

Fátima Junqueira

Pintando *frames* e fotografias: apresentação de uma prática

Resumo

O ponto de partida do meu trabalho como pintora tem sido, desde 2010, a representação tecnológica – *frames* de vídeo e fotografia – que se faz da cidade e seus habitantes. Apresento aqui uma reflexão sobre esse processo de criação e as pinturas dele resultantes.

Palavras-chave

Pintura. Paisagem urbana. Retrato. Fotografia. Vídeo.

Como citar:

JUNQUEIRA, Fátima. Pintando frames e fotografias: apresentação de uma prática. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-10, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.78144>

Ver o que se passa em minha volta é parte importante para desencadear uma série de ações que se transformam em pintura. Coisas do dia a dia que me são familiares e próximas me despertam um anseio como aquele que motivou os pintores românticos, o indefinível que existia além das coisas.

Mesmo minha pintura não sendo de observação direta, a imagem que utilizo é escolhida em decorrência deste treino do olhar para o mundo real, para o meu cotidiano.

A escolha das cenas de filmes da internet, as fotografias que me aproprio e os vídeos que realizo para depois selecionar um *frame* são ações intrincadas com a experiência do ver.

O crítico britânico David Sylvester, afirma que as condições do ver objetivadas nas esculturas de Giacometti:

não são meramente aquelas do ver, mas as do ver com intenção de representar: as pessoas só se preocupam com a distância em relação ao que estão olhando e com a indefinição de seus contornos se estiverem tentando representá-lo, ou se tiverem o hábito de tentar reproduzir coisas (SYLVESTER, 2012, p. 40).

Fiquei pensando se não seria pelo mesmo motivo que as minhas figuras humanas se misturam com o fundo e seus contornos são tão indefinidos.

Quando saio para capturar imagens na cidade tenho a intenção de buscar estímulos para a pintura. Essa ação justifica meu trabalho: transmitir as condições do “ver” através dos filtros colocados diante da realidade tendo estado lá.

A imagem fotográfica que estimula a imaginação à representação dela mesma é aquela que me toca de maneira especial, que contém o *punctum* de que falava o semiólogo Roland Barthes:

“O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).”¹

Para mim, no entanto, é onde começa minha pintura. O instantâneo, o tempo congelado é eliminado. Não fosse assim, não seria *pintura*.

Na escolha dos *frames* costumo intercalar imagem em *close-up* com cenas panorâmicas, o que gera uma variação de escala e formatos de telas. Faço isso para criar dinamismo quando em conjunto, ou seja, no processo de montagem.

Na montagem a seguir (fig.01) observamos também uma variação de técnicas e gêneros que reforça o aspecto narrativo da pintura.

1. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980, p.47.

