

MARIANNE NASSUNO

REVELAÇÕES

Brasília, 2020

MARIANNE NASSUNO

REVELAÇÕES

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Orientador: Prof. Ms. Gregório Soares

Brasília, 2020

Agradecimentos

Este trabalho contou com a contribuição de diversos professorxs do curso de graduação em Artes Visuais, aos quais gostaria de agradecer pelo apoio. Em primeiro lugar, agradeço, especialmente, ao orientador desta monografia e com quem cursei a disciplina Atelier 1, professor Gregório Soares, por me acolher e assumir comigo o risco de empreender a jornada de elaboração deste trabalho, apontando caminhos que enriqueceram o percurso. Em segundo lugar, agradeço aos professorxs Angela Prada, Denise Camargo, Vicente Martinez, Elder Rocha e Nivalda Assunção, pela orientação no desenvolvimento dos trabalhos práticos. Estendo esse agradecimento também ao professor Cayo Honorato, sob cuja orientação na disciplina Projeto Interdisciplinar, iniciei a reflexão conceitual sobre o *sem foco*¹.

¹ Os professores encontram-se devidamente nomeados nas partes correspondentes à sua participação.

Resumo

Este trabalho busca desenvolver um quadro de referência sobre imagens borradas e desfocadas. Esta abordagem aqui chamada de "sem foco" tenta lidar com essas imagens, através de reflexão conceitual e experiências pictóricas com tinta a óleo, baseadas em imagens de negativo fotográfico.

Para apresentar a especificidade deste trabalho, são examinadas as possibilidades de criação de imagens no processo fotográfico e a relação histórica entre fotografia e pintura. Da história da pintura, a transição de sujeitos pictóricos da imitação à expressão e reflexões sobre o uso da cor são revistas. Graças a esses debates conceituais, o referencial "sem foco" pode ser concebido como um fazer artístico. O desenvolvimento gradual de técnicas específicas e recursos da pintura também é revelado nesse apanhado histórico. Características de imagens borradas e desfocadas são apresentadas, a partir da análise de trabalhos de artistas selecionados, que constituem referência para a elaboração da abordagem "sem foco". Finalmente, o primeiro conjunto de experiências pictóricas na série *Revelações* é apresentado e as escolhas envolvidas em sua realização são justificadas.

Abstract

This work intends to develop a framework regarding blurred, unfocused images. This so-called 'no focus' approach attempts to deal with these images through conceptual reflection and pictorial experiences with oil paint, based on images of photographic negative. To present the specificity of this work, the possibilities of creating images in the photographic process and the historical relationship between photography and painting are examined. From the history of painting, the transition of pictorial subjects from imitation to expression and reflections on the use of color are reviewed. Thanks to these conceptual debates, the 'no focus' approach can be conceived as an artistic doing. The gradual development of specific techniques and resources of painting is also revealed in this historical recollection. Characteristics of blurred, unfocused images are presented, from the analysis of works of selected artists, which constitute reference for the elaboration of the 'no focus' approach. Finally, the first set of pictorial experiences in the Revelations series is presented and the choices involved in their realization are justified.

SUMÁRIO

Memorial	6
Lista de Figuras	19
Introdução	20
1. Considerações sobre o ato de ver	22
Fotografia	25
1. Criação no processo fotográfico	26
2. Fotografia e pintura	28
Pintura	30
1. Pintura como ilusão	30
2. Uso da cor na pintura	34
Características do <i>sem foco</i>	37
1. Expressão da subjetividade	38
2. Confiança no observador	40
3. O visível no invisível	43
4. O nevoeiro	46
<i>Revelações</i>	50
1. Imagem do negativo	51
2. Título da série	52
3. Papel do desenho	53
4. Diálogo da tradição com a contemporaneidade	54
5. O primeiro conjunto de pinturas	56
5.1. Cor	57
Considerações finais	59
Referências bibliográficas	61

MEMORIAL

No curso de graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes/UnB. pude acessar um universo, no qual o fazer e o pensar se integram em combinações – fazer pensar, pensar em fazer, pensar como fazer, pensar no fazer. Tive a oportunidade de experimentar um pensar em imagens, objetos, movimentos e ambientes, tão necessário quanto o pensar em conceitos; no qual indeterminação, imprecisão e hesitação também encontram lugar. O conhecimento prático e conceitual a respeito do *sem foco* foi sendo construído ao longo do desenvolvimento de trabalhos, alguns dos quais, apresento a seguir.

Para a elaboração do blog <http://imprecisolhar.blogspot.com.br/>, na disciplina Introdução à fotografia, professora Angela Prada, foram tiradas fotografias de pessoas e paisagens com o uso de um filtro de plástico branco semi-transparente colocado em frente à lente da câmera (figuras 1 e 2).

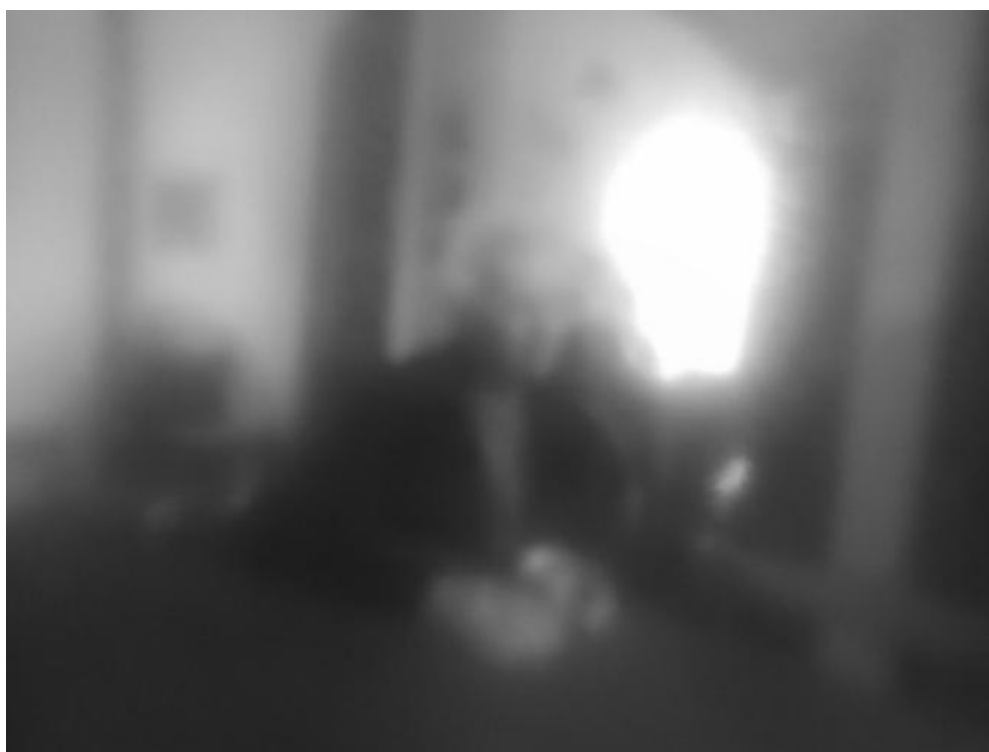


FIGURA 1: M. NASSUNO, MÃE, 2017



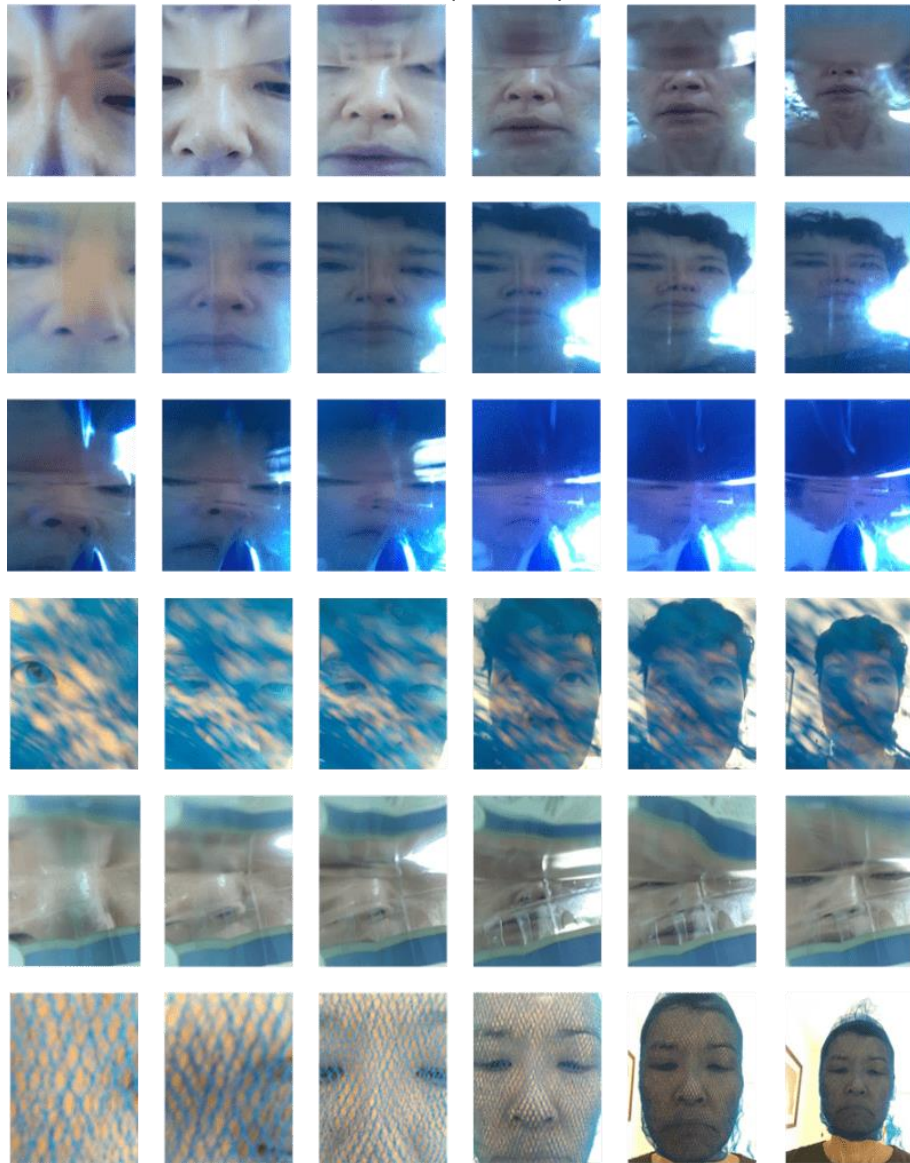
FIGURA 2: M. NASSUNO, PAI, 2017

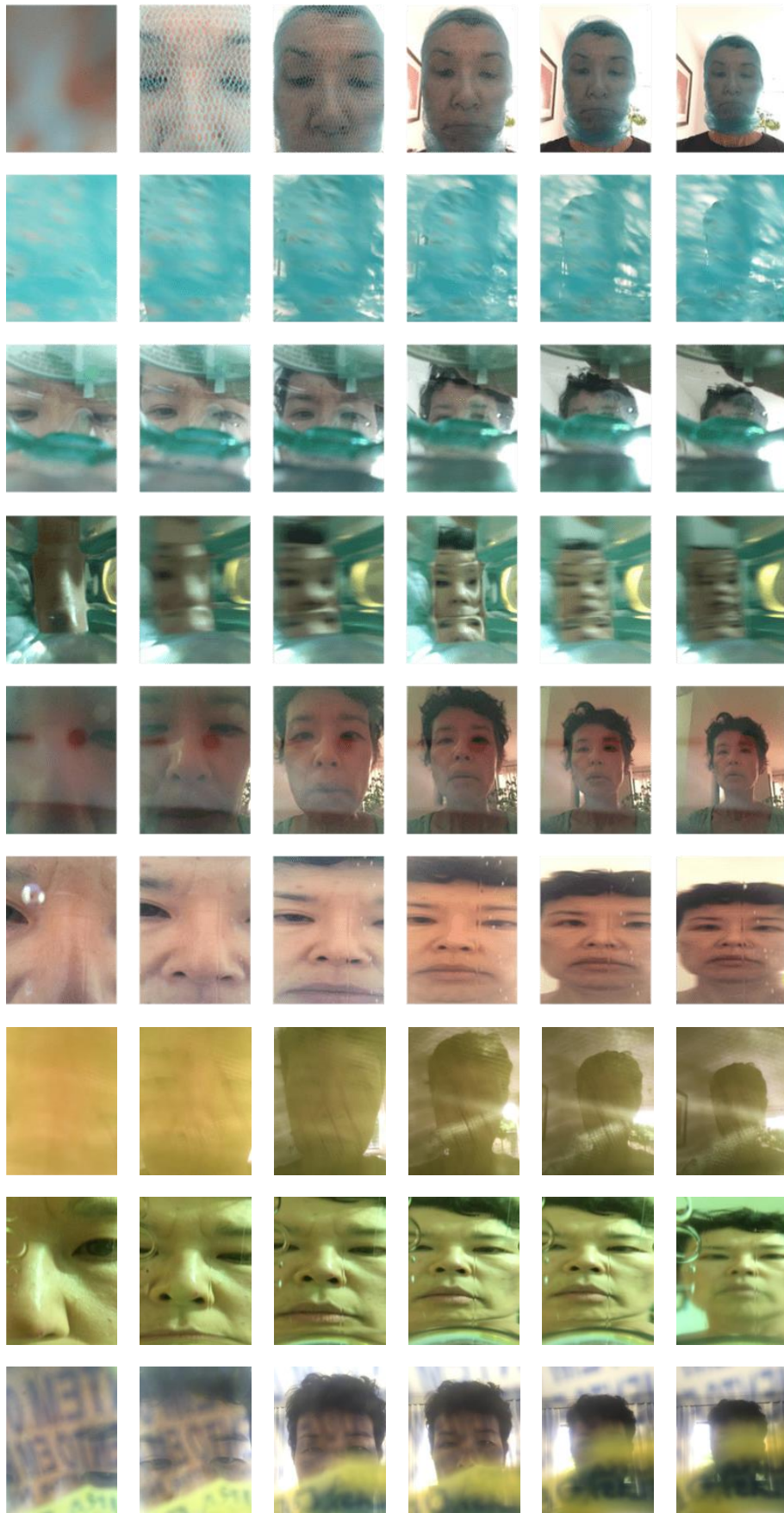
Nesses trabalhos, busquei me distanciar da nitidez das imagens geralmente encontrada em registros fotográficos de festejos familiares e de viagens, visto que, nem sempre, as lembranças desses eventos na memória têm essa clareza.

