

RAREFAÇÃO: PARADOXOS IMAGÉTICOS

Ricardo Perufo Mello¹

Resumo

O artigo entremeia algumas das principais idéias da pesquisa em fase de desenvolvimento no doutorado em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof^a Dr^a Icléia Cattani. O trabalho da pesquisa abrange os meios da fotografia (como produtor de imagens que são minuciosa e fielmente pintadas) e da pintura (como resultado final) em suas intersecções, e tem como principal referencial nessa prática o movimento do Hiper-Realismo. Sua prática envolve conceitos operacionais aqui intitulados **rarefação** e **mínima inferência pessoal possível**, que acarretam paradoxos determinantes para os resultados da pesquisa. Ao longo do texto a seguir foram consideradas as suas respectivas imbricações conceituais, bem como algumas de suas decorrentes implicações semânticas.

Palavras-chave: Pintura. Hiper-realismo. Imagem videográfica e fotografia.

Abstract

This article intersperses some of the main ideas of the under development research for the Doctor's Degree in Fine Arts at UFRGS, under the tutoring of Prof. Dr Icléia Cattani. This research work covers the mediums of photography (as the producer of images which are thoroughly and faithfully painted) and painting (as the final result) in their intersections, and has as its main referential in this practice the Superrealism art movement. Its practice also involves operational concepts here entitled **rarefaction** and **minimum possible personal inference**, which result in determinant paradoxes for the research results. Throughout this text were consider its respective conceptual overlaps, as well as some of its arising semantical implications.

Key words: Painting. Superrealism. The video image. Photography.

¹ Doutorando do PPGAVI da UFRGS e docente do DAV/UFPel.

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 inferem implicações 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. Busco ainda explorar as diferentes noções de percepção da representação de realidade nos entremeios dessas transposições imagéticas.

Para tal, constitui 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* (identificado pelo diretor de cinema Jean Epstein como sendo “a alma do cinema”²). Viso também alcançar uma dissociação entre memória e imagem através da utilização de filmes que tem como característica principal um certo anonimato, cujas imagens tem chances remotas de serem identificadas.

Esses filmes 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). Encontrados em lojas que comercializam refugos de vídeo-locadoras, tais vídeos situam-se no íterim dos desdobramentos próprios aos fluxos das imagens atuais

Quando considerei inicialmente a escolha de tirar partido desse universo peculiar, esta foi em grande parte influenciada por um texto de Richard Prince (artista americano que retrabalha imagens retiradas de coleções suas para elaborar pinturas). Abaixo cito alguns trechos desse texto:

² O close revelou-se muito perturbador “[...] quando começou a mostrar, no cinema, corpos humanos vistos de perto e, depois, de muito perto. Os primeiros planos enquadrando o busto, até mesmo a cabeça, produziram durante muito tempo rejeição, ligada não só ao irrealismo dessas *ampliações*, mas a um aspecto percebido como monstruoso. [...] Ora, pouco tempo depois, nos anos 20, Jean Epstein podia dizer que o *close* era ‘a alma do cinema’.” (AUMONT, 1993, p. 140-141).

Por um ano ele alugou filmes - fitas de videocassete - e assistiu a todos eles em uma televisão Sony de 25 polegadas no apartamento dela.

Ele assistia os filmes sozinho, tarde da noite, depois que ela já havia ido dormir. Ele assistiu duzentos e setenta e cinco filmes naquele ano. Ele alugava os filmes na "Mundo dos Filmes". Parte de sua rotina era ir até a loja de vídeos e escolher o que iria assistir naquela noite. [...] Tudo que ele fazia era assistir filmes. [...]

Ele contou a ela sobre os filmes que vinha assistindo no videocassete no último ano e sobre a TV... Sobre o fato de que tudo que queria era sentar-se no sofá, assistir um filme e tomar um drink. Sobre o quanto ele queria assistir tantos filmes e tomar tantos drinks quanto pudesse antes que caísse no sono. Contou a ela o quanto queria fazer isso todas as noites [...] (2009, tradução nossa).