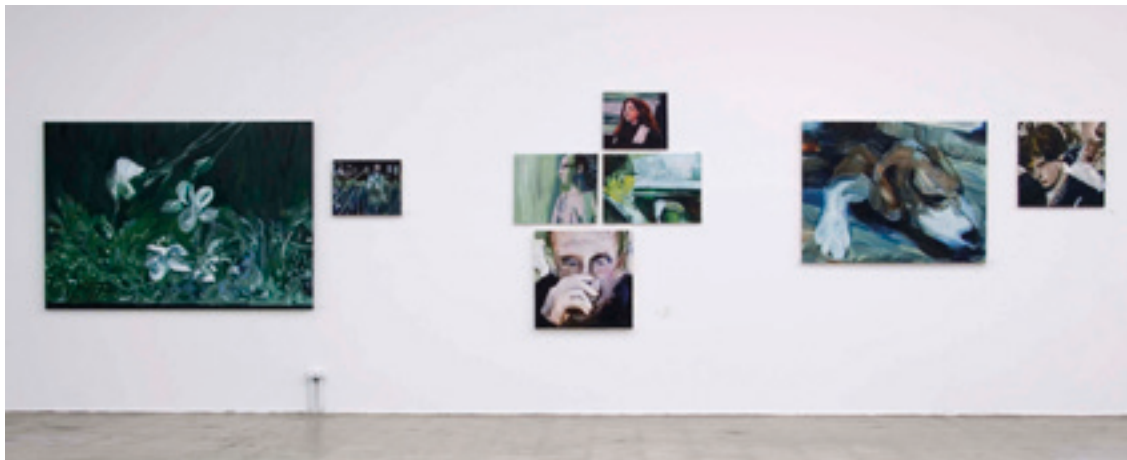


Figura 1. Detalhe de exposição no MAC-USP, 2009. Foto: Fátima Junqueira.

Nos trabalhos atuais, essa alternância em relação aos gêneros é menor, predominam “retratos” e cenas urbanas. Em alguns há ênfase na pincelada que deixa rastros, que mistura os planos de cor; em outros, planos mais chapados, áreas definidas, pinceladas mais “sólidas” e que não misturam as cores direto na tela.

A questão do olhar para aquilo que está distante se intercalando com o que está perto se tornou o mote da pintura e é perceptível na montagem dos quadros no espaço.

A respeito disso, gostaria de citar um artista, com quem tenho afinidade: Edvard Munch.

Em um de seus poucos escritos, encontramos um desabafo sobre uma crítica negativa que recebeu devido ao modo de apresentar as pinturas da série “Friso da Vida”.

A crítica alegava que elas não combinavam entre si, que possuíam técnicas diferentes e que não se apresentavam “acabadas”. Ele rebate escrevendo:

É incompreensível que um crítico, que ao mesmo tempo é pintor, não veja nenhuma coerência nesta série de pinturas. Nem uma mínima coerência, como ele afirma.

A metade das pinturas apresenta tal coerência, que com grande facilidade pode-se transformá-las numa grande composição. As pinturas com a praia e as árvores – onde os mesmos tons de cor são recorrentes – o tema da noite de verão cria a total harmonia. – As árvores e o mar formam as linhas verticais e horizontais que sempre se repetem, a praia e as figuras humanas dão os tons da vida vibrante – cores fortes são o eco da harmonia entre as pinturas. De fato em sua maioria são anotações-documentos-esboços-temas.

Daí sua força (ADE,1994, p.77 - Tradução da autora).

Munch alegava que um friso não precisava sempre exibir uma unidade

rígida, aliás, dizia que os frisos feitos desta maneira podiam se tornar monótonos, a ponto de não se reparar as pinturas contidas nele e que se tornariam apenas elementos decorativos.

É justamente essa contraposição *decoreção/provocação* e o ritmo *não* monótono das pinturas no conjunto que busco no meu trabalho. Por essa razão, juntar pinturas aparentemente sem coerência faz parte do conceito.

Também vejo cada pintura como anotação, esboço, documento. E isso acontece pelo fato de estarem sempre em construção, por serem registros das minhas andanças pela cidade, das minhas observações.

Com a intenção de mostrar meu olhar divagante que ora se concentra em um detalhe, ora se surpreende com o todo, em uma montagem junto, "retratos" ou fragmentos do corpo com cenas panorâmicas de rua ou de espaços do metrô (fig.02).



Figura 2. Detalhe da exposição de finalização do doutorado, MAC-USP, 2014. Foto: Fátima Junqueira.

Na cidade, momentos de pausa e ação, dispersão e concentração, aglomeração e isolamento se interpõem. Os intervalos entre uma pintura e outra podem ser interpretados como passagens ou cortes abruptos.

No processo do trabalho em que utilizo o vídeo, o esboço começa na filmagem, na rua.

No ateliê, congelo a cena e trabalho digitalmente a imagem que será transferida para a tela, com auxílio de um projetor. Nesta etapa pinto direto com a tinta a óleo ou desenho algumas áreas com lápis grafite, fazendo interpretações, mas, sempre preservando as características que me estimularam de início como traços dominantes.

