

O ruído como indício de técnica:

uma possibilidade na pintura
contemporânea.

Ricardo de Pellegrin

Mestrando em poéticas visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL.

Resumo. Este artigo foi motivado pelo desenvolvimento de pesquisa em Poéticas Visuais, junto ao Mestrado em Artes Visuais – UFSM, em andamento neste ano de 2011. O trabalho está fundado na elaboração de telas, que aproximam a pintura do cinema e da fotografia, procurando desenvolver o conceito de ruído, compreendido aqui como indício do emprego de aparatos técnicos em processos pictóricos híbridos. O estudo foi pautado em considerações do teórico Jacques Aumont e do filósofo Michel Serres, autores que serviram de aporte para a elaboração de um arcabouço que permite a compreensão das possibilidades poéticas da imagem técnica no contexto da arte contemporânea.

Palavras-chave. poética, pintura, imagem técnica, ruído.

The noise as sign of technique: a poetic possibility in contemporary painting.

Abstract. This paper was motivated by developing researches in Visual Poetics together with the Master's Degree of Visual Arts – UFSM, which is in progress this year 2011. This work is based on canvas that approximate painting from cinema and photograph trying to develop the concept of noise understood here as a sign of technical devices used in hybrid pictoric processes. The study was based on Jacques Aumont and philosopher Michael Serres' considerations, authors who were used as a contribution for the elaboration of one framework that allow us to understand the poetic possibilities of technique image in the context of contemporary art.

Keywords. poetic, painting, technique image, noise.



A pintura é uma categoria artística enraizada na tradição da arte ocidental. Difícil refletir em torno das questões pictóricas contemporâneas sem considerar a história da arte e as relações da pintura com os meios técnicos de produção visual bidimensional (cinema e fotografia). No final da década de 70 inicia uma intensa retomada da pintura nos Estados Unidos e Alemanha, fato que reverbera nas décadas seguintes atingindo também o cenário artístico brasileiro. Neste sentido, alguns artistas contemporâneos adotam o pictórico como possibilidade de fundar um discurso poético no conturbado mundo de imagens em que vivemos. Estas práxis são marcadas pelo elo com as imagens técnicas, e se caracterizam pela visualidade contaminada resultante das condutas poéticas híbridas adotadas.

Refletir a respeito das aproximações entre pintura e imagem técnica requer voltar os olhos para o passado, mas, com um olhar atualizado, destacando ocorrências históricas da arte ocidental elementares para o entendimento do caráter híbrido presente na visualidade da pintura contemporânea. Neste sentido, uma observação mais atenta de algumas obras do pintor holandês Jan Vermeer (1632-1675), revela-nos elementos visuais decorrentes do uso de mecanismos ópticos. A aparência das pinturas de Vermeer denuncia o emprego de aparatos técnicos como recurso de mediação, do mundo visível para o bidimensional, procedimentos fundamentais para a constituição da aparência fotográfica destas obras.

Atuando no contra fluxo das tendências tecnológicas digitais, alguns artistas contemporâneos empreendem processos pictóricos meticulosos, e lentos, em contraponto a acelerada produção e difusão das imagens técnicas. A escolha da pintura como meio de reprodução pretende negar a superficialidade típica das imagens técnicas. A aparência destas pinturas decorre de sua origem técnica, mas é o fazer manual que define a superfície densa dos trabalhos. Os pintores contemporâneos, apesar de negar determinados aspectos das imagens técnicas, recorrem a este universo como inventário de possibilidades poéticas.

Este ensaio apresenta algumas questões surgidas em torno de conceitos operacionais e condutas poéticas recorrentes no processo de elaboração da série de pinturas em desenvolvimento no ano de 2011, trabalhos que empreendem estratégias que evidenciam a mediação técnica da qual são procedentes.

Na aparência destas pinturas verificamos indícios que decorrem da mediação técnica, a percepção destes elementos visuais conduziu para a abordagem desenvolvida pelo filósofo francês Michel Serres (1982) acerca do ruído. Segundo Serres o ruído é parte indissociável dos sistemas de mediação de mensagens



(neste caso de imagens), concebido como parasita, sua inevitável presença gera desvios e falhas nas informações transmitidas. As problemáticas relacionadas às aproximações entre os meios técnicos e a pintura foram desenvolvidos com base nas observações do teórico Jacques Aumont (1993/2004).

