

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE

Cleandro Stevão Tombini

**Desvios Pictóricos:
recursos fotográficos na pintura**

Porto Alegre
2011

Cleandro Stevão Tombini

**Desvios Pictóricos:
recursos fotográficos na pintura**

Trabalho de Conclusão do Curso de
Especialização em Pedagogia da Arte, do
Programa de Pós-Graduação em Educação
da Faculdade de Educação da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:
Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

Porto Alegre
2011

Ao concluir este trabalho quero agradecer ...

... à Professora Dra. Luciana Gruppelli Loponte que me orientou na elaboração do pré-projeto para essa pesquisa;

... ao meu orientador, Professor Dr. Marcelo de Andrade Pereira, pela disponibilidade e atenção em esclarecer a todas as minhas dúvidas durante a execução desse trabalho;

... aos meus familiares que sempre me apoiaram nos estudos;

... e principalmente a minha querida companheira, Simone Ledermann Correia, que esteve sempre ao meu lado, incentivando-me na realização desta pesquisa ...

RESUMO

Meu trabalho como artista investiga o espaço de representação pictórico através do diálogo entre os cânones de representação (a perspectiva e as soluções técnicas), os códigos modernistas (a questão do plano, do gesto e do suporte) e a utilização de recursos da fotografia nesse processo (silhuetas). Assim, o principal objetivo dessa monografia é verificar de que maneira os recursos fotográficos e a pintura se relacionam e se influenciam na construção do espaço de representação da minha poética visual, através de um estudo comparativo acerca do meu processo criativo: entre a minha produção pictórica atual (2010) e a anterior (2005). Para isso, foram utilizados como base, os dois primeiros estágios do método de análise de obras de arte de Edmund Burke Feldman: a descrição e a análise. Como estratégia para o processo pessoal de criação em *atelier*, foi adotado o método de trabalho da artista visual Sandra Rey. Roland Barthes, Vilém Flusser, Walter Benjamin e Lucia Santaella foram alguns dos referenciais que ajudaram a pensar as questões teóricas da fotografia relacionada à pintura, e David Harvey, as questões relacionadas à arte na pós-modernidade. A obra de Frank Stella, Iberê Camargo, Nuno Ramos, Adriana varejão, Vik Muniz, Mário Röhnelt e Rosângela Rennó foram importantes referências para essa poética visual. Diante dos resultados obtidos, concluiu-se, que as duas linguagens influenciam-se mutuamente (apenas na produção de 2010) na construção do espaço de representação.

Palavras-chave: Recursos fotográficos. Fotografia. Silhuetas. Pintura. Espaço de representação pictórico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Selva morfológica</i> , 2005. Cleandro Stevão Tombini	p. 50
Figura 2 – <i>Exercícios de percepção</i> , 2005. Cleandro Stevão Tombini	p. 51
Figura 3 – <i>Desdobramentos da pintura</i> , 2005. Cleandro Stevão Tombini	p. 52
Figura 4 – <i>Mimetismo</i> , 2005. Cleandro Stevão Tombini	p. 53
Figura 5 – <i>Entredistâncias</i> , 2005. Cleandro Stevão Tombini	p. 54
Figura 6 – <i>Integrais</i> , 2005. Cleandro Stevão Tombini	p. 55
Figura 7 – <i>Massa cromática</i> , 2004. Cleandro Stevão Tombini	p. 56
Figura 8 – <i>Ecos, ruídos e repetições I</i> , 2004. Cleandro Stevão Tombini	p. 57
Figura 9 – <i>Ecos, ruídos e repetições II</i> , 2004. Cleandro Stevão Tombini	p. 57
Figura 10 – <i>Misturando</i> , 2010. Cleandro Stevão Tombini	p. 58
Figura 11 – <i>Ação eólica</i> , 2010. Cleandro Stevão Tombini	p. 59
Figura 12 – <i>Rasante profundo</i> , 2010. Cleandro Stevão Tombini	p. 60
Figura 13 – <i>Navegando no empaste</i> , 2010. Cleandro Stevão Tombini	p. 61

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 METODOLOGIA	08
2.1 PROCESSO PESSOAL DE CRIAÇÃO (ESTRATÉGIAS ADOTADAS)	08
2.2 O MÉTODO DE ANÁLISE DE EDMUND BURKE FELDMAN.....	08
3 DESCRIÇÃO FORMAL DAS IMAGENS	10
3.1 CONCEPÇÃO DO TEMA DE PESQUISA	10
3.2 A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE 2010	11
3.2.1 A estratégia de trabalho	11
3.2.2 O empaste (combinado com a colagem, a <i>grattage</i> e o <i>dripping</i>)	14
3.2.3 O recorte do suporte	15
3.2.4 Os recursos da fotografia (na representação pictórica)	15
4 ANÁLISE DAS IMAGENS	20
4.1 A FOTOGRAFIA E O ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO	20
4.1.1 Relações entre perspectiva fotográfica e perspectiva pictórica	20
4.1.2 Perspectiva fotográfica e expressão pictórica	23
4.1.3 A fotografia e o espaço pós-moderno de representação: Hibridismos	27
4.1.4 Relações do espaço de representação com o tempo	32
4.2 LINHA SOBRE TEXTURA	33
4.2.1 Silhueta sobre <i>grattage</i> (e/ou <i>dripping</i>): uma forma de “captura”	36
4.2.2 Silhueta sobre colagem: outra forma de “captura”	36
4.2.3 Silhueta sobre pintura: “extensão”	38
4.3 SUPERFÍCIE SOBRE TEXTURA	39
4.4 A INFLUÊNCIA DA FOTOGRAFIA NO RECORTE DO SUPORTE DE MDF	40
5 RESULTADOS OBTIDOS	42
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45
APÊNDICE – Lista de Figuras	49

INTRODUÇÃO

O principal objetivo desse estudo é verificar de que maneira os recursos fotográficos e a pintura se relacionam e se influenciam na construção do espaço de representação da minha poética visual, através de um estudo comparativo acerca do meu processo criativo: entre a minha produção pictórica atual (2010) e a anterior (2005).

Para isso, será utilizado como base o método (comparativo) de análise de obras de arte de Edmund Burke Feldman, que consiste em quatro grandes estágios: a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento, e que busca aliar a leitura formal à leitura de significado.

Contudo, para que este trabalho alcance o seu objetivo, foi necessário utilizar apenas os dois primeiros estágios.

Dessa forma, meu trabalho como artista investiga o espaço de representação pictórico através do diálogo entre os cânones de representação (a perspectiva e as soluções técnicas), os códigos modernistas (a questão do plano, do gesto e do suporte) e a utilização de recursos da fotografia nesse processo (silhuetas).

Portanto, através dessa prática, ao juntar e recombinar fragmentos de diferentes épocas e estilos, meu trabalho assume um tipo de postura que se convencionou chamar de pós-moderno na arte, visto romper com o sentido de continuidade histórica (linearidade) e se apossar de tudo o que nela considera importante para utilizar na contemporaneidade. Com efeito, a contemporaneidade é caracterizada pelo ecletismo e pela mistura de várias tendências, num ambiente repleto de informações, em uma sociedade baseada na tecnociência (computadores, vídeos, laser, entre outros) e no consumo exacerbado e personalizado, com um indivíduo composto por vários fragmentos de pequenas vivências, sem uma personalidade única.

Na arte, a pós-modernidade é marcada pela experimentação de linguagens e meios, e, conforme David Harvey (1996, p. 54), pela colisão e superposição de mundos ontologicamente diferentes. Para Derrida (*apud* Harvey, 1996, p. 55), a heterogeneidade das modalidades artísticas contemporâneas (fusão de campos entre a pintura, o desenho, a escultura, a fotografia) é caracterizada pela colagem/montagem, e produz no receptor uma significação que não é unívoca e muito menos estável.

Na pintura, esse posicionamento tem como referência o neo-expressionismo dos anos 80, que através da cópia, do pastiche e da ironia, teve por intenção violar a integridade histórica do original.

Contudo, o tema central da minha pesquisa reside na utilização de recursos da fotografia (silhuetas de imagens fotográficas, ampliadas por meio de fotocópia) nos processos de construção do espaço pictórico.

Recursos fotográficos já eram utilizados por artistas como Canaletto e Vermeer que, mesmo antes do descobrimento da fotografia, faziam uso da câmera escura para a produção de desenhos e pinturas, facilitando a captação das imagens através da sua projeção e utilizando-as como base para o início dos seus trabalhos. Porém, na minha prática pictórica, as silhuetas são utilizadas mais ao final, sobrepostas à pintura (através da cópia com papel carbono), de forma a dialogar com esta.

Assim, o uso dessas imagens derivadas da fotografia seria uma forma de contaminar a pintura. Análogo a isso, tem-se o ato de serigrafar imagens fotográficas realizado por Andy Warhol na Pop Art, que contrariou a pureza das categorias artísticas defendida pelo crítico de arte Clement Greenberg (durante o Modernismo).

Por outro lado, temos “a fotografia contaminada”. Em artigo homônimo, Tadeu Chiarelli (1999) analisa a fotografia contemporânea brasileira. Para o crítico, o processo e o registro fotográfico são “contaminados” pela manipulação dos artistas, através de suas vivências (sentidos e práticas) e do uso de outras formas de expressão (como a poesia, a literatura e o teatro).

Diante disso, pode-se verificar que a questão da apropriação da fotografia pela arte constitui-se em um tema bastante atual, pois o seu uso é muito recorrente nos processos artísticos contemporâneos, seja como parte integrante dos trabalhos, no reprocessamento de imagens ou na função de documentar os processos de criação.

Atualmente, todo evento social, artístico, político ou científico, tem seus atos eternizados pela imagem técnica, por meio da fotografia (e da filmagem). Esse registro ficou ainda muito facilitado por qualquer pessoa, principalmente pelo advento das máquinas digitais e o seu conseqüente acoplamento aos aparelhos de celular, hoje tão populares.

Por fim, além de buscar compreender de que maneira os recursos fotográficos e a pintura se relacionam e se influenciam na construção do espaço de representação da minha poética visual, desejo ainda, disponibilizar essas informações para futuras pesquisas (principalmente na área de artes visuais), fundamentais para o processo formativo de outros artistas.

2 METODOLOGIA

2.1 PROCESSO PESSOAL DE CRIAÇÃO (ESTRATÉGIAS ADOTADAS)

Para obter instrumentos para análise, foi adotado, como estratégia para o processo pessoal de criação em *atelier*, o método de trabalho da professora e artista visual Sandra Rey.

A produção pictórica foi realizada concomitantemente ao trabalho teórico, para que os conceitos extraídos dos procedimentos práticos fossem investigados pelo viés da teoria, e novamente testados na experimentação prática.

Por sua vez, a pesquisa teórica foi realizada em diversas áreas de conhecimento principalmente filosofia e história da arte, buscando artistas com problemáticas semelhantes, para auxiliar na solução de problemas enfrentados na prática.

As silhuetas utilizadas foram, em sua maioria, coletadas no meu arquivo pessoal de fotografias, e as outras, retiradas (apropriadas) de imagens fotográficas da mídia impressa (revistas).

Durante o trabalho em atelier foi mantido um diário de anotações, como testemunho do processo de criação, em que foi anotado todo o tipo de pensamento em relação ao trabalho, datando cada intervenção realizada, o que se quis fazer e o que foi lido.

Essas “anotações de campo” funcionaram como o processo de coleta (registro das observações livres) e análise das informações (comentário crítico, “reflexões do observador” de forma breve) para buscar as primeiras explicações.

Outras estratégias utilizadas foram as visitas a exposições e as análises comparativas: aproximações e distanciamentos com obras, conceitos e artistas que possuíam alguma relação com o meu processo criativo.

E, finalmente, a redação da monografia foi feita por meio de pequenos ensaios ao longo da pesquisa.

2.2 O MÉTODO DE ANÁLISE DE EDMUND BURKE FELDMAN

Para a análise das imagens foi adotado o método de análise de obras de arte de Edmund Burke Feldman (presente na metodologia – proposta/abordagem – triangular de Ana

Mae Barbosa *apud* Pillar), que consiste em quatro grandes estágios: a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento.

Contudo, para que os objetivos fossem alcançados neste trabalho, foi necessário utilizar apenas os dois primeiros estágios, ou seja, lançar mão de uma descrição formal e posterior análise das imagens.

Primeiro, na descrição, Feldman diz que se deverá apontar para as qualidades evidentes da imagem, aquilo que se observa, listando os elementos do objeto de forma neutra e imparcial, sem fazer julgamentos ou interpretações. São descritas características como: espaço, formas, volumes e os nomes das cores.

