias foi utilizada como matriz para inúmeras impressões diferentes umas das outras, tanto na cor do papel de base quanto no enquadramento da figura e na forma que a tinta era aplicada (eram feitas variações na pressão e no movimento do rodo, privilegiando apenas uma parte do desenho, visto que a imagem era maior do que o instrumento). Para apresentar *Pequena História de Nós Dois*, agreguei à serigrafia um novo desenho com linha sobre o papel e uma outra fotografia do trabalho usado como referência. Nenhum destes trabalhos é, portanto, o original (em seu sentido de origem), mas sim um desdobramento, através de cópias, deste original, que

acabam tornando-se originais “ricos em sentidos”, conforme afirma Vera Chaves Barcellos a respeito do trabalho de arte que se utiliza de um referente:

[...] é necessário refletir sobre o processo aqui analisado: partir de uma imagem pronta e nela interferir, dela fazer outra coisa. De uma cópia neutra, criar um original rico em sentidos. Trata-se de processo característico da arte, o oposto da univocidade das técnicas de reprodução. Bolas para a imagem de partida! O que interessa é o que se pode fazer com ela. (CATTANI, 2004, p.129)

Ainda em 2007, na disciplina de Pintura da Figura Humana, nos foi proposto, após trabalharmos com auto-retrato e com pintura de modelo vivo, que fizéssemos pinturas do corpo humano. Novamente recorri à fotografia, apropriei-me da foto de um casal encontrada na internet e a modifiquei. Fiz um recorte dessa imagem, entre os ombros e a linha do quadril das figuras, desloquei a imagem para a esquerda e os pintei, com tinta acrílica sobre tela, em preto e branco. Na verdade o que chamo de preto não é realmente preto, mas sim uma mistura de preto com marrom van Dyck, o que torna o tom mais quente, e a mistura com branco mais interessante do que o cinza. Por ser mais quente, aproxima-se mais ao tom da pele, deixando a carne mais “palpável” e verossímil. Refiro-me à palpável em relação à visão; ao olharmos os corpos pintados com essas variações de marrom, percebemos que eles apresentam maior aproximação com a

consistência da carne do que os corpos pintados em tons de cinza. Interessa-me, com os monocromos, evocar as antigas fotografias em preto-e-branco, mas as variações do cinza deixam a carne com um aspecto muito artificial; ao misturar o preto ao marrom, atenua-se esta artificialidade, mantendo-se a evocação das fotografias PeB.



Sem título, 2007
Acrílica sobre tela, 50 x 80 cm

Fiquei satisfeita com o resultado pictórico, mas notei que era necessário que eu participasse de todo o processo, fazendo minhas próprias fotos, pensando, desde o início, no resultado final e tendo, desta maneira, um envolvimento maior com meu trabalho. Foi então que,

dando segmento a este trabalho, pintei as duas primeiras telas que considero parte da série apresentada, a partir de fotografias de minha autoria. Para esta série, foram feitas três sessões fotográficas. Apesar de terem sido feitas com um intervalo de tempo bastante significativo entre elas (entre a primeira e a última sessão passaram-se quase dois anos), as imagens apresentam uma unidade formal, tanto no corte, quanto nas cores e nos corpos, visto que todas as fotografias são dos mesmos modelos. É possível notar uma diferença entre as duas primeiras pinturas e as pinturas da última sessão, mas as pinturas a partir das fotos da segunda sessão funcionam como uma passagem de um estado a outro.

Ao trabalhar com uma série de imagens que relacionam-se tão fortemente por sua semelhança, notamos naturalmente o conceito de narrativa. “narrativa ou menos narrativa, é toda pintura que se choca com esse impossível: figurar o tempo.” (AUMONT, 2004, p.81). Cada imagem traz consigo o tempo relativo a sua captação e do próprio tempo de cada cena capturada, assim como uma narrativa demográfico-tátil dos corpos. Assim, cada tela contém seu tempo, sua narrativa particular, que articula-se em uma narrativa maior ao juntar várias partes formadoras do todo. Aqui é importante analisar a questão cronológica desta série. Assim como podemos dividi-las em imagens da primeira, segunda ou terceira sessão fotográfica, ainda podemos subdividi-las dentro de cada sessão, pois, obviamente, uma fotografia é sucedida ou precedida por uma outra, duas imagens não foram captadas ao mesmo tempo. Mas aqui, ao

contrário do trabalho citado – *Sem título*, 2005 - não me interessa deixar clara esta cronologia, e sim estabelecer uma nova ordem, ou inúmeras novas ordens, com possíveis narrativas diversas, como em uma espécie de jogo, onde cada tela é uma peça que poderá ser o começo, o meio ou o fim da história.