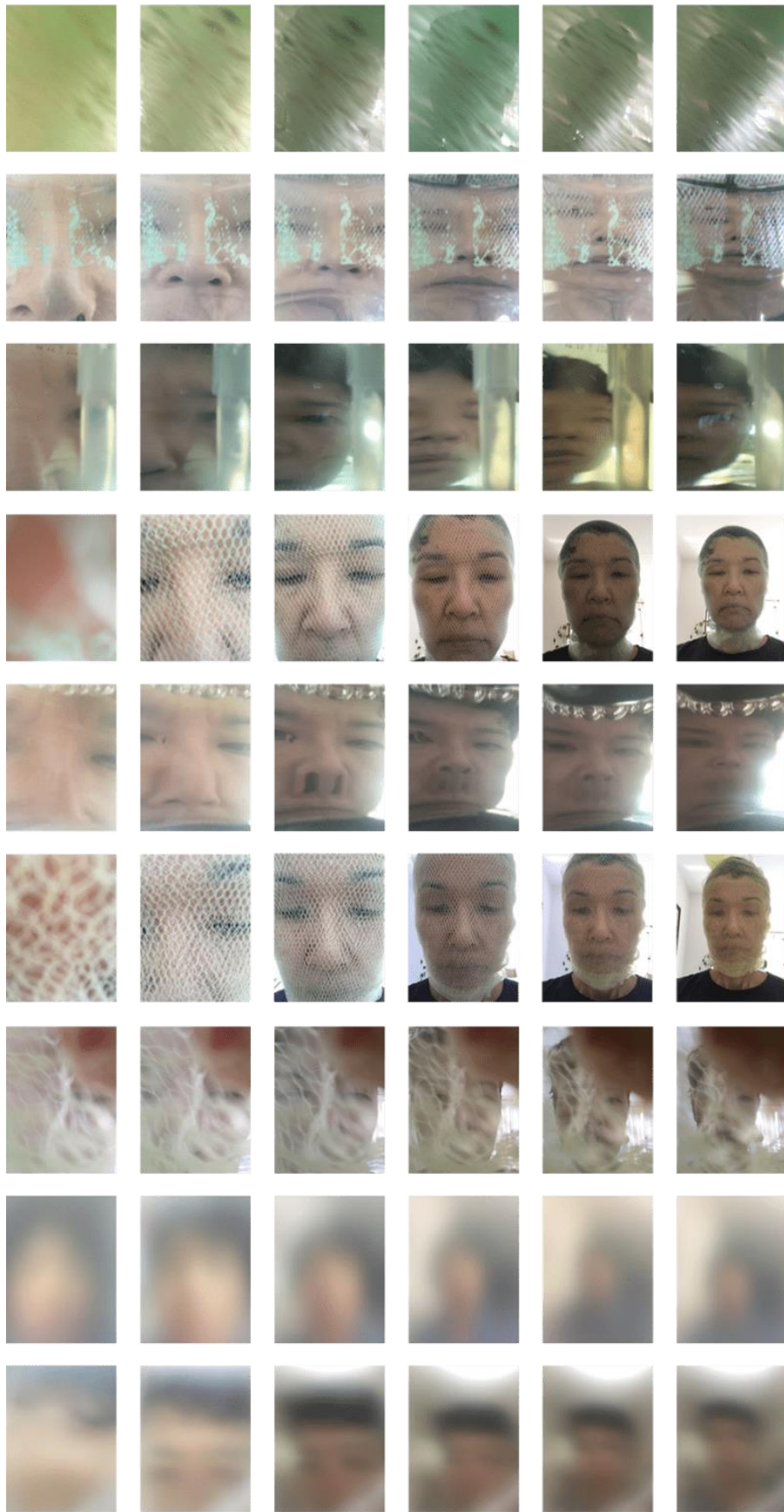
Nas disciplinas Oficina de Foto 2 (professora Denise Camargo) e Atelier 1 (professor Gregório Soares), foi produzida a série de fotos denominada *UNselfie*. *UNselfie* é constituída por autorretratos realizados com a câmera de um celular, a seis diferentes distâncias do objeto, e também com a utilização de filtros translúcidos de diversos tipos, nos quais foi agregado um novo elemento: a cor. Esse conjunto de fotos originou duas obras de mesma denominação: um conjunto de 372 fotografias organizadas em 31 séries de 6 fotos (figura 3) e um vídeo elaborado com 432 fotografias, que pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=rei0-gzP6Mk>

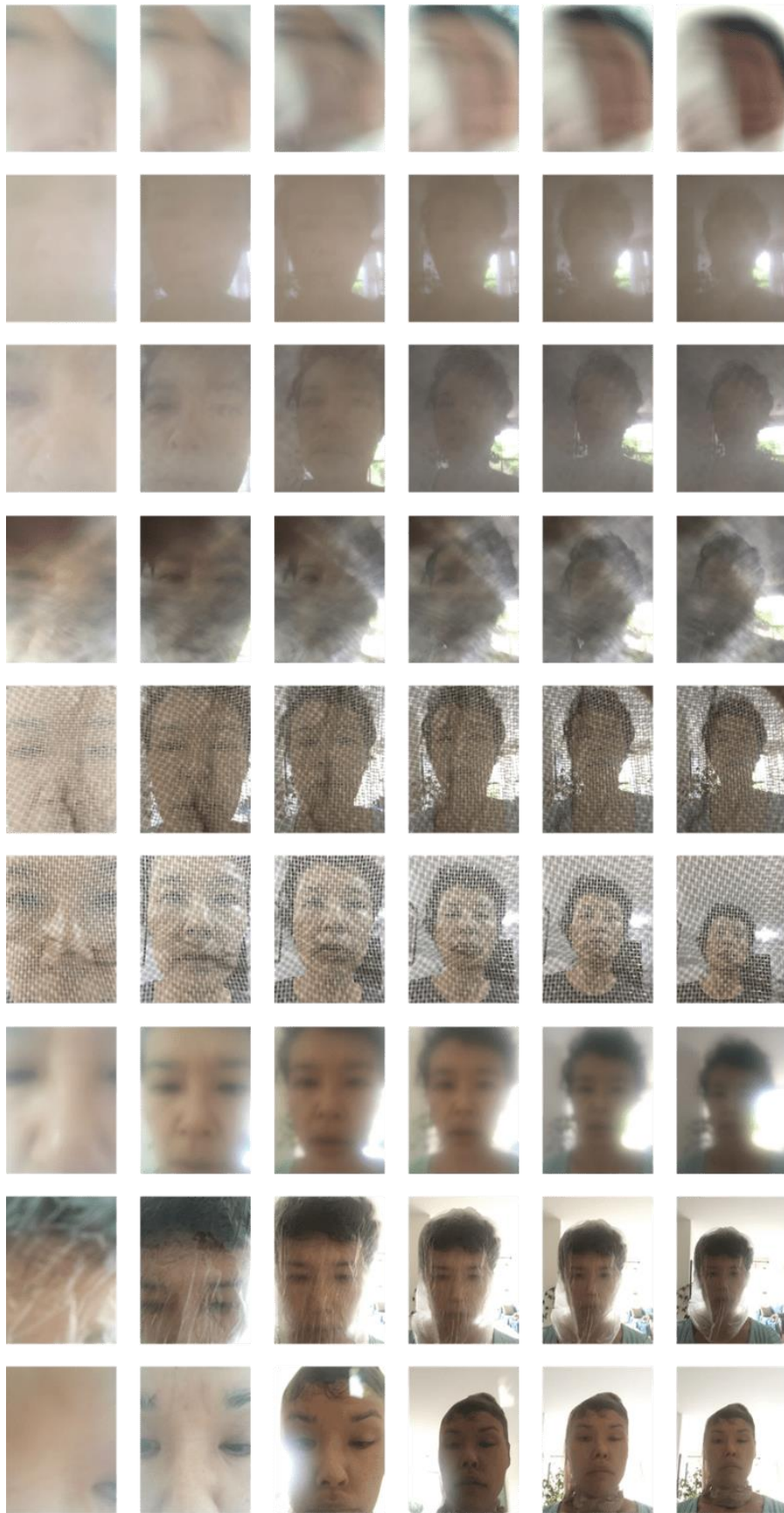
Nessas fotos, a preocupação era dialogar, não apenas com a nitidez das imagens, mas também, com a prática corrente de exposição de si mesmo, geralmente privilegiando ângulos favoráveis da fisionomia ou do corpo, representada pelos selfies.

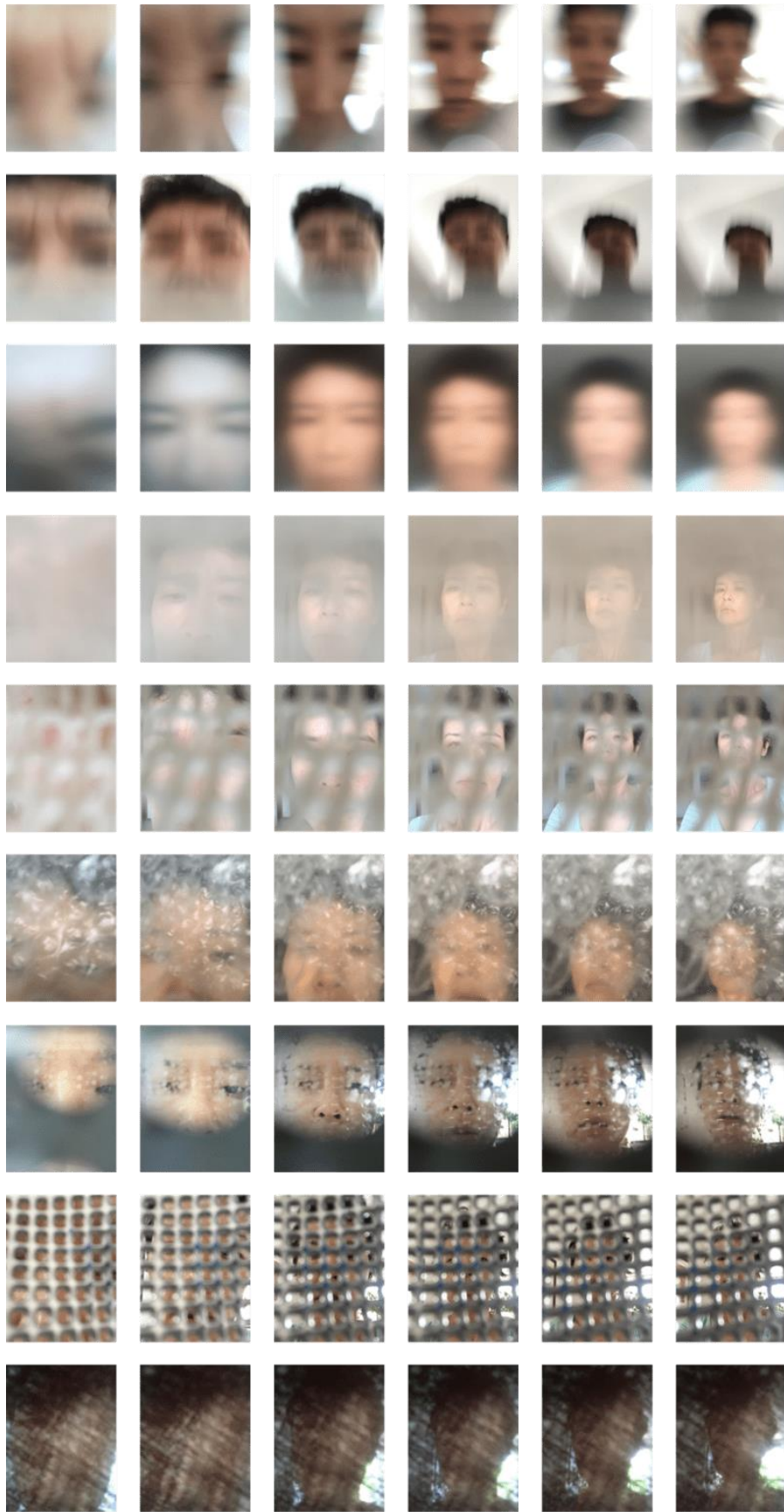
FIGURA 3: M. NASSUNO, UNSELFIE, 2018 (DETALHES)



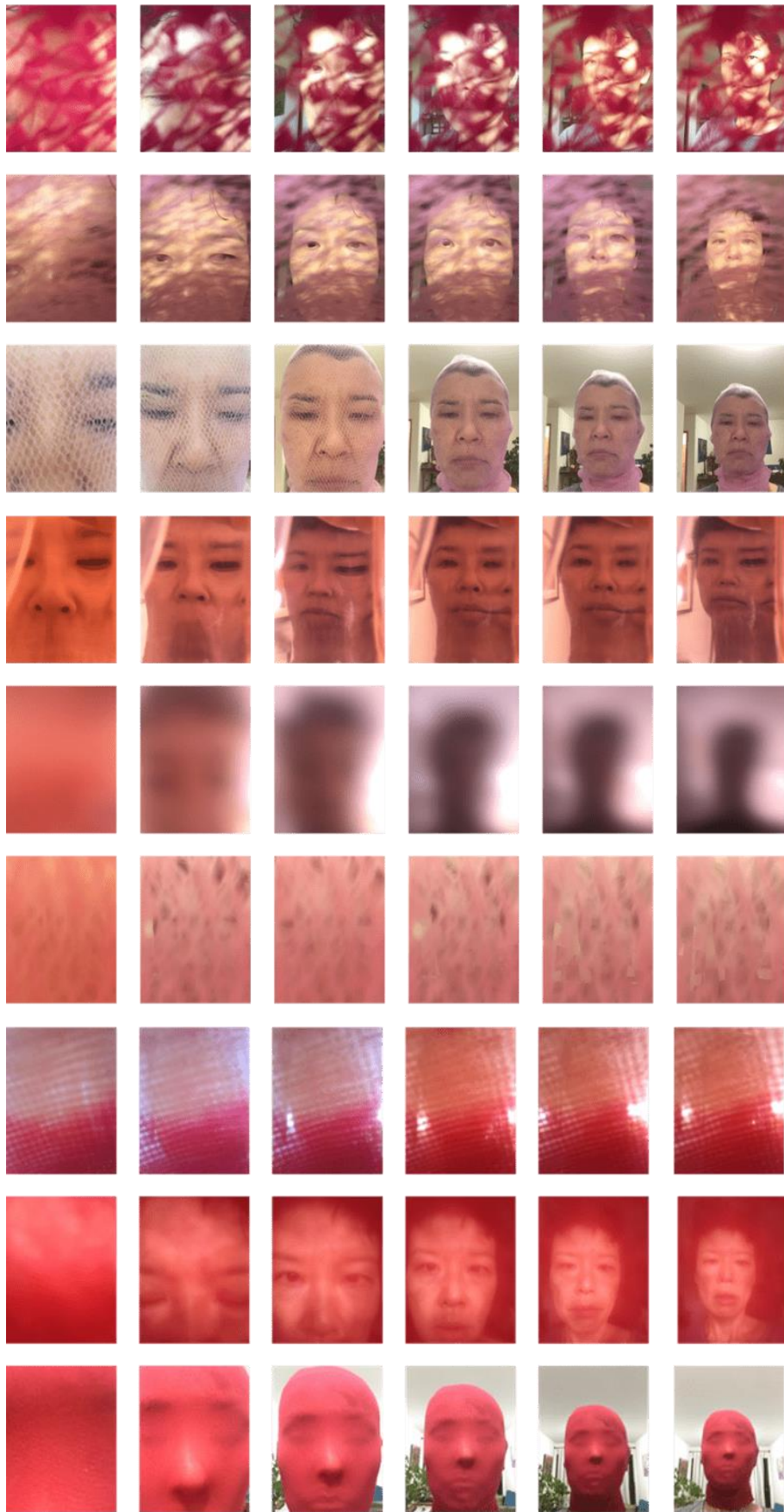


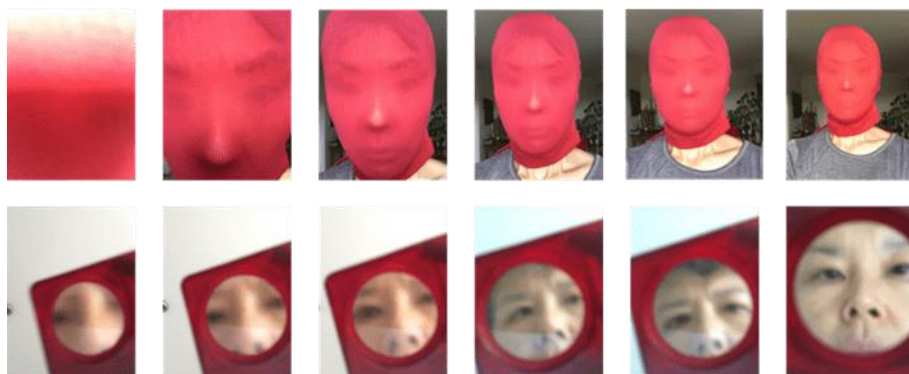












Uma preocupação subjacente a esses primeiros trabalhos com fotografias (figuras 1, 2, e 3) foi a criação de imagens que não estivessem integralmente previstas nos programas das câmeras, de que trata Flusser (1985). A textura e coloração dos objetos utilizados como filtros constituiriam assim, utilizando a terminologia de Flusser, um código adicional ao do programa do aparelho².