Em meu trabalho foram descritos principalmente a forma das silhuetas, dos elementos pictóricos e do suporte de MDF, a textura da pintura (através das técnicas da *grattage*, *dripping* e colagem) e o espaço de representação pictórico.

Segundo, durante a análise, Feldman cita que serão discriminadas as relações entre os elementos formais da imagem: relações de tamanho, de cor e de textura, de superfícies lisas e texturadas, de espaço e de volume e as relações entre as formas.

Contudo, em minha análise, isso toca diretamente a questão de como os recursos da fotografia influenciam e se relacionam com a superfície pictórica.

Dessa forma, foram analisadas as relações entre as silhuetas e o espaço de representação pictórico, entre os recursos fotográficos e as texturas (ou seja, entre as silhuetas e a *grattage* e/ou o *dripping* e entre as silhuetas e a colagem), e entre as silhuetas e o recorte do suporte de MDF.

Para finalizar, faz-se necessário saber que o método de Edmund Feldman é classificado como comparativo por Ana Mae Barbosa, por nunca propor a leitura de uma única obra de arte, mas sempre comparar duas ou mais.

Assim, em meu trabalho a comparação foi realizada entre a minha produção pictórica atual (2010) e a anterior (2005).

Para isso, foram comparadas aos 04 trabalhos atuais, 06 pinturas de 2005, escolhidas entre as 15 que compõem essa produção, por serem as mais representativas, ou seja, aquelas que apresentam recursos fotográficos em sua composição.

Por fim, também foram utilizadas comparações com obras e procedimentos de outros artistas.

3 DESCRIÇÃO FORMAL DAS IMAGENS

3.1 CONCEPÇÃO DO TEMA DE PESQUISA

Em 2005 surgiu a primeira idéia de investigar a utilização de recursos da fotografia na representação pictórica (fig. 1 a 6), culminando, naquele ano, com a produção de 15 obras de grandes dimensões.

O tema em questão havia sido motivado, naquela ocasião, pela observação de um detalhe presente na última pintura, *Massa Cromática* (fig. 7), realizada para o meu Projeto de Graduação (2º semestre de 2004, no Instituto de Artes da UFRGS), que procurou dar ênfase a pictorialidade, definindo a imagem através de transições entre massas de cores.

As sobreposições de camadas de tinta utilizadas pelo artista Iberê Camargo¹ foram uma grande influência para aquele Projeto em Pintura, que significou uma ruptura com alguns procedimentos que predominavam nos trabalhos anteriores (produção do 1º semestre de 2004): o demasiado uso de “grafismos”, de soluções formais bastante técnicas (as “esferas vermelhas”), e a utilização de uma composição muito racional, que deixava pouca vazão para o acaso (fig. 8 e 9).

Soluções técnicas, avanços na ilusão de perspectiva² e similitude³ na representação, constituíam os chamados cânones de representação produzidos durante a Renascença, e por isso, de acordo com Gombrich (1995, p. 9), “[...] na antiguidade, a conquista da ilusão pela

¹ As telas de Iberê Camargo se caracterizam pelo empaste denso e colorido que apela para o sentido tátil. Suas figuras são contornadas por linhas feitas através de golpes (gestos) de espátula. Para o artista e professor Flávio Gonçalves (2001, folheto), “Iberê tinha o hábito de trabalhar diretamente do real, com o modelo à sua frente numa situação de confrontação. A energia e a tensão empregadas durante o trabalho demonstram a tentativa de sincronizar intuição e ação. É preciso agir com decisão e não perder a espontaneidade do gesto.”

² “Toda a ciência e arte da perspectiva foram desenvolvidas durante o Renascimento para sugerir a presença da dimensão em obras visuais bidimensionais, como a pintura e o desenho.” (DONDIS, 2007, p. 52). A técnica da perspectiva “recorre a muitos artifícios para simular a distância, a massa, o ponto de vista, o ponto de fuga, a linha do horizonte, o nível do olho, etc.” (DONDIS, 2007, p. 62).

³ “Similitude: [Do lat. *Similitudine*] S. f. 1. Semelhança: ‘Fundo, silencioso, contrastando com as chapadas e as elevações onde o dia fulgura e a vida rumoreja, não nos impõe [o vale] a sua similitude com as almas recolhidas e pensativas, mas boas e fecundas?’ (Amadeu Amaral, *O Elogio da Mediocridade*, p. 80.) 2. Princípio básico da homeopatia (1) que se apóia no preceito de que toda a substância capaz de determinar certas manifestações no homem são suscetíveis de fazer certas manifestações análogas no homem doente. [*similia similibus curantur*].” (FERREIRA, 1986, p. 1586).

arte era proeza tão recente, que toda discussão sobre pintura e escultura inevitavelmente girava em torno da imitação, *mimesis*⁴.”

3.2 A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE 2010

Nesta etapa serão descritos os principais elementos (ou procedimentos) que compõem os trabalhos da produção de 2010, destacando as principais mudanças em relação à produção de 2005.

As formas como esses elementos se relacionam e se influenciam serão analisadas no próximo capítulo (Capítulo 4).

3.2.1 A estratégia de trabalho

Nessa seção buscarei descrever o meu processo pessoal de criação, apresentando os principais procedimentos utilizados na construção do espaço de representação pictórico.

Primeiramente, não parto de modelos pré-existentes, mas sim, do plano da tela (MDF) presa à parede (e que vou virando várias vezes durante a prática pictórica até encontrar “a melhor posição”) ou deitada no chão, trabalhando ao seu redor como fazia o pintor expressionista abstrato Jackson Pollock.

No início de uma pintura, procuro compor com o uso dos seguintes elementos: o suporte recortado e a tinta espessa (combinada com a colagem de pedaços de páginas de revistas, a *grattage*⁵ e o *dripping*⁶). As diferentes combinações entre esses elementos é que vai

⁴ “*Mimesis* é uma palavra grega que significa ‘imitação’ e encontra-se, nos filósofos gregos, em dois contextos bastante distintos: - contexto narratológico: Platão, em particular, designa assim na maioria das vezes uma forma particular de narrativa, a narrativa [oral] ‘por imitação’, em que o narrador arremeda os personagens, adotando sua linguagem, suas formas de pensamento etc [...] – contexto representacional: em Aristóteles, mais nitidamente ainda em Filóstrato, a *mimese* designa a imitação representativa [...]. *Mimese* é no fundo, um bom sinônimo de analogia.” (AUMONT, 2009, p. 200).

⁵ *Grattage*: Palavra francesa; Literalmente “raspagem”. É uma transposição da técnica de *frottage* (do pintor surrealista alemão Max Ernst) que consiste em pressionar a tela pintada contra uma superfície texturada, raspando-a para criar uma imagem negativa.

⁶ “*Dripping*: Palavra inglesa; literalmente “gotejamento”. Técnica inventada por Max Ernst e desenvolvida sobretudo pelo norte-americano Jackson Pollock. Técnica que aproveita o efeito da tinta bem líquida corrida na tela horizontal sem uma intervenção proposital.” (I.C./J.P.F.). (PONGE, 1991, p. 161).

me fornecer a estrutura para encontrar uma primeira imagem, surgida a partir do acaso, e é ela que vai “direcionar” todo o resto do trabalho pictórico daí para frente.

Portanto, num primeiro momento, entrego-me a irracionalidade, a intuição, ao inconsciente, trabalhando de maneira gestual e frenética.

Dessa forma, obtenho as primeiras imagens através dos acasos, sem o compromisso com o real, procurando me voltar para a questão do plano, no intuito de dar a mesma importância a todas as partes do trabalho (sem qualificações fixas entre a dicotomia figura/fundo).

Tal procedimento teve início no Cubismo, com Picasso e Braque, que tinham em comum em sua obra “[...] a não-distinção entre imagem e fundo, a eliminação da sucessão dos planos numa profundidade ilusória.” (ARGAN, 1992, p. 302).

Diante disso, pode-se concluir que o campo visual se diferencia quando olhamos para qualquer direção, e, nesse momento de observação, distinguimos aquilo que é mais e menos importante, ou seja, uma parte do campo é percebida como figura (elemento aparentemente ativo) e outra parte como fundo (elemento aparentemente passivo). Essa separação, que ocorre de modo espontâneo em nosso sistema visual, é proposta pela *Gestalt*⁷ (teoria do campo da percepção baseada na noção de Forma).

“As noções de *Gestalt* nos mostraram que [...] tudo é dinâmico e pode modificar-se. As possíveis figuras dependerão sempre de contextos que se formulam e reformulam em novos contextos, com outras figuras e outros fundos.” (OSTROWER, 1990, p. 58).

Em seguida, procuro observar a composição e equilibrá-la incluindo algum elemento mais racional, como por exemplo: introdução da perspectiva (através do uso do volume de formas orgânicas ou de sólidos geométricos), e silhuetas sobrepostas à composição (questão que será abordada mais a frente no texto).

⁷ *Gestalt*: termo “[...] que se generalizou dando nome ao movimento, no seu sentido mais amplo, significa uma integração de partes em oposição à soma do “todo”. É geralmente traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura, forma.” (GOMES FILHO, 2000, p. 18).

“A Gestalt é uma Escola de Psicologia Experimental. Considera-se que Von Ehrenfels, filósofo vienense de fins do século XIX, foi o precursor da psicologia da Gestalt. Mais tarde, por volta de 1910, teve seu início mais efetivo por meio de três nomes principais: Max Wertheimer (1880/1943), Wolfgang Kohler (1887/1967) e Kurt Koffka (1886/1941), da Universidade de Frankfurt. O movimento gestaltista atuou principalmente no campo da teoria da forma, com contribuição relevante aos estudos da percepção, linguagem, inteligência, aprendizagem, memória, motivação, conduta exploratória e dinâmica de grupos sociais. Através de numerosos estudos e pesquisas experimentais, os gestaltistas formularam suas teorias acerca dos campos mencionados. A teoria da Gestalt, extraída de uma rigorosa experimentação, vai sugerir uma resposta ao porquê de umas formas agradarem mais e outras não. Esta maneira de abordar o assunto vem opor-se ao subjetivismo, pois a psicologia da forma se apóia na fisiologia do sistema nervoso, quando procura explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção.” (GOMES FILHO, 2000, p. 18).

Portanto, o meu processo de criação se dá através de dois momentos distintos, que se permeiam e se balizam constantemente até a instauração da obra: o sensível e o racional.

Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das outras estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual. (REY, 2002, p. 127).

Por outro lado, minha pesquisa formal acerca do espaço pictórico busca compreender os desdobramentos dos sistemas de representação ao longo da História da Arte (da perspectiva linear renascentista até a questão do plano na modernidade) para utilizá-los com consciência e não simplesmente apossar-se de formas históricas nas quais se evita o seu contínuo.

Segundo Foster (1996, p. 37),

[...] a arte moderna *engajava* formas históricas, em geral para desconstruí-las. Nossa nova arte tende a assumir formas históricas – fora de contexto e reificadas. Paródicas ou literais, essas citações postulam a importância, até mesmo o *status* tradicional, da nova arte. Em certos redutos isto é visto como um “retorno á história”; mas de fato é um empreendimento profundamente anistórico, e o resultado em geral é “o prazer estético como falsa consciência, ou vice-versa”.

E, por último, sobre a composição, são colocadas silhuetas de fotografias (ampliadas e transferidas para o plano), e outra camada de colagem de pedaços de páginas de revistas.

Assim, houve duas mudanças básicas entre essa estratégia de trabalho (produção de 2010) e a anterior (produção de 2005).

Primeiro, aumentou-se o uso de colagem de objetos (papéis, latas e plástico), como no trabalho *Navegando no empaste* (2010 – fig. 13). Antes, a colagem (de um pé de criado-mudo) ficou restrita a apenas um quadro: *Mimetismo* (2005 – fig. 4).

Segundo, em 2010 diminuiu-se o uso do pontilhismo, que conferia volume aos sólidos geométricos. Essa técnica está presente em *Rasante profundo*, de 2010 (fig. 12). Em 2005, esteve presente em *Selva morfológica*, *Exercícios de percepção* e *Massa cromática* (fig. 1, 2 e 7 respectivamente).

Em resumo, os principais procedimentos técnicos utilizados para compor as imagens da produção atual (2010) foram os seguintes: as pinceladas espessas de tinta (combinadas com a colagem a *grattage* e o *dripping*), o recorte do suporte (de MDF), e os recursos da fotografia (silhuetas de fotografias).

3.2.2 O empaste (combinado com a colagem, a *grattage* e o *dripping*)

As imagens produzidas por mim nesse período (2005) têm muito a haver com as espessas camadas de tinta (que tem como referência as igrejas barrocas brasileiras e sua azulejaria, ou o uso do corpo humano, da visceralidade e da representação da carne como elemento estético) das telas de Adriana Varejão, e também com as superfícies avolumadas, por uma massa de tinta grossa e colorida, dos quadros de Nuno Ramos⁸, onde se acumulam diferentes objetos.

