

O presente trabalho tem como ponto central a análise da série *Terceira Margem*, produzida na segunda metade do ano de 2015 é constituída por quatro telas com dimensões individuais de 180x120cm (figura 1). As telas foram produzidas a partir da transferências de fotocópias para a superfície final, através do uso de solventes e fricção sobre a imagem. Tecendo uma relação íntima com os primórdios da imagem mecânica, o trabalho surge a partir da projeção física de uma fotocópia. A série marca um ponto importante no desenvolvimento de minhas pesquisas individuais, que foram desenvolvidas ao longo de toda a minha formação acadêmica. Essas pesquisas giram em torno de questões diversas, capitaneadas pela reprodutibilidade técnica e intimamente ligadas a processos de inventário-invenção. Busquei ativar novos caminhos e desdobramentos sobre essas problemáticas, aplicando alguns modelos operatórios já instituídos em práticas poéticas exploradas por outros artistas que se esforçaram em romper com os limites singulares das linguagens que estão em cena, no caso meu caso particular, pintura e fotografia.

O caminho inicial que percorri ainda nos primeiros anos de minha formação foi determinante para que as atuais reflexões tomassem forma neste trabalho. A primeira experiência tem seus contornos definidos através da fotografia analógica (figuras 2 e 3) uma escolha que se deu de maneira natural, provavelmente uma resposta a falta de habilidade mimética exigida nos momentos iniciais do curso. Devo admitir que apre(e)ndi da técnica fotográfica somente o necessário para que pudesse operar o equipamento e a linguagem ao meu favor. Sendo assim, o acaso sempre exerceu papel importante em minha produção, permitindo uma fuga aos rigorosos esquemas puramente técnicos, incorporando em minha lógica processual os desvios como um elemento autônomo. Esse descontrole foi de fundamental importância para a formação de uma linha que pode ser traçada desde minhas primeiras fotos até os trabalhos mais atuais.

A operação plástica que empreendia sobre a minha produção fotográfica aplicava-se em todas as escalas do processo. Sobreposições, ações físicas sobre o negativo, utilizações de diversos processos químicos durante a revelação; todo um repertório já designado a uma fotografia experimental de baixo custo e de alta precariedade. Esse esforço é explicado pela intenção de poder experimentar a fotografia em todos os seus estágios formais, transfigurando-os em etapas poéticas.

No entanto, após exaustivas experiências com a fotografia, em certo ponto, percebi que já não me interessava no que estava sendo representado pela imagem fotográfica: fosse uma cadeira, uma árvore ou um retrato de um amigo. Percebi que minha investigação se voltava a produzir imagens que desafiassem sua constituição formal através da operação plástica dos processos envolvidos em sua fatura.

Naturalmente pude perceber que o registro fotográfico não se constituía enquanto meu problema central, de modo que, as experimentações fotográficas com que trabalhava não eram suficientes para circular todas as questões que começavam a pulsar ao longo de meu processo. A ideia de se jogar com uma matriz, deformar a unicidade e extrapolar as questões relativas aos processos de serialização e multiplicidade começavam a se mostrar como novas possibilidades para minha produção.

Após algumas escolhas, encontrei na superfície clássica da pintura, um modo de expandir minhas reflexões acerca da Imagem, utilizando algumas questões particulares a história da fotografia. Nesse sentido, é importante compreender que ao operar com a imagem mecânica em sintaxes que não são particulares a si, as referências e análises devem ser ampliadas, podendo relacionar intimamente processos particulares a história da pintura e/ou como de teorias ligadas ao raciocínio fotográfico.

Esse salto –da fotografia para experiências mais íntimas com a história da pintura, ou ainda, uma fotografia trabalhada em um campo ampliado- começou a partir do contato que tive de alguns estudos esquemáticos desenvolvidos por **Dürer**¹ (figura 4), ainda no século 16. Dürer desenvolveu um manual imagético para demonstrar possíveis maneiras de representar mais “fielmente” os objetos que estavam dispostos no mundo. Utilizando e construindo equipamentos que racionalizavam de maneira rigorosa a perspectiva, formalizando uma metodologia da representação para os pintores de sua época.

Produzi uma breve série, intitulada “Reproduções à Dürer” (figura 5) que refletia criticamente sobre essa vontade de controle e de domínio formal exigido para a produção artística. O título, construído dentro de uma noção irônica (“à” enquanto “ao modo de”), questionava o modo de operação proposto por Dürer e o rigor formal com o qual o artista deveria se aproximar de seu modelo. Para essa racionalização crítica, produzi a série a partir de uma mesma tela de serigrafia, repetida diversas vezes com a utilização dos recursos clássicos para a história da pintura; tinta a óleo e tela. A ideia

¹ *The painter's manual* por Albrecht Dürer. Primeira vez impresso em 1525.

inicial era produzir uma longa sequência que exploraria as pequenas falhas que iriam surgir ao longo da reprodução, devido a saturação da tela matriz a partir da incompatibilidade dos materiais usados.