Com a realização de *Irrealidades*, na disciplina Atelier 2 (professor Vicente Martinez), o *sem foco*, até então pesquisado no plano, foi desenvolvido no espaço. Foi construído um conjunto de objetos tridimensionais, idealizados a partir da análise da fotografia de uma obra de Alexandre Calder, em movimento.

Trata-se de esculturas feitas de arame posicionadas sobre base circular apoiada numa base quadrada e interligadas por um rolamento. O rolamento possibilita que a escultura possa ser colocada em movimento de rotação por ação da mão observador. Foram pendurados pequenos objetos nas esculturas, as quais devem ser apresentadas no interior de caixas forradas de espelhos, de modo a propiciar que a imagem do observador seja parte integrante da obra (figuras 4 e 5)³. As bases circular e quadrada são forradas de material reflexivo prateado, com a mesma finalidade. IRrealidades são constituídas na presença do observador. O prefixo “ir” de sua denominação tem também a conotação do verbo de movimento.

² O argumento desse autor é apresentado em *Criação no processo fotográfico*.

³ Trabalho sobre Irrealidades intitulado “Irrealidades: uma Aproximação ao Difuso no Espaço” foi apresentado no VIII COMA – Coletivo em Artes Visuais. Atlas para o futuro: a pesquisa em artes na universidade, realizado de 11 a 14 de setembro/2019, Brasília: Universidade de Brasília



FIGURA 4: M. NASSUNO, IRREALIDADES I, 2019



FIGURA 5: M. NASSUNO, IRREALIDADES II, 2019

Mesmo em obras realizadas anteriormente ao início do projeto do *sem foco*, podem ser identificados aspectos que nele seriam incorporados: o uso da cor, a sobreposição de camadas e a produção de múltiplos. É o que pode ser verificado nas pinturas elaboradas nas disciplinas de Pintura (I e II), com o professor Elder Rocha (figuras 6 e 7)⁴ e em um conjunto de esculturas de sabonete, baseadas na imagem da Vênus de Willendorf, na disciplina Escultura 1, com a professora Nivalda Araújo (figura 8).

⁴ As pinturas foram apresentadas na exposição individual 'Instantâneo', realizada em 2016.



FIGURA 6: M. NASSUNO, POLVO, 2015



FIGURA 7: M. NASSUNO, POMPÉIA, 2015



FIGURA 8: M. NASSUNO, VÊNUS, 2016 (FOTOS: NAIARA PONTES)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: M. Nassuno, Mãe, 2017	6
Figura 2: M. Nassuno, Pai, 2017	7
Figura 3: M. Nassuno, UNselfie, 2018 (detalhes)	8
Figura 4: M. Nassuno, Irrealidades I, 2019	16
Figura 5: M. Nassuno, Irrealidades II, 2019	16
Figura 6: M. Nassuno, Polvo, 2015	17
Figura 7: M. Nassuno, Pompéia, 2015	17
Figura 8: M. Nassuno, Vênus, 2016 (fotos: Naiara Pontes)	18
Figura 9: M. Nassuno, Venus, 2016	18
Figura 10: W. Turner, Sunrise with sea monsters, 1845	41
Figura 11: G. Richter, Familie nach Altem Meister, 1965	42
Figura 12: Evgen Bavcar, 2015	44
Figura 13: SANAA, Louvre Lens (foto: Vincent Hecht)	49
Figura 14: M. Wesely, 4.4.1997 - 4.6.1999 Potsdamer Platz, Berlim	49
Figura 15: O. Eliasson, The Mediated Motion, 2001 (foto: Markus Tretter)	50
Figura 16: M. Nassuno, 2020	53
Figura 17: M. Nassuno, 2020	54
Figura 18: M. Nassuno, 2020	55
Figura 19: M. Nassuno, 2020	55
Figura 20: acervo pessoal	56
Figura 21: M. Nassuno, 2020	57
Figura 22: M. Nassuno, 2020	57
Figura 23: Imagem do negativo utilizado no primeiro conjunto de pinturas	58

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho, que está sendo apresentado para a conclusão do curso de graduação em Artes Visuais, bacharelado, no Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes da UnB é apresentar a elaboração conceitual e prática a respeito do *sem foco*, que em 2020, deu origem à série de experiências pictóricas⁵ à tinta a óleo denominada *Revelações* - que tem como ponto de partida imagens de negativo fotográfico.

O trabalho integra um projeto mais amplo de pesquisa teórica e prática sobre a temática do *sem foco*, materializada em trabalhos desenvolvidos ao longo do curso de graduação⁶.

A expressão 'parece uma fotografia' é usualmente utilizada para qualificar pinturas que contém uma imagem considerada fidedigna do objeto representado. Tal expressão revela a identificação da fotografia com seu caráter mimético e a presunção de que no processo fotográfico é originada apenas uma única imagem, a da fotografia impressa.

Entretanto, conforme será apresentado neste trabalho, o processo fotográfico - embora técnico - no que se refere a possibilidade de criação de imagens, não é unívoco, mas apresenta margem de manobra⁷. O negativo de uma foto, quando revelado, não conduz necessariamente a uma foto impressa determinada. O negativo contém um potencial de imagens fotográficas. A foto impressa é resultado de escolhas deliberadas que ocorrem quando se realiza a revelação.

A expressão 'parece uma fotografia' também revela que, quando se trata de pinturas elaboradas a partir de fotografias, existe uma expectativa de que contenham imagens tendo como referência padrões miméticos.

Este trabalho se insere no âmbito da discussão sobre a criação de imagens a partir de fotografias, apresentando um outro referencial, o do *sem foco*, pelo qual a pintura a partir de imagens fotográficas não precisa ser, necessariamente, nítida. Sendo assim, a questão

⁵ A expressão 'experiências pictóricas' está sendo utilizada, ao invés de simplesmente 'pinturas', porque conforme será analisado em *Revelações*, o **processo** de pintura é tão importante quanto às obras.

⁶ Nesse sentido, este documento é uma versão revista e ampliada de trabalhos apresentados durante o curso de graduação, em especial Nassuno (2018 e 2020).

⁷ A margem de manobra para a criação de imagens na revelação é definida pelos requisitos técnicos da câmera, conforme argumento de Flusser (1985), apresentado em *Criação no processo fotográfico*.

mais geral que este trabalho procura responder, diz respeito à possibilidade de imagens oriundas do processo fotográfico poderem orientar a criação de pinturas a partir de um referencial que não seja a o mimético, que não vise a produção de cópias, mas a invenção. Entende-se que no referencial do *sem foco*, a expressão ‘parece uma fotografia’, na sua acepção usual, não se aplica. Partindo-se da imagem criada no processo fotográfico representada pelo negativo, são abertas possibilidades de criação de imagens com recursos da pintura que transcendem a mimese. Nesse sentido, a elaboração conceitual e prática de *Revelações* representa uma indagação sobre as imagens que o negativo pode revelar, mais especificamente, com a utilização de técnicas e recursos pictóricos.

As imagens sem foco e suas características foram escolhidas como tema para o projeto de pesquisa, a partir de minha experiência de não enxergar bem e usar óculos desde criança. Com essa reflexão busco explorar expressivamente minha deficiência. Ao invés de uma limitação, considero que a dificuldade visual pode ser encarada como algo positivo, pois desde cedo me tornou consciente de “[u]m ato de olhar que carrega seus próprios obscuros”⁸.

Mais recentemente, a convicção a respeito da pesquisa sobre o *sem foco* como um empreendimento de pesquisa no escopo da Arte contemporânea foi fortalecida com a argumentação de Wisnik (2018), que propõe o nevoeiro, o nublado como referência imagética da contemporaneidade⁹.

A adoção do *sem foco* como um referencial para a realização das experiências pictóricas de *Revelações* pressupõe um entendimento de que o campo do visível não é homogêneo: entre o visível e o invisível existem nuances, uma zona cinzenta formada por imagens com diferentes graus de visibilidade. Também implica reconhecer que o ato de ver tem aspectos introspectivos.

⁸ Comentário de Costa (2015), a respeito das fotografias de Evgen Bavcar – que é cego - cujo trabalho é aqui analisado para a identificação das características das imagens sem foco.

⁹ Agradeço ao orientador Gregório Soares pela indicação da obra.

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ATO DE VER¹⁰

A partir da observação de Steinberg de: “*que todas as obras de arte ou ciclos estilísticos podem ser definidos pela ideia que apresentam do espectador*” (2001: 199), serão apresentadas a seguir considerações sobre o ato de ver, visando oferecer indicações de qual o tipo de olhar que o *sem foco* procura buscar.

O *sem foco* ressalta um entendimento de que a visão é um ato que envolve a mente e seus conteúdos, e não apenas uma atividade dos órgãos da visão. Em termos meramente visuais, as manchas e borrões do *sem foco* podem não constituir informações suficientes para a construção de uma imagem, caso a ação humana de enxergar fosse equivalente ao mecanismo de uma máquina fotográfica, na qual raios de luz marcam alguma superfície sensível.

De acordo com Arber (1953), no próprio ato de ver, o intelecto ou espírito desempenha um papel importante. As imagens que enxergamos resultam de um processamento pela mente, a partir do material puramente visual captado e, sendo assim, não correspondem literalmente à aparência exterior dos objetos.

[N]a realidade elas baseiam-se não apenas no 'cru' mosaico retiniano, mas neste mosaico depois de elaborado e transformado numa imagem ou padrão pela organização sensorial. Este padrão é um modelo simbólico, modelado pela mente com os materiais fornecidos pela vista, não uma réplica fotográfica passivamente recebida pela mente (Arber, 1953: 110).

Os aspectos mentais da ação de ver evidenciam-se com maior ênfase, na ação de olhar uma imagem. As imagens, em maior ou menor grau, remetem à alguma expectativa de significação por parte do observador.

No caso da pintura mimética, na qual as imagens buscam uma reprodução fidedigna dos objetos retratados, Filóstrato, o velho, já na Grécia antiga, chama a atenção para o fato de que é necessária uma capacidade mental - a de imitar - para a observação de pinturas. Segundo ele, a imitação que ocorre na mente possibilita que o observador seja capaz de reconhecer na pintura o objeto original retratado (2004: 28).

Mesmo no caso de uma fotografia - que pela sua característica técnica, leva muitos a entender que a imagem nela representada corresponde à própria realidade - Kentridge (2017) evoca os aspectos introspectivos do olhar. Afirma que as imagens são projeções,

¹⁰ Versão anterior desta parte foi apresentada em Nassuno (2020).

não correspondem à verdade. Observa que as pessoas quando olham uma fotografia, enxergam a si mesmas:

Se você dá a mesma fotografia a duas pessoas, cada uma dirá coisas diferentes. Isso significa que só podem estar falando de si mesmas. Não veem a fotografia, veem a si mesmas. Por isso uma das funções do artista é lembrar o espectador que quando olha uma obra não está vendo uma verdade, mas uma projeção (Kentrige, 2017: s/n).

Para Flusser (1985), imagens são superfícies planas que pretendem representar algo. São criadas pela imaginação, uma capacidade específica de abstração que converte as quatro dimensões espaço-temporais nas duas dimensões do plano.

De acordo com esse autor, imagens não são constituídas de símbolos que possuem significados inequívocos como os números, de forma que a leitura de seu significado oferece espaço de interpretação ao observador. Isso, porque as imagens são constituídas com a utilização de um código por um emissor, que promove a abstração de dimensões do mundo concreto na imagem. Para que sejam vistas por parte do receptor, também requerem o uso de um código que restitui as dimensões abstraídas (Flusser, 1985).

Pelo fato de serem planas, a informação contida nas imagens encontra-se na superfície, e pode ser captada por um *golpe de vista*. Entretanto, Flusser (1985) afirma que para restituir as dimensões abstraídas e aprofundar o entendimento de seu significado, é preciso permitir que a vista vagueie pela superfície da imagem, num processo que denomina *scanning*.

No *scanning*, o percurso percorrido pela vista segue a estrutura da imagem, mas também a impulsos no íntimo do observador. Quando o olhar vagueia pela superfície da imagem, os elementos são vistos não apenas sucessivamente, mas também de forma circular. O olhar tende a voltar para contemplar elementos preferenciais já vistos, que se tornam portadores de sentido, de forma a estabelecer relações significativas. O significado da imagem, decifrado a partir deste método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor (Flusser, 1985).

Bois (2009), apresenta duas diferentes estratégias de olhar uma imagem: uma correspondente à postura de Paul Klee e a outra de Henri Matisse. Segundo Bois (2009), para Klee, a imagem deve ser percebida em partes, a partir de seus detalhes singulares, sendo que a imagem final é formada pela mente do observador que os integra, num processo que evoca o *scanning*, a que se refere Flusser (1985).

[O] olhar deve roçar a superfície, compreendendo nitidamente uma parte depois da outra para fazê-las chegar à mente, que junta e armazena as impressões (Klee *apud* Bois, 2009: 56).

Já para Matisse, de acordo com Bois (2009), a imagem deve ser alcançada como uma totalidade: “a expressão vem da superfície colorida, que o espectador percebe como um todo” (Matisse *apud* Bois, 2009: 56), numa ação que se assemelha ao *golpe de vista* referido por Flusser (1985).