Procedimento

Para fazer as fotografias utilizadas como referentes, começo fotografando os modelos, em diversas poses, para compor esta coleção de corpos se abraçando - como um alfabeto de abraços, para depois escolher as imagens que serão utilizadas.

Todas as imagens são fotografias digitais e o enquadramento diferente do utilizado para as pinturas. As fotografias são feitas com um ângulo mais aberto, o que me possibilita fazer o recorte desejado, uma vez que as imagens estiverem no computador. Isto feito, suprimo as cores e as recorto no formato quadrado, limitadas acima pelo ombro e abaixo pela linha do quadril, deslocando este quadrado lateralmente para escolher a melhor composição dentro dele. Após, parto para uma nova seleção. As imagens escolhidas são as que mostram o envolvimento mútuo, o entrelaçamento de seus corpos da forma que me parece mais sincera, nunca deixando de lado a questão formal da composição, ou seja, da disposição dos corpos dentro do recorte proposto.

Selecionadas, as fotografias são impressas sobre papel fotográfico em formato 10 x 10 cm e divididas manualmente em 100 pequenos quadradinhos de 1 cm². A tela, em formato 50 x 50 cm, também é dividida em 100 quadrados, cada um com 5 cm de lado. Busco aproximar o recorte feito ao tamanho natural dos corpos, pois me interessa pelo modo de apresentação do trabalho no espaço expositivo; apresentarei estas pinturas não na altura média padrão, mas em uma altura aproximada entre a cintura e o ombro, dialogando com as figuras apresentadas, e aumentando a relação do corpo físico do expectador com os corpos representados – aumentando assim a intimidade entre eles. Segundo Aumont “o tamanho das imagens está portanto entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o expectador vai poder estabelecer entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem” (1995, p.140).

Com cuidado, utilizando grafite 6B, cada pequeno quadrado é minuciosamente ampliado. Esta fase é de suma importância para a apreciação final da obra. É aqui que delimitam-se as formas, de maneira extremamente cuidadosa para manter o desenho e as proporções. O desenho, escondido sob a tinta aparece como vulto desses corpos, capazes de encarnarem-se (transformarem-se em carne) através do jogo de claros e escuros, de luz e sombra. Passada esta etapa, com pincel seco, o tom mais escuro começa a ser depositado sobre a imagem esboçada; aqui surgem as sombras e toda a noção de volume.

Em sequência, são pintados os marrons escuros, e, conseqüentemente, os marrons claros, até a chegada do branco, que é a ultima cor a ser depositada sobre a tela. E mesmo que a cor da primeira camada não apareça diretamente, ela interfere no resultado final, compondo os volumes corpóreos na superfície da tela.

Fotografias do processo – pintura #1



Fotografias do processo – pintura #8



II

Da luz à tinta

A fotografia apresenta-se em dois momentos: é utilizada como referência para as telas, assim como alguns aspectos de sua linguagem são apresentadas na pintura (recorte, monocromático). Com relação às linguagens, a fotografia trabalha como o registro impresso de uma presença física, enquanto a pintura encarna um vulto – primeira camada de tinta - em um corpo, personificado através da conversão de tinta sobre tinta em carne. Podemos ainda incluir o desenho, que além de estrutura – ossos do corpo e esqueleto da pintura – mostra-se exercendo a função de pele, a de delimitar as formas.

As fotografias, usadas como referências, apresentam-se como o registro luminoso da presença de algo físico; nesse caso, os corpos do casal, como registro de sua materialidade, de sua carne, através da luz que tocou seu corpo e sensibilizou a câmera. Do mesmo modo em que Merleau-Ponty, o sensível aqui é a maneira do corpo registrar o encontro com outro corpo, assim como a fotografia é o registro da presença deste corpo; e, corporeidade, a presença corpórea, não somente como uma característica dos seres, mas como uma condição para comprovar a existência do ser.