Aparatos ópticos: uma investigação poética de mediação.

A pesquisa visual em questão se constitui da apropriação de imagens mediadas¹ por mecanismos ópticos, onde o ruído gerado pelo uso de aparatos técnicos no processo é evidenciado na transposição, através de projeção, para a pintura. As escolhas processuais definem em parte a visualidade dos trabalhos, aparência ambígua decorrente dos desvios provenientes da mediação técnica do referente.

As pinturas em desenvolvimento no ano de 2011, *Olhar pornô* (fig. 1), *Grande Panorama Portátil* (fig. 2) e *Globo* (fig. 3), decorrem do interesse pelo cruzamento entre meios técnicos e manuais de mediação da imagem. Interesse-me pelo limiar entre o fazer do olho/mão do artista e a reprodução fria da técnica, assim como os possíveis adensamentos e subversões nesta retórica.

A transposição para a pintura, em óleo sobre tela, faz parte da gama de procedimentos escolhidos para negar a banalidade e conferir outro status para a imagem técnica. Deslocada do contexto de profusão e sobreposição que a fotografia se encontra na sociedade contemporânea, os trabalhos tangenciam as problemáticas relacionadas à superficialidade da imagem e seu estatuto de verdade.



Fig. 1. *Olhar pornô* (fotografia/estudo e detalhe do processo), 2011, óleo sobre tela, 40x50 cm.



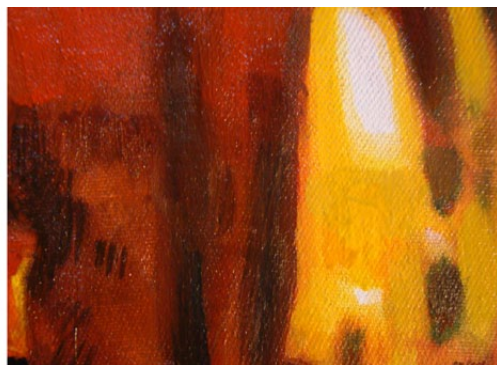


Fig. 2. *Grande Panorama Portátil* (fotografia/estudo), 2011, fotografia.

Fig. 3. *Globo* e detalhe, 2011, óleo sobre tela, 30x30 cm.

As fotografias, referências/estudos (fig. 2) para as pinturas, são capturadas em circunstâncias específicas, empregando recursos simplificados como lupas e globos de água. Os aparatos ópticos anexados informalmente à câmera subvertem o controle e os comandos do mecanismo fotográfico.

A imagem que passa pela mediação informal proposta neste processo informal incorpora em sua aparência determinada opacidade, visualidade que destoa das concepções tradicionais de representação fotográfica e figuração.

O pintor alemão Gerhard Richter (1932-) adota como problemática em algumas pinturas os embates da representação entre a abstração e a figuração. Na série que realiza no final dos anos 70, cuja aparência pode remeter a composições abstratas, tratam-se na verdade de “fiéis ampliações de slides de pequenos estudos

a óleo” (ARCHER, 2001, p. 163). O limite entre abstração e figuração fica tênue no universo das imagens mediadas.

O discurso dos trabalhos que compõe esta pesquisa poética não se refere apenas aos temas da tradição da representação com objetos, mas está fundado nas possíveis ambiguidades estabelecidas por meio das distorções ópticas, compreendidas como resíduos de um processo entre meios, técnicos e manuais, constituindo-se de um fazer híbrido.

A óptica é fundamental nesta investigação poética, pois a motivação se encontra nos recursos empregados como ferramenta para mediar o mundo visível, tornando-o bidimensional, meios que direcionam o olhar do espectador nos sentidos bifurcados pertinentes ao estudo. A opacidade que é gerada pelo emprego da óptica no processo de captura da imagem tem a função de velar o referente em prol de uma abordagem menos taxativa da figuração. A abertura de sentidos decorrente das distorções ópticas agrega ao referente um ruído processual, emprego que alarga as possíveis interpretações da imagem.

