RICARDO PERUFO MELLO

Rarefação: paradoxos imagéticos
(mestiçagens contidas na poética
pictórica de uma imagem
videográfica rarefeita)

RESUMO

Este breve ensaio foi elaborado a partir da disciplina “Processos Híbridos na Arte Contemporânea”, ministrada pela professora Sandra Rey no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Apresentam-se algumas das principais ideias da pesquisa em Poéticas Visuais que está sendo desenvolvida no doutoramento, com uma consideração pontual sobre os conceitos de mestiçagem e hibridismo e sua aplicação como instrumentos teóricos. O trabalho da referida pesquisa abrange os meios da fotografia (como produtor das imagens que são, através de um minucioso processo de trabalho, fielmente pintadas) e da pintura (como resultado final) em suas intersecções, e tem nessa prática como principal referencial histórico o movimento do Hiper-Realismo.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura contemporânea. Mestiçagem.
Hibridismo. Fotografia e imagem videográfica.

RAREFAÇÃO: PARADOXOS IMAGÉTICOS
(MISTIÇAGENS CONTIDAS NA POÉTICA PICTÓRICA DE UMA IMAGEM
VIDEOGRÁFICA RAREFEITA)

A pesquisa que desenvolvo no doutorado em artes visuais (com ênfase em poéticas visuais) possui o título provisório *Rarefação: paradoxos imagéticos*, e abrange – em termos de trabalho prático – os meios da fotografia e da pintura.

Meu intuito principal é o de investigar determinadas transposições imagéticas entre o vídeo, a foto e – seu destino final – a pintura. Transposições essas que a referida pesquisa optou por chamar de *traduções*. Isto porque parte do entendimento que a noção de tradução, que indica a presença de algum nível de interpretação e alteração, é mais adequada. Termo que abarca no seu entendimento o empenho de

[...] primeiro, apreender os sentidos dos produtos gestados em uma cultura; em seguida, recriá-los nos termos de uma outra. Ocorre que não existe correspondência unívoca entre sistemas culturais diversos, assim como não há entre sistemas linguísticos diferentes. Como consequência, nunca se alcança transparência perfeita naquilo que é resultado de uma tradução, restando sempre algo opaco e, por conseguinte, *intraduzível* entre formações culturais ou línguas que se confrontam. (Anjos, 2005, p. 20)

Com efeito, as traduções imagéticas operadas pela pesquisa envolvem procedimentos que instauram adulterações semânticas na imagem, evidenciadas pelo crescente distanciamento perceptivo em relação ao referente que é representado – a pessoa e a cena que figuram na imagem inicial do processo – até beirar a sua perda.

Tais traduções compreendem cruzamentos entre diferentes mídias visuais. Cruzamentos que podem ser considerados tanto pelo conceito de *hibridação*, como pelo de *mestiçagem*. E será o emprego e possíveis aplicações de tais conceitos na referida pesquisa que nortearão a reflexão presente neste texto. Contudo, para empreender tal reflexão, coloca-se como necessária uma recapitulação de alguns dos principais aspectos processuais que constituem a pesquisa.

Foi constituída inicialmente uma extensa série de imagens *apropriadas* de cenas cinematográficas, fotografadas unicamente diante de uma tela de televisão. A fotografia recorta um pedaço, no campo total original, do tipo de cena específico escolhido para essa proposição: o *close-up*.

Os filmes utilizados foram retirados de um escoamento da intensa produção cinematográfica vertida ao longo das três últimas décadas para o formato de vídeo (nesse caso específico, em formato VHS), e são denominados na pesquisa como “filme-excesso”. Encontrados em lojas que comercializam refugos de videolocadoras, tais vídeos situam-se no íterim dos desdobramentos próprios aos fluxos das imagens atuais. Um panorama já familiarizado nos desdobramentos do fluxo das imagens correntes que determina percepções consequentemente automatizadas.

De fato, a hipótese que a presente pesquisa tem como premissa é a de que, hoje, a experiência narrativa da maior parte de nós é permeada e determinada pela fotografia, pelo cinema e pela televisão em suas inserções e conjunções midiáticas – ou, como pondera Paul Virilio, de acordo com as subseqüentes eras dos diferentes tipos de dispositivos imagéticos¹.