-2-

Desde seus momentos iniciais ainda no século XIX, até o desenvolvimento de sua portabilidade, classicamente foi designado que a fotografia restringisse inicialmente a leituras estritamente documentais e tecnocientíficas. Vale pontuar que somente a partir dos fortes lampejos experimentais que foram desenvolvidos pelos artistas vanguardistas² (figura 6) já a partir das décadas de 1910-1920, houve uma expansão dos limites conceituais e poéticos da fotografia. Contrariando uma leitura superficial, diversos artistas e movimentos se solidificaram, explorando uma nova realidade “fotografável”, dentre eles podemos citar a Nova Objetividade³ (figura 7), Nova Visão⁴ (figura 8) ou ainda a incorporação da lógica fotográfica por parte de artistas como Pablo

² Encontram-se nessa questão três importantes momentos na história da arte; As fotomontagens políticas de John Heartfield, a prática da fotomontagem na Rússia pós-revolucionária (com Aleksandr Ródtchenko, Gustav Klutis e El Lissitzky) e por fim o conjunto de quadros realizados por Francis Picabia ainda na década de 1940 a partir de ilustrações fotográficas publicadas por revistas populares. (FABRIS, 2011, p.11-12)

³ A Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) foi um movimento que tem sua origem pontuada entre as duas grandes guerras mundiais. Apesar de ser um movimento fotográfico, seu surgimento é marcado por uma exposição de pinturas que leva o mesmo nome. Denominada como uma das insígnias do modernismo alemão, propõe uma ligação maior da fotografia entre a máquina e a ciência do que do artista e da arte. Aproximando-se da concepção defendida por Eugène Durieu, a Nova Objetividade “encontra seu verdadeiro poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhe são próprios” (ROUILLE apud Durieu, 2009, p. 262). Composto por fotógrafos como Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt e August Sander, a Nova Objetividade se constituía enquanto um elogio as qualidades técnicas da máquina fotográfica, possibilitando a produção de imagens que não se assimilassem com pinturas, mas que pudessem “existir graças às suas qualidades fotográficas” (ROUILLE, 2009, p.262). O movimento buscava uma autonomia a linguagem moderna por excelência, uma produção objetiva e racional que veio criar as bases fundamentais para a principal escola de fotografia contemporânea na Alemanha; a Escola de Dusseldorf. Guiada pelo casal de professores Hilla e Bernd Becher, a Escola de Dusseldorf tem como marca a retomada no período do pós-guerra dos princípios básicos defendidos pela Nova Objetividade, tendo como principais expoentes fotógrafos como Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky e Candida Hoffer.

⁴ A Nova Visão não se caracteriza somente como um movimento artístico, mas como uma ação atribuída a fotografia com a intenção de “inventar imagens inusitadas e suplantar os limites do olho” (ROUILLE, 2009, p. 261). Tem seu surgimento marcado pela publicação em 1925 da obra de László Moholy-Nagy; *Peinture, photographie, film*. A Nova Visão por sua vez defendia a produção de imagens impossíveis antes do surgimento da fotografia. Abrindo as portas para “um olhar sobre mundos até então fechados aos nossos sentidos” (ROUILLE, 2009, p.264) assim como a Nova Objetividade. No entanto, Moholy-Nagy extrapolou os limites da máquina, alargando as possibilidades de produção plástica a partir da fotografia. O alemão foi um dos professores fundadores da Bauhaus, uma das principais escolas de Artes do século XX, influenciando toda uma geração de artistas alemães.

Picasso e Marcel Duchamp, sendo responsáveis por criarem novos marcadores para a fotografia.

A partir da década de 1970, as reflexões teóricas sobre a fotografia começam a se expandir, tomando rumos que exploravam perspectivas conceituais diferentes das já datadas noções de “fratura do real”, “foto-documento” ou ainda as noções semelhantes a teoria Barthesiana do “isto foi”.

Paralelamente as novas experimentações artísticas e fotográficas, autores como André Rouillé afirmam que a imagem fotográfica passou ser problematizada para além de um olhar seguro e simplista, acreditando que a fotografia criaria novas estâncias do real a partir de suas superfícies. Nesse sentido, já não basta afirmar que a fotografia é “contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada)” (BARTHES, 1984, p.49) e que ela só pode representar. Susan Sontag nos lembra bem que nosso olhar, inserido no mundo também não é pura contingência, a fotografia é representada também por imagens que incluem os nossos particulares. Sendo assim, é fundamental compreender que a série *Terceira Margem* parte desse pressuposto, em que a fotografia é composta não somente pelo visível impresso na imagem, mas por diversas outras imagens (invisíveis e particulares) que se colocam entre o triângulo operador-imagem-espectador.