Considerando a capacidade de mimese da fotografia, percebemos que mesmo a representação mais precisa é dotada de minúcias interpretativas que estão além da superfície. Ao distorcer as formas pelo uso de aparatos ópticos, as possibilidades de sentido se tornam mais amplas. Quanto mais se aproxima da abstração, em decorrência da profusão de ruídos, menos a imagem comunica no sentido de uma mensagem direta, por outro lado, mais ela exige do espectador. A opacidade presente nas pinturas produzidas a partir de imagens mediadas por técnicas instiga o observador a buscar maneiras de penetrar na trama de sentidos evocados por estas representações.

Pintura e técnica.

Toda mediação técnica contamina a informação com algum ruído. Nas obras de Jan Vermeer aparecem os primeiros indícios do emprego de aparatos técnicos na pintura, em suas telas reproduziu as suaves variações de foco geradas pela câmara escura. “Vermeer parece encantado com os efeitos ópticos da lente e tentou recriá-los na tela.” (HOCKNEY, 2001, p. 58). A tela *A rendeira* (sem data) (fig. 4) apresenta um típico tema de Vermeer repleto de efeitos ópticos, indícios que são facilmente visualizados após a observação do detalhe da obra.

O procedimento técnico adotado por Vermeer, e também por alguns de seus contemporâneos na Holanda do século XVII, baseia-se na câmara escura,



mecanismo óptico que consiste uma caixa com lentes capaz de produzir imagens no seu interior. Um orifício na caixa permite a passagem do feixe de luz que projeta a imagem invertida e plana do que está disposto diante do aparato. Constitui-se de um meio de codificação bidimensional técnica do mundo visível, pois as regras de organização do espaço real são traduzidas para os parâmetros da representação visual.

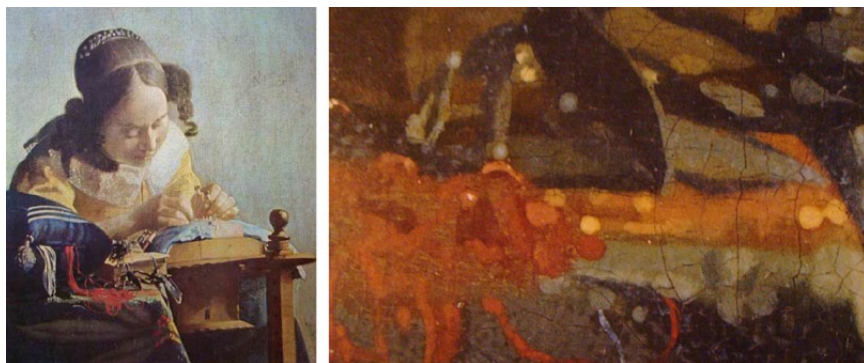


Fig. 4. Vermeer: *A rendeira* e detalhe, sem data, óleo sobre tecido, 24x21 cm.
Fonte: Coleção Gênios da Pintura - Vermeer, 1968.

“A câmara tem o poder de transformar instantaneamente as três dimensões da cena num arranjo de formatos no visor” (STEADMAN apud HOCKNEY, 2001, p. 225), mas estas representações não são palpáveis ou fixas, sua imaterialidade exige que o artista decalque, com seu toque humano, a imagem no suporte bidimensional. Pois “a óptica não faz marcas - ela produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida” (HOCKNEY, 2001, p. 131). Ao transpor as imagens da câmara escura para a tela Vermeer reproduz juntamente com o modelo os ruídos do meio técnico empregado, assumindo e evidenciando os efeitos visuais provenientes da óptica.

A presença de informações adicionais ao modelo altera parcialmente a mensagem, acréscimos que não aniquilam totalmente os nexos com o referente. Nas pinturas de Vermeer percebemos a recorrência da temática de gênero, obras nas quais as personagens compõem cenas em ambientes internos com objetos domésticos e suntuosos cortinados. Estas representações são marcadas pela presença de resíduos processuais, identificados nos *halos* e desfocados reproduzidos manualmente pelo artista nas pinturas. O ruído é o elemento que nos permite reconstruir a gênese técnica destas imagens, é o indício do uso da tecnologia na tradição pictórica ocidental.