Esse tipo de situação (embora ficcional no texto de Prince) é corrente no mundo atual que se organiza cada vez mais em sintonia e dependência com a difusão e produção de imagens e informações, no qual as imagens da mídia acabam por definir toda uma realidade coletiva. Encontramo-nos em um “universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo.” (PEIXOTO, 1988, p. 361).

Em meio a esse cenário, o cinema em particular – com suas imagens e narrativas – tornou-se ainda mais difundido no decorrer das últimas duas décadas. Difusão essa decorrente em grande parte do advento da possibilidade de sua transposição para a TV e para o vídeo. O que confirmou sua importância como mídia fundamental na formação de uma sistemática diferenciada de percepção socialmente compartilhada, conforme apontado por Walter Benjamin na década de 30: “[...] a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes.” (1995, p. 184). Intensifica-se agora essa sua situação anterior, na qual se identificava “[...] milhares de pessoas que se tornaram freqüentadoras de salas de cinema [...], visionários banais cuja vida cotidiana é nada mais do que uma mixagem fílmica, uma realidade em permanente superimpressão.” (VIRILIO, 2002, p. 80).

Ao longo das três últimas décadas verificou-se uma difusão e popularização de estabelecimentos que disponibilizam o serviço de aluguel de filmes cinematográficos (em formato VHS, e mais recentemente, em formato DVD). De maneira que o indivíduo adquire a possibilidade de, não apenas imergir na narrativa visual cinematográfica³,

³ A narrativa visual específica do cinema, como afirma Jean-Louis Baudry citado por Jacques Aumont, “determina um estado regressivo artificial [...], ‘O aparelho de simulação consiste em transformar uma

mas também decidir quando, em que lugar, como, e de que modo assistir. Constituem-se assim inserções socialmente compreendidas “[...] onde a própria sensação visual é recuperada através da máquina.” (BARDONNÈCHE, 1997, p. 199).

Amplifica-se, de modo considerável, o acesso ao universo das narrativas visuais do cinema, isto aliado a um consumo cada vez maior e mais numeroso destas imagens. O que, em certa medida, institui características que tangem as de um vício: “[...] as próprias palavras e imagens são drogas, segundo Burroughs, por meio das quais poderes invisíveis controlam uma população de viciados em imagens. ‘Imagens, milhões de imagens, eis o que devoro.’” (LASCH, 1987, p. 122).

Este panorama já tão familiarizado nos desdobramentos do fluxo das imagens correntes determina percepções conseqüentemente automatizadas.

Ou, como pontua o teórico francês Paul Virilio:

De fato, não se pode falar hoje do desenvolvimento do audiovisual sem interrogar igualmente este desenvolvimento da imagerie virtual e sua influência sobre os comportamentos ou ainda sem anunciar também esta nova industrialização da visão, a instalação de um verdadeiro mercado da percepção sintética com o que isto supõe de questões éticas, [...] sobretudo a questão filosófica daquele desdobramento do ponto de vista, daquela divisão da percepção do ambiente entre o animado, o sujeito vivo, e o inanimado, o objeto, a máquina de visão. (2002, p. 86).

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. Uma vez que identifico o trabalho de pintores como Chuck Close e Gerhard Richter interpretando e retratando tal *distanciamento*. Esta leitura baseia-se principalmente (mas não apenas) no fato de tais artistas empregarem fotografias como alicerce para constituição imagética de suas pinturas.

É importante ressaltar que a utilização de fotos que estes artistas levam a cabo não se dá como referência de apoio para a elaboração bidimensional de uma imagem tridimensional que teria sido visualizada pelo pintor, mas sim dentro de uma *prática de apropriação*. Prática esta que transpõe através de trabalho pictórico manual uma

percepção em quase-alucinação, dotada de um efeito do real incomparável ao que é trazido pela simples percepção’.” (Ibid., p. 189).

imagem bidimensional (fotografia) para uma superfície igualmente bidimensional (tela de pintura).

Uma análise da repercussão – na pintura – de uma sintomática de percepção socialmente instaurada⁴ pode ser encontrada no livro “O olhar renascente” de Michael Baxandall, no qual o autor relaciona fatos sociais do século XV com o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais determinantes para a pintura renascentista (1991).