Walter Benjamin por sua vez, afirmou ainda no início do século passado que a fotografia se constituía também por um invisível, “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (BENJAMIN, 1994, p.94). É sobre essa centelha, esse acontecimento que foge ao controle do fotógrafo e que não aparece impresso na superfície final que percebi que a fotografia tem em si uma dialética particular. A museificação do mundo, o “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas” (BENJAMIN, 1994, p.70) apenas denotam a transitoriedade daquilo que fotografamos e esse esforço para nos aproximarmos. Como um esforço sem fim, estamos também condenados a produzir imagens com a intenção de “anular a lembrança da morte” (BUCHLOH, 2012, p.195). Reconhecer essa centelha, ou as possíveis imagens que se colocam entre nós e as fotografias é compreender que o embate fotográfico é particular e uno e que a reflexão sobre essas variáveis permite uma expansão da lógica física da imagem, uma vez que ela se reconfigura toda vez que lançamos nosso olhar sobre elas. Essa leitura permite que o espectador perceba sua autonomia, seja desafiado a não ser apenas um observador passivo, externo a obra. Sobre isso, Rancière ainda afirmará que:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17)

Para compreender em uma perspectiva mais complexa, precisamos primeiramente ter em mente que “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p.17), de modo que, a estética e a política organizam o sensível⁵, dando “a ver” formas de inscrição e reconhecendo os discursos e as posições ocupadas. Podemos afirmar que a reprodutibilidade já está inserida nas práticas artísticas, ampliando e intervindo na distribuição geral nas formas de visibilidade, não exclusivamente ao universo fotográfico, mas de todo um sistema de evidências construído. Desse modo, acredito que a qualidade reprodutível inerente a todas as imagens, denotam uma elevada autonomia para a ação de reprodução, independente das linguagens que estão em jogo.

O embate que proponho através de minha obra, também pressupõe a diferença teorizada por Flusser em relação ao ato criador e a operação funcional da linguagem. Nesse sentido, ao refletir sobre a maneira que utilizamos a máquina fotográfica, Flusser afirma que somente subvertendo as lógicas inscritas nos aparelhos podemos criar, caso contrário, ocupamos a posição de um mero funcionário que opera a máquina dentro da lógica esperada (2011). Ao trabalhar com fotografias já produzidas e publicadas, a ação de subversão não partiu da máquina, mas sim do próprio desafio ao que constitui e denota os limites da linguagem. Produzo, ou pelo menos reflito sobre fotografia não mais através da câmera, mas sim das posições e das ampliações que a fotografia pode ter. Nesse sentido, retornei a história da fotografia com a intenção de utilizá-la ao meu favor, compreendendo que uma “superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.21)

⁵ O termo “sensível” aqui é reconhecido na lógica desenvolvida por Jacques Rancière em seu texto “A partilha do Sensível”. Essa ideia pressupõe “um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2005, p.15). Em último caso, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2005, p.16).

A série *Terceira Margem* estabelece uma medida entre os apontamentos aqui indicados. Acreditando na autonomia do espectador e reconhecendo uma proximidade conceitual íntima às vanguardas, dediquei-me a explorar essa dialética do visível presentificado e do invisível particular. Essa ação só é possível uma vez que fui também espectador das imagens que utilizei e selecionei para minha produção. Construindo uma obra que se constitui enquanto representações de possíveis novas apresentações, meu repertório é criado a partir de deformações, da multiplicação forçada do “uno” em múltiplos que já não necessariamente tenham em si aproximações por semelhança. Abrindo um novo campo possível para novas imagens, alterando a sintaxe da imagem original, dissolvendo-as em uma projeção gestual com elementos gráficos. O interesse principal é tencionar a fotografia como matéria poética, promovendo uma reflexão visual. Acredito que a promoção dessas obras, dessa condição terceira⁶, possa produzir uma extensa e complexa rede, integrando-as em uma lógica que não se dá somente na ordem de “acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência.” (DELEUZE, 2006, p.20).

As pinturas não criam representações, mas visualidades prováveis ao colocar a “cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1994, p.168). Não me interessava olhar para a fotografia somente pelos contornos que as definem, mas perceber que eu poderia potencializar o acesso à imagem original a partir da reprodução, escapando da definição segura fornecida pelo plano enquanto simples suporte.