A fotografia é, como seu nome diz, o desenho (*grafia*) feito pela luz (*foto*) em uma superfície sensível; luz que necessita da existência de um corpo (carne) para poder desenhá-lo. A partir deste registro da presença dos corpos, foi feita, com auxílio de uma grade, a transposição das linhas dos contornos das partes destes corpos para a tela, ampliando-os ao formato desejado, o tamanho natural dos corpos. O desenho funciona aqui como esqueleto, será ele que dará suporte a toda massa de tinta sobreposta. Mas ele não é somente estrutura, ossos escondidos sobre a carne. É delimitador de formas, de volumes. Delimitador da carne. Logo, é pele, aparente, visível, sensível (ao mundo, ao outro, ao toque do outro). “... *le dessin, plutôt qu’absorbé par la couleur qu’il enserre, est a son tour comme investi par elle...*”⁶ (Damish, 1984, p.267).

As pinturas apresentadas são fragmentos de um todo, alguns instantes de uma relação de cumplicidade. Percebemos a relação entre estes corpos que sentem e se fazem sentir, logo, corpos vivos, que são capazes de perceber esta experiência e convertê-la em outra, e assim consequentemente, como uma relação de cumplicidade, de laços. Entrelaçamento de corpos, entrelaçamento de mãos, corpos e dedos que fundem-se, todos em um jogo de nuances entre o

⁶ “... o desenho, mais do que absorvido pela cor que ele comporta, está por sua vez como que investido por ela...”.
Tradução livre da autora.

marrom escuro e o branco, transformando dois corpos em um só, re-unindo estes seres na pintura, quando eles já estavam unidos fisicamente.



Pintura da série *Encontro Marcado* #5 - 2007

Acrílica sobre tela, 50x50 cm



Pintura da série *Encontro Marcado* #7 - 2007

Acrílica sobre tela, 50x50 cm

A utilização da fotografia aqui, não presencia-se somente como referência. Faço uso de características fotográficas que são visíveis nas pinturas: o uso do monocromático (evocando as fotografias em preto-e-branco) e o recorte fechado, evidenciando apenas uma parte do todo, não inserindo o ser em um contexto exterior, mas relacionando-o consigo mesmo e com outro corpo. O recorte tem por objetivo eliminar qualquer referência externa, focar somente a relação. Tudo que existe no espaço pictórico é o encontro dos corpos e o “não-corpo”, uma

espécie de resto –o escuro- que serve, assim como o recorte, para acentuar a importância da presença corporal/carnal destes seres. Outra questão que me interessa é o fato de como este recorte se dá; além da escolha de mostrar o tronco e os braços, o formato quadrado é de extrema importância para mim, pois ele evidencia o recorte, mostrando que seu conteúdo é apenas um fragmento. Segundo Klimt, em Gilles (p.52), “este formato permite mergulhar o assunto numa atmosfera de paz. Uma tela quadrada torna-se deste modo um fragmento de um todo universal”.

A partir das imagens fotográficas, interpretadas para a pintura, proponho manter uma relação com a realidade (o que não significa estar obrigada a copiar o modelo, mas usá-lo para criar a partir dele), fazendo a obra surgir justamente nesta diferença entre a representação fotográfica e a representação pictórica.

Considero esta interpretação uma possibilidade de produzir, a partir de uma percepção subjetiva da realidade - a fotografia, não a mesma imagem, mas sim algo novo, reinterpretando-a. E, esta relação com a realidade da mesma maneira que o pintor norte-americano Leon Golub (Chicago, 1922 - 2004) quando afirma: *“Je n’ai pas dit que c’était nécessairement du réalisme, mais je voulais m’approcher de la réalité”*⁷.

⁷ “Eu não disse que era necessariamente realismo, mas eu queria me aproximar da realidade.” STREMMEL. 2005. p.25. Tradução livre da autora.

Os corpos

O trabalho começa a configurar-se num esboço imaginário das poses do casal fotografado. Nas sessões fotográficas, preocupo-me em captar poses que me possibilitem fazer um recorte plástico e ao mesmo tempo manter visível a cumplicidade entre esses corpos que se tocam intensamente, mas delicadamente. Cumplicidade comigo, deste casal que compartilha um pouco da intimidade de seu relacionamento, no momento da captação fotográfica, e com o espectador, quando este depara-se com as cenas pintadas.