O empaste (pinceladas espessas de tinta) é combinado com a colagem de pedaços páginas de revistas, que são recortadas ou rasgadas em diversos tamanhos e formatos, e colada diretamente na tela, durante todo o processo de composição.

O empaste também é mesclado a *grattage* (técnica inventada pelo pintor surrealista alemão Max Ernst).

Contudo, não procuro pressionar a tela pintada contra uma superfície texturada (raspando-a para criar uma imagem negativa), como fazia Ernst, mas utilizo a raspagem de forma a imprimir marcas ou abrir sulcos por entre a tinta, por tratar-se de um suporte rígido de MDF. Essas raspagens são produzidas, no meu trabalho, por meio de faca, serrote (com a tinta seca ou molhada) e colher (com a tinta molhada).

Por fim, nestes trabalhos de 2010, utilizo ainda, o *dripping* misturado ao empaste, à *grattage* e à colagem.

Na produção de 2005, o uso desta técnica ficou restrito ao trabalho *Integrais* (fig. 6).

⁸ Nuno Ramos agrega em seus quadros diversos tipos de materiais em meio a uma massa pictórica. Um grande volume de matéria (composto por panos, arame, madeira, entre outros) formando um relevo que se projeta para fora do quadro. “A impressão inicial é de um caos ingovernável, mas o contraste, mesmo a repelência, entre diferentes tipos de forma, materiais, cores e detritos acaba por produzir, apesar do caos inicial, uma impressão harmoniosa, mesmo bela, que canta sua vitória sobre a desordem da qual mostra ter emergido.” (TASSINARI, 2001, p. 158).

3.2.3 O recorte do suporte

O formato pré-estabelecido do suporte é um dos elementos que acaba direcionando a execução da pintura. Passei a recortar o suporte de MDF, em formatos variados (fig. 10, 11, 12 e 13), por influência da observação aos *shaped canvases* de Frank Stella, que na década de 1960, questionou a representação pictórica ao não levar em consideração os limites retangulares das telas tradicionais. Transgredindo os limites do quadro, Stella não se limitou “[...] a pôr em causa a diferença de gênero entre a pintura e a escultura. A própria forma deixa de ser meio de representação para se transformar em conteúdo do quadro.” (KRAUBE, 2000, p. 113).

Na produção de 2005 o recorte do suporte era feito de antemão (fig. 2, 3, 4, 5 e 6), excluindo a pintura *Selva morfológica* (fig. 1), mas, em 2010, utilizei esse procedimento em toda a produção.

3.2.4 Os recursos da fotografia (na representação pictórica)

Silhuetas de imagens fotográficas ampliadas por meio de fotocópias constituem-se nos recursos da fotografia que utilizo para compor as minhas imagens.

Transferidas para o plano pictórico através da cópia com papel carbono, as fotografias são extraídas (apropriada) de fotos de revistas, mas a grande maioria é proveniente do meu arquivo pessoal.

No entanto, na produção de 2005, utilizei apenas a apropriação fotográfica como procedimento para a obtenção (e extração) de silhuetas. Santaella apresenta uma intuição acerca dessa apropriação que me parece afinar-se ao modo como tomo este procedimento.

As imagens do paradigma fotográfico são imagens típicas da era da comunicação de massa. É assim que o meio de transmissão mais legítimo para as fotografias não é o porta-retratos, mas os jornais, revistas, outdoors, etc. (SANTAELLA, 1999, p. 173).

Recursos fotográficos já eram utilizados pelos grandes mestres da arte ocidental para a produção de desenhos e pinturas. Mesmo antes da descoberta da fotografia, no século XVII, Canaletto e Vermeer fizeram uso da câmara escura⁹.

No século XIX, Ingres teria usado a câmara lúcida¹⁰ (empregada no desenho mais como um dispositivo de medida) para criar desenhos. E, mais atualmente, na *Pop Art*, Andy Warhol usava o projetor como recurso para transferir fotografias para a tela.

Contudo, o artista David Hockney investiga, em sua Tese de Doutorado, que recursos da óptica, espelhos e lentes, tenham sido usados muito mais cedo (antes do séc. XVII) para criar projeções, e que estes meios eram antes desconhecidos pela história da arte. Diz ele,

Para um artista, 600 anos atrás, as projeções ópticas hão de ter demonstrado um novo modo fiel de observar e representar o mundo material. A óptica conferiu aos artistas uma nova ferramenta com que fazer imagens mais imediatas, mais poderosas. Sugerir que os artistas usaram dispositivos ópticos, como sugiro aqui, não é diminuir seus feitos. Para mim, isso os torna ainda mais impressionantes. (HOCKNEY, 2001, p. 14).

Portanto, se o processo de captação de imagens desses artistas é de certa forma análoga ao meu, por utilizar recursos provenientes da fotografia, verifica-se diferença na sua aplicação, pois no meu processo criativo as silhuetas são utilizadas bem mais próximas do final do trabalho, ao invés de serem utilizadas como base para o início de uma pintura.

Atualmente, o uso da lógica fotográfica é muito recorrente nos processos artísticos, seja com a função de documentar os processos de criação, na reprocessamento de imagens ou

⁹ De acordo com David Hockney (2001, p. 202), “a câmara escura é um fenômeno natural e tem uma longa história. Em sua forma mais simples, nada mais é que um pequeno orifício através do qual a luz passa de um jardim ensolarado para um quarto escuro, projetando uma imagem invertida na parede oposta ao orifício. O tamanho do orifício afetará a nitidez de foco e a luminosidade da imagem.”.

¹⁰ “Após 1800, o arsenal de dispositivos ópticos disponível ao paisagista ampliou-se consideravelmente para além do espelho Claude [Lorrain] e da câmara escura. O mais proeminente dos novos instrumentos era a câmara lúcida, inventada pelo importante optocista, físico, químico e fisiologista William Hyde Wollaston. Patentada em 1806, ela inspirou numerosas variantes e rivais. Sua característica central é um prisma com duas superfícies refletoras a 135°, que transmite uma imagem da cena em ângulos retos ao olho do observador situado acima. O observador posiciona cuidadosamente sua pupila, com a ajuda de um pequeno visor, de modo a perceber a imagem e ao mesmo tempo tangenciar a face do prisma para ver a superfície do desenho embaixo. O desenhista logra assim observar a ponta do lápis traçando os contornos da imagem refletida. Em sua forma básica, a câmara lúcida não é um instrumento particularmente fácil de usar e exige certa quantidade de experimento e prática antes que se alcance a mestria. Exige também duas lentes auxiliares, articuladas de tal modo a poder uma deslocar-se abaixo do prisma, a outra na frente, para enfrentar os vários problemas de foco. Essas dificuldades eram de longe compensadas pelas vantagens: não só era ela convenientemente portátil, mas operava também em praticamente quaisquer condições de iluminação.” (HOCKNEY, 2001, p. 203).

como parte integrante do *corpus* dos trabalhos. Esta última questão é a que nos interessa e, por isso trago alguns exemplos de poéticas visuais que se relacionam diretamente com a minha prática pictórica.

Primeiro, os desenhos e pinturas de Mario Röhnel, que nos anos 70 utilizava a fotografia como um apoio visual em seu trabalho, a partir de imagens apropriadas ou que ele mesmo fotografava, para conferir uma marca impessoal em oposição ao gesto pessoal do artista.

Depois, a obra de Vik Muniz¹¹ (principalmente a dos anos 90), que atua num terreno híbrido entre a foto e a pintura. O artista repinta e redesenha a partir de fotografias, e, através da cópia, da imitação e do falso, o seu intuito é o de devolver um caráter manual à imagem mecânica. A pintura que Vik faz para depois fotografar é matérica e utiliza a sobreposição de diferentes elementos, tais como o chocolate, o açúcar, terra, lixo seco, algodão, papéis perfurados, entre outros.

De acordo com Angélica Moraes, comentando acerca do trabalho de Vik Muniz, “seu processo de trabalho incorpora procedimentos conceituais potencializados pelo uso metafórico dos materiais. Está plenamente sintonizado, portanto, com o contemporâneo. O que não impede que tracemos algumas linhas pontuais de sua genealogia na tradição.” (MORAES, 2001, p. 51).

Por último, temos o trabalho de Rosângela Rennó¹², que investiga a linguagem fotográfica (sem fotografar), através da apropriação e manipulação, deslocando fotografias preexistentes e/ou negativos para o campo artístico.

Um exemplo disso é o seu projeto Cicatriz, de 1996, que se baseia no diálogo entre imagem (fotografias de tatuagens do acervo do Museu Penitenciário Paulista) e textos de um outro projeto (Arquivo Universal). Segundo a artista, trata-se de trechos de textos jornalísticos que “não tem nada que ver com os presos, mas tratam igualmente de singularidades, de situações extremamente particulares.” (RENNÓ *apud* MELO, 2003, p. 38).

¹¹ Vik Muniz elabora imagens com objetos do cotidiano para posterior documentação fotográfica. De acordo com Aracy Amaral (2001, p. 21), o artista reproduz imagens com açúcar ou restos de lixo, “podendo partir da cópia de uma obra de arte ou de uma fotografia, minuciosamente, com competência, pinça determinados artistas da história da arte – Corot, Courbet, Monet, Da Vinci, Caravaggio, Rothko, Morris – pelo desafio ou pela admiração? – reproduzindo a obra de ‘outro’ à sua maneira.”

¹² “Rosângela Rennó constrói seu fazer artístico a partir da década 1980, quando, ainda estudante da Escola Guignard e da Escola de Arquitetura da UFMG, inicia sua investigação da linguagem fotográfica. Interessada nas possibilidades de resignificação da imagem fotográfica, nega-se a fotografar, voltando o seu fazer para a apropriação de fotografias preexistentes. Nesse processo, cria um dos conjuntos plásticos mais significativos da arte contemporânea brasileira, promovendo, com sua arte, discussões sobre o universo feminino, cotidiano, memória e identidade.” (MELO, 2003, p. 36).

Com isso, outros significados são atribuídos a essas imagens fotográficas, que, reproduzidas a partir de negativos de vidro, “contaminam-se pelo passado e pelo presente. Tanto a foto ‘original’, ao ser deslocada para o universo da arte, quanto a foto artística contaminam-se mutuamente.” (MELO, 2003, p. 33-34).

Diante disso, cabe aqui, investigar o que seria a fotografia original e a fotografia artística.

Primeiro, a fotografia “original” seria aquela de cunho documental, e que de acordo com Rouillé (2009), aquela que foi vista durante muito tempo (150 anos) como um instrumento ou ferramenta com finalidade utilitária, servindo na prática à informação jornalística ou a identificação policial.

Nascida na sociedade industrial do século XIX, a fotografia documentou valores da sociedade burguesa europeia, e durante a modernidade, adquiriu papel de documento, ou seja, o poder de equivaler de forma legítima à todas as coisas que ela representava.

Em segundo lugar, a fotografia artística, ou a fotografia-expressão, como designada por Rouillé, seria aquela que começou a progredir no final do século XX, com o declínio da fotografia-documento. De acordo com André Rouillé,

Foi somente por volta dos anos 1980 (como um eco às experimentações dos vanguardistas do início do século, mas em condições e sob formas totalmente diferentes) que a fotografia foi adotada pelos artistas como verdadeiro material artístico. Insistimos sobre isto: a evolução material da fotografia pouco deve aos fotógrafos – os principais atores são os artistas –, e ela se inscreve completamente no campo da arte, como resposta a suas evoluções, tanto estéticas quanto econômicas. (ROUILLÉ, 2009, p. 21).

Assim, para se ter uma ideia melhor do que é a fotografia artística ou a “fotografia-expressão”, deve-se observar como Charlotte Cotton (2010) descreve no capítulo seis (*Momentos na história*), do seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, algumas estratégias utilizadas pelos fotógrafos artísticos contemporâneos.

Assim, conseguimos entender de forma mais clara como ocorre a perda do valor documental da fotografia (fotografia original) em favor da expressão (fotografia artística). Diz ela,

Em geral, os fotógrafos artísticos contemporâneos têm adotado uma postura antirreportagem: desaceleram a tomada de imagens, permanecem fora do núcleo da ação, chegam depois do momento decisivo. O uso de câmeras de médio e grande formato (em contraposição às de 35 mm), que não são normalmente vistas em zonas de guerra ou nas cenas de desastres humanos – na pelo menos, desde meados do século XIX –, tornou-se um indicador de que uma nova fornada de fotógrafos está configurando o mundo social de maneira comedida e contemplativa. (COTTON, 2010, p.167).