Em um determinado ponto, sigo sem a projeção e me surpreendo com a pintura que fiz “no escuro”. A imagem na tela do computador segue ao lado, como modelo, para que, de tempo em tempo, seja confrontada com o já realizado.

Poderia substituir essa imagem por um modelo natural, pintar a partir da observação ou mesmo da memória, mas me atrai essa possibilidade ampliada, desde a invenção da fotografia, de manipular as imagens – estas enquanto reproduções, que perderam a característica de objeto visual “tradicional”.

Procuo passar para minha pintura esse acontecimento da imagem. Quando penso nos filmes que realizo, aleatoriamente nas ruas, concludo que o mais importante não é o tema da multidão e da figura humana em si, mas o quanto aquela imagem reprodutível que assisto e “re-assisto” me estimula e me leva à pintura.

Diferente de Delacroix ou Degas, por exemplo, que utilizavam a fotografia como um meio de melhor reconhecer o objeto, ou aqueles que usavam a câmera escura para traçar a lápis a imagem projetada sobre a tela, para assim obter um esboço exato, uso o vídeo e a projeção do *frame* sobre a tela como elemento desencadeador de um processo. Após ser desligado o projetor, uma nova etapa se inicia.

Retomando todas as anteriores, diria que primeiramente vem o filme e a manipulação digital como esboço, em segundo, a projeção e as primeiras pinceladas “no escuro” e por fim, a pintura que se liberta da projeção, mas que fica em diálogo com a imagem-modelo na tela do computador.

Ainda sobre as relações “do longe e do perto”, um exemplo de um autorretrato (fig. 03) que parte de um *snapshot* de uma tela de computador.



Figura 3. Fátima Junqueira, autorretrato, 2010, óleo sobre tela. Foto: Fátima Junqueira.

Interessou-me as deformações causadas pela transmissão de baixa resolução e pelo enquadramento de baixo para cima em *close-up*.

2. VAN DEN BOOGERD, Dominic, BLOOM, Barbara e CASADIO, Mariuccia. Marlene Dumas. London: Phaidon Press, 1999, p.116.

No momento em que projetei a imagem na tela de pintura, ela tomou uma proporção arrebatadora, gigantesca se comparada àquela que vemos na tela do computador, e tornou-se pura abstração ao olhar de perto.

Em um texto, intitulado “Maior que a vida”,² a artista sul-africana que reside na Holanda, Marlene Dumas, escreve que seus rostos são muito maiores que a escala humana, ainda que ninguém se dê conta disso. Associa essa sensação com a que temos no cinema, onde encaramos a proporção aumentada das figuras humanas e das coisas como normal.

Isso não surpreende, uma vez que a capacidade de ampliar é uma das principais características da visão fotográfica e um método usado por muitos artistas.

A artista notou que esse procedimento além de aumentar o senso de abstração sobre o plano pictórico eliminava as escolhas mais básicas de composição e proporção. E foi através destes *close-ups* que eliminou fundos, ambientes ou lugares que achava insignificante para suas pinturas.

No meu trabalho, quando utilizo imagens em *close-up* tenho essa mesma intenção de eliminar as “coisas não importantes” da cena enfatizando tanto a expressão introspectiva de uma figura humana como o aumento do senso de abstração que a ampliação proporcionou. Mas minha aproximação com o cinema se dá principalmente pela sequência de planos abertos e fechados que determinam o ritmo do conjunto de pinturas.

SUPERFÍCIES E SUBTERRÂNEOS

As imagens que colho das superfícies (ruas) e subterrâneos (metrô) da cidade de São Paulo fundamentam as “superfícies” da minha pintura, que assim como as cidades, também possuem camadas.

Artistas modernos se inspiraram em elementos urbanos. Cito aqui três exemplos que considero relevantes para meu trabalho atual. Um deles é Mark Rothko, que na sua primeira fase na década de 1930, realizou pinturas com imagens do metrô de Nova York, as quais guardavam certa influência com a linguagem dos artistas da assim chamada cena americana.