Ruído.

Considerando os processos de mediação da imagem como um circuito de comunicação, será adotado o conceito de ruído desenvolvido pelo filósofo Michel Serres, estabelecendo uma possível tangente com as questões que rodeiam o fazer pictórico interpolado por técnicas. Sem a pretensão de destrinchar toda a complexidade da obra de Serres, conhecido pelo esforço em traçar interpenetrações entre diferentes áreas do conhecimento, foi estabelecido um recorte que possibilita o emprego do termo ruído dentro das pretensões discursivas desta investigação poética visual.

Serres considera que o ruído é parte da comunicação, mas por outro lado afirma que ele é o não comunicado, pertencente à esfera do caos. Na obra literária *The Parasite* (1982) o autor elabora o conceito de ruído a partir da ideia do parasita, que no francês significa entre outras coisas ruído. Desta maneira o parasita é o ruído em um canal de comunicação.

A mensagem, nos termos de Serres, não pode ser concebida sem deturpação, pois “não conhecemos um sistema que funcione perfeitamente, ou seja, sem acidentes, perdas, fugas, desgastes, erros, acidentes, opacidades – um sistema cujo retorno é de um por um” (SERRES apud LECHTE, 2002, p. 101).

Analisada nestes parâmetros a fotografia pode ser pensada como meio cuja passagem subverte a clareza da mensagem. Pois, por maior que seja a capacidade da imagem fotográfica de gerar uma mimese do visível, a representação produzida sempre será uma interpretação ruidosa. A mediação técnica faz a passagem do mundo visível para o bidimensional, estas imagens se constituem a partir de uma organização particular, experiência que diverge da vivenciada diante do modelo. No cinema, as superfícies capturadas pela câmera são impregnadas pela gama de soluções visuais particulares da imagem cinematográfica, transpondo espaços, texturas e cores em correspondentes bidimensionais.

A mediação através de imagens não disponibiliza a mesma experiência do referente ao observador. A observação do mundo visível não é contemplada na totalidade pelos meios técnicos de produção de imagens, mas é traduzida de uma maneira específica e ruidosa. A percepção estabelecida a partir de imagens obedece aos preceitos do recuso técnico utilizado. São experiências visuais que pertencem a ordens divergentes.



Processos híbridos na arte.

O cinema é um meio de produção de imagens que possui sua origem intimamente relacionada à fotografia. No cinema tradicional, realizado sobre película, é a projeção sucessiva de negativos que gera a sensação do movimento na imagem.

As relações de cinema e pintura decorrem da inevitável influência imagética da tradição pictórica ocidental, com mais de 500 anos, sobre as novas experiências no bidimensional. A fotografia como meio de expressão artística esteve inicialmente submetida à imitação dos efeitos pictóricos, movimento conhecido como pictorialista (1890-1914), assim como o cinema na sua constituição engendra práticas que detém similitudes com a pintura. Pois é sobre o arcabouço formado pelas teorias da cor e da luz na tradição pictórica que os meios técnicos de produção de imagens fundaram sua visualidade.

Como linguagens independentes e desenvolvidas a fotografia e o cinema passam a integrar o repertório de referências para a arte, em especial a pintura, formando um sistema de confluências entre meios que se retroalimentam.

A cor é o elemento de expressão mínimo da pintura, compartilhado com os diversos meios de produção bidimensional pode ser utilizada para destacar algumas diferenças visuais pertinentes. Desta maneira um pôr-do-sol pintado sobre tela é uma explosão de cores, resultado da recepção e tradução do referente pelo olho/mão do artista, no caso do cinema a mesma cena “se torna logo um cromo insuportável” pela falta de um ajuste sensível (AUMONT, 2004, p. 167). Apesar dos inúmeros aspectos compartilhados, pintura e cinema não registram o espaço e o tempo da mesma maneira.

No cinema, as cores são obtidas na película por meio da aplicação do princípio fundamental de síntese das cores a partir de três primárias. As camadas de cor cobrem toda a superfície do filme para gerar as nuances, gradações, e matizes cromáticas.