Por fim, André Rouillé nos apresenta a seguinte ideia: a fotografia-expressão, ou artística, é aquela que não recusa totalmente o uso documental, mas que ainda assim, propõe outras vias de acesso às coisas, antes rejeitadas pela fotografia-documento, tais como: a imagem (escrita fotográfica), o autor (conteúdo) e o outro (dialogismo).

Assim, Rouillé (2009, p. 20), conclui que,

[...] no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados –, porque, em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau.

4 ANÁLISE DAS IMAGENS

Nesta etapa analiso os principais procedimentos descritos no capítulo anterior (Capítulo 3): as relações entre os elementos formais da imagem, ou seja, de que maneira os recursos da fotografia influenciam e se relacionam com a pintura.

4.1 A FOTOGRAFIA E O ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO

As relações e influências entre a utilização de recursos fotográficos e o espaço de representação da minha poética visual são investigadas a partir de 4 análises: 1) Relações entre perspectiva fotográfica e perspectiva pictórica; 2) Perspectiva fotográfica e a expressão pictórica; 3) A fotografia e o espaço pós-moderno de representação: Hibridismos; e 4) Relações do espaço de representação com o tempo.

4.1.1 Relações entre perspectiva fotográfica e perspectiva pictórica

No Ocidente, a valorização da representação espacial dentro da tradição pictórica, se deu a partir da Renascença.

Contudo, segundo Gonçalves (1994), foi a partir da Grécia que arte desenvolveu a ideia de que deveria representar a aparência das coisas de maneira fiel.

Essa orientação naturalista de representação gerou o espaço tradicional da cultura ocidental. Os gregos promoveram as bases para a invenção da “janela” renascentista como designava Leon Batista Alberti (1404-1472), onde o espectador é promovido a testemunha ocular dos mais variados eventos. (GONÇALVES, 1994, p. 12-13).

Assim, com base no livro *Arte e Ilusão*, de Gombrich (1977), Gonçalves (1994), menciona que as técnicas de representação evoluíram a partir da observação da natureza e formulação de esquemas (e seu conseqüente aperfeiçoamento) que correspondessem à estrutura das coisas observadas, que eram chamados de cânones. A pintura (que idealizou os valores humanistas) estava apoiada no desenho como instrumento de elaboração e incorporava simultaneamente o conjunto de regras da representação: perspectiva, luz e

sombra, equilíbrio e simetria das formas, e um alto grau de mimese. Pressupunha-se uma visão monocular, com uma única fonte de luz e apenas um ponto de fuga onde todas as linhas convergiam.

Assim, essa orientação naturalista de representação nada mais era do que a ilusão de tridimensionalidade gerada no espaço pictórico tradicional através da “[...] representação das distâncias entre os objetos e o olho do artista [...]” (DUARTE, 1994, p. 305).

Diante dos fatos mencionados, a perspectiva é um recurso que utilizo para compor o espaço de representação da minha poética visual. Seu uso é recorrente nas produções de 2010 e de 2005, e está presente tanto na pintura quanto nos recursos fotográficos empregados.

Sendo assim, busco analisar um caso particular, ocorrido na produção atual (2010). Trata-se da pintura *Rasante profundo*, de 2010 (fig. 12), em que a perspectiva pode ser percebida de forma contrária, quando olhada de longe.

Nesse trabalho, uma silhueta de um avião sobrevoa alguns prédios situados do lado direito da tela, mas a atenção àquilo que vou analisar concentra-se no lado esquerdo, nos sólidos geométricos de cor vermelha e amarela.

A face superior (amarela) do sólido vermelho (aquele que está mais próximo da base da pintura) parece estar mais a frente do sólido, também vermelho (mais acima deste). No entanto, se olharmos a pintura “bem de perto”, este último, que parece mais atrás, na realidade, está mais próximo da visão do observador, pois é composto de um grande acúmulo de materiais (pedaços de tijolo, papel) que se elevam para fora do quadro (fig. 12 - Detalhe).

Aqui, pode-se traçar um paralelo com muitas iluminuras¹³ do final da Idade Média, que utilizavam a *perspectiva invertida*,

Nesse sistema perspectivo, um cubo será representado de tal modo que se verá não o interior de suas faces laterais, mas o exterior de suas faces. O efeito produzido em nós, espectadores ocidentais do século XX, é complexo: esse sistema parece irrealista, porque não se assemelha à perspectiva fotográfica que é dominante para nós; ao mesmo tempo, nós o compreendemos como convenção eventualmente aceitável, já que estamos mais ou menos familiarizados com a história da arte, e que

¹³ “Iluminura. [Do fr. *Enluminure*.] S. f. 1. Arte que, nos antigos manuscritos e em certo número de incunábulos, alia a ilustração e a ornamentação, por meio de pintura a cores vivas, ouro e prata, de letras iniciais, flores, folhagens, figuras e cenas, em combinações variadas, ocupando parte do espaço comumente reservado ao texto e estendendo-se pelas margens, em barras, molduras e ramagens: a *iluminura pré-carolínea*; ‘a estatuária dos mausoléus, a imaginária dos altares, a *iluminura* dos missais, ... subordinavam-se a um pensamento comum’ (Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, pp. 7-8). 2. A pintura assim realizada: ‘o seu aspecto [da morte] ... percorreu ... todos os domínios da arte, das páginas de Manzoni, às rosáceas rendilhadas das catedrais, às *iluminuras* dos livros de horas dos crentes e ao caprichoso cinzelado dos copos das espadas gloriosas...’ (Euclides da Cunha, *Contrastes e Confrontos*, p. 75). [Sin. Ger.: p. us.: miniatura.]” (FERREIRA, 1986, p. 917).

o cubismo, entre outros, acostumou-nos um pouco a esse gênero de “inversão”. (AUMONT, 2009, p. 209).

Assim, pode-se concluir que em uma pintura, a perspectiva pode ser alterada, como no caso das iluminuras, ou “percebida” de forma diferente (em função da incorporação de componentes matéricos), como no caso do meu quadro (*Rasante profundo*, de 2010 - fig. 12).

Dessa forma, os componentes matéricos conferem tridimensionalidade à superfície pictórica, mas, ao olharmos a pintura de longe, percebemos muito pouco o seu caráter volumoso, ocorrendo assim um “achatamento” da imagem.

Análogo a isso, temos a “chateza” da imagem fotográfica que no entendimento de Santaella,

[...] encontra-se ainda mais reforçada pela natureza *monocular* do dispositivo ótico: visão com um *olho de ciclope*, a foto na compõe uma imagem estereoscópica como a visão humana geralmente binocular. Ela proporciona do objeto uma imagem de ponto de vista único, ou seja *planária e sem relevo*. (SANTAELLA, 1999, p. 97).

Conclui-se assim, que na pintura podemos utilizar convenções representativas bem diferentes, ao utilizar uma mesma quantidade de informação, e assim o pintor, com uma visão binocular “[...] pode *a qualquer momento* corrigir o que já está inscrito, reorientar suas linhas de composição, acrescentar um toque de cor, fazer variar a cada pincelada, à vontade de sua imaginação, uma escala ou uma perspectiva [...]” (SANTAELLA, 1999, p. 98).

No entanto, isso não ocorre com a fotografia, pois no ato de fotografar, a perspectiva é captada num só gesto, ficando qualquer intervenção restrita para antes de fotografar, na escolha do motivo, e para depois, no momento em que estou transferindo a “informação fotográfica” para o “suporte pictórico”.

Para Flusser (2002, p. 47), a fotografia é relativamente arcaica, pois está subordinada “[...] a um suporte material: papel ou coisa parecida.”

Por outro lado, conclui-se que seu arcaísmo é relativo, porque se por um lado a fotografia é imóvel e sem áudio, se comparada ao cinema, por outro lado, é multiplicável, se comparada a uma pintura tradicional, que é sempre um original.

Além disso, a fotografia é desprezível enquanto objeto, pois seu verdadeiro valor reside na informação, que “[...] está na superfície e pode ser reproduzida em outras superfícies, tão pouco valorosas quanto as primeiras.” (FLUSSER, 2002, p. 48).

4.1.2 Perspectiva fotográfica e expressão pictórica

No final do século XIX, com os pintores Impressionistas, o tratamento geométrico da distância sofre a sua primeira interferência. Nessa época, predominam os princípios da perspectiva aérea, apoiados nas recentes teorias físicas das cores.

De acordo com Duarte (1994), o interesse pelo “tema” é deslocado para a sensação visual causada pelo objeto, pelo caráter fugidio das sensações causadas pelos efeitos que as variações de luz criavam, e com a saída do atelier para o ar livre, abandonam o planejamento estrutural do desenho e o *chiaroscuro*, utilizam ao invés disso, pinceladas curtas e imprecisas, eliminando o negro e os tons terra de suas paletas (ausentes no espectro solar).

Com o pintor Paul Cézanne, que convive, mas mantém-se afastado dos procedimentos impressionistas, é que a perspectiva ilusionista (a questão da distância) vai ser fortemente questionada. Ele não cede puramente a experiências perceptivas, mas segundo Gonçalves (1994), busca uma estrutura homogênea, dimensionando a forma e o espaço, e não a continuidade lógica da perspectiva.

Contudo, é a partir do Cubismo (vanguarda modernista) que ocorre a ruptura radical com o espaço tradicional de representação.

Conforme Gonçalves (1994), através de pesquisas ao trabalho de Cézanne e às máscaras africanas (que valorizava identicamente figura e fundo), Pablo Picasso e Georges Braque reconstruíram o espaço pela desconstrução da perspectiva tradicional, procurando anular a dualidade figura-fundo, onde os objetos são representados a partir de vistas diferentes, dissociadas e simultâneas.

De acordo com Rose *apud* Gonçalves (1994, p. 22),

A ruptura que ocorre então com as regras clássicas de representação é devido à vulgarização da pintura figurativa que perdia sua importância na tarefa de representar o mundo visível (estático), como o advento da fotografia. A pintura com isso voltou-se para si, para seus aspectos constitutivos, tais como a superfície plana, as soluções técnicas e a marca deixada pelo ato de pintar.

Diante de tais fatos, devo dizer que aqui se encontra dois pontos chave utilizados na composição do espaço de representação da minha poética visual, ou seja, a questão da superfície pictórica e o gesto de pintar.

Assim, num primeiro momento, trabalho sem o uso de modelos pré-existentes, procurando compor o plano da pintura com a técnica da colagem e principalmente com o gesto expressivo (através do uso da *grattage* e do *dripping*) para depois introduzir a perspectiva (através do uso de sólidos geométricos e da sobreposição de silhuetas provenientes de fotografias).

De acordo com o artigo, “*Ontologie de l’image photographique* (1945) de Bazin *apud* Aumont (2009, p. 200), a história da arte é de um conflito entre a necessidade de ilusão (de reduplicação *do mundo*), sobrevivência da mentalidade mágica, e a necessidade de expressão (compreendida por Bazin como expressão “concreta e essencial” do mundo). Essas duas necessidades estavam harmoniosamente acopladas na arte pré-renascentista, mas a invenção da perspectiva, “pecado original da pintura ocidental”, separou-as, atraindo a arte exageradamente para o lado da ilusão.

Dessa forma, pode-se perceber que minha pesquisa incorpora ilusão e expressão no mesmo plano de representação.

Ora, poderia ser esta uma tentativa de acirrar uma disputa, transformando o espaço de representação num campo de batalha.

Contudo, poderia ser apenas uma maneira de “eliminar” este conflito, equilibrando a composição espacial, assim como fez a arte, que de uma maneira geral, “buscou contrabalançar a visão despersonalizada imposta pela automatização da imagem, insistindo na singularidade e na individualidade do criador, sobre sua ‘imaginação criadora’. Era necessário que à máquina se opusesse o que, para ele, era menos maquínico: a subjetividade.” (COUCHOT, 2003, p. 27).

Assim, desse jogo entre perspectiva (ilusão) e expressão (gesto) surge também, em meu trabalho, o diálogo entre figuração e abstração.

Dessa forma, o gesto expressivo unido à colagem são procedimentos que, afastados de modelos naturais, caracterizam o espaço pictórico, em meu trabalho, como de composição abstrata.

Aqui, vale ressaltar, que a arte abstrata fez parte de um contexto histórico que teve sua origem com o início da modernidade. David Harvey (1996, p. 22) caracteriza a modernidade por um “interminável processo de rupturas e fragmentações internas” (que

seriam inerentes a ela), e que esta, envolveu uma inexorável ruptura com todas e quaisquer condições históricas que a precederam. Harvey comenta ainda que,

Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983, 9) chama de *projeto* da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. (HARVEY, 1996, p. 23).

Assim, a concretização formal do pensamento da modernidade foi o modernismo, o qual rompeu com a representação realista.