Já em obras de um conjunto de artistas norte-americanos, das décadas de 1950 a 1970, denominados hiper-realistas por Dubois (2003), que produzem imagens aumentadas a partir de fotografias, a intenção é de que se tenha a impressão de ampliação de nitidez. As obras desses artistas conferem ao observador a sensação de que estão vendo as imagens melhor e com mais clareza do que se as tivessem visto com seus próprios olhos. A partir da premissa dos gregos que associa ver a conhecer, pode-se fazer um paralelo entre a estratégia dos hiper-realistas em proporcionar ao observador a impressão de ver com ainda mais clareza, e o pensamento de Descartes.

Segundo Lebrun (1988), o “olhar melhor” é a forma proposta por Descartes como saída para o acesso ao verdadeiro conhecimento. De acordo com esse entendimento, a compreensão das coisas do mundo pelo método cartesiano requer um foco apurado e cada vez mais concentrado¹¹ e instrumentos, inclusive conceituais, cada vez mais precisos.

Em contraposição, a forma de Platão para acesso ao verdadeiro conhecimento, propõe o “olhar alhures” (Lebrun, 1988). A noção de olhar imagens que enfatiza seus aspectos introspectivos, que requer a decifragem de um código pelo receptor e que envolve uma projeção, um olhar para dentro de si, estão mais alinhadas à noção de olhar que Lebrun (1988) associa a Platão. E é justamente esse “olhar alhures” do observador que o *sem foco*, procura acessar, seja por intermédio do *golpe de vista*, seja por meio de *scanning*. Este trabalho está dividido em cinco partes, além desta Introdução.

Tendo em vista que a imagem de referência para a realização das experiências pictóricas é um negativo de fotografia, é apresentada na primeira parte uma análise do processo fotográfico, com ênfase sobre os momentos que possibilitam uma atividade criadora por parte do artista. São retomados também alguns momentos da história da relação entre

¹¹ Tal foco, conforme Derrida (2012), implica uma forma de cegueira.

fotografia e pintura, para evidenciar a especificidade do trabalho realizado em *Revelações*.

Na segunda parte, são resgatados alguns debates da história da pintura, pois se o *sem foco* pode ser objeto do fazer artístico, foi preciso a construção de um entendimento sobre o caráter ilusório da pintura e o uso da cor, ao longo da qual foram sendo revelados elementos do “código”¹² da pintura.

A terceira parte, sobre características do *sem foco*, traz trabalhos que representam referências imagéticas para as obras que materializam as experiências pictóricas da série *Revelações*. Na parte prática, o primeiro grupo de experiências pictóricas é apresentado e as escolhas feitas para a sua realização – imagem escolhida, técnica de elaboração, papel do desenho, uso da cor – são justificadas com base nos elementos do *sem foco* apresentados ao longo do texto.

Nas considerações finais, é feita uma relação entre minha trajetória intelectual e o presente trabalho, destacando o elemento específico que pude desenvolver no campo da Arte.

FOTOGRAFIA

A relação entre fotografia e pintura é importante para o presente trabalho, uma vez que *Revelações* engloba um conjunto de pinturas elaboradas tendo como ponto de partida imagens produzidas por um aparelho fotográfico. Entretanto, a imagem utilizada não é a da fotografia revelada, mas à do negativo, correspondente à impressão da luz (refletida pelo objeto) sobre o filme do momento em que o obturador da câmera é aberto.

As pinturas estão sendo elaboradas sob o referencial do *sem foco*: não se busca que o espectador tenha a sensação de que está vendo imagens com mais clareza, mas sim, que a visão da imagem mobilize no observador conteúdos que transcendem o objeto retratado, ampliando sua percepção.

¹² A palavra código está sendo grafada entre aspas neste trabalho para evidenciar que está se referindo à acepção de Flusser (1985), apresentada em *Criação no processo fotográfico*.

Para melhor esclarecer a especificidade do trabalho desenvolvido, é necessário apresentar elementos do processo de fotografar e os recursos existentes nas suas diferentes etapas para a criação de imagens.

1. CRIAÇÃO NO PROCESSO FOTOGRÁFICO

Para a produção de fotografias analógicas, existem dois momentos em que o papel sensível é exposto à luz, criando imagens. O primeiro momento ocorre com a abertura do obturador da câmera, resultando na exposição do filme. O segundo, é quando o negativo já processado é iluminado para imprimir a imagem da fotografia em positivo.

Relativamente ao processo de criação de imagens fotográficas, González Flores recupera as ideias de William Crawford, que diferencia a existência de duas sintaxes: (a) a da câmera, relacionada à estrutura da câmera (e ao que denominamos primeiro momento de impressão do material sensível), e (b) a da impressão, relativa à estrutura da cópia (que corresponde ao que entendemos como o segundo momento) (2011: 158)¹³. Embora faça a ressalva de que os dois tipos de sintaxe sejam interdependentes, no sentido de que decisões tomadas em um âmbito interferem no outro, a autora afirma que a sintaxe de impressão se concentra no processo de passagem de informação do negativo para o suporte. Nesse sentido, considera que o negativo contém apenas uma imagem em potencial, um 'vir a ser' imagem. Dependendo das decisões tomadas no processo de impressão, a imagem resultante da revelação pode assumir diferentes configurações.

As sintaxes apresentadas por González Flores (2011) evidenciam a ocorrência de dois processos de criação na produção de imagens fotográficas. O primeiro processo, ocorre quando a fotografia é tirada. Nele, a imagem pode ser trabalhada tanto no que se refere ao objeto retratado e seu cenário, quanto no que se refere à disposição de parâmetros técnicos da câmera e do filme, tais como velocidade do obturador, balanço de branco, utilização ou não de flash e filtros, sensibilidade à luz etc. O segundo processo se verifica no trabalho com o negativo e na impressão da fotografia propriamente dita, na revelação.

¹³ A utilização dos recursos da sintaxe da câmera é denominada popularmente como a fase de 'tirar a fotografia'. A utilização dos recursos da sintaxe de impressão se identifica mais propriamente com a fase de 'revelar a fotografia'. É nesse sentido que a palavra revelação está sendo utilizada neste trabalho.

A autora ressalta que o reconhecimento da sintaxe de impressão, da possibilidade de haver criação na fase de revelação, traduz uma visão muito diferente da noção que entende a fotografia apenas pelo seu caráter documental e enfatiza seu papel mimético, consistindo meramente na reprodução da imagem do objeto retratado (González Flores, 2011).

Flusser (1985) apresenta outra reflexão sobre a possibilidade de criação no processo fotográfico, adotando um nível de análise diverso do apresentado por González Flores (2011). Observe-se que Flusser (1985), embora trate de fotografia, está preocupado com um processo mais amplo - que envolve graus crescentes de abstração - de alheamento do ser humano, pelo qual ele se afasta cada vez mais do mundo concreto¹⁴.

Segundo o autor, esse afastamento se materializa inicialmente com o surgimento das imagens, que, embora tenham sido criadas para servir de mapas para orientação no mundo, interpõem-se entre ele e o homem. Em seguida, a escrita linear ao invés de romper as barreiras das imagens, objetivo de sua criação, torna-se uma nova barreira de acesso ao mundo¹⁵ (Flusser, 1985).

Com a fotografia, surgem as primeiras imagens técnicas, que foram inventadas para ultrapassar a barreira dos textos entre o homem e o mundo concreto. Têm características específicas em relação às imagens tradicionais, pois são produzidas por aparelhos, que materializam conceitos de textos científicos. Segundo Flusser (1985), ontologicamente, a imagem tradicional corresponde a uma abstração de primeiro grau: nela, são abstraídas duas das quatro dimensões do fenômeno concreto. Já a imagem técnica, envolve uma abstração de terceiro grau, na medida em que sua realização requer: (a) a abstração de uma das dimensões da imagem tradicional para a conformação de textos científicos, cujos conceitos o aparelho fotográfico materializa (abstração de segundo grau); e (b) a reconstituição das dimensões abstraídas para originar novamente uma imagem (Flusser, 1985).

¹⁴ Segundo Flusser (1985), a mediação não ocorre apenas no âmbito da visão, por meio de imagens e da escrita, mas na interação de outras partes do corpo humano – mãos, pés, braços e pernas etc. – com o mundo, com a utilização de instrumentos e posteriormente, máquinas. Instrumentos e máquinas são conceitos aplicados, e assim, estão mais distantes do mundo concreto (num maior grau de abstração) do que as imagens e os textos.

¹⁵ A escrita envolve a codificação por meio de conceitos das informações da imagem em linhas e requer uma nova abstração, a das dimensões do plano (Flusser, 1985).

Flusser (1985) destaca que, a despeito de seu nível de abstração, as imagens técnicas não parecem ter sido captadas mediante um processo de codificação que é realizado por um aparelho. O fato de as imagens técnicas serem realizadas em um processo técnico lhes confere um caráter aparentemente objetivo, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Isso ocorre, segundo Flusser (1985), porque o complexo aparelho-operador que realiza a imagem técnica é demasiadamente complexo para que possa ser acessado: assume a conformação de caixa preta, da qual somente o *input* e o *output* são vistos. Sendo assim, o processo codificador que ocorre no interior da caixa preta permanece invisível.

Esse processo codificador que ocorre no interior do complexo aparelho-operador é determinado por um programa que corresponde ao conjunto de combinações possíveis entre as diferentes especificações técnicas da câmera. Esse conjunto de combinações, embora grande, é limitado. E assim, o conjunto de imagens que podem ser realizadas mediante a operação de determinada máquina fotográfica também é limitado e, não apenas isso, encontra-se definido previamente no programa de construção da máquina, que define os seus parâmetros técnicos (Flusser, 1985).

Desta forma, para Flusser (1985), a criação no processo fotográfico, ocorre somente quando o fotógrafo produz imagens acessando brechas no programa do aparelho. Caso se limite apenas a explorar o conjunto de combinações possíveis das especificações técnicas do aparelho (seu programa), ele é denominado funcionário.

Para esse autor, a verdadeira criação no processo fotográfico ocorre apenas quando o fotógrafo atua conscientemente para forçar o aparelho a produzir uma imagem que não está prevista dentre as combinações de requisitos técnicos possíveis de seu programa. Tais fotógrafos, conscientes de sua práxis e que “[s]abem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação” (1985: 41), são denominados por Flusser (1985) de experimentais.

2. FOTOGRAFIA E PINTURA

A utilização de imagens do processo fotográfico para a realização de pinturas representa uma inversão da relação entre fotografia e pintura prevalecente à época do surgimento de aparelhos técnicos para registro de imagens. Além daqueles que pretendiam utilizar a fotografia para fazer um registro do mundo, existiam os pictorialistas, que tinham como

objetivo a **criação** de imagens que representassem a realidade única do autor, tendo como referência a noção de artístico daquele momento: os padrões da pintura (González Flores, 2011).

Assim, as primeiras imagens fotográficas foram verdadeiros ‘quadros’ que seguiam os gêneros clássicos da Pintura (natureza-morta, retrato, nu e paisagem) utilizando, no entanto, a sintaxe fotográfica. Exemplo disso é uma das primeiras ‘fotografias’ de Niépce, Natureza-morta obtida sobre placa de betume da Judéia, de 1822, que representa uma mesa posta com uma garrafa, um prato, uma taça etc. Enfim: uma natureza-morta (González Flores, 2011: 148).

Segundo González Flores (2011), os pictorialistas desenvolveram um conjunto de diversos recursos da sintaxe de impressão do processo fotográfico:

o uso de pigmentos de cores diferentes, a texturização do suporte com a adoção de diferentes tipos de papel, a granulosidade variável segundo o negativo, a possibilidade de marcas ou expressões pictóricas feitas com brunidor ou pincel (...) e, finalmente a possibilidade de obter a cor por sobre impressão (González Flores, 2011: 160, 161).

Mais contemporaneamente, com os artistas hiper-realistas, que buscavam elaborar pinturas com base em fotografias, a relação entre fotografia e pintura se inverteu.

[O] hiper-realismo representa na história das relações entre foto e arte o movimento exatamente inverso do pictorialismo: aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto. O excesso de que se trata é o excesso da fotografia na pintura (Dubois: 2003: 274).

No hiper-realismo, a fotografia torna-se importante como recurso para a produção das imagens aumentadas, num mimetismo excessivo, de forma que *flow*, o grão e a luz apareçam de forma exagerada (Dubois, 2003).

Considerando os elementos relativos à criação no processo fotográfico apresentados, pode-se afirmar que em *Revelações*, a adoção de imagens de negativo e não de fotografias impressas como referência para as pinturas, representa uma tentativa de abrir a “caixa preta” do processo fotográfico¹⁶.

¹⁶ O negativo é uma imagem gerada no interior do processo fotográfico, que deixa transparecer aspectos do programa da câmara: o código segundo o qual a parte clara do objeto retratado (que reflete muita luz) é convertida em escuro no negativo e a parte que reflete pouca luz aparece clara no negativo.

Além disso, da mesma forma que o trabalho dos pictorialistas, *Revelações* é um experimento que ocorre na fase da sintaxe de impressão, buscando explorar o potencial imagético do negativo. Entretanto, diferentemente desses fotógrafos, que exploravam os recursos próprios da fotografia, em *Revelações* são utilizados os recursos da pintura para desenvolver o ‘vir a ser’ do negativo. Com a utilização da pintura para ‘revelar’ o negativo, busca-se também escapar ao ‘programa do aparelho’ na criação das imagens, ampliando as possibilidades de expressão, com a substituição do processo técnico que ocorre na fotografia, por uma atividade manual (humana).

Com relação aos trabalhos dos hiper-realistas, *Revelações* compartilha imagens do processo fotográfico como ponto de partida para a elaboração de pinturas. Mas, diversamente destes, a intenção é a de produzir imagens que levem o observador a ‘olhar alhures’ e não a ‘olhar melhor’.

PINTURA

Para que o *sem foco* possa sequer ser pensado como referência para a elaboração de pinturas, foi necessário um desenvolvimento que ocorreu ao longo da história da Arte, ampliando o entendimento a respeito de seu objeto, para além da ideia de mimese. Nesse processo, foram sendo revelados elementos do “código” da pintura, os recursos e técnicas específicos, pelos quais a imagem é criada.

1. PINTURA COMO ILUSÃO

Ao longo do tempo, a noção de imitação na pintura passa a incorporar, crescentemente, uma maior margem de autonomia para o artista na criação de sua obra. Mesmo quando o aspecto mimético é privilegiado, passa a haver o reconhecimento de que mesmo na reprodução mais fiel da imagem dos objetos, o pintor precisa fazer escolhas – quanto à cor, forma, dimensões e composição - que não correspondem exatamente à situação original retratada. Nessa discussão, o “código” pelo qual o pintor abstrai as configurações do objeto para criar sua imagem, vai sendo revelado.

Com a compreensão de que na imitação, a pintura atua no âmbito da realização de **imagens**, a criação artística assume um caráter singular, diverso da manufatura, que busca a reprodução exata dos objetos, mantendo suas características técnicas e funções. A obra passa a representar um universo em si mesma, elaborada com linguagem e recursos que são próprios ao campo da pintura e da arte, e passa a integrar o mundo das coisas produzidas pela atividade humana.