-3-

Para Rosalind Krauss, o surgimento da retícula na pintura anuncia “la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso [...] Em el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte” (2006, p.) A retícula (figura 9) marca um novo momento para a pintura, excluindo a perspectiva clássica através de sua monotonia formal, a retícula serviu para restituir a pintura a uma nova dimensão do real: A realidade própria da pintura, redefinindo o

⁶ Vale ressaltar que considero minha obra uma condição terceira, mas não em ordem hierárquica. Sendo a condição primeira a imagem matricial original e a segunda enquanto a reprodução que podemos obter a partir dessa primeira imagem, seja através de fotocópia, gravura ou qualquer outra possibilidade de duplicação que preserve suas qualidades, de modo que possamos reconhecer uma proximidade entre a cópia e o original.

“carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte” (KRAUSS, 2006, p.59). Nesse sentido, a partir da maneira como os pintores passaram a construir e explorar esse novo espaço, a pintura de retícula se instituiu enquanto uma apresentação antinatural, antimimética e antirreal. É importante notar que mesmo aparentemente, esses conceitos não denotam um movimento de negação aos modelos pré-estabelecidos até então, eles na verdade ajudaram a pintura descobrir novos caminhos e funções enquanto linguagem. Nesse caso, é como se a retícula pudesse nos mostrar “las relaciones em el campo estético como si se produjeran em um mundo aparte, um mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales.” (KRAUSS, 2006, p.59).

A retícula, assim como a fotografia, consolidaram-se como dois dos principais emblemas da modernidade, não somente pela presença massiva na produção plástica, como também pela maneira como ambas alteraram radicalmente a construção visual de sua época. Ambas dão sentido a ideia de Rancière, em que a “revolução técnica vem depois da revolução estética” (RANCIÈRE, ANO, p.48). Essa questão é de extrema importância, pois somente assim podemos compreender como a introdução da lógica mecânica ajudou a modificar e produzir novas negociações no mundo da Arte. Ao permitir que qualquer um ou qualquer coisa pudesse ser apresentado (revolução técnica) houve uma quebra dos velhos sistemas de tema como modelos de representação (revolução estética). Nesse sentido

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário antes de ser científico. (RANCIÈRE, ANO, p.49).

A fotografia possibilitou que a pintura pudesse buscar para si novas tarefas, permitindo a fundação de novas operações: a exploração sua autonomia enquanto linguagem. A retícula por sua vez introduziu novas maneiras fragmentárias de se organizar a realidade particular da pintura, fundando em si novos paradigmas.

A profundidade de minhas pinturas é construída a partir da fratura e sobreposição dos elementos espaciais que agora nos ajudam a pensar em outras formas de perspectiva. A obra não é mais janela: se entramos nela não é mais pela ilusão ótica criada pela perspectiva, mas sim pela deformação que nos força a conhecer aquilo que nunca vimos. A obra não é um dispositivo pela qual vemos através, acredito que ela se constituiu enquanto uma maneira de ver-além dos limites físicos, das transições

diluídas. Desse modo, acredito que a obra é produto de linhas históricas claras como as que são indiciadas aqui, mas em última análise, também se constitui enquanto rastro de seu próprio processo.

A instabilidade precedida pelo processo, coloca a cópia em situação de anteparo. Assemelhando-se a um processo de projeção, a imagem que é obtida na tela é instável, ruidosa. Os pigmentos contidos na fotocópia transferem-se em forma desforme, traduz o movimento invisível de sua origem. A reprodução se dispõe forçadamente a virar matéria plástica e assim ser modelada a uma nova imagem a partir da transferência por solventes químicos, aliado com a força física impressa sobre o verso do papel. A retícula gráfica original da imagem apresenta-se aparente em alguns casos; é ela que nos lembra a condição inicial daquela imagem. Nesse sentido, “A repetição não se constitui de um presente a um outro, mas entre duas séries coexistentes que estes presentes formam em função do objeto virtual” (DELEUZE, 2006, p.155). É uma só imagem, composta por diversas outras simultâneas.

Tornando a representação original em uma apresentação visual, desafio ainda as qualidades fixas das imagens, aproximando-me com uma intenção poética-arqueológica. Lissovsky irá afirmar que para Benjamin, a memória seria esse meio que:

‘onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas’. O objeto desta escavação não são os fatos; os fatos são as ‘camadas’. O homem que escava o passado na memória ‘não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo’. Só a exploração cuidadosa é recompensada com um ‘achado’.
(lissovskymest25)

No entanto, em meu processo, proponho uma inversão: a imagem irá ocupar esse espaço, soterrada pelas diversas variações possíveis que produzi advindas dela mesmo. Ao agir sobre esse solo (seja a tela ou a própria reprodução), a intervenção física sobre a imagem produz modificações sobre os conceitos que foram codificados em cena (FLUSSER, 2011), reconhecendo as possibilidades inesgotáveis impressas a partir de um programa técnico, inscrito na câmera que as deu origem. Subvertendo o aparelho sem nem ao menos usá-lo.