David Harvey (1996, p. 19), apresenta a visão do modernismo segundo os editores da revista de arquitetura PRECIS 6 (1987):

“Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção.”

Portanto, a partir de uma representação correta e considerando a existência de apenas uma resposta possível a qualquer pergunta, o mundo poderia ser organizado e controlado de forma racional, conforme o projeto do Iluminismo¹⁴.

Assim, Harvey (1996, p. 23) seguindo as palavras de Cassirer (1951), apresenta o pensamento iluminista dizendo que este,

¹⁴ Iluminismo: palavra que vem do verbo iluminar. Conforme Vicentino (2009, p. 19), “outros autores referem-se a esse período como a época do Esclarecimento, em referência ao verbo esclarecer, tornar claro ou, ainda, ilustração, que vem do verbo ilustrar, que significa tornar brilhante, polido. Esse conjunto de ideias recebeu esse nome porque tinha o objetivo de levar as luzes para as pessoas e para a sociedade, ou seja, levar a inteligência e a racionalidade para o pensamento humano. A partir do século XVIII, em função das transformações na ciência e na técnica ocorridas na Europa ocidental, os homens passaram a acreditar que apenas o pensamento racional [e não mais a fé, como na Idade Média] seria capaz de promover o desenvolvimento das sociedades. Os filósofos iluministas afirmavam que, pela razão, o ser humano poderia conquistar a liberdade e a felicidade. Para tanto, deveria se libertar de toda a forma de superstição, de preconceito, de medo [sentimentos considerados irracionais]. Os costumes e as tradições, na medida em que impedissem o progresso, deveriam ser mudados ou esquecidos. Assim, a base do pensamento iluminista é a valorização da razão humana como fonte do conhecimento. Essa postura diante dos fatos recebeu o nome de racionalismo.”

[...] abraçou a idéia do progresso e buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade. Foi, sobretudo, um movimento secular que procurou desmistificar e dessacralizar o conhecimento e a organização social para liberar os seres humanos de seus grilhões. Ele levou a injunção de Alexander Pope de que “o estudo próprio da humanidade é o homem” muito a sério. Na medida em que ele também saudava a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome o progresso humano, os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidío e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado. Abundavam doutrinas de igualdade, liberdade, fé na inteligência humana (uma vez permitidos os benefícios da educação) e razão universal. “Uma boa lei deve ser boa para todos”, pronunciou Condorcet às vésperas da Revolução Francesa, “exatamente da mesma maneira como uma proposição verdadeira é verdadeira para todos”.

Contudo, após 1848, começou a desabar a idéia de que só havia um modo de representação possível, e assim, outras possibilidades começaram a ser exploradas pelo pintor Manet e os escritores Flaubert e Baudelaire, e, a partir de 1890, essa contestação começou a se expandir, o que gerou uma grande diversidade de pensamento e experimentação em diferentes centros como Londres, Berlim, Munique, Nova Iorque, Chicago, Copenhague, Viena e Moscou, tendo chegado ao clímax pouco antes da Primeira Guerra Mundial.

Conforme Harvey (1996, p. 36), “a fixidez categórica do pensamento iluminista foi crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação.”

Com isso, segundo os comentadores, o modernismo sofreu uma transformação qualitativa entre 1910 e 1945.

Bradbury & McFarlane *apud* Harvey (1996, p. 36) nos apresentam um pouco da transformação radical ocorrida durante esses anos:

O Caminho de Swann, de Proust (1913), os *Dublinenses*, de Joyce (1914), *Filhos e Amantes*, de Lawrence (1913), *Morte em Veneza*, de Mann (1914), e o “Manifesto Vorticista”, de Pound, escrito em 1914 (em que ele comparava a linguagem pura com a eficiente tecnologia da máquina), são alguns dos textos-marcos publicados numa época que também testemunhou uma extraordinária eflorescência na arte (Matisse, Picasso, Brancusi, Duchamp, Braque, Klee, De Chirico, Kandinsky, que exibiram muitas obras no famoso Armory Show de Nova Iorque em 1913, obras que foram vistas por mais de 10.000 visitantes por dia) [...]

Em um curto espaço de tempo todo o mundo da representação passou por uma transformação fundamental.

A estética tradicional já não “conseguiu” captar esse novo mundo perplexo que surgia, e então novas linguagens surgiram para que o sujeito pudesse interpretar a realidade que o cercava.

Note que ao invés de *representar* (o que se fazia desde o Renascimento até fins do século XIX) o indivíduo vai agora *interpretar*.

De acordo com Santos (2004, p. 33), “[...] a nova estética modernista cavou um fosso entre arte e realidade. A arte fica autônoma, liberta-se da representação das coisas (a fotografia já o fazia muito melhor), decretando o fim da figuração, usando a deformação, a abstração, o grotesco, a assimetria, a incongruência.”

O futurismo, o expressionismo e principalmente o cubismo foram as vanguardas artísticas do início do século XX que iniciaram a quebra com a representação realista. Segundo Chipp (1988, p. 195),

O cubismo é, de fato, a fonte imediata da corrente formalista da pintura abstrata e não-figurativa que dominou a arte do século XX. Os movimentos dessa corrente - construtivismo, neoplasticismo, De stijl e orfismo - surgiram logo depois do desenvolvimento do próprio cubismo, devendo em parte de seu impulso ao sentimento predominante em favor do formalismo, mas recebendo uma fertilização vital dos recursos formais e das idéias cubistas.

Portanto, os movimentos de vanguarda foram os responsáveis pela abertura do caminho rumo à abstração.

Se, por um lado, em meu trabalho, o espaço pictórico (utilizado como suporte para os motivos fotográficos) é caracterizado basicamente de abstrato, as silhuetas (fotográficas) sobrepostas são eminentemente figurativas.

Mas, ao referir-me às silhuetas como provenientes de “fotografias figurativas” acabo pressupondo a existência de uma fotografia abstrata.

Pois bem, de acordo com Etcheverry (2008, s/p.), “[...] se a fotografia é o registro de luz emanada por objetos reais em uma superfície fotossensível, é possível pensar em abstração, em oposição à existência de uma figura?”.

4.1.3 A fotografia e o espaço pós-moderno de representação: Hibridismo

Meu trabalho como artista investiga o espaço de representação pictórico através do diálogo entre os cânones de representação (a perspectiva e as soluções técnicas), os códigos modernistas (a questão do plano, do gesto e do suporte) e a utilização de recursos da fotografia nesse processo (silhuetas).

Com isso, pode-se verificar que no meu trabalho, duas linguagens distintas estão entrelaçadas e dialogando: o gesto do pintor, com uma grande carga de subjetividade, em oposição ao gesto técnico do fotógrafo, que ao automatizar a representação das imagens, acaba articulando conceitos. Como nos lembra Flusser, “o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente.” (FLUSSER, 2002, p. 31-32).

Dessa forma, na constituição das minhas imagens, intensificam-se as relações entre o fazer artesanal (pintura) e o mecânico (da fotografia). Acerca deste último, Walter Benjamin (1978, p. 211) comenta em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que através do advento da fotografia, a mão conseguiu, pela primeira vez, libertar-se da tarefa de reprodução de imagens.

Segundo Benjamin (1978, p. 210-211), apesar de as técnicas de reprodução constituírem-se em um fenômeno novo, as primeiras obras de arte já eram suscetíveis de reprodução, através da cópia como exercício por discípulos de artistas, reproduzidas pelos mestres como segurança de sua difusão, ou imitadas por falsários.

Os gregos já conheciam duas técnicas de reprodução: a fundição e o relevo por pressão. Com a gravura em madeira, reproduziu-se pela primeira vez o desenho. A Idade Média acrescentaria ainda, a gravura em metal e a água-forte. No início do século XIX, com a litografia, o desenho pode ilustrar o cotidiano, colaborando com a imprensa. Algumas décadas depois, a fotografia tomaria o seu lugar nessa tarefa.

Contudo, de acordo com Walter Benjamin (1978, p. 212), foi no século XX, que

[...] as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições, não só de se aplicarem a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte.

Aqui, cabe ressaltar também, que segundo Barthes (1980) *apud* Santaella (1999, p. 109-110), a fotografia, ao contrário da pintura, é a “emanação do referente”, remete a um objeto “necessariamente real” e é definida como sendo a perfeita analogia da realidade, reproduzindo-a por semelhança e ao mesmo tempo possuindo uma relação causal com ela, assim, funcionando simultaneamente, como ícone e como índice. Ela testemunha um “aconteceu assim”.

Para Barthes (1984, P. 114),

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina com signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.

Contudo, André Rouillé (2009, p. 18), questiona a fotografia ser de fato uma representação do real, dizendo que o fotógrafo não estaria muito mais próximo do real do que o pintor. Para Rouillé o “isso foi” barthesiano negligenciaria completamente as formas fotográficas, além de nivelar a realidade em imagens “sempre invisíveis” das coisas ao reduzi-la a apenas substância.

Dessa forma, André Rouillé conclui que mesmo a fotografia documental não representaria de forma automática o real. Para ele,

[...] como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meio, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro. (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

Assim, reforçando essa discussão, tem-se o exemplo de um tipo de fotografia “montada”, denominada de “quadro-vivo” (ou fotografia-quadro) por Charlotte Cotton. No segundo capítulo (“*Era uma vez*”) do seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, Cotton examina essa categoria de fotografia muito recorrente na contemporaneidade, que trata de narrativas de histórias dentro de fotos de arte. Diz ela,

A fotografia-quadro também é às vezes descrita como fotografia “construída” ou “encenada”, porque os elementos reproduzidos e até o ângulo preciso da câmera são montados antecipadamente e reunidos para expressar uma ideia já elaborada para criar a imagem. (COTTON, 2010, p. 8).

Diante de tais fatos, pode-se verificar o caráter híbrido, entre técnicas da pintura e recursos da fotografia, que o espaço de representação da minha poética visual configura.

De acordo com Santaella *apud* Pavina & Santos (2010, p. 21), “a partir da *pop art*, por exemplo, se apresentam misturas de ‘meios e efeitos, especialmente dos pictóricos e fotográficos’, dando continuidade à hibridação iniciada na Dadá.”

Portanto, ao misturar diferentes linguagens (fotografia e pintura), minha poética visual articula o conceito de hibridação, bastante utilizado pela arte contemporânea.

De acordo com Pavina & Santos (2010, p. 19), “a hibridação é um conceito utilizado por vários artistas para integrar à arte, técnicas e tecnologias, outros meios e linguagens.”

A hibridação é um termo muito utilizado no campo da Biologia, constituindo-se em um método para a produção de novas espécies de animais ou plantas.

Conforme Sandra Rey (*apud* Pavina & Santos, 2010, p. 20), o termo é usado pela genética para qualificar o cruzamento de diferentes espécies. Sobre a hibridação, a artista acrescenta:

As diversas definições e implicações do termo hibridação definem grande parte da arte contemporânea, indicando as formas artísticas que misturam técnicas e tradições diferentes, tais como podemos constatar nas instalações, arte híbrida por excelência, nos vídeos que cruzam técnicas de desenho, modelagem, com a fotografia e a edição digital; no tratamento da fotografia analógica pelos meios digitais, nas obras *in situ*, nas apropriações de objetos, materiais e procedimentos originalmente estrangeiros à arte, na *net-art* e na arte interativa, por exemplo. (REY *apud* PAVINA & SANTOS, 2010, p. 20).

Assim, Edmond Couchot também diz que a arte, atualmente, se abre para todas as experiências estéticas e para todos os tipos de cruzamentos entre técnicas, numa longa continuidade histórica contra todo o tipo de especificidade. Para ele, “as práticas artísticas numéricas são atualmente as mais aptas a se hibridar às práticas artísticas preexistentes, são também as mais aptas a reforçar a tendência à desespecificação que faz explodir os critérios clássicos da arte.” (COUCHOT, 2003, p. 266).

Contudo, existem categorias artísticas “[...] ‘que são híbridas pela própria natureza: teatro, ópera, performance são as mais evidentes.’” (SANTAELLA *apud* PAVINA & SANTOS, 2010, p. 19).

Aqui, vale a pena ressaltar, que as hibridações e mestiçagens, assim como a exaltação dos simulacros, foram trazidas à tona pelo pós-modernismo. Uma forma de pensabilidade que tornou insustentável o modelo teleológico da modernidade e suas “suas distinções entre os próprios das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte”, trazendo como consequência “a ruína do modelo pictural/bidimensional/abstrato através dos retornos a figuração e da significação e a lenta invasão do espaço de exposição das pinturas por formas tridimensionais e narrativas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 41).