O processo de reconhecimento de que a Arte consiste num âmbito específico da ação humana, que culmina no Romantismo¹⁷, ocorre paralelamente à problematização sobre o caráter mimético da pintura e a consciência de que a imagem por ela produzida oferece uma **ilusão** do real. O reconhecimento do caráter ilusório da pintura contribui para a ampliação do debate a respeito de seus objetos específicos, que passam a incorporar a expressão das emoções e sentimentos e as imagens abstratas.

Interessante notar que, o reconhecimento do caráter ilusório da pintura enfatiza um aspecto que é objeto de crítica para Platão: o fato de que a pintura diverge da verdade, pois produz apenas uma imitação da aparência dos objetos. Reproduzindo apenas algumas partes do objeto, muitas vezes distorcidas e diversas das medidas do original e sem a utilidade do objeto imitado, constitui o que Platão denomina simulacro/fantasma (Lichtenstein, 2004).

Com base em Lichtenstein (2004), algumas das principais idéias do debate sobre o caráter ilusório da pintura são apresentadas a seguir, sem a intenção de reproduzir os argumentos de forma exaustiva.

Para Filóstrato (2004), a arte da pintura corresponde ao trabalho de retratar semelhanças entre **imagens**: a do objeto representado com a do objeto em si, sem reter suas características técnicas e funções de uso.

Num reconhecimento de que a arte tem regras próprias, de Piles considera que o pintor tem liberdade para definir como fará a imitação da natureza, de forma a tornar sua imagem verossímil, podendo com isso até mesmo faltar à verdade (2006).

Observe-se que para alcançar a verossimilhança na imagem dos objetos, a pintura utiliza-se de técnicas específicas e diversas das utilizadas na produção desses mesmos objetos.

¹⁷ Argan (1992).

Entre essas técnicas, destacam-se a veladura e sobretudo o *sfumato*, conhecidas como técnicas de pintura indireta.

Veladura é uma técnica que existe desde a Idade Média, quando era utilizada com têmpera. Posteriormente, foi difundida com o uso da tinta a óleo. Consiste na aplicação de finas camadas transparentes ou semi-transparentes de tinta sucessivamente, para a qual a tinta à óleo, devido à sua ductibilidade e maior tempo de secagem, mostra-se perfeitamente adequada, pois permite uma aplicação vagarosa em finas camadas. É uma técnica que possibilita a concepção prévia de um projeto para a pintura, na medida em que permite que o pintor consiga separar dois momentos do processo de execução: a aplicação do tom, que define os espaços claros e os escuros, e a aplicação da cor¹⁸.

O *sfumato* é uma técnica de pintura, cujo surgimento está associado ao Renascimento e a Leonardo da Vinci. Foi utilizado para conferir maior realismo às pinturas, eliminando os limites artificiais entre as figuras retratadas. Originalmente aplicado em desenhos a carvão e sanguínea, teve seu uso estendido para a pintura, recebendo também a denominação *sfregazzo*. O *sfumato* consiste em esfregar com o pincel uma pequena quantidade de tinta sobre o suporte, produzindo um efeito esfumado, com gradações de valores suaves, sem linhas de demarcação muito claras. É favorecido pelo uso da tinta à óleo, pela facilidade que oferece na obtenção de degradês¹⁹.

As técnicas de pintura indireta são pouco expressivas no que se refere às marcas das pinceladas. Têm um acabamento liso, que torna imperceptível a fatura humana e, por essa razão, puderam conferir a impressão de que a pintura é uma obra divina, sendo frequentemente utilizadas para decorar o interior das igrejas²⁰.

Junius (2004) considera que a imitação na pintura não é suficiente; é necessário que o pintor crie uma imagem na tela com sua imaginação. Para ele, a Ideia, que corresponde ao que o artista vê para realizar sua obra, pode referir-se a um modelo externo, mas também pode corresponder a um modelo interno, concebido pela imaginação do próprio artista. “[A] imitação faz apenas o que vê; a imaginação faz também o que não vê e se faz

¹⁸ Conteúdo baseado em <http://www.cozinhadapintura.com/2011/04/tecnica-de-pintura-em-camadas-parte-ii.html>.

¹⁹ Conteúdo baseado em <http://www.cozinhadapintura.com/2011/05/tecnicas-de-pintura-em-camadas-parte.html>

²⁰ Conteúdo baseado em <http://www.cozinhadapintura.com/2011/05/tecnicas-de-pintura-em-camadas-parte.html>.

representar justamente naquilo que não conhece em relação ao que existe” (Junius, 2004: 81, 82).

De Quincy (2004) busca definir do que se trata a imitação nas belas-artes. Segundo ele, ela é diversa da semelhança por identidade, que corresponde à repetição de semelhanças que ocorre tanto na natureza, quanto resultante de operações mecânicas. A especificidade da imitação nas artes, consiste na sua condição de **imagem**.

Para imitar a aparência do objeto, o artista utiliza apenas partes do modelo e não a sua totalidade, recriando com os meios próprios e recursos específicos da pintura, um objeto distinto do original, que dá a *ilusão* de corresponder ao objeto real (de Quincy, 2004).

Para Baudelaire, apenas os artistas sem imaginação copiam a natureza. Já os que têm o dom da imaginação, usam elementos da natureza e os adaptam à sua concepção, criando algo novo; *“ou melhor: ajustando-os com arte, dão-lhes uma fisionomia inteiramente nova”* (Baudelaire, 2004: 120).

Para Klee, *“[a] arte não reproduz o visível, mas torna visível”* (2004: 126). Com o destaque que confere à utilização de elementos de representação gráfica da arte, afasta-se da imitação, indo em direção à abstração.

Quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais subjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista de objetos visíveis (Klee, 2004: 126).

De acordo com Matisse (2004), o artista deve ser capaz de traduzir sentimentos em cores e formas e apenas se expressar com o uso de pincéis. Assim, o que Matisse busca é, sobretudo, a expressão. *“Ao nos afastarmos da representação literal do movimento, atingimos uma beleza e uma grandeza superiores”* (Matisse, 2004: 135).

A expressividade na pintura é alcançada pela utilização de técnicas diretas de aplicação da tinta, que se difundem a partir do Impressionismo. Elas permitem que as marcas das pinceladas realizadas pelo artista sejam percebidas. Por meio dessas técnicas, conhecidas como *alla prima*, o pintor adiciona tinta ao suporte colocando pincelada ao lado de pincelada, e pode mesclar duas cores ou valores diferentes, aplicando o pincel enquanto a tinta está molhada²¹.

²¹ Conteúdo baseado em <http://www.cozinhadapintura.com/2011/05/tecnicas-de-pintura-em-camadas-parte.html>.

Matisse, para quem a natureza deve ser interpretada e submetida ao espírito do quadro, confere também grande importância à composição, de forma que todas as partes da obra atuem em prol da expressão:

o lugar que ocupam os corpos, os vazios ao redor deles, as proporções, tudo isso desempenha um papel. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir seus sentimentos em um quadro, no qual cada parte é visível e desempenha o papel que lhe cabe, principal ou secundário (Matisse, 2004: 134).

2. USO DA COR NA PINTURA

A cor é um dos recursos que o pintor utiliza para produzir imagens. No debate sobre a pintura, a cor aparece como sendo um dos elementos que lhe confere um caráter ilusório, com a constatação de que a impressão do real é alcançada com o uso de cores que não correspondem às do original retratado. Ao longo do tempo, amplia-se o reconhecimento do papel da cor para conferir vida às imagens, causar estados de ânimo particulares, propiciando a expressão de emoções e sentimentos pelo artista. A reflexão sobre a expressão na pintura também abrange a análise das características próprias das cores, a interação entre elas, as formas por elas assumidas e o seu posicionamento e quantidades na composição da imagem. Paulatinamente, a relação entre o desenho e a cor, que foi objeto de uma disputa entre pintores venezianos e florentinos no Renascimento é reconciliada.

No Renascimento, a busca por enfatizar a natureza intelectual da pintura, dava destaque à importância do desenho em detrimento da cor, por seus requisitos de concepção, regras de procedimento e finalidade (Lichtenstein, 2006a).

[O] desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir (Lichtenstein, 2006a: 12).

Outro momento do debate entre desenho e cor a que se refere Lichtenstein (2006a), ocorre na França, no séc. XVII, entre os 'poussinistas' defensores do desenho e os 'rubenistas', partidários da cor.

Nesse debate, o artista Roger de Piles argumenta em favor da cor numa nova vertente. Admite que a colocação da cor configura-se numa maquiagem que é capaz de enganar o observador, e defende que essa é a essência da arte da pintura (Lichtenstein, 2006a).

E o colorido é uma das partes essenciais da pintura, por meio da qual o pintor imita a aparência das cores de todos os objetos naturais e aplica aos objetos artificiais a cor mais adequada para iludir os olhos (de Piles, 2006: 48).

Enfatizando o caráter de maquiagem da cor, o artista chama a atenção para a diferença existente entre a cor natural e a cor (artificial) que deve ser trabalhada pelo pintor com mistura de cores e tonalidades para que a impressão da cor natural seja perfeitamente obtida (de Piles, 2006).

Delacroix (2006), retoma o aspecto identificado por de Piles, a respeito da diferença entre a cor natural e a cor que confere ilusão de realidade. Afirma que mesmo para a obtenção da verossimilhança na reprodução da imagem dos objetos pela pintura, é necessário abandonar a sua cor original (cor local) em prol do meio tom refletido, cor que melhor reproduz a sua aparência. De acordo com Lichtenstein, (2006), a renúncia à cor local, constitui um questionamento da estrutura mimética da representação.

O efeito de verdade nasce de um processo de deslocamento e de metaforização; o verdadeiro tom não é um efeito de imitação, mas de uma transposição (Lichtenstein, 2006: 108).

No final do séc. XVIII e começo do XIX, a teoria de Newton de que a cor constitui um efeito da luz, torna problemática a ideia de que as cores, percebidas como se manifestam à visão, expressam sensações, colocando em questão o que até então se aceitava sobre a cor no estatuto das artes. É nesse contexto que Goethe concebe o Tratado das Cores, no qual, minuciosamente, descreve a impressão de que diversas cores causam em estados de ânimo específicos (Lichtenstein, 2006).

[A] cor (...) produz sobre o sentido que lhe é mais adequado – a visão, e por meio deste, sobre a alma – um efeito (...) sempre definido e significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos. (...)

764. As cores do lado positivo são amarelo, amarelo avermelhado (laranja), vermelho-amarelado (mínio, cinabre). Elas são estimulantes, vivazes ativas. (...)

777. As cores do lado negativo são azul, azul-avermelhado e vermelho-azulado. Proporcionam um sentimento de inquietação, ternura e nostalgia (Goethe, 2006: 74, 75, 76 e 78).

No âmbito da arte moderna, o debate entre desenho e cor perde importância. Kandinsky dá seguimento à análise de Goethe relativamente aos efeitos físico-psíquicos da cor. Diferencia a impressão da cor entre uma ação física sobre o olho e uma ação psíquica-espiritual que ela provoca na alma (Lichtenstein, 2006). Entretanto, diferentemente de Goethe, que considera as cores puras e “*sem nenhuma relação com a qualidade ou forma*”²² da figura pintada, Kandinsky (2006) acrescenta que a forma exerce efeitos sobre a cor, uma vez que ela também possui som interior próprio.

Matisse, por sua vez, enfatiza a relação entre as cores e suas quantidades²³ e a interação entre elas. De forma diversa à Kandinsky e sua ‘psicologia de cores’, que considera as cores e as formas em que se apresentam individualmente; para Matisse a expressão do quadro ocorre com a superfície colorida, pela percepção pelo espectador do quadro por inteiro (Bois, 2009).

Matisse não acredita na existência de um conflito entre desenho e cor. Pelo contrário, utiliza o desenho para descobrir as cores em termos de sua relação quantidade e qualidade (Bois, 2009). Não entende o desenho como um projeto que antecipa as etapas de criação da imagem, mas como uma elaboração que ocorre no próprio processo de fazer, assemelhando-se a um tatear na escuridão:

Quando faço meus desenhos – Variações – o caminho percorrido pelo lápis sobre a folha de papel é, até certo ponto, semelhante ao gesto de um homem que tateia na escuridão. O que quero dizer é que não existe nada previsto com relação ao caminho: sou conduzido. Vou de um ponto do objeto, que é meu modelo, para outro ponto, o qual sempre vejo de maneira isolada, independente dos outros pontos para os quais minha caneta se moverá em seguida (...). Exatamente como a aranha lança (ou prende?) seu fio numa saliência apropriada e, a partir daí, até outra saliência que vislumbra, tecendo sua teia ponto a ponto (Matisse *apud* Bois, 2009: 56).

Considera que uma cor só atinge sua expressão plena quando apresentada em conjunto com outras cores. Uma vez que para que as cores sejam organizadas numa pintura é

²² Goethe (2006: 74).

²³ Tal questão é apresentada pelo artista com a expressão “*um centímetro quadrado de qualquer azul não é tão azul como um metro quadrado do mesmo azul*” (Bois, 2009: 27).

necessário impor limites e proporções a cada uma delas, e que esses limites e proporções promovem separações entre as cores, disso decorre a impossibilidade de separar desenho e cor para o artista (Matisse, 2006). Com seu trabalho de recortar o papel colorido, o artista busca simplificar o desenho com cor, associando cor e desenho num mesmo movimento (Matisse, 2006).

A partir desta breve retrospectiva da reflexão na história da Arte sobre a ilusão na pintura e a respeito da cor são revelados elementos do “código” da pintura que foi construído ao longo do tempo, que se materializam na utilização de recursos e técnicas específicos. Entre eles, podem ser citados: formas de aplicação indireta ou direta da tinta; a utilização do desenho, seja como um projeto, seja como um “tatear no escuro” que faz a separação entre as cores; a utilização de dimensões e cores diversas do original retratado; o uso de cores para expressar emoções e sentimentos; a compatibilização entre cores e formas; e o estabelecimento de relações entre as cores na composição do quadro. A definição de quais recursos e técnicas utilizar, em que quantidades e combinações, é determinada com o uso da faculdade da imaginação. É com a imaginação que o artista torna as imagens visíveis.

As experiências pictóricas de *Revelações* buscam explorar com técnicas e recursos da pintura as imagens potenciais que o negativo pode revelar. Utilizam o “código” do programa da pintura (e não do processo fotográfico) para elaborar imagens que não visam a imitação. O negativo consiste apenas em uma referência inicial para a concepção da imagem a ser pintada. Com base nesse ponto de partida, a pintura vai sendo desenvolvida considerando as necessidades de criação de uma imagem que tem características próprias, autônoma em relação a qualquer referencial externo, inclusive no que se refere ao uso da cor.