É fundamental pontuar que outros artistas agiram de maneira similar ao utilizar a fotografia enquanto ferramenta para suas produções. Gerhard Richter, Francis Bacon, Andy Warhol e Robert Rauschenberg se configuram dentro dos artistas que exploraram questões que se aproximam a minha, no entanto, produzindo respostas visuais distintas.

Ao utilizar-se da fotografia enquanto ferramenta, Bacon (figura 10) acreditava que “a capacidade da fotografia de transmitir o real não se baseia em sua suposta aderência às coisas e aos fatos, mas em uma inelutável defasagem que sempre a separa deles” (ROUILLÉ, 2009, p.303), de modo que, “é nessa defasagem- que permite ao olhar e ao pensamento movimentar-se entre as provas fotográficas- que Bacon diz descobrir o real nelas, mais do que nas coisas e nos próprios fatos.” (ROUILLÉ, 2009, p.303)

Bacon instituiu em sua produção a noção de defasagem e deformação enquanto um modelo operatório básico. Construindo suas pinturas a partir da deformação, o pintor tinha como intenção agir contra os limites espaço-temporais determinados pelo clichê fotográfico. Para o artista, essa ação permitia uma aproximação por semelhança a partir de uma dessemelhança construída. Derivando do figurativo para a figura, ou como afirmou Deleuze: “A pintura deve arrancar a figura do figurativo” (303 rouile citando Deleuze)

Como Bacon, Warhol se valeu da fotografia enquanto material e também como modelo para suas produções, propondo, no entanto, um caminho diferente. O fascínio pela imagem comum, acontecimento fundamental para compreendermos sua produção, pode ser indiciado pela sua formação no Instituto Carnegie de Tecnologia, de Pittsburgh (1945-1949). No instituto, a formação artística era voltada para a colaboração social, baseado no modelo da escola Alemã Bauhaus. Esse acontecimento é importante para compreendermos a aproximação conceitual de Warhol e as experimentações da vanguarda alemã, já citadas aqui. A crítica a hierarquização entre as imagens dispostas em “cena” nas obras de Warhol (figura 11) ou nas obras de Moholy-Nagy é uma aproximação nevrálgica para a compreendermos essa quebra de paradigma levantada ainda no início do século passado. Sobre isso, Fabris(2013) afirma que, a arte moderna encontrou novo folego quando recorreu na diagramação da imprensa como um princípio renovador. O fato das propagandas serem inseridas em páginas de jornais, acabava por fundir em uma mesma página, diversas informações, nivelando os diferentes tipos de registro. É esse interesse pronunciado pela imagem técnica, e conseqüentemente, pelo

apelo visual que emana de seu conteúdo que interessou aos artistas Pop utilizar as imagens inseridas nos meios de comunicação.

O repertório de Warhol pressupõe uma “contaminação” da cultura de massa, de modo que “Most of these photographs were transformed into facsimiles of themselves through Warhol’s silk-screen process, making them more like reproductions and less like the rarified products of contemporaneous creative photography.” (GRUNDBERG, 1990, 107) ou ainda “What Warhol does in his art is to present representations, making us face them for what they are, devoid of sentimentality and beyond the reach of irony.” (GRUNDBERG, 1990, p.110).

A produção de Robert Rauschenberg tem uma aproximação conceitual interessante, tanto ao de Francis Bacon como também aos trabalhos de Andy Warhol. No entanto, proponho uma análise mais específica sobre sua série iniciada ainda no fim da década de 1950, intitulada “Dante Drawings” (figura 12). A série, formada por trinta e quatro trabalhos, é feita a partir de um processo de transferência similar ao meu. Ao analisar a série do pintor, John Cage alega que “it seems like many television sets working simultaneously all tuned differently” (JOSEPH, 2001, p.4). Esse choque promovido por Rauschenberg, explora principalmente uma hibridização visual “of flatness and depth in which the three-dimensional space of photographic source is retained, even as the scanning of the surface and the surrounding flows of watercolor collapse it onto the support” (JOSEPH, 2001, p.5)

Ao analisar mais recentemente o solo epistemológico constituído na época, Jonathan Crary promove uma aproximação da emergência histórica do espetáculo (analisado ricamente por Guy Debord) e do aperfeiçoamento da televisão enquanto mídia. Para Crary “The full coincidence of sound with image, of voice with figure, not only was a crucial new way of organizing space, time and narrative, but it instituted a more commanding authority over the observer, enforcing a new kind of attention” (JOSEPH, 2001, p.9). A operação espetacular aplicada na obra de Rauschenberg dá continuidade as modificações instauradas pelas vanguardas, em especial a cinematográfica Russa e a formação de um novo conceito de montagem.