Aspectos como o uso e a quantidade de azul ultramarino⁵ ou os “[...] personagens e lugares genéricos e, todavia, decisivamente concretos e estruturados segundo esquemas de forte sugestão narrativa.” (1991, p. 55) são decorrentes de fatores sócio-culturais do *Quattrocento*. Baxandall assinala que este último fator revela que um quadro é afetado por capacidades interpretativas que a mente fornece.

Nesse sentido, a pintura renascentista era o produto de

[...] uma combinação entre a pintura e os processos de visualização que o observador tinha anteriormente operado sobre o assunto [...] esse tipo de experiência, uma meditação baseada em narrativas visualizadas [...] [que] permitia ambientá-las dentro de sua própria cidade e utilizar como personagens seus próprios conhecidos é um tipo de experiência que falta hoje a maior parte de nós. (1991, p. 53-54).

A hipótese que a presente pesquisa tem como premissa é a de que, hoje, a experiência narrativa da maior parte de nós é 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 imagéticos⁶.

⁴ “[...] alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza a sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce sua influência sobre a experiência individual.” (BAXANDALL, 1991, p. 48).

⁵ “A preocupação que se verifica nos contratos com a qualidade do pigmento azul, assim como do ouro, não era sem fundamento. Depois do ouro e da prata, o azul ultramarino era a cor mais cara e a mais difícil de se empregar. [...] Os pintores e seu público estavam atentos a tudo isso, e as conotações de exotismo e perigo que se associavam ao azul ultramarino tinham uma importância no quadro que, hoje, possivelmente nos escape [...]” (Ibid., p. 20-21).

⁶ 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).

Ainda em relação a uma análise histórica de tais desdobramentos, na Holanda do século XVII ocorrem mudanças em relação à abordagem na maneira como a figura humana, objetos e cenários são retratados.

Pois, como atesta Svetlana Alpers,

[...] poder-se-ia dizer que a arte italiana se baseava num afastamento intencional da individualidade, em proveito de traços humanos gerais e das verdades gerais. Nela, a *semelhança* com certos ideais de aparência ou de ação, e portanto a semelhança entre as coisas, era constitutiva da verdade. (1999, p. 170).

Os pintores holandeses, por outro lado, demonstravam uma atitude oposta àquela dos renascentistas, uma vez que “[...] o olho, auxiliado pela lente, era um meio pelo qual os homens se capacitavam a passar do mundo ilusório do Cérebro e da Fantasia **para** o mundo concreto das coisas.” (ALPERS, 1999, p. 161, grifo nosso). No século XVII, aqueles pintores seguiam o preceito de representar as coisas do mundo com toda a riqueza de detalhes que um olho atento consegue captar. Assim, a câmara obscura (entre outros dispositivos óticos) “[...] veio sem dúvida ao encontro dos interesses dos holandeses [...] [que] estavam também entre os mais dedicados descritores do mundo [...] da época.” (ALPERS, 1999, p. 162).

Contudo – como mencionado anteriormente – apesar do uso de dispositivos óticos pelos pintores holandeses do século XVII, deve-se observar que em ambas as situações o pintor transpõe para uma superfície bidimensional algo que visualizou (ou imaginou) a partir de um mundo tridimensional.

A partir da década de 1960, os artistas do movimento da Arte Pop retratam figurações de signos e não de coisas, representam o representado na tela bidimensional, e assim não re-estabelecem a pintura como uma janela transparente que dá a ver um espaço ilusório. Empregam-na como um anteparo⁷ para imagens que apropriam dos meios de comunicação de massa. Imagens fotograficamente codificadas. Ou seja, estes pintores não trabalham com a realidade diretamente observável, mas

⁷ Tassinari identifica no espaço moderno da pintura – que, segundo o autor, predomina até os dias atuais – uma junção da obra com o espaço do mundo em comum: “[...] um espaço em obra assume, para a pintura, a figura de anteparo sobre o fundo do espaço do mundo em comum [...]” (2001, p. 51).

sim com imagens de segunda geração. O fato da prática de *apropriação*⁸ ter se adentrado de tal forma no campo da pintura não deixa de ser, ele mesmo, outro sintoma decorrente da percepção fotográfica. Ou, como pontua Susan Sontag: “A nossa era não prefere as imagens às coisas reais por perversidade mas, em parte, como reacção [sic] às formas como a noção do real progressivamente se complicou e debilitou.” (1986, p. 141).