Esta época da Depressão econômica, também produziu um artista como Edward Hopper, em cuja pintura, pode-se dizer, a vida cede lugar para o inanimado. Basta lembrar a justaposição das figuras isoladas, emolduradas pela arquitetura de Nova York, com os frios ambientes enfatizados por linhas retas.

Outro exemplo é o fotógrafo Walker Evans que fotografou o metrô, entre 1938 e 1941 realizando retratos de desconhecidos. Para este projeto vestia um casaco que escondia uma câmera de 35 mm com um disparador que lhe chegava até a mão. Havia algo no olhar dessas pessoas que parecia ter sido capturado num estado inconsciente, ao mesmo tempo passivo e inquieto.

No meu trabalho, também exploro a temática do metrô e seu aspecto “existencialista” e admito, por isso mesmo, certo parentesco com esses artistas. Mas, busco, sobretudo, contrapor esse estado de *trânsito* com o devaneio que este propicia, juntamente com o filme que realizo para captar esses momentos.

Nestas duas pinturas *Calça Vermelha* e *Plataforma* (fig. 04 e 05) pessoas são representadas na plataforma da estação de metrô.



Figura 4. Fátima Junqueira, *Plataforma*, 2011, óleo sobre tela. Foto: Fátima Junqueira.

Elas têm o mesmo peso pictórico que o espaço que habitam. Mesmo no contraste entre as linhas diagonais (que dominam a composição) e as linhas orgânicas dos corpos, consegue-se estabelecer uma relação de fluidez de formas, que, enfatiza o grau de pertencimento da figura ao espaço.

Em *Calça vermelha*, por exemplo, as formas se dissolvem a ponto de quase não identificarmos as figuras. São massas de cor e luz num espaço que sugere movimento.

O branco da luz do teto e o amarelo da faixa de segurança formam diagonais que puxam nosso olhar para um ponto central à esquerda. Neste, localiza-se a figura de calça vermelha.

A cor é transparente e ilumina o quadro: quer dialogar com o amarelo da faixa. Na verdade são duas cores quentes que se destacam do ambiente dominado por cores frias.

Dossiê

Figura 5. Fátima Junqueira, *Calça vermelha*, 2011, óleo sobre tela. Foto: Fátima Junqueira.



O verde do chão, que também é vibrante, serve de ponte entre o primeiro e o segundo plano, além de servir de passagem do amarelo para o vermelho. Se não fosse ele, o vermelho ficaria isolado e desequilibraria a composição.

A área escura que forma um triângulo à direita “engole” a pessoa mais próxima do espectador. Ela está de costas e vira a cabeça em direção às figuras da esquerda. Pode estar observando-as, mas também pode estar simplesmente perdida em devaneios a espera do trem que está para chegar. A figura está em pose relaxada, o que passa a ideia de espera e imobilidade.

A figura do meio é ambígua, carrega uma mochila nas costas e parece entretida com algo nas mãos. A de calça vermelha carrega uma bolsa grande, do tipo sacola e se mantém em pose atenta de espera. Seu olhar é para frente e está prestes a se mover dali.

São três atitudes bem distintas sugeridas na cena. O aspecto de introspecção surge pelo fato delas não se comunicarem. Pode se ver “fragmentos” de outras pessoas entre elas, pinceladas em varias direções e sobreposições, dificultando a identificação.

O chão tem o mesmo tratamento das figuras. As sombras e os reflexos lembram elementos fluidos: as pernas da figura à direita parece derreter e fundir com o chão.

O estímulo para passar essa ideia de fluidez também vem da *imprecisão* das imagens de onde as pinturas partem.

A tinta a óleo, por ser fluida e “moldável”, combina com meu modo de deixar rastros visíveis de pincel e misturar novas camadas sobre as molhadas, sem pressa.