É precisamente esse desdobramento, essa sobre-exposição, esse distanciamento do olhar em relação à percepção direta do mundo real e a sua respectiva representação na pintura que tenho como ponto de partida na pesquisa que desenvolvo. Identifico tal *distanciamento* traduzido no trabalho de alguns pintores contemporâneos pontuais, tais como Gerhard Richter e Chuck Close. Esta leitura baseia-se principalmente (mas não apenas) no fato de tais artistas empregarem fotografias como alicerce para constituição imagética de suas pinturas.

Do ponto de vista dessa pesquisa, que busca lançar mão nos dias atuais de uma pintura que copia a imagem de uma foto, a técnica pictórica empregada por pintores identificados com o movimento do Hiper-Realismo representa a culminação da imbricação técnica e histórica entre os meios da pintura e da fotografia. Isto porque propôs uma radicalização da sistemática figurativa pictórica em sua aproximação visual com o meio da fotografia (aparente e superficialmente correspondente à complexidade da realidade observável) ao transpor para o plano pictórico uma imagem fotográfica considerando e atentando para todas as idiossincrasias da construção ótica fotográfica (tais como uma série de assimetrias das figuras, além de planos fora de foco característicos da *profundidade de campo*).

A imagem fotográfica apropriada no processo da referida pesquisa é então fiel, manual e minuciosamente copiada na pintura, ponto a ponto da retícula videográfica, através do processo de pintura – que utiliza apenas tinta, pincéis e suporte (tela). Porém, aqui o suporte utilizado (chapa de metal) é mecânico e industrial, assim como a tinta (acrílica), além do uso do projetor de *slides* que fornece a imagem fotografada como guia para a pintura.

¹ O autor institui como a era da *lógica paradoxal* da imagem (na qual estaríamos atualmente inseridos) a que começaria com a invenção da videografia, da holografia e da infografia. De acordo com sua classificação, esta seria posterior à era da *lógica dialética* (da fotografia e cinematografia) do século XIX, que por sua vez é posterior à era da *lógica formal* (da pintura, gravura e da arquitetura) (2002, p. 91).

Figura 1. Slides fotográficos que foram utilizados para uma série de três pinturas.

Figura 2. Imersão noturna #061 (246 horas), 2007. Acrílico sobre metal galvanizado, 194 x 94cm.

A pintura acontece – durante todo o tempo que dura o processo – somente a partir da projeção do *slide* fotográfico, o que obriga o projetor a ficar permanentemente ligado ao longo de todas as horas que compõem a elaboração da pintura. Isso faz com que o *slide* sofra, pouco a pouco, as degradações que a luz e o calor intensos da lâmpada do projetor emitem. Ou seja, o *slide* vai literalmente derretendo ao longo do processo (figura 1).

Dessa forma, os referenciais visuais que utilizo para pintar a imagem também vão desaparecendo no decorrer do trabalho na pintura. E esse desvio do que havia sido inicialmente planejado e imaginado na instância anterior ao processo determina uma aparência dessaturada (desbotada) ao trabalho finalizado (figura 2). Dentre diversas implicações, tal processo promove deliberadamente uma quebra da ilusão e profundidade visual, salientando assim as interferências dos meios do vídeo e da fotografia sobre a imagem cinematográfica.

Assim, por conta do fato de que a fotografia invariavelmente carrega junto a si o seu referente², quando uma foto é transposta para a pintura seu caráter indicial

² A fotografia, como afirma Roland Barthes, traz sempre consigo o seu referente: possui uma ideia inerente de presença, “[...] na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: a de realidade e de passado” (1984, p. 115).

original altera-se fundamentalmente em sua semântica. Enquanto a fotografia traz o testemunho tangível de uma realidade anterior, a pintura aqui considerada é inexoravelmente uma criação manual.

Instaura-se então o estabelecimento de um paradoxo no qual a foto apropriada do vídeo não privilegia o que foi visualizado. Isto é, a re-apresentação do referente cinematográfico original (uma vez que invariavelmente as interferências e ruídos do vídeo somam-se à foto), mas sim a experiência visualmente imersiva ocorrida durante o ato do registro videográfico.

