

A PINTURA COMO RETÍCULA MECÂNICA E OS ACIDENTES FOTOGRAFICOS COMO VIRTUDES

*PAINTING AS A MECHANICAL RETICULA AND
PHOTOGRAPHIC ACCIDENTS AS VIRTUES*

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS

RESUMO

Este artigo investiga os procedimentos plásticos trabalhados nas poéticas de dois artistas de diferentes gerações e países, o alemão Sigmar Polke (1941-2010) e o brasileiro Ricardo Mello (1980), que têm em comum o interesse por explorar, em seus processos pictóricos, imagens da retícula fotográfica. Assumir como virtudes pictóricas os acidentes fotográficos, como as distorções e apagamentos de retículas, é a premissa ativadora de suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Sigmar Polke. Ricardo Melo. Retícula. Fotografia. Pintura.

ABSTRACT

This article investigates the plastic procedures worked on in the poetics of two artists from different generations and countries, the German Sigmar Polke (1941-2010) and the Brazilian Ricardo Mello (1980), who have in common the interest in exploring, in their pictorial processes, images from the photographic reticle. To assume photographic accidents, such as distortions and erasure of reticles, as pictorial virtues, is the activating premise of his works.

KEYWORDS: Sigmar Polke. Ricardo Melo. Reticle. Photography. Painting.

*As fotografias de Polke têm
valor pictural, como as suas pinturas têm
valor fotográfico.*
Jean-François Chevrier¹

I

Jacques Aumont (2005, pp. 42-77), em *Matière d'Images*, analisa o que ele chama de "migrações (migrações de formas, de soluções figurativas, de ideias sobre a representação)". Neste sentido, as migrações de formas que resultam em mestiçagem entre códigos fotográficos e pictóricos é uma das possibilidades expressivas na pluralidade de técnicas das composições do artista alemão Sigmar Polke (1941-2010) por meio do emprego de imagens reticuladas reproduzidas nos espaços cromáticos. Dada a variedade de materiais, técnicas e assuntos empregados pelo artista, a sua poética pode ser tratada por muitos vieses. Para este texto, interessa considerar alguns dos procedimentos técnicos por ele empregados como o uso de retícula fotográfica e incorporação dos acidentes como os erros da imagem técnica. Polke usou também um padrão de tecido com bolinhas, os *Polke-dots*, que se pode associar com a imagem reticular (COELHO, 2011, p. 19). A fotografia foi um dos meios muito utilizado pelo artista alemão.

Se, no início de sua produção, ele respeitava o caráter descritivo de suas fotografias, enviando-as a laboratórios profissionais para revelação dos negativos, logo percebeu que poderia trabalhar de outra forma com a reprodução técnica das imagens, explorando os potenciais de constituição de sua materialidade plástica que poderia retirar, desde o ato de fotografar até o tratamento dos negativos e das cópias.

"É como amador que Polke pratica a fotografia (...)", "ele reivindica o estatuto do amador, mais por estética do que por modéstia", afirma Xavier Domino (2007, pp. 20 e 33). O que o interessa é o imprevisível, o "elogio do acidente", produzindo "uma verdadeira enciclopédia de erros, um sacrilégio fotográfico por excelência...". Contrariamente à qualidade técnica da imagem fotográfica, valorizada por muitos fotógrafos, Polke estabeleceu uma relação investigativa com a fotografia, valorizando todo tipo de acidente ou erro, alterando a eficiência técnica do processo fotográfico: movimento da câmera durante a exposição, utilização de polaroides defeituosas que duplicam a imagem, redução ou aumento das convenções aceitas como corretas no tempo de exposição do filme, superposição de clichês, como um amador que se esqueceu de avançar o filme, fixação incompleta da imagem, dobras do papel fotossensível para produzir bolhas ou protuberâncias, mistura de revelador com fixador, esquecimento proposital dos clichês no banho químico, utilização de produtos vencidos ou de substâncias inapropriadas no processo de revelação,

ampliação numa escala pouco manejável, entre outros procedimentos. Para Glória Moure, com o olhar para a fotografia, o que Polke faz é

inverter e desestruturar o processo de tentativa e erro utilizado por Louis-Jacques Daguerre, William Henry Fox Talbot e John Frederick William Herschel, o que, como todos os caminhos criativos, estava cheio de acidentes e encontros por acaso. O jogo poético através do qual Polke altera a eficiência do processo técnico é altamente variado e, eu suponho, nunca será completamente revelado (MOURE, 2005, p. 143).