Ver os corpos não é desvendar um mistério, é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens que é o corpo, a *imagem nua*, pondo a nu a realidade. [...] A vista dos corpos não penetra em nada de invisível: é cúmplice do visível, da ostentação e da extensão que o visível é. Cumplicidade, consentimento, aquele que vê *comparece* com aquilo que ele vê. (NANCY, p. 46)

Nu e erotismo nem sempre estão ligados. Com a banalização do corpo como objeto erótico, o corpo nu por vezes apresenta-se menos erótico do que um corpo semi-coberto/semi-descoberto por uma vestimenta provocante. Há, nos corpos representados, uma sensualidade ligada mais a maneira como estes corpos entrelaçam-se do que ao seu desnudamento.

Interessa-me a expressão das mãos, o toque suave, a força de segurar o outro, como se o momento fosse paradoxalmente fugidio e suspenso no espaço; com a expressão dos braços, que envolvem um ao outro, entrelaçando-se ao outro, mesclando um corpo que se perde em outro corpo, como em uma relação amorosa, através da massa de tinta que os compõe. Uma mistura entre vários corpos, os corpos dos modelos, o corpo da pintura, e meu próprio corpo, que entrega-se a estes outros para representá-los.

Segundo Merleau-Ponty, todo pensamento provém dos sentidos, do eu (corpo/carne) com o mundo e com o outro. Assim, o olhar desperta o desejo do toque assim como o toque provoca o olhar. O ver transfigura-se em toque a partir da nossa memória tátil.

Considero aqui, a foto como uma referência ao real, uma impressão sensível da existência da cumplicidade dos corpos. Como uma metáfora entre a pintura e o homem, Roger de Piles afirma que “assim como não existe homem se a alma não estiver unida ao corpo, não existe pintura se o colorido não estiver unido ao desenho”⁸. É importante considerar que Piles traz a diferenciação feita por Ludovico Dolce em 1557, em *Diálogo sobre a pintura, intitulado O Arentino*, entre *cor* e *colorido*. *Cor* é a cor pura que sai do tubo de tinta (no caso preto, branco e

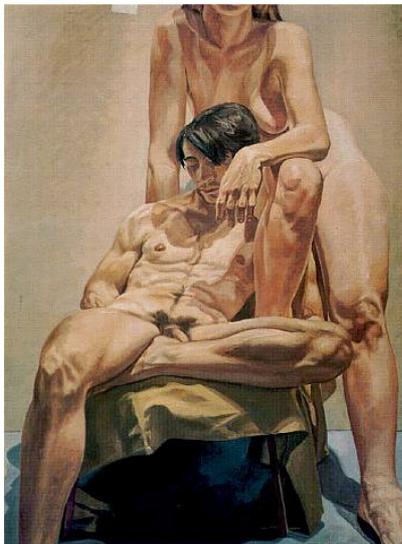
⁸ PILES, Roger de. Curso de pintura por princípios. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A Pintura Textos essenciais Vol.9. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2006. p.57

marrom van Dyck) e *colorido*, a maneira como o artista utiliza-se destas cores para simular as cores da natureza como nossos olhos as percebem.

Philip Pearlstein (Pittsburgh, 1924), em suas pinturas que apresentam mais de um personagem, trabalha os tons de pele fazendo uso do mesmo colorido. Os coloridos das peles de seus personagens apresentam-se ora mais amarelados, ora mais esbranquiçados, ora mais amarronzados. Apesar de variar as colorações de pele, o artista não utiliza dois coloridos para personagens pertencentes à mesma pintura; em cada tela os corpos dos modelos apresentam-se através da utilização do mesmo colorido. A série *Encontro Marcado*, por tratar-se de uma série monocromática, representa os dois corpos utilizando, assim como Pearlstein, o mesmo colorido, apesar dos tons de pele dos dois indivíduos serem diferentes. Outra semelhança observada com o trabalho do artista é o uso do enquadramento fotográfico. Pearlstein deixa fora do espaço de representação pictórico a cabeça de seus modelos, bem como parte de suas pernas e costas. Na pintura *Female model leaning on mantel*, 1974, percebemos a ênfase dada ao tronco, evidenciada pelo corte do corpo de uma mulher entre aproximadamente meio palmo abaixo do limite inferior de suas nádegas e a linha de seu lábio superior, aproximadamente meio palmo acima da altura dos ombros.