O referente dessa fotografia não é o mesmo da câmera cinematográfica (nesse caso, o rosto dos atores), mas o próprio aparelho de TV, mais especificamente a tela da televisão. O que então a foto revela abarca não apenas um pedaço da imagem do filme, mas principalmente o momento de contato direto com a exibição do mesmo no vídeo (minha ação como fotógrafo frente à televisão num ambiente privado).

Conforme observado anteriormente, visando essa etapa processual, os filmes de vídeo empregados para a captação das imagens utilizadas nessa pesquisa (figura 3) constituem uma condição aqui chamada de “filme-excesso”.

Nesse sentido, foram levadas em conta algumas especificidades: esses vídeos não chegavam ao mercado brasileiro com um estatuto idêntico ao de sua exibição e comercialização em seu mercado cinematográfico original (e, nesse caso, constitui outra especificidade do objeto apropriado a sua origem norte-americana).

Em primeiro lugar, essa alteração no estatuto original que o filme possuía acontece devido à disparidade quantitativa da enorme produção cinematográfica em relação ao mercado consumidor existente no Brasil. Era (e ainda é) comum que a maior parte da totalidade de filmes cinematográficos rodados nos Estados Unidos, e exibidos lá em salas de cinema, seja disponibilizada no Brasil apenas no formato de vídeo (antigamente no formato VHS, atualmente em DVD). Justamente porque não há quantidade suficiente de público consumidor brasileiro para tamanha produção cinematográfica.

Em segundo lugar, para que o mercado audiovisual nacional possa tornar possível a transposição de uma produção estrangeira de cunho narrativo para dentro do mercado brasileiro, coloca-se a necessidade de tradução da língua falada. Assim, o filme original é dublado por vozes que substituem as anteriores, ou acrescido de legendas que igualmente traduzem para a língua portuguesa cada frase falada pelos atores, ou escritos que aparecem na cena. De maneira que, por mais sutis que tais alterações possam ser, em relação à compreensão e interpretação do filme, é notório que mesmo pequenas marcas e inserções provocam modificações na integridade semântica de qualquer obra visual – ou audiovisual nesse caso.

Tais aspectos particulares não são entendidos aqui como arbitrários. Ao contrário, parte-se do princípio que além de impregnarem a imagem com características que

Figura 3. Capas de filmes utilizados para *apropriação* de imagens.

reforçam visualmente a noção de “filme-excesso”, os mesmos desvelam e manifestam também sentidos políticos. Pois, tal como afirma Virilio, “quem negaria hoje que a PÓLIS, que emprestou sua etimologia à palavra POLÍTICA, pertença ao domínio dos fatos da percepção?” (1993, p. 22). Sendo que o substantivo de origem grega *pólis* é sinônimo de cidade – entendida no sentido de comunidade organizada, formada por cidadãos.

Parece ficar claro então o papel intercultural que possui o cinema, e sua situação no processo globalizador em que atuam fluxos das indústrias culturais em meio aos mercados mundiais. Ademais, como reforça Néstor Canclini, as “modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais” (2000, p. XXXI).

É precisamente esse vasto mercado mundial instaurado pela indústria cultural cinematográfica que, como foi apontado anteriormente, fez surgir o que identifico como “filme-excesso”.³ Um produto cultural bastante previsível e repetitivo em suas soluções estéticas e de roteiro, justamente por sua condição de produto elaborado a partir de diretrizes prioritariamente mercadológicas. Uma vez que

A inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema; ela foi deslocada para as tecnologias eletrônicas, para o entretenimento musical e para a moda. Onde havia pintores ou músicos, há *designers* e *discjockeys*. A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. (2000, p. XXXV - XXXVI.)

Tal tipo de situação, de tempos longos e que requer paciência artesanal, que intenciono no processo de trabalho da pesquisa. Não no sentido de simplesmente instaurar uma contraposição ao panorama contemporâneo descrito acima, mas sim como situação de trabalho inserida na lógica da referida noção de hibridação – termo que o autor entende por processos que combinam estruturas ou práticas que geram novas estruturas, objetos ou práticas.

Apesar da menção ao conceito de hibridação, nesta pesquisa optei por abordar seus cruzamentos imagéticos entre diferentes mídias pelo viés do conceito de *mestiçagem*. Conceito que pressupõe igualmente a ideia de uma mistura entre duas entidades distintas e dissociadas em suas qualidades individuais, responsável por gerar uma terceira entidade que carrega aspectos das que a geraram. Apesar de, em termos gerais, poderem ser considerados como conceitos correlatos, é notório

haver alguma discordância entre teóricos sobre as particularidades semânticas de cada um dos dois termos.