A percepção imersiva dos diferentes meios abordados na presente pesquisa estaria sugerida no trabalho prático, entre outros aspectos, pelo título das fotografias e das pinturas dessa pesquisa: “**imersão noturna**”. Título que sugere o fato de a imagem cinematográfica ter sido utilizada como tema para uma imersão visual. A imersão nesse caso trata-se justamente do momento de captação fotográfica da imagem, o momento de nascimento do trabalho.

Busco assim – através do recurso da *apropriação* de uma imagem – a retenção na retirada de fragmentos desse fluxo constante e contínuo de imagens cinematográficas narrativas que apresentam “[...] fenômenos de participação afetiva favorecidos, paradoxalmente, pela relativa irrealidade (ou antes, imaterialidade) da imagem fílmica.” (AUMONT, 1993, p. 110). Por causa disto, escolhi fazer uso do meio fotográfico, uma vez que “[...] essa prática do empréstimo, da tomada de matéria, extraindo uma imagem do corpo fluído do filme, desviando-a de seu modo de existência original, embalsamando-a na eternidade de uma imagem ex-posta, representa um gesto radical de arrebatamento.” (DUBOIS, 2004, p. 232).

A fotografia, como afirma Roland Barthes, traz sempre consigo o seu referente: possui uma idéia 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).

Uma vez que o referente vai distanciando-se em cada transposição realizada em meu processo de trabalho, evidenciam-se determinadas implicações semânticas específicas no uso que aqui se faz da fotografia. Ou seja, estabelece-se **um paradoxo**

⁸ Sontag identifica a fotografia como “[...] uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível [...] possuir o mundo sob a forma de imagens é, precisamente, voltar a sentir a irrealidade e o afastamento do real.” (1986, p. 144).

no qual a foto do vídeo não privilegia o que é visto, isto é, a re-apresentação do referente cinematográfico original (uma vez que invariavelmente as interferências do vídeo apresentam-se na foto), mas sim a experiência visualmente imersiva ocorrida durante o ato do registro videográfico.

O referente 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 fotografia revela abarca não apenas um pedaço da imagem do filme, mas principalmente o momento de contato direto com a exibição do mesmo (minha ação como fotógrafo frente à televisão num ambiente privado). Ou, como atesta o artista e teórico Victor Burgin: “[...] a teoria passou a considerar não apenas a estrutura de apropriação para a ideologia daquilo que é “expresso” em fotografias, mas também as implicações ideológicas no interior da *performance* da expressão.” (p. 393). Ou, como esclarece o próprio artista:

Essa investigação dirige a atenção para o objeto/sujeito construído dentro do próprio aparato técnico. O sistema de significação da fotografia, assim como o da pintura clássica, retrata ao mesmo tempo a cena e o *olhar do espectador*, um objeto e um sujeito que vê. (p. 394, grifo do autor).

Conseqüentemente, um dos motes deste fazer é precisamente o registro, através do ato fotográfico, dessa experiência visualmente imersiva difundida a nível social devido às facilidades de acesso inauguradas com o advento do videocassete (e ampliadas com o surgimento do sistema DVD).

A totalidade dessas captações fotográficas compreende uma longa série de imagens (que deu origem a um trabalho intitulado “*arquivamento*”) e gerou um arquivo cujo objetivo é fornecer as imagens para posteriores transposições pictóricas executadas através de um minucioso trabalho manual, utilizando-se uma técnica advinda do movimento originado na década de 1970, o Hiper-Realismo. Trata-se de um movimento que se constituiu cronológica e conceitualmente como uma ramificação dos trabalhos desenvolvidos pelos artistas ligados à Arte Pop.