Dessa forma, o uso das silhuetas (imagens figurativas e derivadas da fotografia) seria uma forma de contaminar a minha pintura, e assim, contrariar a pureza das categorias artísticas defendida pelo crítico de arte Clement Greenberg durante o Modernismo, assim como fez Andy Warhol, na Pop Art, quando serigrafou imagens fotográficas, “deixando que a transição da fotografia para a pintura em *silk-screen* confunda, habitualmente, a distinção entre reprodução mecânica e artesanato.” (HEARTNEY, 2002, p. 35).

Portanto, ao incluir informações fotográficas para construir o espaço de representação pictórico, e, ao juntar e recombinar fragmentos de diferentes épocas e estilos, o trabalho que tenho desenvolvido assume esse tipo de postura, que se convencionou chamar de pós-moderno na arte.

“Entendamos ainda, que o pós-modernismo é um ecletismo, isto é, mistura várias tendências e estilos sob o mesmo nome.” (SANTOS, 2004, p. 18).

Diante disso, a fotografia seria “o veículo pós-moderno por excelência”, segundo Eleanor Heartney. “Como podem ser feitas infinitas impressões igualmente bem definidas de um único negativo, não existe o ‘original’, condição que se ajusta perfeitamente à negação pós-moderna da exclusividade e da originalidade.” (HEARTNEY, 2002, p. 33).

Ora, trata-se então da negação, pela fotografia, de características (exclusividade e originalidade) que estiveram presentes no cerne da arte modernista, e de acordo com Harvey (1996), a negação daquilo que Walter Benjamin denominou “arte aurática”.

[...] no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. O resultado era muitas vezes uma perspectiva altamente individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até arrogante da parte dos produtores

culturais, mas também indicava como a nossa realidade poderia ser construída e reconstruída através da atividade informada pela estética. (HARVEY, 1996, p. 31).

Diante disso, pode-se verificar que com o advento da fotografia, ou seja, “na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua *aura*.” (BENJAMIN, 1978, p. 213).

Todavia, essa negação da exclusividade e da originalidade está fortemente representada no trabalho por mim desenvolvido, pela operação, mencionada anteriormente, de juntar e recombinar fragmentos de diferentes épocas e estilos, fazendo referência assim, à “pintura neo-expressionista” dos anos 1980, mais conhecida como “Transvanguarda internacional” (termo cunhado pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva).

Os artistas dessa geração viam o mundo como um simulacro, justapondo estilos díspares e imagens retiradas de diferentes fontes, combinando e recombinando-as de maneiras significativas. Era uma cultura feita de citações que podiam “aparecer de sob inúmeras formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante –, mas por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade.” (ARCHER, 2001, p. 156).

A *Transvanguarda*, que teve como pioneiro o pintor Philip Guston, que pintava de maneira grosseira, como se fosse um cartunista, era

[...] liderada nos EUA por Julian Schnabel e seus quadros neo-expressionistas (figuras distorcidas, monstruosas, feitas com tinta e cacos de louça), seguida na Europa por jovens franceses e italianos. Estes se dedicam à paródia e ao pastiche de mestres modernistas como Picasso, De Chirico, Miro. Transvanguarda significa não só o fim das vanguardas, mas também a defesa do ecletismo total (misturam-se anjos barrocos e cenários Pop), e a ausência de compromisso social ou intelectual na arte. (SANTOS, 2004, p. 56).

4.1.4 Relações do espaço de representação com o tempo

Após uma análise mais detalhada do espaço de representação, podemos refletir agora sobre as suas relações com o tempo, aquele que se refere à execução da obra.

Como poderemos observar, a minha prática pictórica será “assediada” por tempos, ou momentos antagônicos durante a sua concepção.

De acordo com Tavares (2009, p. 124), “talvez a grande diferença entre a fotografia artística e a pintura contemporânea, à parte as técnicas e materiais, esteja na rapidez da execução da obra.”

Assim, em minha poética visual, a prática da pintura (do momento inicial até a obra concebida), é tarefa que se estende por muitos dias (principalmente pela sobreposição e raspagem de diversas camadas de tinta e papel colado), constituindo-se em um processo bastante demorado.

Também a escolha do motivo fotográfico (da silhueta), e a sua conseqüente transferência para o suporte pictórico são tarefas muito lentas.

No entanto, o ato de pintar, que realizo a maneira da *action painting*¹⁵, é feita de forma muito veloz, assim como o ato de fotografar, que constitui-se em um processo muito rápido, comparado ao disparo do gatilho de um revólver.

De acordo com Tavares (2009, p. 124), “o fotógrafo é, por excelência, o artista mais rápido que existe. Essa rapidez de execução da obra de arte acrescenta uma responsabilidade enorme ao fotógrafo: captar o ‘momento certo’, o enquadramento perfeito, a expressão ideal.”

4.2 LINHA SOBRE TEXTURA

Como já mencionado anteriormente, a construção do espaço de representação da minha poética visual se dá basicamente através do uso de silhuetas sobrepostas a pintura.

Do ponto de vista plástico, essas silhuetas, provenientes de fotografias, são representadas por linhas de contorno (fig. 10, 11, 12 e 13).

Diante disso, Ostrower chega a seguinte conclusão: “[...] a linha (cada segmento linear) cria, essencialmente, *uma* dimensão no espaço. Ela é vista como portadora de movimento direcional.” (OSTROWER, 1987, p. 67).

¹⁵ Para Argan (1992, p. 532), “[...] a *action painting* rompe todos os esquemas espaciais da pintura tradicional.” “Harold Rosenberg, que inventou essa expressão, a explica com estas palavras: ‘Em determinado momento, os pintores norte-americanos, um após o outro, começaram a ver a tela como um campo de ação, mais do que como um espaço onde se devia reproduzir, analisar ou expressar um objeto real ou imaginário. O que se ia realizar na tela não era um quadro, mas um acontecimento.’ Tratava-se de uma variante do expressionismo abstrato, baseada na espontaneidade inspirada no gesto [...]” (VICENS, 1979, p. 113). Conforme Ronaldo Brito (2005, p. 127), a *action painting* “[...] é tributária direta do automatismo psíquico. Num certo aspecto, ela seria até a sua verdadeira realização plástica. E o maior dos surrealistas nessa direção, Miró, foi o primeiro a reconhecer na liberação dos gestos de Pollock, Kline e De Kooning uma intensidade e uma urgência que ele não lograra alcançar justo por pertencer à Escola de Paris.”

Se essa construção, através de linhas, sem modulações de luz e sombra, é o que caracteriza o desenho, então, do ponto de vista plástico, as silhuetas, provenientes de fotografias, comportam-se como desenhos sobrepostos à pintura.

Durante a Alta Renascença, na região central da Itália, a perspectiva, uma projeção linear, “[...] era um conceito abstrato. O desenho de contorno também era compreendido como uma abstração. A linha, Leonardo afirmou, não existe na natureza; na realidade, a noção da linha é intelectual, um conceito que em si mesmo não descreve nada.” (ROSE, 1976, s/p.).

As linhas que percebemos no espaço natural, no horizonte ou ao longo do tronco de uma árvore por exemplo, nascem da abstração que a mente humana é capaz de produzir. “Mas, fisicamente, essas linhas não existem. A pele de um rosto, por exemplo, não é composta de linhas. Quando alteramos nosso ponto de observação, elas desaparecem e dão lugar a outras linhas, tão incorpóreas quanto as primeiras.” (OSTROWER, 1987, p. 67).

Portanto, a fotografia é utilizada como “matéria-prima” para a retirada de silhuetas, que de maneira geral são compostas apenas por linhas de contorno.

Assim, essas linhas são sobrepostas à pintura, que plasticamente caracteriza-se pelas manchas, ou seja, transições suaves de massas de cores e tons.

Dessa forma, as linhas de contorno delimitam algumas áreas da pintura, “capturando” texturas pictóricas. Ferraz & Fusari nos apresentam uma definição geral para as texturas. Elas descrevem esses elementos formais dizendo:

Texturas são aparências visuais resultantes da materialidade das superfícies ou dos tratamentos gráficos dados aos espaços visivos. Por isso, as texturas podem apresentar ou então insinuar rugosidades, asperezas, suavidades, brilhos, opacidades, homogeneidades e diferenciações, possíveis de serem realmente sentidas pelo tato ou não. Isto significa que as texturas podem constituir-se simplesmente em simulações visualmente percebidas. (FERRAZ & FUSARI, 1993, p. 83).

Portanto, as silhuetas, compostas por linhas de contorno, são transferidas para essas texturas, que configuram-se numa superfície densa e matérica, composta pelo empaste combinado com a *grattage*, o *dripping* e a colagem.

Assim, análogo aos empastes que utilizo em meu trabalho, temos os empastes da pintura de Iberê Camargo, que utiliza apenas a tinta a óleo.

A pintura de Iberê é caracterizada por um campo denso de matéria depositada camada por camada sobre a tela. Uma sedimentação nervosa que deixa entrever os indícios da passagem do pintor, a memória de seus gestos. São campos de cor palpáveis que se projetam para fora do plano da tela tamanho é o apelo tátil da matéria ali presente. Por vezes, golpes de espátula subtraem, ferem essas camadas, escavando linhas que formam o contorno das figuras. A memória do gesto gráfico ressurgem, assim, unida à massa da pintura; resultado de uma urgência expressiva que ora constrói, ora destrói. (GONÇALVES, 2001, folheto).

Assim, através da citação acima, pode-se verificar também, que em meio ao empaste, Iberê utiliza ainda, linhas que “amarram” as suas composições, de maneira que quando o artista “[...] risca as camadas de tinta, ele acaba revelando o branco da tela, o momento inicial do trabalho. Passado e presente se encontram nessa metáfora: ‘Como se vê a criação se faz com o agora e com o tempo que recua’.” (GONÇALVES, 2001, folheto).

Em meu trabalho, essas “linhas de amarração” (não confundir com as linhas de contorno utilizadas nas silhuetas) encontram a sua equivalência através da técnica da *grattage*, e são feitas com a tinta seca ou ainda molhada, conforme registrei em meu diário de anotações:

Iniciar as pinturas pelas colagens foi ótimo para desencadear o processo criativo, pois estas estruturam muito bem o trabalho. Em seguida, as linhas criadas através da aplicação de tinta com colher de sopa, ou as raspagens feitas com faca e serrote, dialogaram muito bem com as colagens. Percebo que quanto maior o emaranhado de linhas e manchas, melhor fica a visualização de formas volumétricas. Sinto como se estivesse realizando um trabalho de refino, de lapidação de formas. (TOMBINI, 01/07/2010).

Portanto, num primeiro momento ocorre uma espécie de “arqueologia às avessas”, pois vou “encontrando” as primeiras formas através da sobreposição de várias camadas de matéria (tinta espessa e colagens de páginas de revista).

Em seguida, pela retirada de algumas camadas, através da abertura de sulcos na matéria pictórica, formas volumétricas vão sendo sugeridas.

Por fim, é dessa relação, entre silhueta (linhas) e matéria pictórica (texturas), que se desdobram diferentes formas de diálogo no decorrer da minha pesquisa.

Contudo, pode-se dizer que dois tipos de diálogo entre recursos fotográficos e técnicas de pintura são mais frequentes: entre as silhuetas e a *grattage* (e/ou o *dripping*) e entre as silhuetas e a colagem, como veremos a seguir.

4.2.1 Silhueta sobre *grattage* (e/ou *dripping*): uma forma de “captura”

Chamarei de “captura do movimento” a primeira forma de diálogo que se estabelece entre recurso fotográfico e pintura, ou poderia dizer ainda, entre linhas e texturas.

Essa captura se dá pela sobreposição de silhuetas (compostas apenas por linhas de contorno), que vão incorporar uma textura pictórica. Essas texturas resultam da ação do gesto rápido do pintor, através das técnicas de *grattage* e/ou *dripping*.

Trata-se de uma textura tátil, ou seja, “[...] um tipo de textura que não apenas é visível como pode ser sentida com a mão. A textura tátil se ergue acima da superfície de um desenho bidimensional e se aproxima do relevo tridimensional.” (WONG, 1998, p. 122).

Esse tipo de diálogo é característico da minha produção pictórica atual (2010).

Como exemplo disso pode-se apresentar o trabalho *Misturando*, de 2010 (fig. 10), em que a silhueta da bateadeira parece estar misturando a tinta azul e o liquidificador, fora de controle, jorrando tinta vermelha, ao incorporar o fundo da pintura, composto pelas técnicas de *grattage* e *dripping*.

Também no trabalho *Rasante profundo*, de 2010 (fig. 12), em que o avião, uma silhueta vazada com linhas brancas, ao ser sobreposto à pintura, parece incorporar o movimento da *grattage*.