Rauschenberg opera com um conceito de montagem similar ao proposto por Sergei Eisenstein, não somente pelo choque formal das figuras transferidas pelo pintor, como também pelo interesse desenvolvido pelo artista em inserir som em suas pesquisas poéticas logo após a realização de Dante Drawings. Eisenstein analisa a construção de

sentido a partir da relação entre os hieróglifos japoneses, que quando unidos formam um ideograma. Sobre isso, o diretor afirma:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceit.* [...] Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível.

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa ‘chorar’; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta= ‘ouvir’;

um cachorro + uma boca = ‘latir’;

uma boca + uma criança = ‘gritar’;

uma boca + um pássaro= ‘cantar’;

uma faca + um coração = ‘tristeza’, e assim por diante.

Mas isto é – montagem!” (EISENSTEIN, 1990, p. 36)

Assim como Warhol, Rauschenberg determinou modelos estéticos para uma possível organização da percepção do consumo, não a partir da “exactness of reproduction, but the differences with repetition” (JOSEPH, 2001, p.16).

-5-

Ainda na década de 1960, diversos artistas adotaram procedimentos artísticos que partiam do princípio acumulativo de fotografias. Para Buchloh, o que essas ações podem ter em comum pela sua simples acumulação é a tentativa de anular a lembrança da morte, traço intrínseco a imagem memorial. (BUCHLOH, 2012, p.195). A incorporação das duplicações produzidas pelos meios reprodutivos, como publicidade, televisão, cinema, fotografia e etc. tornou-se uma das estratégias por parte dos artistas contemporâneos como uma maneira de lidar com questões ligadas ao fetichismo da imagem, mesmo que pelo seu excesso.

O Atlas (figura 13) de Gerhard Richter pode ter seus procedimentos formais enquadrados dentro dessas questões, no entanto, em seu projeto iniciado em 1962 admite-se que nenhum dos termos descritivos vigentes até então mostravam-se adequados para a acumulação específica de Richter. Isso porque, a extensa coleção do pintor tinha sua unidade constituída a partir de uma heterogeneidade e descontinuidade particulares próprias ao seu processo. Ainda segundo Buchloh, Richter valeu-se de pressupostos clássicos a fotografia, “tais como sua ordenação estrutural de arquivo, sua

aparentemente infinita multiplicidade, serialização e anseio por uma totalidade compreensiva” (BUCHLOH, 2012, p.195). A coleção de Richter ocupa um espaço que não pertence nem ao álbum caseiro, nem tão pouco os longos projetos de fotografia documental como os da Nova Objetividade, não podendo ser encarado pelas terminologias vanguardistas como “colagem” ou “fotomontagem”. Ao fundar sua lógica particular, de desenhos, rascunhos, fotografias (pessoais e de revistas) que seu Atlas ganha força conceitual. Inicialmente, carregado de um cunho intimista com fotografias de familiares (incluindo seu tio, fardado, morto em combate), o Atlas de Richter vai ampliando-se com o tempo, dificultando ainda mais um olhar seguro sobre a sua unidade. A heterogeneidade é construída não somente pelas diferentes mídias dispostas em cada “página”, essa noção também advém das temporalidades particulares de cada imagem inserida na obra.

A aproximação de Richter com a fotografia, no entanto não se dá somente na medida de colecionador. O pintor, transforma fotografias em quadro (figura 14), para que assim, ele possa acessar a foto de diferentes maneiras e níveis das quais ele jamais poderia somente pela imagem original intocada, ampliando o acesso possível de uma imagem. Segundo o artista, “a foto pode, além disso, ser vista como quadro, e a informação recebe então um outro significado. Entretanto, como é muito difícil tornar a foto um quadro simplesmente por meio de uma declaração, tenho de fazer uma pintura dela” (RICHTER, 2006, p.114)

Richter inverte a lógica da nova objetividade. Para ele, não interessa fotografar tudo aquilo que pode ser fotografado, o interesse principal é promover novos acessos as imagens que lhe geram algum interesse. Os procedimentos formais aplicados em suas pinturas, como o borrão, se constituem como uma maneira de igualar tudo que está presente. De certo modo, assim como Warhol e Rauschenberg, Richter não constrói sua imagem de maneira hierárquica. Richter afirma que “Eu borro [*verwischen*] para igualar tudo, para tornar tudo igualmente importante e igualmente desimportante.” (RICHTER, 2006, p.117)

É importante notar que essas apresentações vão fazer parte de um importante fluxo moderno que propôs novas maneiras de se compreender o estado da arte, não mais por perspectivas estritamente lineares. Sobre esse aspecto, destacou-se a noção de simultaneidade a partir da década de 1920. Sobre esse acontecimento, Buchloh afirma que:

A narrativa como sequência de acontecimentos e informações pertencentes a agentes individuais é substituída pelo enfoque na simultaneidade de contextos sociais e distintos, porém contingentes, e por uma infinidade de agentes participantes, enquanto o processo histórico passa a ser reelaborado como um sistema estrutural de permanentes e cambiantes interações e permutações [...].referencia