Características do *sem foco*

Imagens sem foco não são abstratas, contêm representações do mundo. Mas, diferentemente de imagens nítidas, não são delineadas com precisão, transbordam: as figuras ultrapassam os limites de seus contornos, aparecem como manchas e borrões e não podem ser identificadas facilmente. Nelas, a relação figura-fundo é atenuada e as

cores aparecem opacas, menos brilhantes, nubladas, como que encobertas por uma névoa²⁴.

Nesta parte, a partir da análise de trabalhos de artistas, serão destacadas algumas características das imagens sem foco, importantes para a constituição do referencial do *sem foco*, que acompanhou a realização das experiências pictóricas de *Revelações*.

Não há intenção de apresentar um levantamento exaustivo dos aspectos do *sem foco*, nem de relacionar um conjunto coeso e coerente de características. Tampouco, a ordem de apresentação é indicativa de relevância. A busca é pela identificação de facetas que contribuam para esclarecer a complexidade do *sem foco* e apoiem a reflexão conceitual de *Revelações*.

Observe-se também que algumas características são interdependentes, a utilização de determinado trabalho para representá-la, não exclui a possibilidade de seu enquadramento em outras classificações.

1. EXPRESSÃO DA SUBJETIVIDADE

O uso de manchas na elaboração de imagens que visam traduzir sensações vivenciadas pelo artista e não reproduzir a aparência fidedigna da natureza é uma característica do pitoresco, teorizado por Alexander Cozens no Romantismo. No pitoresco, a natureza fornece os estímulos externos que, convertidos pela subjetividade, são transmitidos e expressos por meio de manchas pelo artista (Argan, 1992).

No pitoresco, os estímulos provenientes da natureza são traduzidos em sensações visuais, que se apresentam como manchas imprecisas de diversas cores e tonalidades, em oposição ao esquema geométrico da perspectiva clássica. As manchas não visam recuperar a noção da figura inicialmente retratada, mas buscam a experiência subjetiva singular experimentada pelo artista no contato com o objeto real original, naquilo que ele tem de particular. O artista não se limita à mera contemplação da natureza, mas procura captar o sentimento geral – de alegria, calma ou tristeza – que os múltiplos elementos de determinada paisagem lhe transmitem e que expressa por meio de um conjunto de manchas diversas, mas relacionadas entre si (Argan, 1992).

²⁴ Versão anterior desta parte foi apresentada em Nassuno (2020).

A descrição apresentada por Huysmans (2006), a seguir, a respeito de uma obra de William Turner (1775-1851), representante do pitoresco²⁵, evidencia a intenção de sua pintura de explorar o sentimento vivenciado na contemplação do objeto retratado mencionada por Argan (1992). De acordo com Huysmans (2006), para se captar a atmosfera pretendida pelo artista, é necessário que a obra seja apreciada à distância, em sua totalidade; mas, também faz parte da experiência de vivência com a obra uma sensação de desorientação, um estar perdido com a observação de seus elementos pictóricos constitutivos – pinceladas, cores, traços²⁶.

Quanto ao Turner também ele aturde à primeira vista. Vemo-nos diante de um emaranhado absoluto de rosa e terra de siena calinada, de azul e branco esfregados com estopa, ora em movimentos circulares, ora seguindo em linha reta ou bifurcando-se em longos ziguezagues. Dir-se-ia uma estampa varrida com miolo de pão, ou um amontoado de cores cinzentas diluídas em água sobre uma folha de papel que se dobra e depois se alisa, à força do braço, com uma escova; isso semeia jogos de matizes incríveis, principalmente se, antes de se dobrar a folha, espalham-se algumas gotas de guache branco.

Isso, quando visto de muito perto; mas à distância (...), tudo se equilibra. Diante dos olhos intimidados, surge uma paisagem maravilhosa, um panorama feérico, um rio iluminado que flui sob um sol de raios multicolor. Um firmamento pálido foge até se perder de vista, mergulha num horizonte de nácar, se reflete e projeta numa água cintilante, espumosa, da cor do espectro colorido das bolhas. (...) E, contudo, esses cenários são reais: são paisagens de outono, florestas cor de ferrugem, cursos d'água, bosques que se desfolham, auroras de céu pleno; são as festas celestiais e fluviais de **uma natureza sublimada, depurada e tornada completamente fluida, por um grande poeta** (Huysmans, 2006: 118 e 119, destaque meu).

A respeito do comentário de Huysmans (2006) sobre a necessidade de distância para observação da obra de Turner, é interessante notar que, justamente, à distância, as imagens parecem desfocadas.

²⁵ O artista William Turner é enquadrado no pitoresco por Argan (1992).

²⁶ A explicitação desses elementos constitutivos é característica do modernismo, que buscava o fim do ilusionismo, pretendendo oferecer uma experiência do “real”. Esse aspecto será tratado na apresentação da análise de Wisnik (2018), em *O nevoeiro*, a seguir.

2. CONFIANÇA NO OBSERVADOR

As pinturas de Turner, além de expressarem, com seus elementos poucos delineados, a subjetividade do artista e as sensações por ele vivenciadas ao entrar em contato com as cenas ou paisagens - elemento destacado por Argan (1992) - oferecem ao observador uma experiência para o exercício de sua imaginação.

Esse aspecto é destacado por Olafur Eliasson²⁷ na obra de Turner, especialmente de sua última fase. Apresenta-se assim, uma segunda característica que associamos ao *sem foco* - uma relação de confiança com o observador - a qual enseja por parte do artista contemporâneo, o comentário de que tal aspecto constitui um traço admirável dessas pinturas (The Guardian, 2014):

Nos seus trabalhos mais abstratos, Turner revelava uma crença de que o observador seria capaz de criar a sua própria narrativa. Isso é muito radical e diz respeito a **acreditar que as pessoas são capazes de ver**. No mundo atual, se você olha nos museus pelo mundo, essa noção de confiança é muito subestimada. Frequentemente, as instituições tratam os observadores como se fossem cegos, como se não pudessem ver nada (The Guardian, 2014, tradução livre do original, destaque meu).

Na pintura *Sunrise with sea-monsters* (figura 10), por exemplo, o monstro marinho que dá título à obra, é praticamente imperceptível. Sua figura, insinuada por manchas marrom avermelhadas e toques diáfanos de cinza azulado, praticamente se confunde com as cores amarelo e mostarda que colorem o fundo do quadro. Essa forma de pintar, talvez reflita melhor a dubiedade que se encontra na natureza própria dos monstros - seres cuja existência é geralmente controversa - diferentemente do que transmitiria outra imagem, na qual fossem retratados com nitidez.

²⁷ As obras desse artista, assim como as de William Turner são consideradas por Wisnik (2018) como referências da imagem do nevoeiro, tratado a seguir.



FIGURA 10: W. TURNER, SUNRISE WITH SEA MONSTERS, 1845

As manchas também foram utilizadas pelo pintor alemão Gerhard Richter (1932-), que utiliza como recurso pictórico uma técnica esfumaçada para, segundo ele, retirar o excesso de informação, aquilo que é excessivo, ou não importante na imagem²⁸.

Segundo o artista, suas pinturas semelhantes a fotografias desfocadas, oferecem mais possibilidades ao olhar do espectador, ampliando a percepção:

Eu nunca vi algo faltando numa tela borrada. Ao contrário: pode-se ver muito mais coisas do que em uma imagem nítida. Uma paisagem pintada com exatidão nos força a ver um número determinado de árvores claramente diferenciadas, enquanto que **numa tela borrada você pode perceber tantas quanto quiser**. A pintura é mais aberta (RICHTER, 2009: 81, tradução livre do original, destaque meu).

Na pintura (figura 11) *Familie nach Altem Meister*, aquilo que poderia ser um típico retrato de família reunida ao redor de seu patriarca, adquire um tom imaterial ao aparecer borrada pela técnica utilizada por Richter. O borrado parece indicar a passagem do tempo, tanto que a obra tem um ar desbotado de fotografia que se desgastou e evoca a atmosfera de uma imagem preservada na memória.

²⁸ As obras dessa fase do artista são consideradas por Wisnik (2018) como referências da imagem do nevoeiro, tratado a seguir.



FIGURA 11: G. RICHTER, FAMILIE NACH ALTEM MEISTER, 1965

A noção de confiança no observador permite repensar um debate da história da Arte a respeito da especificidade da pintura em relação à poesia.

Na análise do conjunto de esculturas do *Laocoonte* e da pintura *O sacrifício de Ifigênia*, de Timantes, Lessing apresenta os critérios específicos da beleza da pintura, que considera uma arte da visão. Segundo ele, diferentemente da poesia, na qual o sofrimento pode ser descrito em detalhes, sem que o verso deixe de soar bem ao ouvido, na pintura, “a representação visual do horror será sempre uma representação feia, porque o horror deforma os traços” (Lichtenstein, 2004a: 97). O mesmo ocorre com a *fealdade e o asco*, que podem ser descritos pela poesia, mas não mostrados pela pintura (Lichtenstein, 2004a).

A respeito do quadro sobre o sacrifício de Ifigênia, Lessing (2004) explica a imagem do pai, que aparece com o rosto encoberto ao invés de ser representado como acometido pela máxima tristeza, pelo fato de que o artista respeitou os limites da arte, submetendo a pintura à lei da beleza.

Mas Timantes conhecia as fronteiras que as Graças impõem à sua arte. Ele sabia que cabia ao Agamêmnon, enquanto pai, um lamento que se manifesta por contorções sempre feias. Ele levava a expressão até o ponto máximo, no qual beleza e dignidade ainda deixavam-se ligar a ela (Lessing, 2004: 102).

Na perspectiva da confiança no observador, poder-se-ia interpretar o encobrimento das faces do pai por Timantes como uma forma de o artista dar oportunidade ao observador imaginar a expressão, fato que Lessing reconhece:

O feio, ele [o artista] teria de bom grado deixado de lado, tê-lo-ia mitigado; mas uma vez que a sua composição não permitia nem um nem outro, o que mais restou-lhe, senão encobri-lo? – **O que ele não podia pintar ele deixava adivinhar.** Em suma, esse encobrimento é um sacrifício que o artista ofereceu à beleza (Lessing, 2004: 102, destaque meu).

Ainda há outro aspecto que pode ser associado à característica do *sem foco* relativa à confiança no observador. As imagens desfocadas, uma vez que, não pretendem transmitir ao observador impressões inequívocas e definitivas, não ambicionam antecipar seu sentido e seu efeito sobre aquele que as vê. Assim, as imagens sem foco têm natureza diversa das “imagens intoleráveis” referidas por Rancière (2017). Esse autor nomeia como “intoleráveis” aquelas imagens terríveis que retratam cenas de guerra, desigualdade social ou pessoas enfermas, que dessa forma buscam provocar culpa no espectador e, assim, induzi-lo a tomar uma atitude.

As imagens sem foco, ao contrário, não pretendem provocar alterações no comportamento do observador, mas sim, oferecer-lhe uma experiência que possibilita múltiplas emoções e leituras pelos sentidos, podendo alcançar aquilo que Rancière (2017) qualifica como um deslocamento: mudar nosso olhar e a paisagem do possível. Ao contemplar o *sem foco*, o observador se torna um co-criador das imagens, se compromete juntamente com o artista na invenção de um mundo visual mais pleno de significados. O tempo de criação da obra se prolonga até o momento de usufruto da imagem pelo observador²⁹, não se esgotando no ato do artista.

3. O VISÍVEL NO INVISÍVEL

A indefinição, aquilo que não está plenamente visível, que não permite a imediata identificação dos elementos retratados, dando margem a que o observador possa imaginar também é perseguida no trabalho do fotógrafo Evgen Bavcar, que recusa a limitação do olhar definitivo, preciso, preferindo imagens que transmitem incerteza e dubiedade, propondo-se:

a refletir o infinito das escuridões do lado de Psyché – necessidade que se impõe ao olho, órgão de distância – e ao mesmo tempo de lembrar os

²⁹ A menção do debate sobre a beleza na pintura e das “imagens intoleráveis” de Rancière, não tem qualquer intenção normativa a respeito da definição do objeto da pintura. Pretende apenas destacar um aspecto específico das imagens no referencial do *sem foco*.

espectadores do olhar ferido de Eros, como símbolo da cegueira transcendental que nos concerne a todos, mesmo no mundo todo visual (Bavcar, 2015a).

Da mesma forma que no caso de Turner e Richter, pode-se considerar que uma relação de confiança - de que o observador pode ver, inclusive, o invisível que se encontra no visível - também se revela na obra de Bavcar. Esse artista é generoso ao apresentar fotografias que propiciam diversas leituras e oferecem a oportunidade para diversas apropriações e reflexões *“para que não fira[m] o olhar petrificado da Górgona moderna”* (Bavcar, 2015a) (Figura 12).



FIGURA 12: EVGEN BAVCAR, 2015

Bavcar (2015) afirma que o invisível se expande à medida que se expande o visível, indicando que a mera aparência das coisas mais esconde do que mostra. O aspecto do invisível, que Bavcar procura explorar em seu trabalho, retoma a noção de subjetividade como característica da imagem sem foco. Embora não possa ser visto, nem por isso o invisível deixa de ser sentido, tanto pelo produtor da imagem, quanto pelo observador. Segundo Agamben (2009), a capacidade de ver aquilo que é invisível é uma característica do ser contemporâneo. Para esse autor, ser contemporâneo significa não deixar que o

olhar fique ofuscado pelas luzes de sua época e considerar que a percepção do escuro oculto pela luminosidade é algo que lhe diz especificamente respeito (Agamben, 2009).

[Ser contemporâneo] implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provê[em] da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (Agamben, 2009: 63).

A noção de *invu* (n[ã]o-visto) apresentada por Dias (2010) também pode ajudar a refletir sobre a visibilidade do invisível. De acordo com Dias, *invu*, o n[ã]o-visto, pode ser entendido como “*um estado cego, uma cegueira temporária, um não-visto transitório, ou melhor, como algo ainda não visto e como algo que está no interior, no centro, dentro, no íntimo, incluído na visão de cada um de nós*” (Dias, 2010, 224).

O *invu* pode ter relação com o *sem foco*, na medida em que a imagem sem foco é pródiga de imagens que não são percebidas à primeira vista, como exemplifica a descrição de Huysmans (2006) a respeito da obra de Turner, apresentada anteriormente³⁰. Nesse sentido, a imagem sem foco estaria plena de *invu*, plena de coisas em seu interior que podem ser percebidas de relance, num *golpe de vista*, no momento em que lançamos o primeiro olhar. Observe-se que na imagem sem foco, a passagem do nada ver para o ver, não necessariamente envolve um processo visual. Pode se referir a um processo mental, que ocorre na imaginação do observador, com a utilização de seus conteúdos subjetivos. A noção de acontecimento em Derrida (2012) pode contribuir para a compreensão do *invu* presente no *sem foco*. O autor conceitua “acontecimento” como algo disruptivo, inaugural, singular, que ocorre de maneira absolutamente surpreendente, inesperadamente.

Segundo Derrida (2012), um acontecimento sobrevém quando sua vinda é inesperada, quando não é visto chegando. Quando o horizonte é perceptível, o acontecimento não ocorre, uma vez que as coisas podem ser vistas chegando do fundo do horizonte. “[O] que vem na horizontal, isto é, o que nos faz face e vem em nossa direção avançando ali onde o vemos vir, isso não acontece” (2012: 70).