Dessa forma, ele se coloca como um transgressor das regras mecânicas de captação e de revelação das imagens. O artista utiliza, ainda, recortes, solarizações, fotogramas e colagens fotográficas. A partir de 1989, faz uso da fotocopiadora, também explorando os defeitos da imagem, e alguns *flous* fantasmas fazem aparecer a trama da imagem. Em *Lee Harvey Oswald Catastrophe* (1991), ele toma uma de suas antigas pinturas e, com a cópia, distorce a imagem, desfigurando a cabeça e tomando a imagem por pontos, em que “o efeito produzido já nem se assemelha ao original” (DOMINO, 2007, pp. 69 e 72).

Tal histórico de procedimentos investigativos é assumido pelo próprio artista: “para a série *Bowery* (1973), eu comecei fazendo todos os erros que se podem fazer quando nós desenvolvemos e ampliamos, mas utilizei os erros para interpretar as imagens, ao mesmo tempo em que eu as fazia”² (apud DOMINO, 2007, p. 34).

De 1968 a 1972, o artista vive o seu grande período de *polkographie*, termo utilizado por Xavier Domino; é quando produz centenas de clichês. Porém, sua obra também comporta o uso de imagens da imprensa, o que acaba por proporcionar um tratamento mais investigativo. É uma época de grandes séries fotográficas, resultantes de viagens a Nova York, Paquistão e Afeganistão. O artista produziu também uma série sobre São Paulo.

Polke realiza colisões de imagens em referência a obras gráficas de outros artistas. Ele trabalhou a partir de algumas imagens de gravuras de Goya em 1984, com *Les Vieilles de Goya*, referências aos *Desastres de Guerra* e às gravuras *La Bonne Santé*, de Max Ernest. Para *Parkett n. 2*,

usou um rolo de película que ele havia feito em 1982 a partir de um livro de reproduções de Goya, fez um cocktail de banho de café, suco de groselha e detergente. O resultado foi desastre sem fim, que foram os *Desastres da Guerra*, de Goya. Não contente com a corrupção da imagem, imprime a sua série em papel celofane, o que torna impossível a leitura da imagem que este papel comporta... (DOMINO, 2007, p. 35).

Quando não são as misturas de diferentes substâncias, é a ampliação exagerada das imagens que torna abstração uma imagem antes figurativa.

Assim como realizou procedimentos experimentais com a fotografia, o artista também explorou as propriedades alquímicas da pintura. Nos anos de 1980, fez uso de pigmentos instáveis e tóxicos,³ que eram misturados com cola de peixe e apresentavam uma sensibilidade aumentada em contato com o calor e a umidade. John Caldwell (apud DOMINO, 2007, p. 91) conta sobre um determinado quadro que, “no início, quando o quadro foi exposto pela primeira vez, não se via grande coisa. Mas no quadro a composição se desenvolvia lentamente no correr dos anos, exatamente como uma polaroide enormemente lenta”. Assim, suas imagens estão sempre se transformando, como fenômenos em desenvolvimento: “pintura e fotografia que saem do forno, mestiças, fundidas uma com a outra. A fotografia se torna pintura química, a pintura se torna fotossensível, reveladora da realidade da matéria da obra” (DOMINO, 2007, p. 91), bem como apontou Jean-François Chevrier (RIBALTA, 2004, p. 248), “as fotografias têm valor pictural, como as pinturas têm valor fotográfico”.