É nesse momento histórico que podemos mapear a “ascensão de um novo paradigma cultural de montagem como processo alternativo para escrever a história descentralizada e construir formar mnemônicas [...]” (BUCHLOH, 2012, p.200). A descontinuidade e fragmentação propostas pela colagem a partir do choque da existência cotidiana de uma cultura industrial avançada e a fissura-fragmento por parte da fotomontagem procuravam dismantelar a falsa noção de unidade ou totalidade. Nos filmes, surgem novas maneiras de se pensar a montagem, na mass media a noção de simultaneidade hierárquica presente em uma simples folha de jornal que apresenta notícias e publicidade em um mesmo plano, ou ainda o aparecimento da retícula na pintura.

O inventário entra em meu processo poético como um modo de me aproximar das imagens já existentes, fraturando-as de seus lugares originais. Articulado e confundindo as velhas fronteiras entre o meio e os limites da linguagem, “o gesto de inventariar possibilita desativar esse arquivo como local de conservação a fim de tornar seus elementos ativos para a invenção de outro futuro possível” (PIMENTEL, 2013, p.115). Propondo uma relação mais íntima entre o inventário e a invenção:

Pode-se jogar com todos os elementos inscritos previamente no programa e produzir, ou reproduzir, mais uma imagem clichê. O que vai importar é como essa imagem irá relacionar com outras. Nesse sentido, o inventário aparece como forma básica de composição de imagens que torna possível uma invenção. (PIMENTEL, 2013, p.115)

O processo artístico tem em si seus caprichos próprios e que geralmente se mostram à revelia do artista. Eu descobri bem isso. Apesar de ter um certo domínio formal sobre as operações de transferência, ao reproduzir a foto em uma escala maior, meu suposto domínio foi rendido pela maneira disforme como a imagem reagiu aos solventes e a operação manual sobre a fotocópia. No entanto, essa condição imposta pelo trabalho ajudou a expandir a compreensão que eu acreditava ter sobre a imagem. Operando em uma situação próxima ao simulacro⁷, assim como os demais artistas aqui

⁷ “Um termo da filosofia antiga, o simulacro é a representação não necessariamente ligada a um objeto no mundo. Como uma cópia sem um ‘original’ – essa ideia de original relativa tanto a um referente físico

já citados, o rastro produzido na tela se apresenta enquanto uma cópia, mas que já não se relaciona com o original de maneira direta. Ou ainda, como afirma Deleuze:

We should not understand a simple imitation but rather the act by which the very idea of a model or privileged position is challenged and overturned. The simulacrum is the instance which includes a difference within itself, such as (at least) two divergent series on which it plays, all resemblance abolished so that one can no longer point to the existence of an original and a copy. It is in this direction that we must look for the conditions, not of possible experience, but of real experience (selection, repetition, etc.) It is here that we find the lived reality of a sub-representative domain. (JOSEPH, 2001, p.18)

É necessário pontuar que talvez toda a experimentação fotográfica tenha em si uma lógica inventariante. É essa insaciabilidade pontuada por Sontag que altera as condições da nossa existência e de nosso mundo. A autora aponta que “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver.” (SONTAG, 2010, p.13). Produzo fotografias sem câmera, produzo também interpretações visíveis de imagens que idealizam um olhar particular que me apropriei. Transfigurando a imagem mecânica em imagem plástica, sem mais a mediação do aparelho que transcodifica conceitos em cena (FLUSSER, 2011), promovo uma ação contra a alienação do homem frente aos seus próprios instrumentos. Tratando a fotografia enquanto imagem, elevo-a enésima potência de possíveis apresentações.

-6-

Não existe modelo em minha produção. A montagem proposta em minha obra é uma maneira de propor intervenções na partilha desse sensível, é para mim uma

como também a uma versão primeira [...]. Na teoria pós-estruturalista o termo simulacro é utilizado como questionamento sobre a questão platônica de representação que advoga entre a ‘boa’ e a ‘má’ cópia de acordo com sua verdade relativa ou aparente verossimilhança, agir ou atuar como modelo no mundo (ou em Platão, além do mundo). Esse desafio é encontrado intermitentemente na arte do século XX, por exemplo as pinturas fantásticas de René Magritte e as serigrafias seriais de Andy Warhol – imagens que, mesmo aparentando serem representações, dissolvem a verdade proclamada da maioria das representações. Certamente o simulacro é um conceito crucial para a compreensão tanto do surrealismo como da pop art, como atestado por importantes textos sobre esses assuntos por autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes e Jean Baudrillard” (tradução livre da definição de simulacro encontrada no glossário da obra de KRAUSS, 2007, p. 688).