Do ponto de vista dessa pesquisa, que busca lançar mão nos dias atuais de uma pintura que pinta uma foto, o Hiper-Realismo representa a culminação da imbricação técnica e histórica entre os meios da pintura e da fotografia. Nesse sentido, 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 imagética fotográfica (tais como uma série de assimetrias das figuras, além de planos fora de foco característicos da *profundidade de campo*).

A imagem fotográfica selecionada é então fiel, manual e minuciosamente copiada na pintura, *pixel a pixel*, 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.

O propósito é percorrer no processo de trabalho o caminho contrário da história da tecnologia, mas se valendo dela. E é por essa razão que as transposições aqui escolhidas abrangem **três tipos distintos de linguagens imagéticas**: a videográfica, a fotográfica e a pictórica. E envolvem **duas etapas** de processo no trabalho prático.

Portanto, o processo de trabalho consiste no seguinte método: **a primeira etapa** compreende a imagem do vídeo (eletrônica) transposta para a imagem fotográfica (química) através da obtenção de uma fotografia, com filme de *slides*, da tela de televisão. Na **segunda etapa**, a imagem do *slide* fotográfico – obtida na etapa anterior – projetada sobre um suporte metálico e transposta então para a linguagem pictórica (pintura) através de trabalho manual.

Ao empregar essa metodologia de trabalho, procuro retomar alguns preceitos essenciais do movimento hiper-realista: a elaboração exagerada dos parâmetros e códigos de representação de outro(s) meio(s) na pintura⁹, o interesse focado no processo¹⁰ e o meio pictórico como uma nova variação do objeto apropriado¹¹.

⁹ “O objetivo do hiper-realismo não é a reprodução, mas a representação: continua se tratando em um Chuck Close ou um Richard Estes, de representar os meios de representação, em particular por uma acentuação dos elementos constitutivos desta. O hiper-realismo usa o excesso de mimetismo, o demasiado de evidência da representação. Acrescenta, torna excessivo. [...] O artista projeta o slide numa tela de um formato enorme e nela pinta a imagem projetada, desmesuradamente aumentada, forçando seus parâmetros e os códigos de representação – o *fou*, o grão, a luz – até fazer surgir o excedente real desta.” (DUBOIS, 1993, p. 274, grifo do autor).

¹⁰ “[Malcolm] Morley disse certa vez que não achava as figuras particularmente interessantes por si próprias. O que lhe interessava era o processo de fazer um equivalente pictórico – fazer a mão o que já havia sido feito tão eficientemente pela máquina.” (LUCIE-SMITH, 1981, p. 458, tradução nossa).

Contudo, existem algumas divergências que particularizam este processo em relação ao Hiper-Realismo. De maneira que, o resultado final na pintura é visualmente muito aproximado ao de uma foto, mas ao mesmo tempo, paradoxalmente, afasta-se da imagem original.

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.

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. Dentre diversas implicações, tal processo promove deliberadamente uma quebra da ilusão e profundidade perfeitamente fotográficas, salientando assim as interferências do vídeo e da fotografia sobre a imagem cinematográfica.

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

Essa situação peculiar foi descrita pelo pintor Gerhard Richter em um texto seu onde aborda a transposição que realiza de fotos para o meio da pintura:

A foto altera os modos de ver e pensar: fotos têm valor de verdade e os quadros têm valor de artifício. Não se podia mais acreditar no quadro pintado, sua apresentação [*Darstellung*] não evoluía mais, porque ela não era autêntica e sim inventada. [...] À medida que são pintados, eles não se referem mais a uma situação determinada, então a apresentação se torna absurda. Como quadro, aquilo tem um outro significado, outra informação. (2006, p. 114).

¹¹ “[Os pintores hiper-realistas] vêem estas telas, com sua deliberada falta de um estilo imposto e sua aparente dependência escrava da câmera, como uma nova variação sobre o tema da apropriação do objeto.” (Ibid., p. 460, tradução nossa).

De um meio para outro a noção de realidade volatiliza-se, pois a imagem não é mais aquela criada pela emanção do referente, mas pela mão do pintor que copia de modo extremamente fiel a codificação visual fotográfica. Instaura-se dessa maneira “[...] uma espacialidade especial, que resulta da penetração e da tensão entre o apresentado e o espaço do quadro.” (RICHTER, 2006, p. 118).