A cor da película resulta da reação química da emulsão sobre o negativo, é sempre uma imposição, sua aplicação é arbitrária, sendo assim, o cinema em preto e branco ainda parece deter um parentesco mais próximo com a experiência real de que a imagem cinematográfica colorida. A forma particular de construir a cor por sobreposição diverge da concepção empregada na pintura tradicional que pressupõe uma superfície opaca. Na pintura a cor é materializada com pigmentos,



no cinema é resultado da fusão física da luz.

“Pode-se sempre imaginar um pintor que se aplica em pintar, sucessivamente, três camadas monocromáticas, em cores primárias, sobre toda a superfície: é complicado mas teoricamente possível” (AUMONT, 2004, p. 186). O pintor brasileiro Ricardo Perufo Mello parece concretizar na série *Imersão noturna* (2005-2007) (fig. 5) a possibilidade técnica apontada por Aumont.

A respeito do processo de trabalho Mello declara: “Pinto em cor-pigmento o que se vê como cor-luz na imagem projetada pelo slide, pixel a pixel, da maneira mais fiel possível” (MELLO, 2008, p. 61) (fig. 5, ver detalhe). O tratamento repetido sistematicamente por Mello em toda a superfície da tela resulta de sutis toques de cor que são administrados sobre o plano. O fazer manual do artista simula o mecanismo de uma impressora colorida, por linhas e de uma borda a outra da superfície. A pintura resulta da sobreposição das finas camadas de tinta diluída, lâminas de cor semitransparentes que não se subtraem, mas que se somam. Mello transporta para o plano pictórico o conceito fílmico de construção da cor.

A pintura, a fotografia e o cinema são os principais meios responsáveis pelas mudanças na concepção da imagem no ocidente, com consequências intimamente ligadas à formação do olhar do espectador de diferentes períodos. As aproximações entre pintura e meios técnicos de produção sempre ocorreram, mas é na contemporaneidade que verificamos a efervescência deste tipo de conduta poética híbrida.



Fig. 5. Ricardo Perufo Mello: *Imersão noturna* #47 (360 horas) e detalhe, 2005, acrílica sobre chapa de metal galvanizado, 194x94 cm. Fonte: MELLO, 2008.



Os artistas contemporâneos que utilizam imagens técnicas na prática pictórica são inevitavelmente afetados pelas circunstâncias envolvidas nestes procedimentos, absorvendo para as obras os ruídos e conceitos operacionais provenientes de diferentes meios. Mello (2008, p. 64) ressalta:

[...] em meu trabalho como pintor, procuro não adicionar, inventar ou subtrair elementos visuais à imagem original que é transposta para a pintura. Trabalho assim no entremeio da ambivalência existente entre a tentativa de uma frieza sistemática num método analítico de trabalho e a inevitável intervenção artesanal da mão.

O procedimento engendrado por Mello almeja a reprodução fiel da imagem, com todas as marcas dos meios aos quais foi submetida (vídeo, fotografia). O registro fotográfico é transposto de maneira a renegar o gesto manual, em prol de evidenciar a imagem e seus ruídos. O fazer empregado nas telas é meticuloso e sistemático a fim de subverter a expressividade do gesto e o caráter emocional da pintura.

Uma vez que faço uso da pintura, que é uma categoria histórica e artesanal da arte, a intenção contida no emprego desses materiais “frios” é mais uma vez o propósito recorrente de explorar e colocar em causa o paradoxo contido num trabalho que percorre em sua poética o caminho contrário ao da história das tecnologias, mas se valendo dela. (MELLO, 2008, p. 70).

Em oposição à tecnicidade do cinema, de sua relação estéril com o referente, a pintura dispõe “de algo a mais, de meios de aceder a uma emoção” (AUMONT, 2004, p. 167). Dentre o repertório de possibilidades de exploração visual do bidimensional, a expressividade da cor, a ação da pincelada e a tensão das veladuras são artifícios próprios da pintura. “É na relação com a luz que se percebe melhor o paradoxo plástico do cinema: vítima de sua tecnicidade, ele apreende bem demais a luz, sem trabalho, para saber, de saída, trabalhá-la” (AUMONT, 2004, p. 179-181).