Dessa forma, análoga a essa operação de “captura do movimento” que ocorre em minha poética visual, temos a fotografia e o seu desejo de “capturar os fragmentos do mundo”. “A fotografia, desde sempre, tem-se empenhado numa dupla operação de captura, fina, detalhada, alucinada, insubstituível e de materialização visual do mundo.” (HUCHET, 2004, p. 18).

E, na contramão desse processo de trabalho, em que informações fotográficas (silhuetas) são sobrepostas à *grattage*, tínhamos o movimento Pictorialista (na Europa, entre 1890 e 1914) que usava a *grattage* (uma forma de intervenção) sobre o negativo.

Acerca desse processo, Ribeiro (2010, p. 16) comenta que, “o negativo tão sagrado aos defensores da ‘fotografia pura’ foi dessacralizado pelos pictorialistas ao utilizarem como superfície de intervenções, riscando ou provocando manchas.”

4.2.2 Silhueta sobre colagem: outra forma de “captura”

Um segundo tipo de diálogo, entre recurso fotográfico e pintura, diz respeito a “captura” (pela sobreposição da silhueta) da textura colorida da pintura, composta principalmente pela técnica da colagem misturada ao empaste.

Utilizada de maneira direta pela colagem, “a textura visual é estritamente bidimensional. Como o termo implica, é o tipo de textura que é percebida pelo olhar, embora possa também evocar sensações táteis.” (WONG, 1998, p. 119).

É claro que essa bidimensionalidade é relativa, pois todos “[...] os tipos de papel, por mais lisos que sejam, e todos os tipos de pintura e tinta, por mais planos que sejam, têm características específicas de superfície que podem ser percebidas pelo tato.” (WONG, 1998, p. 122).

Tal procedimento, a “captura da textura”, pode ser observado em *Desdobramentos da pintura*, de 2005 (fig. 3), em que o vestido da moça (silhueta de uma jovem que está correndo) parece “capturar” a textura das cores, oriundas da colagem de pedaços de páginas de revista misturadas às densas camadas de tinta.

Em *Mimetismo*, também de 2005 (fig. 4), observamos esta “captura” quando a silhueta de uma onça é sobreposta a uma textura de pele de onça, proveniente da colagem de um papel de uma caixa de sapatos.

Este último trabalho foi inspirado em *Alice im Wonderland* (Alice no País das Maravilhas) de 1971, de Sigmar Polke, em que o pintor alemão sobrepõe um desenho vazado (da lagarta, do cogumelo e da Alice), também sob a forma de linhas de contornos (brancas), às texturas prontas.

Assim, o vestido de Alice e o chapéu do cogumelo “capturam” a textura do tecido composto por uma padronagem de bolinhas brancas sobre um fundo escuro, imitando a sua textura real através da estilização.

Dessa forma, tanto no meu trabalho (*Mimetismo*, 2005 – fig. 4) como no de Polke (*Alice im Wonderland*) ocorre uma operação de “captura” da textura do suporte (colagem e tecido respectivamente).

Diante disso, conclui-se ainda, que a minha poética visual “joga” com o pós-modernismo, da mesma forma que Polke, ao relacionar diferentes linguagens e pela grande variedade de expressão, passando “[...] do abstrato ao figurativo, da transparência ao volume, da nervosa pincelada ao cuidadoso delinear [...]” (FORTES, 1998, p. 10).

Mas, voltando à questão da colagem, deve-se mencionar ainda, que esta técnica foi uma invenção dos pintores cubistas, que colavam vários elementos sobre uma superfície.

Essa prática, também chamada de *Papier collé*, é característica da fase sintética do Cubismo, e pode ser observada principalmente na pintura de Georges Braque e Pablo Picasso.

Dessa forma, Ingo Walther ao comentar acerca do trabalho de Picasso, descreve o quadro *Guitarra*, de 1913, dizendo que,

[...] são aplicados na tela restos de papel de parede, páginas de jornal e papel colorido como fragmentos decorativos pré-fabricados e sobre eles é pintado a carvão, lápis e aquarela. Aqui sobrepõe-se a fragmentação do objeto do quadro em peças soltas e a sua reprodução através de fragmentos da realidade. Concorrem assim, um contra o outro dois sistemas pictóricos [...] (WALTHER, 1994, p. 44).

Assim, pode-se concluir, que tanto a primeira quanto à segunda forma de diálogo, em que recursos fotográficos são sobrepostos a ao empaste com colagem, e que foram chamados por mim de “capturas”, estão incorporando “[...] diretamente as técnicas pós-modernas de colisão e superposição de mundos ontologicamente diferentes [...]” (HARVEY, 1996, p. 66).

Contudo, Harvey comenta que as técnicas pós-modernas não possuem necessariamente uma relação entre si, trazendo como exemplo, o filme *Veludo Azul* e o trabalho do artista David Salle:

No formato mais pós-moderno do cinema contemporâneo, vemos, num filme como *Veludo Azul*, a personagem central girando entre dois mundos bem incongruentes – o mundo convencional da cidadezinha americana dos anos 50, com sua escola secundária, sua cultura de drogaria e um submundo estranho, violento e louco de drogas, demência e perversão sexual. Parece impossível que esses dois mundos existam no mesmo espaço, e a personagem central se move entre eles, sem saber qual é a verdadeira realidade, até que os dois mundos colidem num terrível desenlace. Um pintor pós-moderno como David Salle também tende a “reunir numa colagem materiais-fonte incompatíveis como uma alternativa a fazer uma escolha entre eles”. (HARVEY, 1996, p. 53).

Acerca dessa ideia, Harvey menciona ainda, que “Pfeil (1988) chega ao ponto de descrever o campo total do pós-modernismo como ‘uma representação destilada de todo o mundo antagônico e voraz da alteridade’.” (HARVEY, 1996, p. 53).

4.2.3 Silhueta sobre pintura: “extensão”

Na produção de 2005, ocorre ainda uma terceira forma de diálogo entre os recursos fotográficos e a pintura: a “extensão”.

Esse tipo de diálogo refere-se às silhuetas que mais parecem extensões da pintura. A escolha da silhueta (o motivo ou tema) é dada por sugestão de continuidade de um detalhe pictórico.

Essa relação pode ser observada em *Exercícios de percepção*, de 2005 (fig. 2). Nesse trabalho, um detalhe pictórico, composto por empaste e colagem de pedaços de página de revista, sugere a forma de um sapato. Daí, por sugestão, foi escolhida a silhueta (vazada e composta por linhas brancas) de uma figura humana que se encaixasse nesse sapato.

Desse híbrido arranjo, parece “brotar” a silhueta do detalhe pictórico.

4.3 SUPERFÍCIE SOBRE TEXTURA

Apesar de uma ocorrência maior da forma de diálogo entre linhas e texturas (chamado de “captura do movimento”), também ocorre um diálogo entre silhuetas “chapadas” sobrepostas à pintura.

Essas silhuetas, “pequenas superfícies monocromáticas”, estão presentes em quatro trabalhos:

Primeiro, no trabalho *Desdobramentos da pintura*, de 2005 (fig. 3), a silhueta “chapada” do helicóptero, ao ser colocada próximo a uma área composta por *grattage* e *dripping*, parece produzir uma ventania sobre um emaranhado de plantas.

Segundo, na pintura *Ação eólica*, de 2010 (fig. 11), que é uma releitura do trabalho anterior, pois aborda o mesmo tema descrito acima.

Terceiro, no trabalho *Integrais*, de 2005 (fig. 6), composto por pequenas silhuetas “chapadas” na cor azul e rosa (foguetes, balão, borboleta), apropriadas de propaganda da revista ID, sobrepostas a um fundo pictórico (composto pela ação da *grattage* e do *dripping*), que dá a impressão de que as silhuetas estão voando.

Contudo, essas silhuetas quase passam despercebidas a um olhar menos atento, camuflando-se em meio à *grattage* e o *dripping*.

E por último, na pintura *Entredistâncias*, de 2005 (fig. 5), em que a sobreposição à pintura se dá com as silhuetas de duas figuras humanas de corpo inteiro.

Assim, conclui-se que todas as formas de diálogo analisadas até aqui, caracterizam o espaço de representação da minha poética visual como híbrido e heterogêneo, ao juntar ou “colar” dois diferentes sistemas de linguagem, ou seja, sobrepor a fotografia à pintura.

Tal procedimento, colar/montar, já era utilizado pelo artista David Salle, que segundo Harvey (1996, p. 54), superpôs diferentes mundos ao sobrepor um desenho a uma fotografia, referindo-se assim, ao trabalho *Tight as Houses*, de 1980.

Dinte disso, Harvey (1996, p. 55) menciona Derrida, que “[...] considera a colagem/montagem modalidade primária de discurso pós-moderno.”

4.4 A INFLUÊNCIA DA FOTOGRAFIA NO RECORTE DO SUPORTE DE MDF

Em meu processo criativo temos, além do diálogo da fotografia (silhuetas) com o suporte pictórico (a pintura matérica), o diálogo da fotografia com o suporte de MDF, ou seja, a influência das silhuetas sobre o recorte da chapa.

Na produção de 2005 o recorte do suporte de MDF era feito de antemão, ou seja, antes mesmo da execução da pintura, em um formato pré-estabelecido que acabava por direcionar a execução da mesma.

Contudo, houve um trabalho, *Selva morfológica*, de 2005 (fig. 1), em que o recorte do suporte, além de ser feito no início, também foi realizado durante o seu processo.

Pela observação a essa pintura, utilizei esse procedimento de trabalho em toda a produção de 2010, conforme registrei em meu caderno de anotações:

Percebo hoje que as silhuetas estão influenciando cada vez mais o recorte do suporte de MDF. O recorte está ficando mais “radical” se comparado aos trabalhos anteriores (produção de 2005). Considero esta observação muito importante, pois o recorte do suporte, quando feito no início do trabalho, é um elemento que influencia toda a construção pictórica, e quando feito durante o trabalho, redireciona todo o processo. (TOMBINI, 24/08/2010).

Assim, os efeitos do recorte, resultado do diálogo entre recurso fotográfico e suporte de MDF, estendem-se até o espaço de exposição, como comprovou Frank Stella, em 1960, com as suas primeiras telas com forma (U, T e L em listras), que incrementaram “[...] cada pedaço da parede, do chão e do teto, de canto a canto. Superfície plana, beiradas, formato e

parede travaram um diálogo sem precedentes no pequeno espaço da Castelli, na zona norte [de Nova York].” (O’DOHERTY, 2002, p. 23-28).

Portanto, esta fotografia (silhueta) que opera agora um recorte no suporte de MDF, é a mesma que recorta, através do ato fotográfico, “[...] no mesmo movimento o espaço e o tempo [...]” (DUBOIS, 1993, p. 177).

Com relação a isso, Mário Ramiro comenta acerca do trabalho de Mário Röhnelt, que o recorte proporcionado pela fotografia possibilita ao artista “ver melhor”, ou seja, é possível uma observação mais demorada do motivo que lhe interessa para utilizá-lo como modelo para o desenho.

Enfocando isso, Mário Röhnelt demonstra o quanto a imagem fotográfica nos possibilita *um olhar de recorte*. Com o olho, podemos isolar essa ou aquela figura do campo abrangente captado pela fotografia e editá-la com *a câmera que já trazemos embutida dentro de nós* (Flusser). (RAMIRO, 2004, p. 97).

5 RESULTADOS OBTIDOS

Através da análise pode-se caracterizar a pintura e a fotografia (silhuetas, provenientes da fotografia) como linguagens autônomas que configuram um espaço de representação híbrido.

Além disso, a pintura, composta de empaste (tinta espessa combinada com *grattage*, *dripping* e colagem) é caracterizada basicamente como abstrata, executada ao estilo da *action painting*, e as silhuetas, eminentemente figurativas.

Assim, conclui-se que a pintura é utilizada como suporte para a informação fotográfica, uma espécie de “suporte pictórico” para as silhuetas que são colocadas mais ao final do trabalho, de forma a estabelecer um diálogo entre essas diferentes linguagens.

Dessa forma, verifica-se que, se, por um lado, a pintura utiliza a MDF como suporte, por sua vez, as silhuetas utilizam a própria pintura com essa finalidade.

Assim, vale ressaltar, que as conclusões verificadas até aqui são válidas tanto para a produção de atual (2010) quanto para a anterior (2005).

Também, as silhuetas, representadas em sua forma plástica por linhas de contorno, quando sobrepostas a pintura, “capturam” texturas pictóricas, delimitando áreas com textura provenientes da técnica de colagem (como na produção de 2005) ou com textura produzida pela *grattage* e/ou *dripping* (característico da produção de 2010).