Philip Pearlstein

Female model leaning on mantel, 1974
Óleo sobre tela
121,9 x 101,6 cm



Models in the Studio, 1965
Óleo sobre tela
127,3 x 153,1 cm



Two Female models in the studio, 1967
Óleo sobre tela
127,3 x 153,1 cm

Aqui, é importante notar como, apesar de usarmos recortes fotográficos, eles se apresentam de maneiras distintas. Pearlstein, ao pintar a partir de cenas feitas com modelos vivos, utiliza o recorte fotográfico sem o intermédio da câmera, enquanto eu o utilizo como ferramenta da própria fotografia (nos momentos de captação e edição). Já Jenny Saville (Cambridge, 1970) e Richter apresentam pinturas feitas a partir de fotografias. Para a série de pinturas gigantescas *Closed Contact*, 1995-96, Saville partiu de fotografias de modelos prensadas contra placas de vidro feitas a pedido seu pelo fotógrafo Glen Luchford. Richter, apropria-se de fotos dos mais variados temas para servirem de referência para suas pinturas. Em 1963 o artista apresentou pinturas feitas a partir de fotografias de paisagens, retratos e naturezas-mortas, onde ele borrou as imagens apresentadas, afastando-se da pintura figurativa tradicional. Richter é conhecido pela produção de inúmeras pinturas em preto e branco feitas a partir de fotografias antigas.

Apesar de buscar manter uma relação com a fotografia, é minha intenção, assim como Richter e Saville, mostrar que meu trabalho é uma pintura, que constrói-se, caracteriza-se e apresenta-se como pintura.

Jenny Saville



12 Close Contact, 1995-1996
Glen Luchford - Fotografia C-print



#12 Close Contact, 1995-1996
Jenny Saville - Óleo sobre tela

Gerhard Richter



Familie Am Meer, 1964
Óleo sobre tela
150 x 200 cm

Saville faz do corpo humano seu objeto de pesquisa. Ela esculpe, através da deposição de matéria sobre a tela, a corporeidade de seus personagens vítimas de lesões, traumas, deformações, e suas respectivas correções cirúrgicas, além de corpos distorcidos em contato com placas de vidro, retratos de obesos e de transexuais. Em entrevista ao jornal *The Guardian*, ela relaciona seu trabalho com o de de Kooning: "*He doesn't depict anything, yet it's more than representation, it's about the meaning of existence and pushing the medium of paint.*"⁹ Aqui, mais do que qualquer outra relação formal ou temática possível, compartilho com Saville a postura frente à arte: a escolha de trabalhar sobre o significado da existência dos corpos.

⁹ "Ele não descreve qualquer coisa, mas é mais do que representação, é sobre o significado da existência através da pintura como meio." Entrevista dada a Suzie Mackenzie em 22 de outubro de 2005. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005> em 22 nov 2009, em 19 de novembro de 2009.

Considerações finais

Comecei esta pesquisa focada na questão do tempo, em como uma imagem apresentada de dois modos distintos (em dois meios distintos) adquiria sentidos diferentes. Para mim, uma pintura, por requerer muito mais tempo no processo de fatura que a fotografia que foi usada como referente, carrega uma carga maior de intensidade e importância. Na era digital e da proliferação da imagem - principalmente a fotográfica -, gostaria de resgatar a essência da mesma.

Na evolução da pesquisa, acabei deparando-me com a temática das pinturas apresentadas. Por que, afinal, havia escolhido apresentar um casal abraçando-se e não outra imagem qualquer? A resposta, ainda em desenvolvimento, veio a partir da reflexão instigada pelo meu orientador, Flávio, sobre a carne: sobre como ela apresentava-se em minhas pinturas e sobre a ideia de a pintura ser carne, enquanto a fotografia é registro luminoso. Reflexão que se intensificou durante a leitura dos textos de Merleau-Ponty, autor fundamental para a compreensão mais apurada do meu trabalho.

Durante o texto, procurei discutir a questão da carne, da transposição da imagem através de sua interpretação, do recorte, do monocromático, dos corpos, da relação e da narrativa.