Em pauta a relação entre o fazer manual e a tecnicidade da imagem mediada. Evidenciando o elemento técnico processual, estas pinturas mantêm apenas vestígios do referente, instauram-se como práticas híbridas, apontam para a condição do olhar contemporâneo fundado entre diferentes meios e referências.

A aparência destes trabalhos evoca equívocos visuais, problematizando a respeito do real e do simulado, iludindo o olhar do espectador, bem como subvertendo a lógica pré-estabelecida pelo estatuto da imagem difundido.



Considerações finais.

A produção pictórica em desenvolvimento nesta investigação prático-teórica está inserida nas discussões sobre o estatuto da imagem, reflexão emergente dos embates entre pintura e imagem técnica no conturbado panorama contemporâneo.

A profusão de imagens na atualidade é um fenômeno intenso e acelerado, desde o advento da fotografia são nítidos os impactos dos meios técnicos de representação no imaginário coletivo. Os pintores contemporâneos reconhecem a presença iminente destas imagens e recorrem a este universo como possibilidade de desenvolvimento de um discurso poético.

No passado a fotografia e o cinema adotaram preceitos da pintura para se estabelecer como linguagem, na atualidade as práticas pictóricas recorrem a soluções visuais e conceituais destes meios técnicos de mediação. O emprego poético de imagens mediadas por pintores através de apropriação, direta ou indireta, é um fato consumado já nos anos 70. As influências dos pintores do pós-guerra ressoam na arte contemporânea, também os preceitos do novo realismo ou hiper-realismo reaparecem. Em outros moldes, os artistas contemporâneos absorvem da prática destes pintores o fascínio pela imagem fotográfica, a distinção entre representação e tema, além da afirmação dos procedimentos técnicos manuais de pintura.

O ruído, compreendido como vestígio da técnica, presente nas imagens de procedência óptica, mas também na representação do pixel sobre a tela, é a ligação entre pintura (como produto final) e o processo de elaboração por mediação técnica. Na pintura o ruído remonta visualmente o processo de trabalho engendrado.

O olhar do espectador contemporâneo, viciado pela profusão de imagens, acostumou-se a recepção através de aparatos mediados técnicos. Os parâmetros difundidos por estas imagens, em decorrência de sua ampla sua repetição e distribuição, acabaram aderindo à cultura visual atual.

Neste sentido o que foi considerado um erro visual no passado, pode ser absorvido como recurso de significação visual em outro período. As distorções da óptica (desfocados e anamorfoses) não são mais dificuldade para legibilidade da imagem, da mesma maneira o pixel foi legitimado e se tornou um elemento visual amplamente utilizado pelos artistas contemporâneos.



O ruído é parte da mensagem e a informação não é mais concebida sem a sua interferência. A pintura contemporânea se estabelece como prática possível ancorada na aparência e nos fundamentos conceituais oriundos das imagens técnicas, constituindo-se de uma práxis que não pode ser percebida descolada da referência a qual sua visualidade reporta.

¹ Imagens mediadas: expressão adotada neste estudo como menção as imagens geradas por processos técnicos com lentes, como nos exemplos da fotografia e do cinema, ambos meios que adotam a óptica em seus mecanismos.

Referências.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa* [tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura* [tradução Eloísa Araújo Ribeiro]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A Imagem* [tradução Estela dos Santos Abreu]. Campinas: Papirus, 1993.

CIVITA, Victor (Editor). *Gênios da Pintura – Vermeer*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico* [tradução Marina Appenzeller]. Campinas: Papirus, 2009.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto – Redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Colônia: Taschen, 1990.

LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

MELLO, Ricardo Perufo. *Interferências entre transposições: uma poética pictórica de acumulação e adensamento de imagens videográficas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.



PASSERON, René. A poiética em questão. *Porto Arte*, n. 21, jul./nov., 2004.

SERRES, Michel. *The Parasite* [tradução Lawrence R. Schehr]. Baltimore: Johns Hopkins University Press; 1982.

Artigo recebido em setembro de 2011. Aprovado em novembro de 2011.