A massa é enfatizada, não a estrutura da pintura. O volume das figuras humanas é dado pela variação de tons e de contraste de cores. Os corpos são vistos em si e não em função do movimento - que seria apenas um pretexto para mostrar os corpos no espaço. Os contornos abertos das figuras revelam a noção de pertencimento ao lugar, ou seja, as figuras “vazam” na atmosfera.

No ato de caminhar pela cidade existem sempre as paradas, seja para atravessar uma rua, na espera de um trem na plataforma de uma estação ou no congestionamento de pessoas aglomeradas na calçada. Há uma imobilidade momentânea e algo se passa nesta espera.

As dualidades do vivo e do inanimado invocam a noção de “movimento na imobilidade”. Através da cor e da forma, juntamente com a pincelada, a matéria pictórica da figura mistura com o fundo, um ritmo surge, uma sensação de movimento é reconhecida.

Giacometti ao relatar sobre uma mudança crucial na maneira como via o mundo no momento em que entrava no cinema e o momento em que saía, afirma que sua visão tornava-se fotográfica e tudo tinha um ar de absoluta imobilidade, causando-lhe uma sensação de silêncio.

[...] a aparência de tudo parecia transformada... como se o movimento não fosse mais que uma série de pontos de imobilidade. Uma pessoa falando não era mais um

movimento, eram imobilidades que se sucediam umas as outras, completamente separadas umas das outras; momentos de imobilidade que, afinal, poderiam prosseguir por toda uma eternidade, interrompidos e seguidos por outra imobilidade (SYLVESTER, 2012, p.166-167).

A relação que faço do vídeo com a pintura me faz pensar sobre essas mesmas “imobilidades” de que fala Giacometti. Quando estou escolhendo o *frame* no computador sinto que a realidade capturada é feita de momentos de inércia. O movimento é uma série de *frames*, uma série de “pontos de imobilidade”.

Não posso deixar também de pensar no *tempo*, afinal a cena das figuras na plataforma, por exemplo, trata de pessoas paradas, em espera. Existe uma expectativa: o trem que vai chegar, mas ainda não está lá, as pessoas que estão lá, mas em pensamento já não estão. O “estado de trânsito” em que as figuras se encontram é composto de momentos de suspensão.

A minha pintura transforma a “realidade” fotográfica e cria outra imagem. Na verdade uma imagem-objeto. A tinta e o tecido da tela juntamente com a pincelada e a cor, criam uma trama, transformam o modelo de onde partiu. Pode ter sido um pretexto, mas talvez mais do que isso, um ponto de partida.

Não tenho interesse em representar as coisas como elas são ou como nós as vemos. Meu desejo é manter a complexidade da interpretação da imagem. Quero representar o que é público e genérico de uma maneira que isso fique íntimo e específico.

Acredito na validade da pintura porque ela está atrelada a minha vida. As ações que eu realizo para desembocar nela atestam a fé nesta linguagem.

Se meu trabalho como artista se realizasse só nas andanças pelas ruas e subterrâneos da cidade ou se considerasse os vídeos um trabalho final, talvez não pudesse “provar” essa minha crença. E isso se explica porque *acredito* que minhas pinturas são “melhores” que meus vídeos ou, pelo menos, me fazem mais sentido.

REFERÊNCIAS

- ADE, Peter A. (org.) *Munch und Deutschland*. Catálogo. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SYLVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VAN DEN BOOGERD, Dominic, BLOOM, Barbara e CASADIO, Mariuccia. *Marlene Dumas*. London: Phaidon Press, 1999.

Fátima Junqueira

Artista visual graduada e pós graduada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com formação complementar pela Freie Kunstakademie Nürtingen (FKN) na Alemanha. Tem realizado e participado de exposições e trabalhos como professora de pintura na Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná (Embap-UNESPAR)

(*) Texto enviado em novembro de 2017.