Desse modo, a técnica pictórica empregada distingue-se de uma elaboração e composição formalista no espaço pictórico na qual estariam em evidência a pincelada, o gesto, a textura da tinta, etc. Prima-se aqui, ao contrário, pelo *mínimo de inferências pessoais possíveis* na execução da pintura.

Contudo, em uma análise mais aproximada do processo de trabalho da fase inicial de Chuck Close (e dos pintores hiper-realistas de maneira geral) constata-se que é notoriamente impossível realizar manualmente uma cópia pictórica absolutamente precisa da imagem fotográfica original.

De fato, não é meramente a habilidade técnica que torna Close interessante como artista, mas a inevitável lacuna entre a simulação e a realidade – mesmo se essa “realidade” é ela mesma um simulacro. [...] sua intenção é a de reproduzir o original tão fielmente quanto possa. Mas, contudo, ao fazer essa afirmação ele é forçado a admitir que haverá uma área de diferença, mesmo que desprezível, entre o que ele intencionava fazer e o que ele realmente faz. Essa pequena discrepância é suficiente para animar suas pinturas, para dar vida a elas como trabalhos de arte. (LUCIE-SMITH, 1981, p. 466, tradução nossa).

O pintor invariavelmente infere suas marcas pessoais, por maior que o esforço seja para que isto não aconteça. E é justamente por essa *mínima inferência* que eu primo no processo poético. Com todas as implicações semânticas que esta postura de trabalho traz consigo.

Richter assinala em um trecho de um escrito seu: “Gostaria de deixar as coisas como elas são, por isso não planejo nem invento, não acrescento nada e não retiro nada. Ao mesmo tempo sei que isso não pode ser diferente do fato de eu planejar, inventar, alterar, fazer e manipular. Mas não sei.” (p. 116).

Concluo, portanto, que a ênfase de minha poética centra-se nas implicações semânticas causadas pelas interferências que a imagem sofre ao longo do processo – identificadas na sintaxe da linguagem pictórica – incutidas anteriormente pela imagem

do vídeo (com seus *pixels* e suas linhas de varredura de baixa definição) na forma tal como essa aparece quando é captada pela fotografia (que a congela em alta definição). Interferências que obliteram a consistência figurativa original das imagens.

O intuito é abordar criticamente, como pontua Hélio Ferverza,

[...] “vazios” produzidos por excessos [...] provocado[s] pela acumulação de imagens, desertos contidos entre as ruas e avenidas, entre as paredes das casas e edifícios, flutuando no ar da veloz cidade; no meio dessa adversidade, entretanto, pode surgir algo. Impulsionado pelo não sentido da situação (um deserto estranho e longínquo). Não-sentido que produza outros sentidos. Inversão de uma situação a partir dela mesma, daquilo que ela evoca: o deserto.” (2003, p. 49).

De modo que a poética não abrange somente as imagens capturadas pela fotografia ou apenas seus posteriores equivalentes pictóricos, mas contempla fundamentalmente as interferências entre essas transposições.

REFERÊNCIAS

ALPERS, S. "Com mão sincera e olho fiel': o ofício da representação.". In: _____ . *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 2002.

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BARDONNÈCHE, D. "Espécies de espaços". In: DOMINGUES, D. (Org.). *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: _____ . *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense S/A, 1995.

BURGIN, V. "Olhando fotografias". In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

FERVENZA, H. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

LASCH, C. "A estética Minimalista: Arte e literatura em época terminal". In: _____ *O mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LUCIE-SMITH, E. *Art Now, from abstract Expressionism to Superrealism*. New York: William Morrow & Company INC, 1981.

PEIXOTO, N. B. "O olhar do estrangeiro". In: NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PRINCE, R. *Anyone Who Is Anyone*, Parkett 6, 1985. Disponível em: <http://www.richardprinceart.com/write_publicities.html>. Acesso em: 15 abr. 09

RICHTER, G. "Notas, 1964-1965". In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

VIRILIO, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.