Diferentemente de Roy Lichtenstein que perseguiu o aperfeiçoamento da qualidade de apresentar a retícula em suas composições, Polke buscava exatamente o contrário já que valorizava a configuração de irregularidades fotomecânicas da retícula. O artista dá visibilidade ao código da retícula fotográfica, o que muitas vezes é obtido ampliando-se desmesuradamente a trama da imagem mecânica, de modo a revelar a estrutura de pontos, e a isso junta determinados cromatismos. É como se ele olhasse um mundo reticulado, afirmando que existem outras fotografias, como de jornais e revistas, que mostram a realidade, mas “a realidade que nós conhecemos, nós a apreendemos, dessa maneira, por fotografias reproduzidas, por uma tipografia de pontos e de tramas em preto e branco. Um rosto, nesse sistema abstrato, são alguns pontos” (apud DOMINO, 2007, p. 109). Tais retículas às vezes são pintadas a mão, provocando-se erros ao deslizar-se em determinados pontos para gerar um caráter de imprecisão, de baixa qualidade, assim multiplicando as rebarbas, tão temidas pelos impressores. Como se sabe, a trama é o motivo básico na constituição das imagens de imprensa. O emprego de muitas dessas retículas em preto e branco acaba por acentuar ainda mais o caráter de mecanicidade da imagem e cria destaque nos cromatismos que o artista emprega.

Ao sobrepor pinceladas gestuais ou criar camadas de cromatismos sobre as imagens reticuladas, Polke reforça a contraposição entre o caráter mecânico da imagem e o trabalho com a mão, entre a concepção racional e a subjetividade dos processos de criação. Pode-se verificar o emprego desses elementos em diversas obras, sobretudo nas dos anos de 1980:⁴ em *Die Schere* (1982), em *Freundinnem* (1965), *Fungus Rock*

(1982), *Entrearte Kunst* (1983) e *Children`s Game* (1988), entre outras. São obras de grandes dimensões, que variam de três a quatro metros; como tal, as retículas ampliam-se como grandes pontos na composição, ora mais densos, ora mais espalhados nos corpos das figuras. Estas são em geral reticuladas, e o fundo ou a paisagem é o que comporta o emprego dos cromatismos. Em *Fungus Rock*, sobre fundo de cromatismos, o artista sobrepõe as imagens reticuladas e desenha, sobre a extremidade esquerda da obra, uma moldura que reforça o caráter de pintura, mas uma pintura mediada pelos códigos da imagem mecânica. Em *Opiumraucher* (1983), as retículas picturais, dadas a escala da obra (260x200 cm) e as deformações nos pontos tratados com rebarbas, desconfiguram-se enquanto retículas de impressão, reforçando o aspecto pictural da imagem. Ele desestabiliza a forma dos padrões das retículas. Sobre essa pintura de tratamento mais planejado e largo, ele superpôs um desenho gráfico chinês, bem minucioso, com linhas finas, de um homem fumando ópio em um terraço no verão. Considerando esse tipo de tratamento plástico e o fato de colidir diferentes meios expressivos em suas obras, pode-se cogitar que Polke trabalhe a partir de diferentes regimes compositivos. Em *Untitled* (1998-99), o emprego de retícula está ainda mais distanciado de qualquer conformação fotográfica, pois a obra tem uma configuração abstrata.⁵ Até mesmo manchas luminosas em suas pinturas abstratas podem ser originadas de fotograma. Então, nem sempre a relação entre a fotografia e a sua pintura aparece tão claramente. A série *Painting Lens*, criada a partir de 2007, guarda uma referência conceitual com a questão ótica, mas também se encontra distanciado do caráter plástico fotográfico.⁶

A produção de Polke demonstra hostilidade a qualquer noção de fronteira entre os meios, entre hierarquias de linguagens:

A compreensão de um artista é vasta. Não se limita a uma única técnica, ele pode se autorizar mudanças, ele pode escolher para cada obra a boa técnica, aquela que convém ao contexto, aquela que permite a inteligência. Não há um meio de desenhar ou pintar, há uma infinidade. Até na fotografia, que passa por mais imediata e mais objetiva (DOMINO, 2007, p. 9).

Esse desejo de confrontação entre o mecânico e o gestual alimentou toda a produção de Polke, como os efeitos visuais de tecnologias mecânicas, porém realizados com a mão, sem preocupação com a exatidão da imagem, como sempre pregou a fotografia. Ao mesmo tempo em que exhibe os erros de uma boa impressão fotográfica, o artista parece adotar um gesto irônico no emprego da mão, com todas as suas imperfeições, para reproduzir uma linguagem mecânica. Pode-se pensar na ideia de uma uniformidade mecânica humanizada pela mão, num gesto contrário ao do *slogan* da Kodak de 1888: “aperte o botão, e nós fazemos o resto”.