Por exemplo, enquanto o crítico Moacir dos Anjos entende que o conceito do hibridismo “sugere a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação” (2005, p. 28), sendo assim resultado de “uma aproximação de diferentes que não se completa nunca” (p. 29). Enquanto que a teórica Icleia Cattani sustenta que

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais. (2007, p. 11.)

Nesse sentido, acredito que, como atesta Canclini, os conceitos são produtores na medida em que as “operações epistemológicas [...] situem sua fecundidade explicativa e seus limites no interior dos discursos culturais: permitem ou não entender melhor algo que permanecia inexplicado?” (2000, p. XXI).

E é pelo viés do conceito de mestiçagem no contexto da arte contemporânea, tal como é empregado pela crítica e curadora Icleia Cattani, que o mesmo servirá como ferramenta teórica auxiliar ao se considerar uma pintura que integra outros meios diversos, mas não os funde homogênea ou completamente, tampouco os trabalha de modo excludente. A escolha se dá também por conta das afinidades de percurso teórico através do qual Cattani traça a abrangência e os limites do emprego específico que propõe do conceito.

As bases referenciais históricas a partir das quais o trabalho da pesquisa se desenvolveu inicialmente – o movimento da Arte Pop e do Hiper-Realismo – caracterizavam-se precisamente por operar de modo explícito tais cruzamentos tensos. Pois “a partir de 1975 houve o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de mistura de elementos que abrem a mestiçagens ou a hibridações” (Cattani, 2007, p. 22).

A teórica afirma também que esse processo foi ainda mais enfatizado na contemporaneidade, quando “em oposição à pureza, a produção [...] aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si” (p. 22).

Além disso, o conceito de mestiçagem não se refere apenas a diferentes meios, procedimentos e técnicas imiscuídas num mesmo trabalho, mas também a diferentes

3

Pois, como também afirma Canclini, “[...] os perfis nacionais mantêm vigência em algumas áreas de consumo [...] Não é o caso do cinema, porque os filmes norte-americanos ocupam entre 80% e 90% do tempo em cartaz em quase todo o mundo; ao domínio da produção e distribuição agora se acrescenta a apropriação transnacional dos circuitos de exibição, com o qual se consagra para um longo futuro a capacidade de marginalizar o que resta das cinematografias europeias, asiáticas e latino-americanas” (2000, p. XXXVI).

espécies de situações do signo (indicial e simbólica) dialogando numa mesma superfície, como é o caso da conjunção de legendas textuais e imagem de origem cinematográfica presente nas pinturas dessa pesquisa. Aí se encontra justamente uma mestiçagem de “coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, resignificando-se, recontaminando-se mutuamente” (p. 22).

Ainda em relação à divergência conceitual entre hibridismo e mestiçagem, há outra ponderação de Canclini que considera que “talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos [...] é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convívvel em meio a suas diferenças” (2000, p. XXXIX).

Portanto, conforme enunciado anteriormente, nesse sentido destaca-se a importância do recorte específico feito a partir do campo de produção cultural aqui elegido como ponto de partida para a elaboração do trabalho de pesquisa. Ou seja, a utilização de verdadeiros refugos encontrados nas margens da produção resultante de uma massiva indústria cinematográfica – que aqui gera uma imagem deliberadamente mestiça, e irresolúvel em seu estatuto midiático final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- LUCIE-SMITH, E. *Art Now, from abstract Expressionism to Superrealism*. New York: William Morrow & Company, 1981.
- RICHTER, G. Notas, 1964-1965. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RICARDO PERUFO MELLO

é doutorando em Artes Visuais (ênfase em Poéticas Visuais) pelo Instituto de Artes da UFRGS, orientado pela Profa. Dra. Icleia Cattani. É Professor Assistente do Centro de Artes da UFPel. Em 2002, obteve menção especial no 59º Salão Paranaense. Em 2008, apresentou no Instituto Goethe de Porto Alegre a individual *Pinturas*. No mesmo ano foi selecionado pelo Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009 do Instituto Itaú Cultural, tendo exposto através deste em 2009 nas cidades de São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.