Discuti a questão da carne, através da presença de corpos humanos , da ideia de corpo como um instrumento de percepção e interação, algo que possibilita nos relacionarmos com nosso entorno. Relações estas que apresentam-se através do toque, do encerramento destes dois corpos num mesmo espaço, da cumplicidade entre eles; aproximando carne e pintura através da sobreposição de camadas, sejam elas de tecidos ou de tinta.

Descobri que transpondo uma imagem, seja ela do fotográfico para o pictórico, ou utilizando-se quaisquer outros meios, ela já não é mais a mesma imagem. Deixa de ser uma para transformar-se em outra. Embora no texto tenha usado a palavra *mesma* algumas vezes, aqui ela acaba por referir-se à uma familiaridade de uma com a outra, em uma espécie de descendência onde uma surge à partir da outra, ou melhor, a outra surge a partir de uma. Na transposição de um meio a outro, busquei manter na pintura características da fotografia, como o recorte fotográfico e o uso do monocromático remetendo ao preto-e-branco, como forma de deixar esta relação entre os meios aparente. Aqui, voltando à ideia de descendência, a pintura nasce a partir da fotografia, e como todo descendente mantém características de seus ascendentes.

A narrativa e o tempo apresentam-se sob diferentes formas no trabalho. Temos o tempo de captação de uma imagem e o tempo de fatura da outra imagem, que é o tempo da transposição da imagem interpretada, do aparecimento destes corpos agora encarnados na tela. Ao apresentar uma série, o conceito de narrativa surge automaticamente, mas dentro de cada

pintura também vemos uma narrativa que, em conjunto com as outras, forma uma nova. O tempo apresenta-se também congelado: por se tratarem de imagens que remetem a fotografias em preto-e-branco, apresentam-se como imagens deslocadas de um tempo fixado, tornando-se atemporais.

Ao analisar as pinturas, nota-se que elas produzem um conjunto que assemelha-se, mas que não mantém uma unidade pictórica. Esta unidade plástica, presente nas fotografias utilizadas como referentes, se dissolve na medida em que as imagens deixam de ser imagens mecânicas para tornarem-se imagens construídas manualmente. Quando utilizo a fotografia como meio, e não como fim, busco exatamente isto, deixar a presença da manufatura aparente. Através das minhas mãos é que relaciono-me com meu trabalho, como o casal, que interage através do toque. Além disso, nota-se também o amadurecimento da prática da pintura durante o intervalo entre a primeira e a oitava pintura, e uma diferença entre os contrastes mostrados nas imagens. Os contrastes, iguais nas fotografias, aparecem de formas diferentes nas pinturas, como um resultado da minha interpretação no momento da transposição da imagem.

Busco, com este trabalho, aproximar o expectador através do reconhecimento de seu corpo no corpo da pintura, da experiência do outro na sua experiência. Sinto que este trabalho foi de suma importância para o desenvolvimento de meu pensamento artístico, mostrando-se

não como conclusão de uma fase, mas sim como o começo de uma pesquisa que visa ser muito mais profunda e intensa.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1995.
- . *O Olho Interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção, a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*, In: O olhar. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CATTANI, Icléia Borsa. *Icléia Borsa Cattani / organizador: Agnaldo Farias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando. *O grão da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico / Annateresa Fabris* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70 / Seleção e comentários* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo : Estação Liberdade, 2002.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. (dir). *A pintura. Textos essenciais*. (volume 5). São Paulo: Editora 34, 2004-2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- . *O filósofo e sua sombra*. In: Merleau-Ponty. Textos Seleccionados. Seleção e tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, col. Os Pensadores, 1980.
- . *O Olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, col. Os Pensadores, 1980.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, Trad. de Tomás Maia. Lisboa: Edições Vega, Col. Passagens, 2000.
- NERET, Gilles. *Gustav Klimt 1862-1918*. Koln: Benedikt Taschen, 1994.
- STREMMEL, Kerstin. *Réalisme*. Köln: Taschen, 2005.
- WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Anexos

Todas as imagens apresentadas a seguir são pinturas sem título da série *Encontro Marcado*, produzidas entre 2007 e 2009 com a técnica de pintura acrílica sobre tela, tamanho 50 x 50 cm.

Créditos fotográficos das imagens em anexo: Ismael Monticelli