Nas imagens sem foco, a ausência de limites claros entre as figuras faz com que não seja possível distinguir com clareza a figura do fundo. Na definição do espaço das imagens

³⁰ O comentário de Huysmans (2006) é apresentado em *Confiança no observador*.

sem foco, a linha do horizonte tende a ser mais tenuamente demarcada e a perspectiva suavizada. A indefinição do fundo confere a sensação não há uma linha do horizonte a partir da qual seja possível acompanhar a aproximação de algo que chega. Dão impressão de serem mais propícias para indicar a ocorrência de acontecimentos; pois, o acontecimento que Derrida (2012) julga puro e digno desse nome só vem de onde os olhos não podem alcançar, apreender ou perceber com clareza.

O *sem foco* é propício a acontecimentos, porque as imagens que contém não são claramente perceptíveis a uma primeira vista. É como se a imagem desfocada criasse uma tensão no observador, uma situação em suspenso, colocando-o de sobreaviso, no aguardo do momento em que aquilo que ela esconde vai se revelar, e seus componentes vão aparecer.

4. O NEVOEIRO

Um último aspecto a ser destacado a respeito das imagens sem foco, diz respeito à sua aparência enevoadada, como se uma neblina pairasse sobre elas, em especial, com a combinação do branco com outras cores.

A imagem do nevoeiro é usada por Wisnik (2018) para relacionar uma série de eventos, que considera como marcos iniciais da época contemporânea, que segundo ele, nasce sob o signo da falência e da destruição: a explosão das bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki, em 1945; a demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, em Saint-Louis, em 1972; o acidente nuclear de Chernobyl, na antiga URSS, em 1986, que espalhou uma nuvem de radiação na atmosfera; a demolição do muro de Berlim, em 1989; e a destruição das Torres Gêmeas em Nova York, em 11 de setembro de 2001; entre outros³¹. Do Brasil, ele cita a implosão da via elevada da Perimetral Norte, no Rio de Janeiro, em 2013, e o incêndio e desabamento do edifício Wilton Paes de Almeida em São Paulo, em 2018.

Segundo o autor, embora as imagens relativas a esses eventos sejam nubladas, não oferecendo uma distinção nítida dos momentos que ilustram, elas são reveladoras do real da atualidade, que tem como elemento distintivo uma crescente imaterialidade: o

³¹ Acredito que a atual pandemia da COVID-19, cuja transmissão ocorre pela circulação do vírus pelo ar, também pode ser incluída nessa relação.

consumismo e acúmulo desenfreado de objetos com características de fetiche, cujo valor não se relaciona à sua utilidade, mas sim ao preenchimento de um sentimento de vazio; a acumulação e circulação excessivas de informações e imagens virtuais no *cyberespaço* (na nuvem), que mais obscurecem do que esclarecem a compreensão dos acontecimentos; e o desenvolvimento de um mercado de produtos financeiros (derivativos) que não mais tem relação com bens e relações da produção material, mas são estabelecidos com base nas próprias operações financeiras.

Nesse contexto, o autor defende que, em termos estéticos, a referência imagética da contemporaneidade é o nevoeiro, o nublamento, a indefinição, em contraposição ao que denomina a noção moderna de busca do real, do “assalto à coisa em si”. Para Wisnik, (2018: 167 e 183), é a noção de paixão pelo real que orienta o sec. XX (...) que é atacada pelo mundo da nuvem, no qual estamos imersos.

Para Wisnik (2018), a noção moderna de busca pelo real representou uma ruptura com o sistema binário no qual a representação é posicionada em oposição à realidade e se manifestou por sete elementos: (1) pela abolição da diferença entre arte e vida; (2) pelo fim do ilusionismo, tornando aparente o próprio artifício da construção artística; (3) pela noção de tempo ampliado e (4) pela abolição da perspectiva³², que embutem o reconhecimento do fracasso da ideia de progresso e da promessa de futuro radioso; (5) pelo desenvolvimento da arte abstrata, que não remete a qualquer referente externo; (6) pela progressiva perda da aura da obra de arte³³; e (7) pela estética da formatividade, pela qual o processo de criação se confunde com a própria produção da obra³⁴.

Embora a questão mereça uma investigação mais aprofundada, os elementos apresentados por Wisnik (2018), como sendo os meios pelos quais a busca pelo real

³² Referindo-se à perspectiva, o filósofo Paulo Arantes afirma que *“aquela antiga janela aberta para a história (...) metaforizava no espaço, como uma espécie de educação política do olhar, a visão de sociedades orientadas para o futuro”* (Arantes apud Wisnik, 2018: 175).

³³ A obra de arte deixa de pertencer a um plano hierarquicamente superior distinto do mundo e *“passa a ser entendida como um campo imanente e relacional, em que os conteúdos são mostrados em sua superfície, sem deixar resíduos simbólicos alheios ao puro domínio visual”* (Wisnik, 2018: 179).

³⁴ *“[C]riação, invenção ou ideação não se separam do processo concreto de formalização. Trata-se, portanto, de um fazer que não copia nem executa algum modelo ou projeto anteriormente idealizado, mas que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. (...) [É], antes de mais nada, um processo ativo e conflituoso de negociação com a resistência do mundo”* (Wisnik, 2018: 181).

modernista opera, podem não ser necessariamente incompatíveis com a imagem do nevoeiro. O que talvez se possa afirmar é que a busca pelo real modernista - caso ela envolva uma aspiração por uma maior concretude - não faz sentido, dada a **imaterialidade, o caráter incorpóreo** que o nevoeiro evoca.

Tomando-se, como exemplo, a questão da abolição da perspectiva, segundo Hubert Damisch³⁵, a nuvem na pintura ocidental desempenha um papel oposto ao da perspectiva, que indica a realidade terrestre.

De acordo com Damisch, a perspectiva integra com a nuvem um sistema semiótico, no qual assume o sentido do não-celestial, enquanto que a nuvem adota o significado do não-terreno (Damisch *apud* Verstegen, 2005).

Também nas experiências pictóricas de *Revelações*, por exemplo, os elementos (3), (4) e (7) estão presentes. O tempo é expandido porque, considerando a noção de confiança no observador do *sem foco*, o processo de criação não se esgota no ato do artista, mas se estende até o momento de usufruto da obra³⁶. A perspectiva é abrandada porque a relação figura e fundo não é claramente discernível³⁷. E, a criação da obra, excetuando-se o esboço inicial, ocorre concomitantemente com a sua produção³⁸.

Como obras representativas do nevoeiro, essa nova estética que Wisnik (2018) considera referencial imagético da contemporaneidade, são citados, entre outros, o trabalho do escritório de arquitetura SANAA; as fotografias de longa exposição de Michael Wesely; e as obras de Olafur Eliasson.

Estas imagens também podem ser ilustrações do *sem foco*. No trabalho de SANAA, o material reflexivo que reveste a obra, faz com que os limites do edifício não sejam claramente perceptíveis, mesclando-se com o ambiente circundante (figura 13). Na fotografia de longa exposição de Wesely, as figuras dos equipamentos e edificações da obra não são claramente discerníveis e encontram-se misturadas; algumas aparecem apenas de relance, como sombras (figura 14). Na imagem da obra de Eliasson, os objetos que fazem parte da instalação, bem como as pessoas que nela se encontram, aparecem nublados por efeito da névoa na qual estão inseridos (figura 15).

³⁵ Damisch, H.: *Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford University Press, Stanford, CA, U.S.A., 2002.

³⁶ Ver em *Confiança no observador*.

³⁷ Ver em *O visível no invisível*.

³⁸ Essa questão é retomada em *Revelações*.



FIGURA 13: SANAA, LOUVRE LENS (FOTO: VINCENT HECHT)



FIGURA 14: M. WESELY, 4.4.1997 - 4.6.1999 POTSDAMER PLATZ, BERLIM



FIGURA 15: O. ELIASSON, THE MEDIATED MOTION, 2001 (FOTO: MARKUS TRETTER)

A atmosfera cinzenta da imagem do nevoeiro proposta por Wisnik (2018) torna ainda mais complexa a atitude de ser contemporâneo de que trata Agamben (2009), referida anteriormente³⁹. No nevoeiro, o escuro encontra-se intrinsecamente ligado ao claro, diferentemente do que ocorre na imagem de um céu noturno estrelado, tornando a percepção do escuro da época em que nos encontramos ainda mais desafiadora.

REVELAÇÕES

Revelações refere-se a experiências pictóricas à tinta a óleo, elaboradas a partir de imagens de negativos. Considerando as etapas do processo fotográfico, corresponde à criação de imagens que ocorreria na fase da revelação, como evidenciado pela sua

³⁹ Ver em *O visível no invisível*.

denominação. Para a criação de imagens nessa fase na fotografia, são utilizados os recursos da sintaxe de impressão de que trata González Flores (2011)⁴⁰.

Neste trabalho, entretanto, a partir de negativos de fotografia, a criação de imagens será feita com o uso de técnicas e recursos da pintura: tinta a óleo, pincel, suporte e usando as técnicas de veladura e *sfumato*, diferentemente dos pictorialistas, que usaram recursos próprios do processo fotográfico na sintaxe da impressão. Assim, o trabalho procura explorar uma das imagens potenciais que o negativo contém e se distanciar do que Flusser (1985) denomina o “programa dos aparelhos”, do predomínio de elementos técnicos do processo fotográfico na criação da imagem.

Embora compartilhem com as imagens hiper-realistas o mesmo ponto de partida – a utilização de imagens do processo fotográfico - as imagens produzidas neste trabalho, delas se diferenciam porque não buscam a exacerbação da mimese realista; mas sim, a indefinição do *sem foco*.

As escolhas para a realização das experiências pictóricas de *Revelações* serão apresentadas a seguir, bem como as justificativas para a sua utilização.

1. IMAGEM DO NEGATIVO

A utilização de imagens de negativo como referência às pinturas, já é uma escolha que ocorreu no âmbito conceitual do *sem foco*. O negativo constitui um elemento visível, que lembra a ocorrência de um processo – a revelação – que permanece oculto, invisível e fora da visão quando se olha uma fotografia revelada. Integra a “caixa preta” da fotografia, de que trata Flusser (1985).

As imagens potenciais contidas no negativo dependem da participação ativa de um artista para que seu conteúdo se torne visível. Nesse sentido se assemelham às imagens sem foco, as quais dependem de um observador, que é também criador, para revelarem seu conteúdo.

A imagem do negativo também já é sem foco: guarda apenas uma vaga lembrança com o objeto retratado. Sendo assim, a etapa inicial para a elaboração das pinturas - o processo de olhar – passa a envolver uma atitude que se pode associar ao “saber ver”,

⁴⁰ Sobre a sintaxe da impressão, ver *Criação de imagens no processo fotográfico*.

referida por Eliasson a respeito das telas de Turner⁴¹. Constitui um processo introspectivo que envolve a criação de uma imagem a partir dos indícios visuais que vão sendo paulatinamente identificados mediante *scanning*⁴².

A imagem do negativo é composta de manchas, que são percebidas vagarosa e independentemente e somente fazem sentido quando vistas como um conjunto. É possível que, a cada novo olhar, elementos inéditos sejam descobertos, possibilitando novas percepções. As manchas, que independentemente não tem significado, em conjunto, permitem o desvelamento paulatino da figura ao olhar. Nesse sentido, o desenvolvimento da pintura, no referencial do *sem foco*, ocorre a partir de um olhar que muito se assemelha à postura de Klee, descrita por Bois (2009), referida anteriormente⁴³. Corresponde a um assenhoreamento gradual da imagem que vai sendo, aos poucos, adquirindo a conformação da pintura.

2. TÍTULO DA SÉRIE

O título da série remete ao processo fotográfico, em especial, para o momento de criação artística na sintaxe de impressão, referido por González Flores (2011), que ocorre com a transformação do negativo em fotografia. Embora o próprio negativo represente uma imagem – estranha, nebulosa, que guarda pouca relação com a fotografia que dará origem - ele precisa ser processado pela revelação para que a imagem objeto da fotografia apareça.

Observe-se que as fotografias que deram origem aos negativos não foram tiradas com qualquer pretensão autoral, mas sim documental. São fotografias contendo pessoas e cenas de âmbito doméstico: instantâneos de encontros familiares, retratos, feitos com o único objetivo de guardar uma lembrança desses momentos.

Por serem triviais, essas fotos têm o mesmo conteúdo das imagens utilizadas por Richter para elaborar as pinturas comentadas anteriormente⁴⁴, embora em *Revelações*, o ponto de partida de já seja uma imagem borrada.

⁴¹ Ver em *Confiança no observador*.

⁴² Ver em *Considerações sobre o ato de ver*

⁴³ Ver em *Considerações sobre o ato de ver*.

⁴⁴ Ver em *Confiança no observador*.

3. PAPEL DO DESENHO

Em *Revelações*, o desenho não trata da consolidação do planejamento da execução, que permite a antevisão das etapas sucessivas do trabalho a ser desenvolvido, mas apenas de um simples esboço, com referências sobre o posicionamento da(s) figura(s) e suas partes (figura 16).

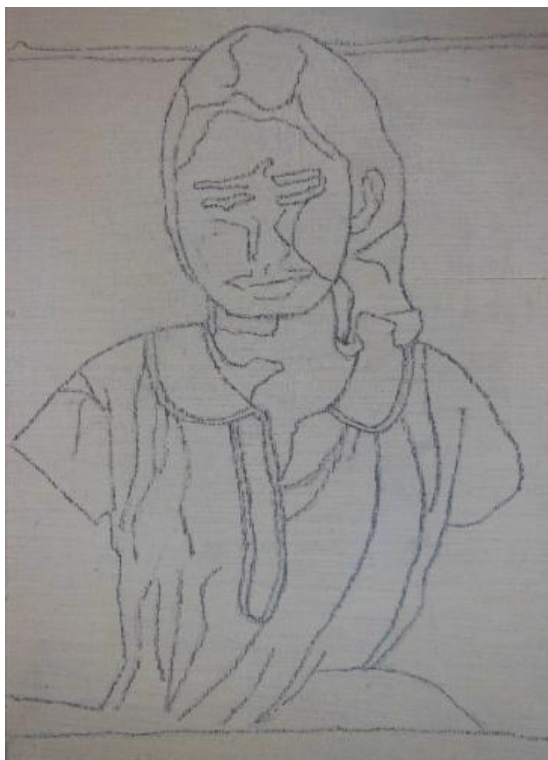


FIGURA 16: M. NASSUNO, 2020

Nesse sentido, considera-se que *Revelações* diz respeito mais propriamente a um processo pictórico do que simplesmente às obras dele resultantes. Em *Revelações* ocorre o que Wisnik (2018) denomina a estética da formatividade: a concepção da imagem que está sendo pintada - descontados o posicionamento geral da figura e seus contornos do esboço inicial – não é prévia: ocorre simultaneamente ao processo de sua criação. A partir da imagem do negativo, que é externa, é elaborada uma imagem, cujo único referencial são as decisões tomadas ao longo de sua execução.