abordagem política em relação a um possível conceito ampliado de Imagem. Ou ainda, como afirmou Deleuze

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A Célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. (DELEUZE, 2007, p.62)

Não é somente um esforço em transformar a fotografia, ou melhor, a imagem reprodutível em pintura, ou ainda construir uma pintura a partir da fotografia. É permitir que a visão do espectador faça “o que a reflexão nunca poderá compreender” (SANDRA REY). Chamo de pintura não somente pelo suporte, chamo de pintura por acreditar que “todos os que usam fotos ‘pintam’ de alguma maneira a partir delas. Se isso acontece com o pincel, fazendo colagem, com serigrafia ou papel fotográfico não é importante.” (RICHTER, 2006, p.115)

Minha organização formal encontra aproximações formais aos artistas aqui citados enquanto medida para produzir respostas não hierarquizadas entre os elementos que estão em cena. Compreender o conceito de simultaneidade é fundamental, pois somente assim podemos promover uma disposição simbólica dos possíveis contornos que a imagem pode vir a ter-ser.

Quando Rauschenberg produziu uma de suas obras mais polêmicas “Erased de Kooning” de 1953, ele não estava tentando negar um dos artistas mais importantes de sua época. Rauschenberg estava tentando produzir desdobramentos similares aos meus, em que a imagem final fosse registro de sua própria ação. Esses movimentos se explicam pela necessidade de aprofundar os pontos de acesso as imagens já dispostas em nosso mundo.

De certo modo, essa definição nos aproxima do expressionismo abstrato, não pelo viés romântico do gesto criador, mas sim pela operação crítica a lógica industrial. Reconhecer a imagem enquanto potência, celebrar a multiplicidade. Ações como essas estão inscritas na história da arte por um motivo, assim como a retícula de tão escassa fertilidade pode produzir uma quantidade inenarrável de obras, a reflexão sobre a multiplicidade de imagens contidas em uma superfície é também um exercício que tende ao infinito.

Essa reflexão e as ações aqui empregadas são compreendidas em um amplo aspecto crítico se analisarmos a análise feita por Virginia Ribeiro (2008) sobre a teoria

pós-estruturalista de Barthes e o uso dos artistas por elementos que não são de sua autoria singular. Dentro dessa análise, percebemos que o mundo pode ser compreendido enquanto uma grande enciclopédia e desse modo, os artistas passam a se apropriar de imagens e objetos já existentes e inseridos em diversas narrativas, como matéria prima para sua produção.

Esse movimento de apropriação não é nada mais do que um modo de reorganizando desse sensível estabelecido. A operação iniciada por Duchamp ainda no século XX possibilitou essas novas organizações, de modo que a eleição e disposição desse objeto em novos espaços “basta para fundar a operação artística: dar uma nova ideia, um novo significado a um objeto já é uma produção” (RIBEIRO, 2008, p.797). Desse modo:

Estas estratégias de apropriação tendem, portanto, a problematizar dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre arte e o objeto artístico. Elas acabam por desestruturar a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista, subvertendo os conceitos românticos de originalidade e autoria. (2008, p.797).

Essa ação, amplia não somente os acessos as imagens, como também alimentam esses movimentos de artistas que já não podem ser considerados fotógrafos *stricto sensu*, ou ainda, a ampliação das noções estabelecidas da linguagem fotográfica. Alimentando-se de uma estética comum, ampliando o conceito de “álbum de imagens” (HUCHET, 2004, p.19): uma coleção caótica e continua de imagens que formam e formatam nossa percepção desde sua criação. É sobre esse esforço que se constituiu a série *Terceira Margem*.

Referências.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCHLOH, Benjamin: Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. In: *Arte e ensaios 19*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, 2012

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado et all. Rio de Janeiro; Zahar, 2007

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FABRIS, Annateresa. Entre o sensacionalismo e o glamour: o primeiro Warhol e a fotografia. In *História e Arte: encontros disciplinares*. FREITAS, Artur; KAMINSKI, Roseane (Orgs.). São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *Desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography, 1974-1984*. West Hanover: Arcata Graphics, 1990.

HUCHET, Stéphane. “Tal qual, a fotografia”. In: SantoS, a.; SantoS, M.i. (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto alegre: editora da UFRGS; Unidade editorial da SMC

JOSEPH, Branden W. *A duplication containing duplications: Robert Rauschenberg's split screens*. In October 95. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2006.

_____. *Art in the age of the simulacrum*. In: BOIS, Yve-Alain et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova York: Thames e Hudson, 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado-PPG História. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

PIMENTEL, Leandro: *O inventário como tática*. In: *Arte e ensaios 25*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF / Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 17., 2008, Florianópolis. Anais... Florianópolis: Anpap, Udesc, 2008.

RICHTER, Gerhard: *Notas, 1964-1965*. In. *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.