Pode-se concluir aqui, que na produção de 2005, a textura visual influencia a escolha do tema da fotografia, enquanto que na produção atual (2010), a textura tátil (proveniente do gesto rápido das técnicas de *grattage* e *dripping*) influencia na percepção do tema, conferindo movimento às silhuetas.

Conclui-se ainda, que, quanto maior o acúmulo de matéria na superfície pictórica, mais difícil fica para sobrepor (transferir) a informação fotográfica sob a forma de silhuetas com o uso do papel carbono.

Assim, como solução para esse problema, sugere-se a utilização de outros recursos técnicos, tais como os retroprojetores ou projetores multimídia.

Outra forma de influência da pintura sobre a fotografia, também no que diz respeito à escolha do tema, é verificada no trabalho *Exercícios de percepção* (fig. 2 - produção de 2005). O tema fotográfico é escolhido pela “sugestão de algum detalhe” proveniente do empaste.

Através da análise, verificou-se também, que na produção de 2005 o recorte do suporte de MDF era feito de antemão, ou seja, antes mesmo da execução da pintura, em um formato pré-estabelecido que acabava por direcionar a execução da mesma, e agora, na

produção atual (2010) esse procedimento foi realizado também durante o processo de execução das obras.

Dessa forma, conclui-se que em meu processo criativo (na produção de 2010), as silhuetas (provenientes de recursos fotográficos) exercem influência sobre o recorte da chapa de MDF.

Contudo, os melhores resultados em termos de recorte não estão diretamente relacionados aos recursos fotográficos. Trata-se da criação de uma sensação exagerada de terceira dimensão, com a impressão de que algo parece pular para fora da tela. Este efeito ampliado pelo recorte do suporte de MDF, ocorre com sólidos geométricos, como se pode observar em trabalhos da produção de 2010: *Misturando* (fig. 10) e *Rasante profundo* (fig. 12), e na pintura de 2005: *Exercícios de percepção* (fig. 2).

Diante dos resultados obtidos, conclui-se assim, que as duas linguagens influenciam-se mutuamente na construção do espaço de representação. A pintura influencia a fotografia ao servir de suporte para esta, através da textura tátil, em 2010, ou visual, em 2005 (elementos que irão sugerir a escolha do tema fotográfico). Por sua vez a fotografia influencia a pintura de forma indireta, ao influenciar no recorte do suporte (o que ocorre apenas na produção atual – 2010), pois essa mudança de formato, durante a prática pictórica, vai redirecionar o processo de trabalho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste último capítulo, pode-se mencionar ainda, um resultado inesperado: um caso de ilusão de ótica ocorrido em um trabalho da produção atual. A perspectiva é percebida de forma contrária, quando a imagem, composta por elementos matéricos (que conferem tridimensionalidade à superfície pictórica), é olhada de longe, ficando “achatada” (seu caráter volumoso não é percebido, e recua na imagem). Conclui-se assim, que em uma pintura, a perspectiva pode ser alterada graficamente (como no caso das iluminuras do final da Idade Média, que utilizavam a *perspectiva invertida*) ou “percebida” de forma diferente, como ocorreu nessa pesquisa.

Por fim, é importante destacar que o processo de trabalho foi fotografado em diferentes momentos, e por isso, quando observado em seqüência de *slides*, a imagem adquire movimento. Tal fato poderá conduzir a um futuro trabalho na área de cinema.

Contudo, essa pesquisa poderá ter sua continuidade através da seqüência ao método de Feldman, através de uma leitura visual (estágio de interpretação) sobre as imagens produzidas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Ver para crer – Vik Muniz**. São Paulo: MAM, 2001.
- ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Adorno et al. **Teoria da Cultura de Massa**. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BRITO, Ronaldo. O surrealismo. In: Lima, Sueli (org.). **Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. “A Fotografia Contaminada”. In: _____ **A Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- CHIPP, H. B. **Teoria da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DIEGUES, Isabel (org.). **Adriana Varejão: Entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUARTE, Paulo Sérgio. A dúvida depois de Cézanne. In: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Geraldo de Barros e José Oiticica Filho e a produção**

de fotografias abstratas no Brasil (1950-1964)... 2008. Trabalho apresentado no VII Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, PUC-RS.

FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Resende. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S. A., 1986.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FORTES, Márcia. Berlim vê as várias faces de Polke. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 fev. 1998. Ilustrada, p. 10.

FOSTER, Hal. Contra o pluralismo. In: _____ **Recodificação**. Arte, espetáculo, Política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GONÇALVES, Flávio Roberto. A matéria e o gesto. **Programa Escola - Fundação Iberê Camargo**. Porto Alegre, 2001. 1 folha solta dobrada (Folheto).

_____. **Armas do desenho**: Análise da minha produção de 1992 e 1993. Porto Alegre: UFRGS, 1994. 181 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. Redescobrimo as técnicas secretas dos mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HUCHET, Stéphane. Tal qual, a fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia Nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

KRAUBE, Anna-Carola. **História da Pintura**: Do Renascimento aos nossos dias. Könemann, 2000.

MELO, Janaína Mércia Alves. Contaminações – Um estudo sobre as obras de Lótus Lobo e Rosângela Rennó. **Fólio**. Revista do Curso de Especialização em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Escola Guignard - UEMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 32-41, dez. 2003.

MORAES, Angélica de. As ilusões de Vik Muniz. **Bravo!**, São Paulo, ano 4, n. 42, p. 48-52, mar. 2001.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. **Universos da arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PAVINA, Fabiane Sartoretto; SANTOS, Nara Cristina. Híbridação entre a fotografia e a poética digital da artista Sandra Rey. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, ano 10, n. 19, p. 19-23, jan./jun. 2010.

PILLAR, Analice Dutra. A leitura da imagem. In: _____ et al. **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1993.

_____. A metodologia triangular. **Jornal do Projeto**, Porto Alegre, v. 5, n. 9, p. 3, jul. 1993.

PONGE, Robert (org.). **O surrealismo**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

RAMIRO, Mário. A escrita fotogênica: textos de artistas brasileiros sobre fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia Nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: Exo experimental e Editora 34, 2005.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero** – Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

RIBEIRO, Niura Legramante. A estética pictorialista na europa: uma outra visualidade para a fotografia. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, ano 10, n. 19, p. 13-18, jan./jun. 2010.

ROSE, Bernice. **Drawing Now**. New York: The Museum of Modern Art NY, 1976.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrijas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Cognição, Semiótica e Mídia**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. Brasiliense, 2004.

TASSINARI, Alberto. 111 de Nuno Ramos. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001.

TAVARES, António Luís Marques. **A fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea**. Sapiens: História, Patrimônio e Arqueologia, n. 1, p. 118-129, jul. 2009. Disponível em: http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero1/a_fotografia_artistica.pdf. Acesso em 18 out. 2010.

VICENS, Frances. **Arte abstrata e arte figurativa**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

VICENTINO, Cláudio. **Projeto Radix: história**, 8º ano. São Paulo: Scipione, 2009.

WALTHER, Ingo F. **Pablo Picasso**. O Gênio do século. Benedikt Taschen, 1994.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

APÊNDICE – Lista de Figuras



Figura 1 – *Selva Morfológica*, 2005, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, têmpera guache, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas) sobre MDF recortada, 119 x 136 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 2 – *Exercícios de percepção*, 2005, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas)
sobre MDF recortada, 121 x 146 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 3 – *Desdobramentos da pintura*, 2005, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, têmpera guache, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas) sobre MDF recortada, 115 x 202 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 4 – *Mimetismo*, 2005, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, *grattage*, giz-de-cera e colagem (pedaços de páginas
de revistas) sobre MDF recortada, 122 x 123 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 5 – *Entredistâncias*, 2005, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, têmpera guache, *grattage* sobre MDF recortada, 96 x 122 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe

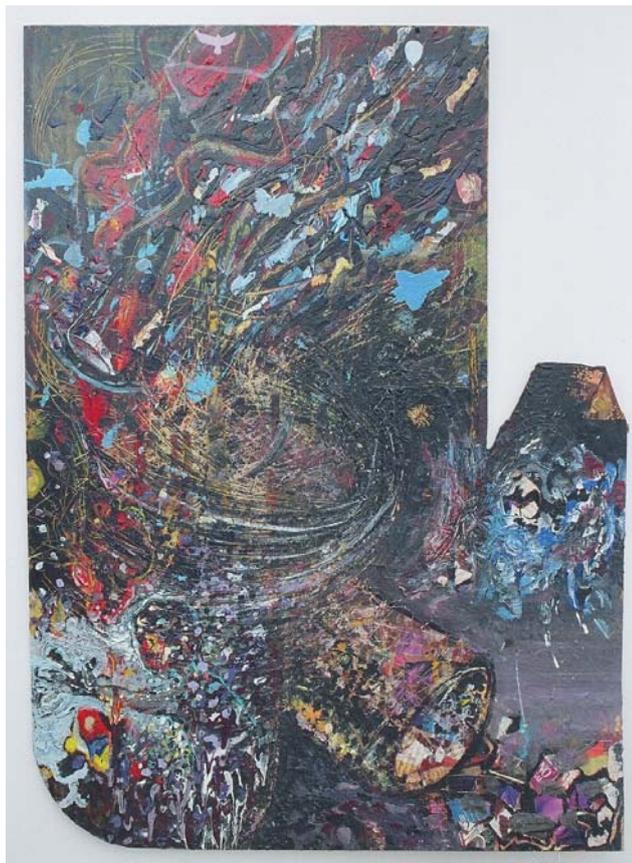


Figura 6 – *Integrais*, 2005, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, *dripping*, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas)
sobre MDF recortada, 122 x 87 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 7 – *Massa Cromática*, 2004 (Detalhe). Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica sobre MDF, 122 x 168 cm.

Fonte: Portfólio do artista (Projeto de Graduação).



Detalhe



Figura 8 – *Ecos, ruídos e repetições I*, 2003, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, têmpera guache e nanquim sobre tela, 120 x 195 cm.

Fonte: Portfólio do artista.



Figura 9 – *Ecos, ruídos e repetições II*, 2003, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica sobre tela, 120 x 195 cm.

Fonte: Portfólio do artista.



Figura 10 – *Misturando*, 2010, Cleandro Stevão Tombini. Acrílica, têmpera guache, *dripping*, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas) sobre MDF recortada, 114 x 92 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 11 – *Ação eólica*, 2010, Cleandro Stevão Tombini. Acrílica, têmpera guache, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas) sobre MDF recortada, 92 x 105 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe



Figura 12 – *Rasante profundo*, 2010, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, têmpera guache, *dripping*, *grattage* e colagem (pedaços de páginas de revistas e de tijolos) sobre MDF recortada, 85 x 90 cm.

Fonte: Potfólio do artista.

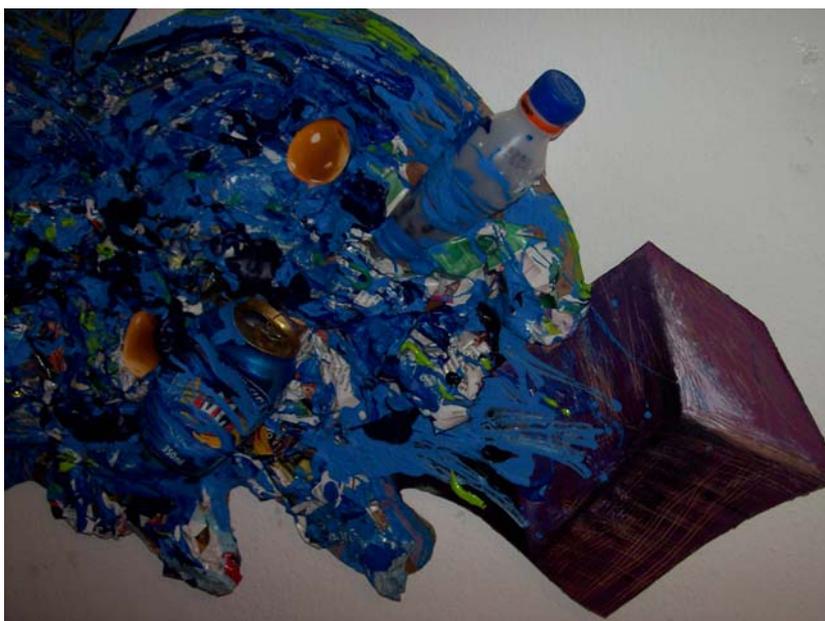


Detalhe



Figura 13 – *Navegando no empaste*, 2010, Cleandro Stevão Tombini.
Acrílica, têmpera guache, *dripping*, *grattage*, *giz-de-cera* e colagem (pedaços de páginas de revistas e materiais descartados) sobre MDF recortada, 80 x 86 cm.

Fonte: Potfólio do artista.



Detalhe