Embora a percepção final da imagem em *Revelações* deva ocorrer à distância, na visão do todo; a pintura é executada a partir da identificação de cada mancha isoladamente. Na experiência pictórica colorida (figura 17), foi colocada a mesma figura em posição invertida para evidenciar que não há mimese. No referencial do *sem foco*, não importa o posicionamento: uma figura é tão imagem quanto a outra.

4. DIÁLOGO DA TRADIÇÃO COM A CONTEMPORANEIDADE

Em virtude de a percepção da imagem revelada pelo negativo ser paulatina, uma das técnicas utilizadas para a pintura de *Revelações* é a veladura, que consiste na sobreposição de camadas finas de tinta (figura 17).

A veladura é uma técnica que permite a realização de experiências com a imagem que está sendo construída. Possibilita que, a cada camada de tinta aplicada, novos aspectos percebidos da imagem possam ser incorporados. Em uma camada de tinta pode-se destacar determinada mancha, que num segundo olhar pode não ser considerada mais tão importante. O registro acumulado das manchas destacadas nas diferentes camadas, confere ao final, uma certa densidade à pintura, embora a imagem pintada continue a ser tão plana como a original.

Na veladura, as diferenças de tom claro e escuro são obtidas por meio da variação na concentração da tinta adicionada à mistura com o óleo de linhaça e não com a utilização de misturas com branco ou preto, respectivamente.



FIGURA 17: M. NASSUNO, 2020

A atmosfera enevoadada da imagem foi alcançada com a utilização da técnica de *sfumato* para reduzir, senão eliminar, os limites muito definidos entre as partes claras e escuras da pintura (figuras 18 e 19).

Interessante notar que justamente a técnica que no Renascimento conferiu maior realismo à pintura mimética, é a que em *Revelações* confere o caráter enevoadado, irreal à

pintura. Para a obtenção de tal efeito, foi importante a utilização da cor branca na mistura para obtenção dos tons mais claros. A adição do branco na mistura com a tinta colorida, além de alterar seu tom, lhe confere um aspecto opaco. Aplicada com *sfumato*, gera um efeito enevoadado, imaterial.



FIGURA 18: M. NASSUNO, 2020



FIGURA 19: M. NASSUNO, 2020

A utilização das técnicas de veladura e *sfumato* no processo pictórico de elaboração de *Revelações* revela que, embora a imagem sem foco seja borrada, esse borrão não resulta necessariamente de um ato gestual espontâneo. O sem foco é uma atmosfera criada mediante a aplicação de finas camadas de tinta colorida e preto e branca, com a utilização de técnicas tradicionais da pintura a óleo. Em *Revelações* há um diálogo entre o tradicional e o contemporâneo, na medida em que técnicas tradicionais da pintura são utilizadas para a realização de uma imagem que surge no processo fotográfico e evoca o nevoeiro, referencial da contemporaneidade⁴⁵.

⁴⁵ Ver em *O Nevoeiro*.

Veladura e *sfumato* são técnicas tradicionais de pintura que tornam o gesto do pintor praticamente imperceptível⁴⁶. Sua utilização em *Revelações* é também um recurso para emular a impressão técnica. A essa impessoalidade da impressão contrapõe-se a materialidade do suporte, de madeira compensada⁴⁷, que mantém uma textura própria, mesmo após seu preparo com gesso.

5. O PRIMEIRO CONJUNTO DE PINTURAS

O primeiro conjunto de pinturas da série *Revelações* consiste em imagens que tem como referência um mesmo negativo de um retrato meu, adolescente, em preto e branco (figura 20).



FIGURA 20: ACERVO PESSOAL

Essa imagem foi escolhida para inaugurar *Revelações*, porque dá continuidade ao trabalho que desenvolvi com meus autorretratos em *UNselfie* (figura 3), permitindo um diálogo entre as obras, que tratam das múltiplas dimensões do ser⁴⁸. Diferentemente do

⁴⁶ Nesse particular, *Revelações* se difere da obra de Turner descrita por Huysmans (2006). Ver em *Expressão da subjetividade*.

⁴⁷ Observe-se que também era uma prática do Renascimento a utilização de suporte de madeira para pinturas.

⁴⁸ Agradeço ao orientador Gregório Soares e a Diana Hamburguer por essa observação.

protagonista de Pirandello (2001) da obra *Um, nenhum, cem mil*, angustiado por não saber quem é⁴⁹, essas obras buscam evidenciar que ser “um” (indivíduo) significa ser também “cem mil”.

5.1. COR

A cor foi utilizada de forma mais sistemática na obra resultante do terceiro processo pictórico de *Revelações* (figuras 21 e 22), embora na atmosfera geral das pinturas a cor cinza se destaque.



FIGURA 21: M. NASSUNO, 2020



FIGURA 22: M. NASSUNO, 2020

O tom predominante é cinza porque, em primeiro lugar esse é o tom predominante na imagem do negativo original, que é em branco em preto (figura 23). Mas, mais importante do que isso, porque as experiências pictóricas *Revelações* constituem uma oportunidade de desvendar o cinza, que pode ser associado ao olhar contemporâneo, a partir de Agamben (2009)⁵⁰. Na construção desse cinza pode-se observar um aspecto da noção de que a impressão de cor (e tom) é relativa, de que trata Matisse (2006)⁵¹: muitas vezes, para clarear determinada área da pintura, foi necessário escurecer as partes contíguas.

⁴⁹ Uma vez que ele tem **uma** imagem de si, **nenhuma** pessoa tem a mesma imagem dele e, se considerar **cem mil** pessoas, cada uma tem uma imagem distinta dele.

⁵⁰ Ver em *O visível no invisível*.

⁵¹ Ver em *Uso da cor na pintura*.



FIGURA 23: IMAGEM DO NEGATIVO UTILIZADO NO PRIMEIRO CONJUNTO DE PINTURAS

Na construção desse cinza, foram utilizadas as cores azul e magenta, respectivamente, para a figura e fundo situados à direita, e situados à esquerda (figuras 21 e 22).

Essas cores foram escolhidas porque correspondem às cores primárias no processo de impressão gráfica⁵². O processo gráfico também foi referência para a definição das dimensões das pinturas, que correspondem aos tamanhos padrão de papel A4 e A3. Padrões da impressão gráfica foram utilizados para definir aspectos materiais da pintura - tamanho, cor - para evocar o processo técnico de impressão a que tem que ser submetidos os negativos para que a fotografia surja como um objeto concreto no mundo das coisas⁵³.

O trabalho com a cor nas imagens pintadas ora tratadas – que não foram elaboradas sob a perspectiva da mimese – também enfatiza a sua produção no referencial do *sem foco*, uma vez que a cor pode provocar no observador diferentes sensações e emoções. As cores azul e magenta, são classificadas por Goethe como sendo do lado negativo, proporcionando “*um sentimento de inquietação, ternura e nostalgia*”, compatível com as imagens de memória, que o aspecto nublado da pintura pretende evocar⁵⁴.

⁵² Embora na realidade o azul utilizado em impressão gráfica seja o ciano, em *Revelações* utilizou-se uma tonalidade de azul mais escura, azul ftalocianina, tendo em vista o emprego da técnica de veladura. Essa tonalidade de azul e magenta são tintas transparentes.

⁵³ Observe-se que, conforme comentado anteriormente, a impressão técnica também é emulada com a utilização de técnicas de pintura que tornam as pinceladas imperceptíveis.

⁵⁴ Sobre a teoria das cores de Goethe, ver em *Uso da cor*.

Às camadas de cor foram sobrepostas camadas de preto, branco e cinza com vistas à que a indeterminação correspondente ao *sem foco* não fosse referida apenas quanto aos limites da figura retratada, mas também no que se refere à sua cor. O tom predominante é cinza, mas traz resquícios de magenta e azul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Geralmente, na parte final de um trabalho acadêmico costuma-se apresentar perspectivas futuras sobre o desenvolvimento de seu tema. Nesta, entretanto, trago brevemente informações sobre minha trajetória acadêmica pregressa para relatar como o tema do *sem foco* com ela se relaciona.

Na ocasião da apresentação da defesa de dissertação de mestrado, em 1995, sobre o papel da pressão externa no processo de abertura comercial no Brasil, ocorrido nas décadas de 1980/90⁵⁵, afirmei que, para realizar o trabalho, havia construído uma lente para separar a parte branca da parte preta da realidade. Mas, reconhecia que a realidade era (e é) cinza, isto é, o branco e o preto encontram-se misturados, não possibilitando uma distinção nítida entre eles.

Com esse comentário pretendia indicar que, para a compreensão dos fatos sociais e econômicos por meio da ciência, era necessário ter foco, observando fenômenos específicos separadamente do todo – a realidade em que se inseriam - em detrimento de outros. Implicitamente eu reconhecia que, da mesma forma que na visão com foco, conforme aponta Derrida, na investigação científica deveria existir uma certa cegueira.

Na tese de doutorado, a respeito da relação entre participação e burocracia, utilizei a metodologia da sociologia de Max Weber - segundo a qual é necessário explorar os fenômenos até as suas últimas consequências⁵⁶. Também trabalhei com polos opostos e extremos de um continuum de fenômenos, e não com a diversidade de situações (o “real”) que existe entre eles.

⁵⁵ Nassuno, M. (1995): Pressão externa e abertura comercial no Brasil, dissertação apresentada ao curso de pós-graduação da FGV/EAESP, como requisito para obtenção do título de mestre em Administração Pública.

⁵⁶ Nassuno, M. (2006): Burocracia e participação: a experiência do Orçamento Participativo em Porto Alegre, tese apresentada ao Departamento de Sociologia da UnB, como requisito para a obtenção do título de doutor.

Nos trabalhos sobre o *sem foco*, que conduzi com a utilização dos conceitos e práticas das Artes Visuais, tive a oportunidade de, finalmente, trabalhar com o cinza: as múltiplas tonalidades que se situam entre o branco e o preto. Sinto que apenas com os recursos do campo de conhecimento da Arte, me senti capacitada para iniciar um trabalho nessa dimensão da realidade.

Dedico este trabalho, com admiração, ao meu sempre Professor, Luís Carlos Bresser-Pereira, o primeiro a me alertar sobre a necessidade de ver o cinza, ampliando a abrangência do meu olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2009): O que é contemporâneo? in *O que é Contemporâneo e outros Ensaios*. Chapecó: Argos
- ARBER, A. (1953): Ver e pensar in *Ver e Pensar*. Um Estudo do Ponto de Vista da Biologia. Lisboa: Editora Livros do Brasil
- ARGAN, G. C. (1992): *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras
- BAUDELAIRE, C. (2004): Salão de 1859 (A rainha das faculdades; O governo da imaginação) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2004)
- BAVCAR, E. (2015): Entrevista: O verdadeiro valor do tempo in *Luz e Sombra em Bavarcar*, novembro (*mimeo*)
- BAVCAR, E. (2015a): O espelho dos sonhos in *Luz e Sombra em Bavarcar*, novembro (*mimeo*),
- BOIS, Y.-A. (2009): Matisse e o “arquidesenho” in *A Pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes
- COSTA, A. O. (2015): A fotografia em seus avessos in *Luz e Sombra em Bavarcar*, novembro (*mimeo*)
- De PILES, R. (2006): Curso de pintura por princípios in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006) [1708]
- De QUINCY, Q. (2004): Da imitação (§ I, II XIV) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2004) [1823]
- DELACROIX, E. (2006): Diário (1852, 1854) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006)
- DERRIDA, J. (2012): Pensar em não ver in *Pensar em não Ver*. Escritos sobre as Artes do Visível (1979-2004). Florianópolis: Editora UFSC
- DIAS, K. (2010): *Entre Visão e Invisão. Paisagem*. Por uma Experiência da Paisagem no Cotidiano. Programa de Pós Graduação em Arte/VIS. Brasília: Universidade de Brasília
- DUBOIS, P. (2003): *O Ato Fotográfico e outros Ensaios*. Campinas, SP: Papyrus Editora
- FILÓSTRATO, o Velho (2004): A vida de Apolônio de Tiana in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2004) [c. 217-245]

- FLUSSER, V. (1985): *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia*. São Paulo: Hucitec
- GOETHE, J. W. (2006): O tratado das cores (VI) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006) [1810]
- GONZÁLES FLORES, L. (2011): *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes
- The GUARDIAN (2014): Turner Tate show most radical daring work, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/08/turner-tate-show-most-radical-and-daring-work>, acesso em 18 de abril de 2018
- HUYSMANS, J.-K. (2006): A cor moderna (A Exposição dos Independentes em 1880, Degas, o pintor da vida moderna; Alguns, Goya e Turner) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006) [1880, 1889]
- JUNIUS, F. (2004): A pintura dos antigos (Livro I, Capítulos 1, 2, 3) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2004) [1637]
- KANDINSKY, W. (2006): Do espiritual na arte e na pintura em particular (Ação da cor; A linguagem das formas e das cores) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006) [1911]
- KENTRIDGE, W. (2017): Entrevista: “As pessoas não veem a fotografia, veem a si mesmas” https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html
- KLEE, P. (2004): Credo criativo in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2004) [1920]
- LEBRUN, G. (1988): Sombra e luz em Platão in A. Novaes (ed.): *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras
- LESSING, G. E. (2004): Laocoonte in J. Lichtenstein (ed.) (2004a) [1766]
- LICHTENSTEIN, J. (2006a): O desenho e a cor in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006)
- LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5 Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34
- LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2006): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34
- LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2004a): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 4 O belo*. São Paulo: Editora 34
- MATISSE, H. (2004): Escritos e conversas sobre a arte (O que eu busco, acima de tudo, é a expressão) in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2004) [1908]

MATISSE, H. (2006): Escritos e conversas sobre a arte in LICHTENSTEIN, J. (ed.). (2006) [1945, 1948, 1951]

NASSUNO, M. (2018): Um olhar para a imagem sem foco. Trabalho final apresentado na disciplina Projeto Interdisciplinar.

NASSUNO, M. (2020): Um olhar para a imagem sem foco. *Paper* apresentado para publicação nos Anais do Seminário Internacional de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas, UNB, Brasília: 11 a 13 de novembro/2019

PIRANDELLO, L. (2001): *Um, Nenhum e Cem Mil*. São Paulo: Cosac & Naify

RANCIÈRE, J. (2017): A imagem intolerável in *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes

RICHTER, G. (2009): Notes, 1964-65 e Interview with Irmeline Lebeer, 1973 in *Text, Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londres: Thames & Hudson

STEINBERG, L. (2001): Outros critérios in Ferreira, G. e Cotrim de Mello, C. (orgs.) (2001): *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.

VERSTEGEN, I. (2005): Review of 'A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting' by Hubert Damisch [online]. *Leonardo Reviews*, 2005
http://mitpress2.mit.edu/ejournals/Leonardo/reviews/apr2004/theory_damisch.html, acesso em 21 de junho de 2018

WISNIK, G. (2018): *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora