SERGIO CAMILO PINZÓN HERRERA

EXPERIÊNCIA DE VIAGEM FRAGMENTADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias.

São Paulo
2014

Banca Examinadora

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias, pela orientação.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Hugo Fortes e Prof. Dr. Jose Spaniol, pelas contribuições.

Aos artistas Nino Cais e Marcelo Amorim, e à crítica de arte e curadora Thais Rivitti.

À minha família, Mary Herrera e Martha Pinzón, e aos meus pais

À Sofia Machaín Soria, pela companhia constante

Resumo

A presente dissertação constitui uma reflexão sobre minha produção artística e seu desenvolvimento durante os últimos anos. Produção construída como uma série de fragmentos que abordam diferentes aspectos do trabalho cujo eixo central, além de estabelecer relações com momentos específicos da história da arte, gira em torno dos conceitos de apropriação, paisagem e repetição.

Cada um dos textos opera de forma individual, são independentes e podem ser lidos separadamente dos outros. Isto, com o fim de enfatizar de forma individual as diferentes aproximações teóricas ao trabalho plástico e pretendendo que as relações que se estabeleçam entre essas aproximações ocorram de forma espontânea na cabeça do leitor, sem que estas tenham sido induzidas de forma explícita no texto.

Abstract

The dissertation presents a reflection on my own work as an artist and its development among the last years. It is built as a series of fragments that addressed the work on different aspects whose central axis, besides establishing relationships with specific moments of Art History, spins around the concepts of appropriation, landscape, and repetition.

Each texts works individually, being independent and possible to be read separately from the rest. This, aiming to emphasize individually the different theoretical approaches to the artist work and seeking that the established relationships occur spontaneously on the reader's mind even when this have not being induced in the text.

Palavras-chave: arte contemporânea, paisagem, imagem, apropriação, repetição.

Sumário

1. Apresentação	9
2. Preâmbulos para a pintura	11
3. A imagem e a apropriação	15
4. Sobre a apropriação na obra	20
5. Sobre a Paisagem	24
6. Sobre minhas paisagens	31
7. Sobre a repetição	33
8. Guias de viagem	35
9. Obras	38
10. Considerações finais	59

Bibliografía

1. Apresentação

Esta dissertação constitui uma reflexão sobre minha produção artística e seu desenvolvimento durante os últimos três anos. Produção construída como uma série de fragmentos que abordam diferentes aspectos do trabalho cujo eixo central, além de estabelecer relações com momentos específicos da história da arte, gira em torno dos conceitos de apropriação, paisagem e repetição.

Minha intenção é analisar o trabalho artístico a partir de diferentes marcos conceituais de forma individual, sendo cada um deles um capítulo. Uma espécie de lista de conteúdos que se encontram na obra, e que prefiro mostrar de forma separada. Considero importante enfatizar uma abordagem teórica feita sob leituras independentes, que poderiam estar relacionadas, mas prefiro deixar que essa relação seja feita espontaneamente pelo próprio leitor, sem haver sido induzido deliberadamente.

Evidentemente todo o trabalho está permeado pela experiência de viver em um país diferente, de ser estrangeiro, de conhecer uma nova cultura e estar numa cidade estranha. O título do trabalho parte daí, do próprio entendimento do processo artístico como uma passagem por distintos lugares e fases, que por peças, uma a uma, integram todo o trabalho. Embora às vezes a obra adquira um matiz relativamente distante destas diretrizes, em termos gerais esta experiência contribuiu para fortalecer um olhar sobre o próprio trabalho e para o esclarecimento dos assuntos e das poéticas presentes em toda minha produção até hoje, independente do lugar em que me encontre.

Proponho-me, assim, desenvolver neste texto uma série de capítulos, cada um referindo-se a uma determinada parte do trabalho, desenvolvendo seus conceitos e fazendo relações com as obras produzidas. Estes capítulos são: *Preâmbulos para a pintura, A imagem e a apropriação, Sobre a apropriação na obra, Sobre a Paisagem, Sobre minhas paisagens, Sobre a repetição e Guias de viagem.*

O texto introduz o trabalho plástico insinuando seus vínculos com a vida, com o aspecto pessoal, reconhecendo a produção artística como inseparável das vivências próprias do ser humano. Entende-se a obra como um produto de todos esses acúmulos, mas também, a reflexão sobre o trabalho artístico como uma consciência sobre elas.

Em seguida, abordo o conceito de apropriação estabelecendo suas possíveis relações com a imagem e tento situar historicamente as primeiras manifestações deste fenômeno na arte. Formulo a hipótese da arte e suas diferentes formas como ferramentas de denúncia de um novo regime do visual.

Depois desses capítulos, analiso o tipo de apropriação que existe em meu trabalho, e, como acontece em cada uma das obras apresentadas, retomo questões do capítulo anterior para examinar em que medida estas se encontram na produção artística.

Em “*Sobre a Paisagem*”, refiro-me à contemplação e às diferentes imagens recorrentes ao longo da história da pintura. Falo sobre o conceito de Paisagem, menciono sua ambiguidade e as condições que levaram a sua aparição; a mudança ideológica que possibilitou seu surgimento em contraposição às diferentes situações em que aparece atualmente. No capítulo “*Sobre minhas Paisagens*” examino como esse conceito se manifesta em meu trabalho e algumas das formas que adota.

No capítulo “*Sobre a repetição*” exponho este conceito como metodologia do próprio trabalho, relacionando-o com o da cópia (mencionando algumas contribuições teóricas a respeito), e examinando como esta se manifesta na obra.

Finalmente, o último capítulo *Guias de viagem*, constitui uma abordagem mais livre ao trabalho de arte em que se toma como ponto de partida referências literárias que partilham com a obra a ideia de ficção, representada em uma viagem que nunca acontece e uma experiência que é vivida de forma parcial. Problematisa nosso aparente desejo pelo desconhecido, e uma espécie de isolamento voluntário da existência. Um capítulo que divaga entre os conteúdos do trabalho artístico e que quer chegar a uma resposta que o contenha como um todo. Trata-se de uma metáfora, que assume como ponto de partida a viagem pessoal que fiz vindo ao Brasil, e que compara a obra com um guia de viagem, abrindo a possibilidade de interpretações menos objetivas e mais poéticas.

2. Preâmbulos para a pintura

“Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não seu encontro com o mundo?”

Merleau Ponty.

Ultimamente tenho estado disposto a escutar os discursos que acompanham a produção artística de alguns dos meus colegas. Dizem que saber falar do próprio trabalho é tão importante quanto o trabalho em si, de modo que além de se preocupar pelo refinamento de suas respectivas técnicas (no caso de utilizar alguma), preocupam-se também com o aperfeiçoamento de sua linguagem e vocabulário. Convém acompanhar os últimos termos com os quais cada um deve explicar sua obra. Utilizar uma palavra que tenha caído em desuso poderia dar ao trabalho um certo tom anacrônico que certamente não queremos. Também convém, da mesma forma, fazer parte de grupos de estudo, comparecer a debates, bate-papos, palestras, aberturas e *vernissages*. Lugares onde é possível encontrar, em primeira mão, o *avant-garde* da linguagem e aprender a usá-lo a nosso favor aplicando-o em nossa obra.

Alguns começam dizendo que seu trabalho é auto referencial. Acho que é um bom termo, é longo e soa importante. Isto quer dizer obviamente que o referente do seu trabalho não é ninguém mais do que ele. E por ele, refiro-me ao artista em questão de quem sabemos até agora que seu trabalho é auto referencial.

Ainda que isto não seja completamente falso, é extremamente vago pois considero que todo trabalho artístico é auto referencial, e quem defende e utiliza esse termo, geralmente o confunde com o do autobiográfico. Usam-no quase sempre no começo do discurso que explica a obra, de modo que seu trabalho se enquadre dentro de uma suposta cotidianidade à qual se pertence. O que acontece é que essa cotidianidade não é outra coisa que sua vida, sua história pessoal, as coisas que o levaram até onde está, que o fizeram ser o que é. E esta é uma vasta e ampla característica que, na minha opinião, faz parte da condição humana em geral e não do grupo restrito dos artistas.

Embora seja verdade que todas as pessoas acabem sendo o resultado de uma série de eventos específicos, experiências e histórias em geral, eu não estaria mentindo ao dizer que nem todas fazem disso um processo consciente, digamos,

de autoconhecimento. Talvez esta seja uma das características próprias daquelas pessoas que pertencem ao mundo da arte e afirmam ter um trabalho “auto referencial”: a produção artística está sempre acompanhada da continua reflexão e da análise mais ou menos profunda de determinados aspectos da vida.

O que acontece é que não resulta inteiramente conveniente, nem convincente, se estamos falando de nossa obra, dizer que o que realmente estamos fazendo, que a razão pela qual fazemos o que fazemos, responde a intenções mais pessoais e íntimas. A linguagem oferece artifícios que tentam explicar o ambíguo que a arte pode ser. Se auto-referencial é um bom termo, não é só por sua sonoridade. É porque oferece uma certa credibilidade e certeza sobre algo que está longe de tê-la, sobre algo muito mais complexo. Dizer que um trabalho assume como ponto de partida a vida, a experiência pessoal, ou o cotidiano, pode ser mais simples do que explicar o tipo de juízo que estamos fazendo de nós mesmos, o critério sob o qual escolhemos anedotas, experiências, acontecimentos, e descartamos outros, e o rigor com que estamos fazendo-o para podermos entender como resultado ou consequência de tudo isto.

Minha intenção não é macular as palavras de meus colegas no momento em que se referem a seus trabalhos. Muito menos porque ao dizer que toda expressão artística é em parte auto-referencial, estou reconhecendo que meu trabalho também o é. Em seu livro “*Quaderni dal carcere*” Gramsci diz:

“O ponto de partida de qualquer elaboração crítica é a tomada de consciência do que se é realmente; isto é, a premissa “conhece-te a ti mesmo” em tanto que produto de um processo histórico concreto que tem deixado inúmeros rastros em você sem, ao mesmo tempo, deixar um inventário deles, portanto, é imperativo começar a compilar este inventário”¹. (GRAMSCI, 1975)

Assim, para entender a obra de arte como essa “elaboração crítica” da qual fala Gramsci, é necessário que tomemos consciência de nós mesmos. O perigo de apoiar-se no auto referencial é querer assumi-lo como fim, como se fosse a única coisa que pudesse comunicar uma obra. O sucesso da elaboração crítica reside exatamente em que apesar de partir da premissa “conhece-te a ti mesmo”, estabelece uma distância considerável entre origem e resultado. Em outras palavras, trata-se de uma premissa tácita que motiva o desenvolvimento crítico mas que nunca o estrutura nem o precede.

¹ GRAMSCI, Antonio. *The Prison Notebooks: Selections*, tradução e edição Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith, Nueva York, International Publishers, 1971, p. 324. O parágrafo completo, que não se encontra na tradução de Hoare e Smith, pode-se encontrar em Gramsci, *Quaderni del Carcere*, ed. Valentino Gerratana, Turín, Einaudi Editore, 1975, 2: p. 1363. Tradução minha.

Há muitos artistas que produzem a partir de si mesmos, de sua vida e experiências pessoais. Mas há apenas alguns que conseguem fazer um trabalho autônomo que destrói referentes e torna-se independente. Na verdade não sei como explicar qual é a diferença entre os que superam temáticas e os que não. Uns fazem, outros não. A crítica e a história da arte usam a palavra maturidade, embora duvido que exista um consenso sobre o momento em que um artista a atinge. No entanto, trata-se de uma analogia interessante, pois admite que antes dela o artista estava numa fase de incerteza e experimentação própria da adolescência ou da infância, sendo a maturidade o momento em que adquire um conhecimento sobre seu próprio trabalho.

De qualquer forma, as opiniões estão divididas. Sem dúvida “Campo de trigo com corvos” não é minha pintura favorita de Van Gogh, mas não posso negar a estranheza que a envolve instantaneamente ao dizer que se trata da pintura que fez antes de suicidar-se, isso também acontece com os trabalhos de Frida Kahlo, de Francis Bacon e mais recentemente Louise Bourgeois, entre muitos outros. Se cada trabalho é independente ou não de seu referente, da vida pessoal, é uma questão de escolha daqueles que o analisam. Para alguns o trabalho é inseparável da vida do artista, para outros a obra é autônoma e independente. E sem querer fazer deste um texto inútil que se limita a ilustrar o debate em vez de expandi-lo, ou adotar uma postura a respeito, farei referência ao campo pessoal, que é do que posso falar com mais propriedade.

Não sei se foi aquela ingenuidade muitas vezes carregada um pouco da arrogância da adolescência, mas sinto que naquela época eu era muito mais fiel ao pouco que sabia. Falava sem muita profundidade sobre política, mas minhas posturas eram severas. O que via na época como um precoce intelectualismo vejo hoje como produto da curiosidade e da paixão de quem começa a descobrir o mundo e quer vê-lo de forma diferente. Os anos passam, e eles trazem mais dúvidas e incertezas, porque conhecer é também perceber quão pouco sabemos. Notar as nuances do que antes era visto em preto e branco, e que hoje, me impedem a formulação de um juízo parcial.

Ao longo dos anos as palavras se complicaram em minha cabeça sendo cada vez mais difícil elaborar um discurso único sobre meu trabalho. Por outro lado, também acho que seja inevitável com o passar do tempo, que os conteúdos se tornem mais complexos. E que o que começou com um interesse individual por uma determinada imagem ou temática incorpore uma série de experiências que finalmente se cruzam na obra de arte, o que torna difícil vislumbrar os seus limites.

Assim, nos momentos mais lúcidos, encontro dentro de meu trabalho plástico algumas dessas experiências de vida. Esses acontecimentos importantes, no começo ocultos, começam a construir narrativas que em um primeiro momento careciam de significado.

Viver é o desenvolvimento de um processo de acumulação em todos os sentidos. Acumulamos afetos, experiências, lembranças, conhecimentos. A prática artística não está alheia a este processo. Como tal, não seria justo dizer que tanto minha obra como meus pensamentos são o resultado de um curso próprio, individual e autônomo do qual sou eu o único responsável, e ainda assim, pensar em mencionar cada uma das referências que me influenciam parece uma tarefa interminável.

O desenvolvimento do mestrado tem sido marcado por uma constante reflexão sobre os conteúdos, interesses e procedimentos que dão sentido a meu trabalho. Isto, junto à experiência de viver como estrangeiro, interagindo com uma cultura e uma língua diferente, me proporcionou a distância necessária para pensar minha obra em perspectiva. Uma distância que permite estabelecer relações dentro do próprio trabalho, assim como indicar novos rumos para o mesmo.

Dessa forma, a minha intenção com este texto não é outra que começar a realizar esse inventário de “infinidade de rastros” que menciona Gramsci. Uma tentativa de entender o trabalho artístico como um reflexo e um acúmulo de vivências próprias em que as recolhas em uma formulação crítica, e neste caso em uma proposta artística, determinam a forma como pensamos e procedemos.

3. A imagem e a apropriação

Vários são os sociólogos que falam sobre altíssima produção de imagens presentes na atualidade, novas tecnologias da informação e a crescente velocidade através da qual esta se propaga. Mencionar a onipresença da imagem acabou convertendo-se em algo óbvio e comum que longe de enfraquecer, assume-se como identidade, como uma característica própria de nós mesmos e de nossa época. Produzimos imagens e consumimos imagens, e parece que isso é o que nos faz ser o que somos.

A imagem circula por dispositivos que são cada vez mais imediatos, mais ágeis e mais presentes em nossas vidas. Dessa forma, podemos consumir mais imagens, consumir a qualquer momento (inclusive quando não somos completamente conscientes disso) e ter acesso ilimitado a um número maior de conteúdos. Nossos hábitos mudam vertiginosamente em paralelo às tecnologias da imagem: um novo aparelho, uma nova plataforma, uma nova rede social, mais velocidade, mais espaço de armazenamento, menor, mais portátil. Paradoxalmente, a velhice chega cada vez mais rápido, as gerações médias são forçadas a atualizar-se, a aprender sobre ferramentas que jamais haviam utilizado, enquanto só os jovens pareciam ter nascido especialmente adaptados para aquilo.

Entendendo a arte como uma prática que está imersa dentro desse contexto e que se fundamenta principalmente na imagem, vale a pena perguntar qual é o papel que desempenha em tudo isso. Por mais diferenças que tentemos encontrar, e que com certeza vão existir entre a arte e outras práticas que também lidam com a imagem, devemos assumir que no final ela contribui igualmente a aumentar um fluxo, uma produção de imagens. Esta produção de imagens talvez se distancie, em termos de conteúdo, daquelas outras como o design, a publicidade ou o cinema. É claro que cada disciplina produz um tipo de imagem específica, contudo, o produto, o resultado, é o mesmo na maioria dos casos.

Assim, poderíamos pensar que é um tanto restrito afirmar que a arte limita-se à produção de imagens. Hoje em dia vemos que sua produção compreende todo tipo de objetos, espaços, e inclusive experiências. Entre os exemplos mais representativos sobre este fenômeno, em que a arte permeia várias esferas da sociedade e da vida, destacam-se as escolas de artes e ofícios, depois a Art Nouveau e a Bauhaus e sua pretensão de realizar “o velho projeto de reconectar Arte e Vida”. A arte, assim, ultrapassa os limites do museu chegando até os lares, convertendo-se em um objeto cotidiano e mais importante ainda, útil.

Pelo que gostaria de entender o termo imagem em seu sentido mais geral, lembrando que seu significado não se refere expressamente às representações bidimensionais, como estamos acostumados a pensar hoje em dia, e sim à “reprodução, quer concreta, quer mental, daquilo que foi percebido pela visão”². Dessa forma, podemos entender que a palavra imagem inclui muito mais do que a pintura, ou as diferentes formas de representação em um plano; inclusive os objetos e as esculturas podem ser imagens também, e nesse sentido, o fluxo que mencionei anteriormente é muito mais denso do que pensara.

Com certeza, os artistas foram durante muitos anos os produtores de imagens por excelência. Sua tarefa oscilou durante muito tempo, entre o espiritual, dominado pela Igreja, e o político, pelo Estado. De forma ampla, discutiu-se o que supôs o surgimento da fotografia no trabalho do pintor e a forma em que rivalizou com seu ofício. Posteriormente com a imprensa e a possibilidade da reprodução gráfica, questionava-se ainda mais o sentido da prática pictórica, algo que consequentemente acabaria por consolidá-la, reafirmando certa especificidade.

Em meio a essa sucessão de eventos e de mudanças históricas que envolvem diferentes formas de entender e de produzir a imagem, convém perguntar-se pela primeira manifestação artística cuja aproximação a imagem se dá em um sentido de apropriação. Ou seja, quem foram os primeiros artistas cuja produção adotou como ponto de partida imagens que já existiam, imagens que foram escolhidas pelos próprios artistas e a partir das quais se criaram outras imagens? Qual foi o primeiro movimento artístico cujo método de criação implicava uma releitura, uma revisão do material visual existente para logo incorporá-lo a sua própria produção? Isto, com o único fim de poder pensar quais são os discursos e as teorias implícitas nas práticas que na atualidade recuperam, de alguma forma, tais procedimentos e métodos. As derivações me levam até o Cubismo, pensando na colagem como um primeiro expoente destas questões.

Sobre as motivações que levaram Picasso e Braque a incluir em suas superfícies pictóricas elementos cotidianos como papel e papelão, não sabemos muito. Temos que supor que se tratou de um encontro de atelier, produto da experimentação, do ensaio e do erro. Talvez uma prova errada, ou um papel que se colou acidentalmente. Por outro lado, há quem afirme que a colagem não foi um descobrimento próprio do cubismo já que 60 anos antes, as mulheres da aristocracia Vitoriana já experimentavam com uma

² LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.517.

técnica na qual misturavam aquarela e fotografia. Sendo assim, seriam os cubistas liderados por Picasso e Braque as pessoas que adotariam essas experimentações trazendo-as ao campo da arte.

Será possível pensar na colagem como uma das primeiras respostas a uma crescente hegemonia do visual, onde a abundância de mensagens e a rapidez com que são emitidas faz com que se percam em um barulho homogêneo?

Gostaria que a minha hipótese não fosse entendida como uma denúncia sobre a visualidade em um sentido estrito, digamos, abertamente contestatário. Pelo contrário, refiro-me a que sua aparição, tanto no caso Vitoriano como no cubista, deve entender-se como resposta ou consequência de uma sensibilidade cambiante que emerge, não só a partir de uma nova relação do indivíduo com os dispositivos e as imagens, mas também produto de um ritmo fragmentado e uma mudança constante próprias do mundo moderno. Isto, somado ao cientificismo e à racionalidade que os cubistas tinham adotado do Impressionismo. Diríamos, então, que as formas de representação são sintomáticas de um pensar em um determinado contexto e isto, evidentemente, não é nada novo.

O interessante da colagem, em particular, é a literalidade com que se estabelece essa relação entre contexto e representação, já que acontece através da inserção de elementos que são extraídos diretamente do mundo real, elementos que já existem, e que o artista simplesmente escolhe para colocar em convivência em uma superfície bidimensional. Existindo no meio dessa escolha uma consciência sobre o repertório de imagens que circula, e é usado, e que invariavelmente, ao torná-lo parte do marco pictórico, admite-se e afirma-se como um elemento artístico. O artista sabe, então, da existência desses outros lugares por onde também circula a imagem, reconhece neles diferentes potências plásticas e poéticas, e da maneira mais literal, talvez óbvia, as cola sobre uma superfície fazendo com que convivam umas com outras. De certa forma é uma atitude que também envolve uma renúncia. Já não se trata do artista como um puro criador de imagens, trata-se de alguém que cria a partir daquilo que já existe, um recriador de imagens.

Agora, dizer que a colagem surge como uma manifestação sintomática de um determinado contexto de incredulidade e ceticismo como foi aquele do qual apareceram as vanguardas, não implica que, por sua vez, encarne uma postura de resistência contra uma crescente produção de imagens. Pode ser que os cubistas não fossem declaradamente contestatários nesse sentido, e que como disse anteriormente, a colagem tenha surgido como produto de uma casualidade. É só até a criação de

“Guernica” que podemos dizer que Picasso adquire uma postura claramente política. Pode ser que de maneira explícita não houvesse intenção alguma de reagir contra algo diferente à burguesia ou ao Estado. Pessoalmente, sempre acreditei muito mais nas manifestações políticas mais próximas ao território do íntimo, do pessoal, o que alguns artistas latino-americanos chamam hoje de “micropolítica”, apropriando-se do conceito de Deleuze³. Assim, me interessa mais a ideia de uma resposta tácita, sutil. Uma que não é exposta em manifestos nem proclamada em praça pública. Aceito que a colagem não tenha sido a bandeira de uma revolução visual ou o que foram os românticos para a revolução industrial. E de qualquer forma, acredito que é impossível ignorar que as suas consequências podem ser vistas até hoje, principalmente a partir de surgimento do *ready made* e de toda a arte que segue esse tipo de lógica. Todo artista contemporâneo que utilize em sua prática artística a apropriação de imagens deve ter como referência a colagem, e uma vez ali, ser capaz de reconhecer até onde os seus procedimentos são similares. De minha parte, simpatizo com a atitude de renúncia à criação no estritamente novo, com a consciência sobre um material visual alheio à obra de arte, mas suscetível de ser transformado e absorvido por esta. Sobre as causas existentes por trás desse recurso, acredito que respondem aos sintomas de um campo cuja possibilidade de invenção/criação vê-se cada vez mais limitada, talvez produto de uma saturação do visual.

Deixando de lado esse debate sobre a originalidade, acredito que é tempo que os artistas se reconheçam como consumidores de imagens, antes que como produtores, e que nessa medida, toda sua produção envolva ao mesmo tempo distintos níveis de apropriação.

Se existe, de verdade, um novo regime do visível que está sendo construído a partir do tecnológico, a arte não deve ignorar, e muito menos limitar-se a acompanhar de forma passiva esse processo. Os artistas muitas vezes ficam naquele esforço eterno e individual de estruturar um discurso e uma obra coerente, mas raramente pensam em como sua produção responde a um contexto específico. Se o visual está mudando vertiginosamente e isto constitui a estrutura principal da arte, então o mais coerente seria que os artistas o reconhecessem e que suas propostas se orientassem a ter uma posição a respeito.

Por último, gostaria de mencionar outro momento importante na história da arte que é impossível de ignorar quando falamos de apropriação de imagens. Refiro-me à *Pop Art*, e posteriormente, ao retorno à figuração da pintura hiper-realista norte-americana. Figuração da qual haviam fugido os artistas depois do período das vanguardas modernas.

3 DELEUZE, G.; PARNET, C. Diálogos. París: Flammarion, 1977. Trad, 1980. p. 22.

Talvez seja a *Pop Art*, um dos movimentos mais críticos com relação a uma condição da imagem e do visual, e que apontou de forma mais contundente as semelhanças entre imagem publicitária, imagem gráfica e obra de arte. Aqui, novamente o artista escolhia objetos e imagens do cotidiano para torná-los parte da sua obra, de novo a figura do artista como reproduutor. Resulta interessante pensar que foi também essa radicalidade, ou melhor, essa literalidade através da qual se expressava que o converteu em um simples produto; uma bandeira da estética retrô.

De qualquer maneira foi a partir da *Pop Art*, que se pensou novamente na realidade e na forma em que ela é mediada pela imagem. A partir de então, a pintura estaria mais próxima da imagem fotográfica e dos dispositivos de captura de imagem, pois entendia-se que não havia outra maneira de representar a realidade que não fosse a partir dos próprios meios que a estavam transformando. Surge, então, a pintura hiper-realista norte-americana – que, entre outras coisas, muitos consideram como a continuação da *Pop Art* – cuja intenção centrava-se em que as pinturas tivessem a aparência de fotografia. Longe de uma pretensão pela ilusão, tratava-se de blindar o plano pictórico distanciando-o de qualquer tipo de narrativa mostrando uma sociedade em que o capitalismo crescia exponencialmente.

4. Sobre a apropriação na obra

Aconteceu logo de várias conversas com artistas e grupos de acompanhamento de projetos que frequentei esperando encontrar aquilo que a proximidade com o próprio trabalho me impedia ver claramente. Disseram que meu trabalho tinha a ver com a apropriação de imagens e eu, naquele momento, não sabia nada diferente daquilo que de forma óbvia podia intuir a partir daquelas palavras. Dessa maneira, calei-me, fechei meu portfólio e fui para casa.

Foram palavras, que, durante vários dias, rondaram minha cabeça. Agora já estão amorfas, já não me lembro como foram exatamente. Lembro-me que pensei sobre o meu processo de criação, sobre vários trabalhos que tinha feito, e tentei analisá-los sob o mesmo critério; pensando em sua relação com a imagem. Também me lembro que minha análise corroborava o que haviam me dito, não havia nenhum trabalho que escapasse dessa lógica. Todos começavam a partir de uma imagem que eu tinha escolhido, que havia tirado de um repertório ao qual pertencia, e que depois de transformá-la e intervir, de alguma forma passava a formar parte do meu. Foi um descobrimento reconfortante e desmotivador ao mesmo tempo. Por um lado, finalmente chegava a uma conclusão que envolvia o meu trabalho como um todo, que definia uma forma de pensar e de proceder na minha obra, e que a partir dali poderia acontecer de forma intencional. Por outro lado, estava o ego do artista gênio, o que cria, pensando que realmente nunca tinha feito tal coisa.

Não tenho certeza sobre as causas que levaram meu trabalho até a apropriação de imagens. No entanto, me lembro que sempre fui muito bom copiando. Copiava desde imagens de livros de geometria até pôsteres de paisagens rurais, cavalos e o pôr-do-sol. Era aquela época na qual desenhar ou pintar bem, definia-se pelo nível de semelhança existente entre o resultado e o modelo. Eu era dos que pintava bem, e para fazê-lo eu tinha que ver o que eu queria pintar, de preferência uma fotografia. Será que têm algo a ver apropriação e cópia? Eu diria que sim, que estão diretamente relacionados, que toda apropriação é uma cópia, mas que nem toda cópia é uma apropriação.

Com o passar do tempo, meu trabalho começou a ficar mais enfático em questionar a função da imagem e algumas de suas características; circulação, produção e reprodução, assim como as diferentes relações que a imagem estabelece com o espectador. Embora alcançasse diferentes temas, todos no fundo, relacionavam-se neste sentido, indagando por um estatuto e uma condição da imagem.

Por outro lado, não posso negar um interesse particular pela pintura, além

de sua prática, sempre me interessei por pensar os assuntos que a rodeiam e as discussões que seu exercício supõe. Contudo, isto não significa que estes mesmos interesses não possam desenvolver-se em outros meios; pensar a pintura hoje significa também pensar como os seus valores encontram-se implícitos em outras áreas. A paisagem, por exemplo, tem sido um tema próprio da pintura que tem me interessado sempre, apesar de que em ocasiões a solução através da qual resolvo tais interesses adquire forma de vídeo ou de imagem digital.

Com relação à proximidade do meu trabalho às abordagens da colagem, acredito que deve haver certa prudência ao relacioná-los. Em primeiro lugar, diria que meu trabalho não tem nada a ver com o Cubismo sintético, e que ao pensar em comparar ambos os contextos históricos correria o risco de cair em um anacronismo. Se a colagem surge como resposta ou consequência da sensibilidade mutável própria de uma época de mudanças constantes, e ritmos fragmentados, como foi o mundo moderno, então teríamos que perguntar o que é que acontece atualmente com a sensibilidade, e de que forma isso se vê representado na arte.

Segundo Marshall Berman, o século XX é o momento no qual o processo de modernização envolve todo o mundo de forma virtual; alcançando grandes conquistas na arte e no pensamento. E é, segundo o autor, através dessa expansão que a ideia de modernidade se quebra em numerosos fragmentos, divide-se e bifurca-se “perde muito da sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas”⁴. Segundo Berman, hoje seríamos herdeiros de uma era moderna que “perdeu todo o contato com as raízes de sua própria modernidade”. Nesse sentido, em alguma medida seríamos também herdeiros das formas de representação próprias da modernidade, e não seria nada ridículo perguntar-nos de que maneira sobrevivem até hoje os valores promovidos pelas vanguardas. Por que não pensar, então, na apropriação de imagens como uma das formas através das quais continuam reverberando os princípios da colagem na atualidade?

Passo agora a enunciar as diferentes formas de apropriação que aparecem no desenvolvimento de meu trabalho plástico.

Os trabalhos em pintura: *Díptico de Paisagem # 1*, *Díptico de paisagem #2*, e sem título, 2013 (Figs. 2, 3 e 20), sempre tiveram como referente prévio a fotografia. Por isso, e pelo tipo de imagem que apresentam, considero a apropriação neles mais

4 BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar. São Paulo. Companhia das letras, 1977, p. 16

próxima da pintura hiper-realista norte-americana e de artistas como Robert Bechtle, além da pintura de Edward Hopper e Eric Fischl. Em geral trata-se de cenas estáticas e

Robert Bechtle
61 Pontiac, 1968-69
óleo sobre tela, 151.8 x 214 cm

imóveis, que mostram personagens imersos na típica espera prévia ao momento fotográfico. Seu olhar gira levemente para um lado e se afasta do espectador, perdendo-se em um lugar que custa reconhecer. A composição, a deformação dos corpos e da perspectiva permitem intuir tanto a presença da fotografia na construção da pintura, como sua posição com respeito ao objeto representado.

Apesar do rigor na representação, a pintura se faz evidente como matéria, nunca se esconde. Vê-se a mancha, o pincel, a espátula, a tinta, as gotas, sendo mais evidente nos fundos do que nos próprios personagens.

A apropriação aqui é a do tempo da pintura em contraste com a rapidez do momento fotográfico.

Também existe um componente temporal na série de desenhos sem título 2012 (Figs. 9 a 13). Devo dizer que no começo estes foram pensados como esboços, como testes prévios à pintura. Em algum momento pensei que logo passariam para uma tela maior e que eu teria que traduzir o lápis de cor para os traços do pincel. Fiz uns testes em pintura que me fizeram entender que se tratava de um capricho. Os desenhos estavam finalizados como desenhos, esse era o seu lugar, e não havia necessidade de traduzi-los para outro tipo de técnica.

Como dizia anteriormente, essa deambulação entre ensaio e erro, fez com que ambos os trabalhos tivessem aspectos em comum. São cenas similares, suas personagens apresentam a mesma quietude que as personagens das pinturas, e seu olhar também escapa do olhar do espectador. A diferença está que nesses desenhos, além da referência da fotografia, encontra-se uma referência direta do conceito de reprodução; são realizados tendo como base a transferência da fotografia convertida em xerox. De forma que, além da referência da fotografia, que pretende passar para o papel os códigos de uma imagem que se constrói com a ajuda de um dispositivo específico, existe um interesse oposto que se esforça em se separar da imagem inicial através das diferentes mediações às quais se submete.

A apropriação neste caso é a da repetição do aparelho mecânico.

A série Ilustrado 2012 (Figs. 4 a 8) surgiu depois da observação da obra de William Kentridge e seus trabalhos nos quais utiliza folhas impressas como suporte de seus desenhos e animações. Tentei procurar uma forma na qual o desenho tivesse uma relação mais direta com o lugar no qual se encontrava e depois de experimentar várias formas de intervenção, optei por continuar as ilustrações que já apareciam em suas páginas. Da mesma forma que nos desenhos de xerox, o ponto de partida aqui é a reprodução de uma imagem, que pela sua condição, pelo espaço que ocupa, e a função que desempenha, difere da imagem que se escolheu como modelo, a imagem original.

William Kentridge
Cambio, 1999
Litografia e crayon sobre papel impresso

A apropriação aqui é a do fragmento como índice para a criação do desenho.

Da mesma forma que na série Ilustrado 2012, os trabalhos, que são parte da série Tourist Painting 2014 (Figs. 14 a 17), começam tendo como base a reprodução de uma imagem, no entanto, neste caso trata-se de um arquivo digital. Já baixado da internet, o arquivo é manipulado criando montagens nas que aparecem personagens em situações típicas de viagem, tirando fotos e posando na frente da paisagem. Dessa forma, grandes pinturas de paisagens da história da arte parecem converter-se em lugares turísticos da atualidade, e servir ao mesmo tempo como testemunho da viagem imaginária de uma suposta família.

Este talvez seja o trabalho mais próximo de uma lógica similar à da colagem, onde duas imagens de universos diferentes convivem e constroem uma nova imagem. Contudo, existe uma preocupação em que ambas as imagens se fundam, que pareçam uma imagem só e que a intervenção não seja evidente. E isto, apesar de que em um começo afasta a obra da linguagem da colagem, é o que acaba por conferir à cena uma estranha temporalidade.

A apropriação aqui é a da grande Pintura que se torna código e que circula pelo virtual.

5. Sobre a Paisagem

Existe uma imagem recorrente na história da pintura, um leitmotiv que aparece uma e outra vez ao longo da história da paisagem e que extamente por seu contínuo aparecimento, vale a pena mencionar. Trata-se daquela imagem na qual encontram-se uma ou várias pessoas contemplando uma paisagem. Essas pinturas, que além de mostrar-nos o momento do dia, com suas relações de luz e sombra – as diferentes texturas do prado, da água, das rochas e das nuvens – mostram-nos também a atitude de contemplação que gera a paisagem, representando por sua vez indivíduos que encontram-se olhando para ela.

Talvez, onde mais vemos este tipo de imagem é no Romantismo. Caspar David Friedrich encarregou-se de realizar várias imagens com essas características, a maioria delas compiladas pelo Museu Metropolitano em uma publicação que se chamou “*Moonwatchers*”, 2001⁵. Também temos, é claro, a que se assumiria como a imagem icônica desse movimento; *Caminhante sobre mar de nuvens*, 1818.

Caspar David Friedrich
Caminhante sobre mar de nuvens, 1818
óleo sobre tela, 74,8 x 94,8 cm

Uma variação do mesmo tipo de imagem aparece de novo nas pinturas de viajantes europeus em territórios da América do Sul. Apesar de que nestes casos a paisagem tem maior destaque, pois o que se representa é a imensidão do exótico e desconhecido, só com um pouco mais de atenção percebemos que no meio daquela paisagem encontra-se também um homem diminuto, maravilhado com a cena que vê, contemplando a mesma paisagem. Um exemplo mais recente disto no Brasil é a pintura “*Cachoeira de Paulo Afonso*” 1850, de E.F Schute, e assim também, algumas das obras de Frans Post.

E assim, sucessivamente, as referências sobre esse tipo de imagem continuam aparecendo até hoje, inclusive escapam do mundo da arte apesar de utilizar os mesmos códigos. As companhias de viagem, por exemplo, promovem os seus destinos através da “imagem de rostos curiosos e contemplativos, solitários ou reunidos, que perscrutam o infinito do oceano, a cadeia circular de montanhas nevadas ou a linha

⁵ REWALD, Sabine. *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, The Metropolitan Museum of Art. 2001.

de fuga de um horizonte urbano repleto de arranha-céus”⁶.

A ideia da contemplação “do entorno como paisagem aparece até o momento em que os artistas começam a representá-lo”⁷. Foi através da pintura, e especificamente, através da paisagem do Romantismo, como nos ensinaram a ver a paisagem não só sob as categorias estéticas, mas também, a impregná-lo de um caráter dramático e sentimental desde onde o indivíduo se reconhecia a si mesmo. O homem do Romantismo era aquele que olhava, com nostalgia, uma paisagem natural que não chegava a entender inteiramente e da qual sentia distanciar-se cada vez mais. Ser observador permitia-lhe reconhecer-se como diferença. Sua condição se reafirmava junto com a contemplação da paisagem.

Parece também, que esta forma de aproximar-se da paisagem continua vigente hoje em dia através de imagens publicitárias e arquétipos heroicos, e que reproduzimos de forma quase mecânica sem refletir muito a respeito. Como se dentro de toda pessoa houvesse um pequeno homem romântico que floresce cada vez que observa uma paisagem, e diante da falta de pintores que registrem a cena, aparecem celulares e máquinas, que suprem esta crença. Sobre isso falarei mais adiante, por enquanto, parece-me conveniente lembrar brevemente a evolução ideológica que foi necessária para que tivesse começo a pintura de paisagens.

A pintura na Antiguidade estava estritamente ligada a uma condição mítica⁸, de forma que as temáticas que trabalhava limitavam-se a narrativas fantásticas que pretendiam explicar sua origem e sua prática. A pintura de Paisagem supunha o estabelecimento de um tipo de olhar fundamentalmente prazeroso sobre o entorno, entregue ao júbilo dos sentidos, o que depois, na Idade Média, será uma atitude inconcebível, reprimida pelos poderes eclesiásticos. Augustin Berque argumenta que se não fosse pela chegada do cristianismo “o mundo antigo haveria inventado o conceito de paisagem... a ortodoxia agostiniana foi a causa de que o mundo ocidental, apesar das primícias romanas, não descobrisse a paisagem antes do Renascimento”⁹.

De tal forma que o pintor devia construir em imagens essas narrativas, e através da uma construção simples, elaborar as cenas cuja efetividade se media pela eficácia com que determinada mensagem fosse transmitida. O ofício do pintor não era medido

6 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa editorial, 2000. p. 91.

7 MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, M.; BASTOS KERN, M (Orgs.). *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. UFRGS Editora. 2010. p. 13.

8 LICHTENSTEIN, Jacqueline. O mito da pintura, In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura, textos essenciais, Vol. 1: O mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 17.

9 BERQUE, Augustin. *En el origen del paisaje*, en Revista de Occidente, n 189, febrero 1997, p.11 y 17, respectivamente.

segundo “a facilidade que possui para imitar o que o olho vê, mas sim segundo a capacidade que possui para compor histórias”¹⁰. A isto deve-se o caráter “didático” da representação esquemática própria das imagens religiosas. Estas restringiam-se ao uso dos elementos básicos para a comunicação: símbolos claros de leitura rápida e de fácil memorização, posturas expressivas, primeiros planos, paleta de cor específica, etc. Era deixado de lado tudo o que pudesse interferir ou obstaculizar a compreensão, aquilo que se encontrava atrás da cena como fundo. A paisagem era usada com o único propósito de dar mais veracidade à história narrada¹¹.

É verdade que os pintores da Toscana, entre os quais devemos destacar Giotto, começaram a mudança no paradigma da representação dando atenção não somente aos temas religiosos, mas também aos elementos naturais e arquitetônicos que também ambientavam a cena. Evidentemente, isto não agradava tanto àqueles que lutavam, por uma representação estritamente comprometida com os valores religiosos.

Somente até a chegada da Reforma Protestante ao final do século XVI; com a divulgação de posturas iconoclastas que condenavam a adoração de imagens, destruindo e impedindo sua produção, e posteriormente, a chegada da Ilustração; com um pensamento mais centrado no homem e uma pretensão de conhecimento universal (o que levou a muitos cientistas e viajantes à exploração de territórios até esse momento desconhecidos) que finalmente seria possível pensar na representação de outros temas nunca antes trabalhados.

A paisagem, como gênero pictórico nasceu na Holanda por volta do século XVII, mas só até o Romantismo adquiriu autonomia total. É importante entendê-la como produto de um processo de emancipação e libertação de antigas doutrinas, sendo ainda sintomática de uma nova forma de pensamento onde se supera “a ideia de utilidade realizando um giro conceitual até fixar a atenção sobre a observação prazerosa, sobre o deleite dos sentidos, tal e como acontece na percepção de uma obra de arte”¹².

O termo paisagem aparece como uma palavra ligada ao campo das artes e com o passar do tempo, gradualmente, vai introduzindo-se no cotidiano até fazer parte do léxico comum das pessoas. Nesse sentido, Anne Caquelin, em seu texto *A invenção da Paisagem*, argumenta que o que chamamos “paisagem” existe somente

10 MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, M.; BASTOS KERN, M (Orgs.). *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. UFRGS Editora. 2010. p. 21.

11 Ibid, p. 22

12 Ibid, p. 16

como conceito; trata-se de uma construção ideológica e discursiva particular de nossa sociedade, uma invenção que surge a partir da perspectiva e com a qual se inaugura um novo regime político¹³. Além disso, agrega que nenhuma das culturas antigas teve uma palavra que servisse de tradução ao que entendemos hoje por paisagem. Os gregos, por exemplo, entendiam a imagem sob o signo do logos como fundo na narração das histórias.

De forma que o que me interessa é revelar, não o verdadeiro significado da palavra mas sim a ambiguidade que a rodeia constantemente.

O que então entendemos por paisagem?

A resposta à pergunta irá variar de acordo com o tipo de pessoa a quem a formulemos. Entenderíamos que o conceito de paisagem não é o mesmo para um artista, para um biólogo ou um geólogo, apesar de que os três poderiam ter uma relação forte e direta com a paisagem. Certamente, por ser uma palavra que surge a partir da prática artística, não se trata de um dever, mas sim de uma teimosia dos artistas, se esforçarem tanto em estabelecer o significado “correto”.

É a natureza, o natural, é o horizonte, é o que se vê, é até onde se vê. Segundo a RAE (Real Academia da língua Espanhola) “é a extensão de terreno que se vê desde um lugar”¹⁴. Um geógrafo me disse que é o conjunto de processos antrópicos e naturais em um espaço determinado. Um biólogo, por sua vez, me disse que é um nível de organização da matéria.

Repito, não pretendo chegar a uma definição “pura” da paisagem, seria uma tarefa árdua e obstinada, sabendo que na atualidade existem tantas disciplinas que lidam com o território dando diversos significados e aproximações à palavra. Certamente também, se nos despojamos de qualquer purismo, todas as definições são válidas.

No entanto, penso que todos estes significados convergem em um ponto que já mencionei no começo do texto: a distância. Para chamar algo de paisagem, para saber que algo é de verdade uma paisagem, devemos distanciar-nos dela, distanciar-nos para poder reconhecê-la como tal. Poucas vezes temos consciência de estar sendo parte de uma paisagem, e ao contrário, sabemos facilmente quando estamos observando uma, quando somos parte dela.

¹³ Fragmento do texto de Cauquelin *A invenção da paisagem*: “Mesmo que saibamos que o sol não se põe, dizemos pôr-se, e não nos poderíamos afastar daquilo que a linguagem afirma com a exatidão do sentimento.” p.32

¹⁴ Primeiro significado da palavra paisagem na Real Academia da Língua Espanhola.

Assim, pensar o lugar da paisagem na atualidade é pertinente, já que é provável que as “novas tecnologias da imagem” estejam configurando um novo regime ótico da mesma forma como aconteceu no passado com o aparecimento da perspectiva. Uma nova forma de ver, mediada através de telas de *led*, de focos de máquinas e computadores, *laptops* e *tablets*, que determinem e afetem a nova forma de entender o visual, dando finalmente, outro nível de distância ao que observamos.

Os lugares que proporcionam o deleite de uma paisagem no mundo contemporâneo, quando não são motivo de uma passagem, do deslocamento entre um ponto A e outro B, são oferecidos em circuitos turísticos através de uma série de mecanismos publicitários baseados fundamentalmente em imagens. O sociólogo Dean MacCannell, entende o turismo como um fenômeno característico da sociedade ocidental. MacCannell acredita que “o desbotamento entre o social e o individual no mundo moderno se traduz em estímulos caóticos e fragmentados, o que gera uma contínua procura de experiências holísticas de autenticidade”¹⁵ (Crang, 1999, p.240).

O turismo opera desde a promessa do original e do sacro, e aproveita-se das representações do natural para alcançar seu objetivo, mas também se aproveita da perpetuação das mesmas imagens através da fotografia. Dessa forma, mais do que a existência de um lugar sagrado ou original, o que o turismo faz é criar esse lugar a partir de seus próprios mecanismos. Oferece-se a imagem e a possibilidade de que cada qual, que ali se encontre possa capturar com sua própria máquina a quantidade de fotos que deseje, e assim, que reafirme sua presença nesse lugar. Os lugares diferentes seduzem pela sua raridade e exotismo, mas a indústria é hábil e produz uma infinidade de lugares com essas mesmas características. As “cidades museus”¹⁶ são abundantes por todo o planeta, maravilhas arquitetônicas edificam-se em todo lado dando visibilidade aos espaços que antes não existiam, e acidente naturais que eram inacessíveis, agora são paradas obrigatórias de circuitos turísticos.

Desde este ponto podemos estabelecer semelhanças com teorias de uma sociedade baseada em imagens, onde as representações e as simulações¹⁷ são muito mais significativas que o evento real. Como turistas, vamos então a uma viagem

15 CRANG, Michael. Knowing, tourism and practices of vision. In: CRANG, Michael. (Org.) *Leisure/ tourism geographies, practices and geographical knowledge*. USA: Routledge, 1999. p. 240.

16 “A cidade museu” é um termo utilizado pelo Massimo Cacciari, filósofo e político Italiano, para designar cidades que preservam sua arquitetura por razões estéticas e históricas, conservam um espaço determinado e suas leis de preservação promovem dinâmicas que fogem das cidades modernas. Cidades cuja imagem tem sido às vezes construída, às vezes preservada com fins puramente turísticos. Leia-se CACCIARI, Massimo. *La Ciudad*. Editorial Gustavo Gili SL. 2010.

17 Leia-se Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. Ed Kairós, Barcelona, 1978.

na qual finalmente somos testemunhas da perda de significado do lugar ao que com tanta vontade esperávamos chegar, para logo encontrá-lo banal e despido de qualquer tipo de originalidade. A fotografia e os dispositivos de captura da imagem estimulam condutas narcisistas em todos os indivíduos, que registram sem parar todo tipo de experiências. A viagem acaba sendo vivida através da imagem.

Neste panorama, onde se encontra a paisagem? É possível falar de paisagem em meio de toda essa indústria turística?

Sem dúvida as representações da natureza – na sua maioria fotográficas – são amplamente exploradas no momento de divulgar um destino turístico. A paisagem é o estímulo, a promessa do que haverá, e nesse sentido, o destino é julgado a partir dessa promessa. Já não existe a subjetividade da paisagem mediada pelo pictórico, e, no entanto, achar que a fotografia é uma cópia objetiva do lugar é cair em um erro ingênuo¹⁸. A paisagem existe como ideia prévia, antes de chegar ao lugar. Para usar os termos de Cauquelin: a paisagem continua sendo uma construção ideológica, que em minha opinião se desmancha no momento do ato fotográfico, mudando seu sentido. O momento do registro, da fotografia que prova que estamos no lugar, é quando mais reafirmamos a nossa existência, nosso eu sobre qualquer coisa, sobre qualquer cenário. É a nossa imagem em primeiro plano, é a forma com a qual confirmamos que somos e estamos ali.

Contudo, com o clique do obturador, a imagem entra no universo digital, para logo, com seu aparecimento nas redes sociais, perder-se em meio a tanto barulho e tantas imagens parecidas, e finalmente desaparecer. A paisagem, que no começo foi o motivo de nosso deslocamento foi deixada para trás, é esquecida. Opera como fundo, como cenografia de uma obra que nós mesmos criamos, por meio das imagens. Volta a ter o mesmo caráter que na Idade Média; serve como fundo de uma narração, mas desta vez não é nem mítica, nem religiosa. Agora, narramos tudo quanto sucede com nossas vidas e a paisagem acompanha desde a distância este processo.

Digamos que antes a técnica da pintura, e seu tempo respectivo de execução, contribuíam a que existisse certa reflexão sobre o objeto representado, uma consciência sobre ele. Ao contrário, a instantaneidade da fotografia digital faz com que exista a produção de tanta informação que nos é impossível filtrá-la, nem sequer pensar sobre ela. Os estímulos visuais são muitos, mas nos é difícil retê-los.

18 Leia-se GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. Capítulo 1, Da luz à pintura. São Paulo: Editora Martins Fontes. 1986.

A fotografia faz já muito tempo deixou de ser memória.

Se o olhar representado nas pinturas do Romantismo evitava qualquer tipo de confronto com o olhar do espectador, tornando-o partícipe da cena, agora é o espectador que olha para a máquina (o que comumente chamamos *selfie*) e é esta por sua vez que leva de volta o olhar sobre a paisagem. É esta mudança na posição do corpo representado na pintura e na fotografia que contribui para evidenciar ainda mais a paisagem como pano de fundo, como complemento do nosso cotidiano.

Resta aos artistas e poetas – e por que não, também aos arquitetos, literatos, músicos e humanistas em geral – a tarefa de reviver a paisagem. Continuar expressando seu encontro com o mundo, formulando propostas que assumam como ponto de partida esse novo regime ótico que vai sendo construído desde o tecnológico e que reformulem as noções do visual que rodeia o conceito de paisagem hoje em dia.

É conveniente lembrar o importante avanço ideológico que levou ao aparecimento da pintura de paisagem; um gênero que hoje em dia tem sido ofuscado, relegado a pintores de praça e decoração doméstica cuja prática avalia-se atualmente como arte menor, mas que historicamente carrega um ânimo de resistência política e de pensamento contra as doutrinas tradicionais.

As propostas para a paisagem contemporânea devem reativar esse caráter contestatário que alguma vez pertenceu à paisagem, e considero que ainda está implícito em sua prática. Não podemos desconhecer o trabalho de pintores como Cezanne, Kiefer, Richter ou Hockney, e tantos outros que construíram suas obras ao redor dessas questões.

É necessário também, estabelecer uma forma de pensamento crítico sobre a imagem. A paisagem é somente uma das formas na qual esta se vê representada.

Dessa mesma forma, escolhi o turismo por considerá-lo um importante exemplo de como, na atualidade, o mercado aproveita-se do visual apoiando-se nas imagens que poderiam ser interpretadas sob parâmetros artísticos, mas repito que como exemplo, existem outras indústrias que reúnem características similares.

É inútil pensar em mudar a forma como as pessoas veem, aproximam-se e entendem a imagem, e as dinâmicas que a envolvem. Pensar em mudança, nas condições e lógicas que envolvem sua produção pode ser uma forma proveitosa de entender o visual e a estrutura de um pensamento ocidental contemporâneo.

6. Sobre minhas paisagens

Meu interesse pela paisagem começou justamente ao perguntar-me por essa estranha contemplação que gera, quase de forma inconsciente, nas pessoas que olham para ela. No caso do “turista”, sempre me interessei pela necessidade do registro, a preocupação de aparecer na fotografia e poder comprovar que se passou por determinado lugar. Dessa maneira, a paisagem converte-se em passagem, não é mais uma estada ou uma permanência. Nas palavras de Marc Augé “o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não lugar”¹⁹.

Sendo esta também parte de minha experiência, acabo sempre no debate entre a vontade de conhecer o território e as limitadas formas que são oferecidas para isso. Finalmente, entender realmente requer tempo e não é uma coisa que acontece depois de alguns dias de viagem. Dessa forma, as paisagens de um lugar são o primeiro a ser oferecido, o que dá uma falsa ideia de compreensão de um todo. Pode ser uma cidadezinha, uma cidade, um país, ou inclusive uma cultura. O limite do nosso olhar é o horizonte, um infinito aparente que se resume a uma linha, e que talvez por isso ofereça uma simulação de conhecimento.

Em meu trabalho retomo a discussão sobre a paisagem como fundo, como cenografia de uma narrativa do cotidiano, e é assim como a figura e as personagens ganham maior protagonismo.

A figura tem uma presença importante, um peso, que se evidencia na composição, no lugar que ocupam as pinturas e os desenhos, e nas cores que são usadas. Por oposição, a paisagem desaparece, lentamente, como se fosse um barulho que vai se apagando (Figs. 9 a 13). O lugar termina sem ser claro, se apresenta somente como índice. A representação não é suficientemente fiel para permitir reconhecer um lugar a partir da imagem e através das manchas de cor, linhas e transparências, constrói-se um mundo fictício, menos evidente, mais pictórico (Figs. 2 e 3). São tratamentos e interesses diferentes, quase como uma colagem daquilo que é figura e daquilo que é fundo, como se ambos nunca tivessem ocupado o mesmo lugar²⁰.

Gosto da ideia de uma paisagem que se dissolve, como a imagem, como a experiência da viagem e sua memória. Ainda assim, em *Fantasmas 2014* (Fig. 21) são os turistas os que se dissolvem; frame a frame são apagados da paisagem deixando, 19 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa editorial, 2000. p. 91
20 CASTRO, Diego; MIYUKI, Luciana. *Mirada*. Experiência de viagem fragmentada, Ateliê397. 2014.

além da sua sombra na areia, o rastro inevitável de um pixel desajeitado que ao invés de ocultar, acaba moldando o corpo invisível de cada personagem.

Em *Proyecto de ciclorama*, 2014 (Fig. 1), a paisagem apresenta-se de forma explícita como fundo, como o papel de parede de um corredor, um espaço arquitetônico que é por natureza um lugar de paisagem. Da mesma forma que acontece com uma paisagem real, a imagem provoca uma atitude de contemplação, e seus possíveis observadores, ganham um protagonismo parecido ao da figura do turista nos desenhos de xerox (Figs 9 a 13). Neste trabalho aparecem os mesmos contrastes de cor entre figura e fundo; uma série de personagens que observam uma paisagem acromática, mas agora, em escala natural. A imagem e suas dimensões pedem distâncias, no entanto, são as próprias condições do espaço as que impedem. Uma linha branca percorre de forma horizontal quase toda a imagem colocando-a como fundo da estrutura arquitetônica. Gera-se assim uma ilusão não só de paisagem, mas também de um suposto mirante, um lugar desde o qual observa-se a paisagem.

Em geral, o trabalho mostra diferentes situações nas quais existe uma impossibilidade de envolver, de compreender a imagem como um todo. Tanto porque nela aparecem marcas, interferências que a interrompem, como porque se mostra como produto de uma cadeia de repetição, perdendo a conexão com a sua origem.

7. Sobre a repetição

Estamos acostumados a dizer que as pessoas têm experiência quando desenvolvem determinadas atividades de forma eficiente. Trata-se então da contínua prática de uma atividade específica, e também de seu aperfeiçoamento progressivo. É a repetição a que cria a aprendizagem; e a experiência não é outra coisa que o cúmulo de muitas e variadas repetições.

No contexto artístico, a repetição pode ser vista também como reprodução ou como cópia, por isso termina estabelecendo uma relação oposta ao conceito de original. Segundo Rosalind Krauss²¹, no desenvolvimento dos movimentos de vanguarda e da arte moderna, podemos encontrar os dois conceitos de duas formas: implícitos e voluntariamente ocultos. Trata-se então, segundo a autora, de um tipo de arte que se ergue a partir de um discurso que reprime a sua própria lógica, consolidando assim o mito do original. Também não podemos ignorar a contribuição de Walter Benjamin com seu texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*: para ele, a reprodução da obra de arte está relacionada com a perda de seu caráter autêntico e singular, e no final se traduz na perda do que ele define como 'aura'²².

Meu trabalho se enquadra dentro das propostas artísticas que se dedicam mais que a problematizar essas questões, a assumi-las como método válido para o desenvolvimento do processo criativo.

Minhas pinturas e meus desenhos têm como referente à imagem fotográfica, sem chegar a um resultado hiper-realista. Por sua vez, pareceria que o gesto repetitivo confirmasse a incapacidade particular da fotografia e de sua condição imediata. Como se não bastasse com a fotografia e fosse necessário um calmo repassar do traço do pincel e do lápis, e inclusive às vezes, da mediação de um dispositivo próprio de reprodução como a fotocopadora. É uma forma de dar outro ritmo aos processos de produção de imagens, de forma que se distanciem do imediato, do fugaz. Como se quisesse transferir a experiência de uma viagem ideal, devagar e sem pressa, à sua própria pintura.

Suas perguntas sobre o olhar, e a atenção posta nas personagens que observam uma paisagem, tentam apreender essa experiência de contemplação para si próprio.

21 KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

22 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Ed. Taurus, 1973.

Duvido da imagem e das formas como elas circulam, e utilizando a repetição como método para comprová-la acabo adicionando uma nova camada de repetição a essa dinâmica. Contudo, as obras não se apresentam como um diferencial, em termos de imagem são iguais às que escolho como referência, e assim o trabalho ilustra uma vontade falha de distanciamento pois critica sendo ao mesmo tempo o objeto da critica.

De qualquer maneira o artista está comprometido com diferentes questões, e cada um formula a própria mentira na qual acredita. Uma mentira que para ele faz a diferença, que o público geralmente não entende, e que no final não é nada mais que a causa que o motiva a continuar produzindo.

Repetir-se então parece ter sentido na medida em que faz acreditar.

8. Guias de Viagem

Existe um escritor argentino, de quem pouco se fala, considerado por alguns como o maior escritor da América Latina. Eu o conheci recentemente, através das palavras de outro grande escritor, o colombiano Fernando Vallejo que se refere a Manuel Mujica Láinez como quem fala de um grande mestre, alguém a quem se deve muito.

Los Viajeros é o título de um romance de Manuel Mujica Láinez que encontrei na internet e decidi ler prevendo certa empatia com um tema que também é de meu interesse: a viagem. Nele, o autor conta a história de uma família da aristocracia argentina, que vive entre a pretensão e idealização de uma vida de sonho na Europa, e a rejeição ao ambiente rural onde moram. Eles vivem com a esperança de uma viagem que nunca acontecerá. O desenvolvimento da história não é mais do que a preparação das personagens, e seus inúteis esforços para realizar essa viagem.

Essa ideia da viagem que não se faz, mas que é vivida de alguma forma, também aparece em *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, um livro que se tornou referência curatorial na arte contemporânea. O Grande Khan é o homem que não viaja, ou melhor, que não se mexe nem se desloca, mas que está limitado a ouvir as histórias, que por sua vez, são lugares, paisagens, aromas, a experiência de háver estado nas mais incríveis cidades, narradas por Marco Polo. O Khan vive a experiência da viagem pela narração de seu amigo, embora ele mesmo seja narrador em alguns momentos, desafiando Marco Polo para que ele escute os seus próprios relatos sobre cidades invisíveis.

Completando essa particular trilogia, Martin Kohan, em seu livro *Zona Urbana*, fala sobre uma ideia similar presente nos relatos de Benjamin, que se manifesta na forma de uma invenção do século XIX: o panorama. Como precursor do cinema, o panorama oferecia ao visitante a experiência de uma viagem, ou melhor, nas palavras de Kohan: “a ficção de uma viagem”²³. As pessoas pagavam para entrar em uma sala onde havia uma grande pintura disposta na parede, um círculo completo que rodeava o visitante. Através da escala e de uma iluminação precisa, o visitante tinha a ilusão de estar no meio da cena, de estar presente naquele lugar que retratava a pintura.

Hoje me pergunto se as viagens não acontecem sempre no terreno da ficção. Se a experiência da viagem não é sempre o resultado de um imaginário que foge
23 KOHAN, Martin. *Zona Urbana*, Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin. Barcelona: Grupo Editorial Norma. 2004, p. 59. Tradução minha.

de uma relação direta com o lugar, e que é o produto das expectativas e estímulos prévios ao acontecimento.

Assim, os guias de viagem são os cúmplices perfeitos de uma viagem hipócrita, uma que se constrói a partir de mentiras. Apontando onde você deve ir, estabelecendo rotas seguras e jogando fora o que, segundo seu critério, não vale a pena. Quando não são impressos, chegam a nossa vida na forma de plataforma virtual que conhece tudo, e vê tudo; os consultamos com fé antes de embarcar a qualquer destino. A promessa do que vamos encontrar, seu nível de detalhe, é proporcional ao rigor de nossa procura. É estranho poder ver tudo de antemão, para logo chegar e verificar que o que nos foi prometido não foi um engano. Dessa forma, ter a possibilidade de registrá-lo com nossos próprios dispositivos, produzir imagens iguais às que já tínhamos visto antes, e depois mostrar para todo mundo que também estivemos ali.

Temos que ser sinceros e reconhecer que as coisas desconhecidas nos aterrorizam, que os guias de viagem decoram nossas mesas e que fazemos o possível por ter um controle absoluto sobre a nossa futura viagem; temos que deixar de atuar de uma vez por todas como exploradores do mundo, como aventureiros contemporâneos que esperam com ansiosamente suas férias de fim de ano para adentrar-se na floresta amazônica, mergulhar nas águas do Caribe ou conhecer a riqueza cultural dos povos andinos.

Na novela de Mujica Láínez, da qual falei no começo, existe um diálogo no qual uma das personagens fala sobre esse conceito. Fala sobre a Idade Média e o medo que, assume ele, deviam sentir as pessoas quando pensavam que a Terra era plana, e que viajar significava entregar-se ao desconhecido, ficando cada vez mais longe de casa. No final diz que felizmente esse medo já não existe mais, que para sua própria felicidade a Terra é redonda e que nesse sentido, viajar significa sempre estar voltando.

Meu trabalho talvez parta de um questionamento similar sobre uma experiência geral de desconexão com o mundo, com o presente, paradoxalmente, através da conexão com mecanismos que moderam a relação do indivíduo com a realidade. Uma falta de correspondência que também poderia ser uma nova forma de habitar os espaços. O desinteresse por estar onde realmente se está, e ocupar em contrapartida, espaços virtuais; redutos desde onde construímos simulações de nós mesmos. Assim, pouco importa onde estamos, enquanto exista a imagem que registre, que mostre e que eternize o momento. Pouco importa inclusive se, de fato, estamos. Com certeza, a pretensão de servir como documento não é mais que uma invenção, rapidamente ofuscada pela produção de novos conjuntos de imagens.

Como artista tiro fotografias de viagem, de conteúdo privado e sem interesse público, e depois as converto em grandes pinturas a óleo. Por outro lado, as imagens das obras de arte que integram acervos de importantes museus, sofrem diversas alterações, algumas mais sutis que outras, e também se apresentam como testemunhas de uma viagem hipotética. Imagens de naturezas muito diferentes que coexistem em um mesmo trabalho²⁴.

Pergunto-me pela forma como olhamos na atualidade. Mas o que acontece é que através de minha pintura criam-se novas narrativas que fogem de suas próprias questões. Como se estivesse localizado em um lugar indeterminado, entre a imagem que apresenta certo vazio, sendo esse vazio exatamente onde se depositam novos significados. As personagens que represento parecem estar perdidas, estáticas, mergulhadas em uma paisagem que se faz ambígua; que se identifica levemente mas que ainda não consegue se localizar. Mas em outro momento, também parece que essas mesmas personagens e sua estranha indiferença fossem tão próximas, que conseguimos nos ver ali, participando desse vazio.

Se meu trabalho fosse um guia de viagem, destacaria lugares genéricos, que poderiam estar em qualquer lugar do mundo. Esses lugares dariam a sensação ambivalente de uma familiaridade distante. Lugares que logo pensaríamos ter visto enquanto passeávamos por um museu para depois confundi-los entre os ecos das paisagens que se veem desde um mirante.

Seria um guia para uma estranha viagem, mas como todos os guias e todas as viagens, de novo se trataria de uma simples ficção.

Uma viagem fragmentada, é uma viagem incompleta. Uma feita sobre retalhos.

24 RIVITTI, Thais. *Sabatina com os artistas Carlos Monroy e Sergio Pinzón*. Em: <<http://atelie397.com/sabatina-com-os-artistas-carlos-monroy-e-sergio-pinzon/>>. Acesso em: 10 de agosto 2014.

9. Obras

[1]
Projeto de Ciclorama, 2014
papel impresso sobre parede. 15 x 4 mts.

[2]
Díptico de Paisagem # 1, 2014
óleo sobre tela. 127 x 135 cm

[3]
Díptico de Paisagem # 2, 2014
óleo sobre tela. 127 x 135 cm.

[4]
Ilustrado, 2012
vista da montagem no espaço

[6]

Ilustrado 1054 - 1027, 2012
lápiz, carvão e tinta sobre papel impresso. 27 x 21cm

[7]
 Ilustrado 276 - 251, 2012
 lápis, carvão e tinta sobre papel impresso. 27 x 21cm

[8]

Ilustrado 592 - 593, 2012
lápiz, carvão e tinta sobre papel impresso. 27 x 21cm

[9]
sem título, 2012
Instalação do projeto no espaço

[10]
sem título, 2012
lápiz de cor e transfer de xerox sobre papel. 45 x 31 cm

[11]
sem título, 2012
lápiz de cor e transfer de xerox sobre papel. 45 x 31 cm cada

[12]
sem título, 2012
lápis de cor e transfer de xerox sobre papel. 45 x 31 cm cada

[13]
sem título, 2012
lápis de cor e transfer de xerox sobre papel. 45 x 31 cm cada

[14]
Pintura turista, 2014
Instalação do projeto no espaço

[15]
Pintura turista # 1 Friedrich, 2014
montagem digital, dimensões variáveis

[16]
Pintura turista # 2 Constable, 2014
montagem digital, dimensões variáveis

[17]

Pintura turista # 3 Vermeer, 2014
montagem digital, dimensões variáveis

[18]
La Practicidad de los mapas ó Autorretrato, 2014
óleo sobre tela, 2 x 1.5 mts

[19]
Experiencia de viaje fragmentada, 2013
óleo sobre tela, 65 x 140 cm.

[20]
sem título, 2013
óleo sobre tela. 40 x 56 cm, 145 x 150 cm

[21]
Fantasmas, 2014
 video monocal, 1'10". Dimensões variáveis. Still do video e detalhes

10. Considerações finais

A pesquisa em arte supõe um contínuo movimento entre a satisfação e a frustração. Como artistas, sempre estamos em busca de uma coerência entre o que somos e o que fazemos, e isso não é mais que um procedimento de tentativas e erros, de simples encontros que pouco a pouco vão ganhando sentido. Acontece que, desses encontros surgem novas dúvidas e novos caminhos para explorar.

Uma pesquisa sobre arte seria, então, uma tentativa de reconhecer e identificar, apesar das diferentes mudanças de aproximação e de método, os interesses comuns que vinculem esses encontros e que consigam dar uma ampla ideia sobre as questões que configuram a nossa obra. Isto se faz com o fim de ter uma consciência sobre nosso trabalho artístico e assim poder desenvolvê-lo, apesar das dúvidas.

Meu ponto é que o fato de não ter a resposta final, de ter incerteza e dúvida, é a principal motivação para o desenvolvimento de qualquer trabalho plástico. Quando temos certeza sobre o que estamos fazendo, simplesmente deixa de interessar-nos, e o abandonamos. Se existe alguma coisa que nos identifica como artistas é a persistência na procura de alguma coisa que não sabemos o que é, e que pensamos encontrar parcialmente no momento no qual produzimos algo que nos satisfaz.

Dessa forma, não posso negar que este trabalho de mestrado, junto com a experiência de morar no Brasil, lançou uma luz sobre meu trabalho plástico, permitindo esclarecer conceitos e aproximações que sempre formaram parte dele. Mas por outro lado, o conteúdo deste trabalho tem também a intenção de continuar com uma reflexão sobre esses esclarecimentos, de forma que se estendam a novas questões, e posteriormente em novas propostas.

Estou encarregado, então, de ver como a viagem continua.

Bibliografia

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa editorial, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d' Água. 1991.

_____. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Ed Kairós, 1978.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Ed. Taurus, 1973.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo. Companhia das letras, 1977.

BERQUE, Augustin. *En el origen del paisaje*, em Revista de Occidente, n 189, febrero 1997.

BULHÕES, M.; BASTOS KERN, M (Orgs.). *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. UFRGS Editora. 2010.

CACCIARI, Massimo. *La Ciudad*. Editorial Gustavo Gili SL. 2010.

CALVINO, Italo. *Las Ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela. 1998.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2008

CASTRO, Diego; MIYUKI, Luciana. *Mirada*. em Experiência de viagem fragmentada, Ateliê397. 2014.

CRANG, Michael. *Knowing, tourism and practices of vision*. In: CRANG, Michael. (Org.) *Leisure/tourism geographies, practices and geographical knowledge*. USA: Routledge, 1999.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. París: Flammarion. 1977.

GRAMSCI, Antonio. *The Prison Notebooks: Selections*, tradução e edição Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith, Nueva York, International Publishers, 1971.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 1986.

KOHAN, Martin. *Zona Urbana, Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Barcelona: Grupo Editorial Norma. 2004.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

LAINEZ, Manuel. *Los Viajeros*. Buenos Aires: Colección Horizonte. 1955.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *O mito da pintura*, In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura, tex-*

tos essenciais, Vol. 1: O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 17.

MADERUELO, Javier. Paisaje: Un término artístico. In: BULHÕES, M.; BASTOS KERN, M (Orgs.). *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas.* UFRGS Editora. 2010

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 58.

MESQUITA, I. *Viajantes Contemporâneos.* São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2012.

ORTIZ, Renato. *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo.* Bogotá: Convenio Andrés Bello. 1998.

REWALD, Sabine. *Caspar David Friedrich: Moonwatchers,* The Metropolitan Museum of Art. 2001.

RIVITTI, Thais. *Sabatina com os artistas Carlos Monroy e Sergio Pinzón.* Em: <<http://ateli397.com/sabatina-com-os-artistas-carlos-monroy-e-sergio-pinzon/>>. Acesso em: 10 de agosto 2014.