II

Outro artista de uma geração bem mais recente que Polke, o gaúcho Ricardo Mello (1980), também explora a sintaxe da retícula, que é o princípio plástico ativador da superfície pictórica de seus trabalhos. O elemento propulsor de sua poética são imagens captadas de filmes do cinema banais e desconhecidos. Ao capturar imagens desses filmes projetados na televisão, a fotografia, por meio do slide, registra os resíduos de texturas de imagens de VHS. Ao artista interessa a condição de imagem precária como atributo de constituição formal. O procedimento pictural que Mello realiza consiste em pintar camada por camada, ponto a ponto da malha reticular videográfica filtrada pela fotografia do slide (Fig. 1), de forma metódica a partir de um conjunto predefinido de cores sobre uma superfície de alumínio.

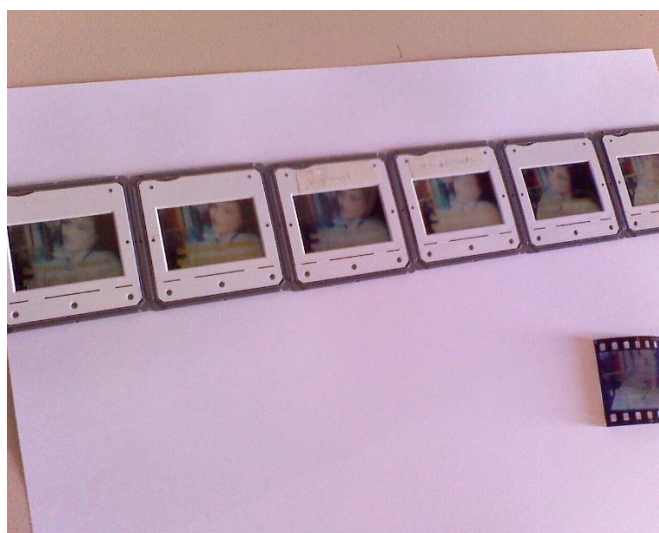


Fig. 1
Ricardo Mello
Slides utilizados no processo da pintura
Fonte: arquivo do artista

A pesquisadora Laura Flores, no seu livro *Fotografía y pintura, dois médios diferentes?* (2005, p.180-186), alerta para as sintaxes da impressão da imagem fotográfica, como as marcas, os rastros de texturas, a granulosidade do negativo, as intensidades das cores e, podem-se acrescentar, as distorções que as lentes provocam no motivo, entre outros. Tais vestígios podem migrar para superfícies que são subsidiadas por fontes fotográficas. A retícula final que Mello captura passa por imagens de imagens. O seu processo comporta distanciamento do original, pois passa por várias faturas até o

momento de ser rerepresentada como pintura: do filme, a videográfica, do slide e, por fim, da degradação da película do slide que incide diretamente na qualidade da imagem projetada (Fig. 2).





Fig. 2
Ricardo Mello
Registros do processo de trabalho do artista (2005)
Fonte: arquivo do artista

Assim, a trama que estrutura a figuração é resultante de todo esse processo. Neste sentido, é preciso levar em consideração, nas obras de Mello, que

o que é pintado na tela não é a retícula da imagem videográfica – mas sim a maneira específica como a fotografia absorve essa retícula, através das características técnicas que lhe são peculiares. Ou seja, pinta-se a imagem videográfica permeada pela imagem fotográfica (...), visto que a foto não a captura de maneira passiva, neutra ou transparente (MELLO, 2013, p. 156).

O artista projeta sobre tela, durante longas horas um cromo de slide que pelo calor da luz vai derretendo as figurações das imagens, pois com mais de 140 horas, o slide vai demonstrando cada vez mais os seus sinais de degradação. A pintura *Imersão noturna* #175 (655 horas) (2010-2013) (Fig. 3) computou um grande tempo de produção, como é indicado no título da obra. As longas horas de projeção, pela incidência da luz e aquecimento do cromo causam perdas visuais nas cores, na nitidez das retículas e na iconografia da imagem. Isto incide na semântica da imagem projetada. Ao captar pictoricamente a dissolução da imagem dos diapositivos projetados, o artista acaba por ressaltar a degradação das sintaxes tecnológicas.

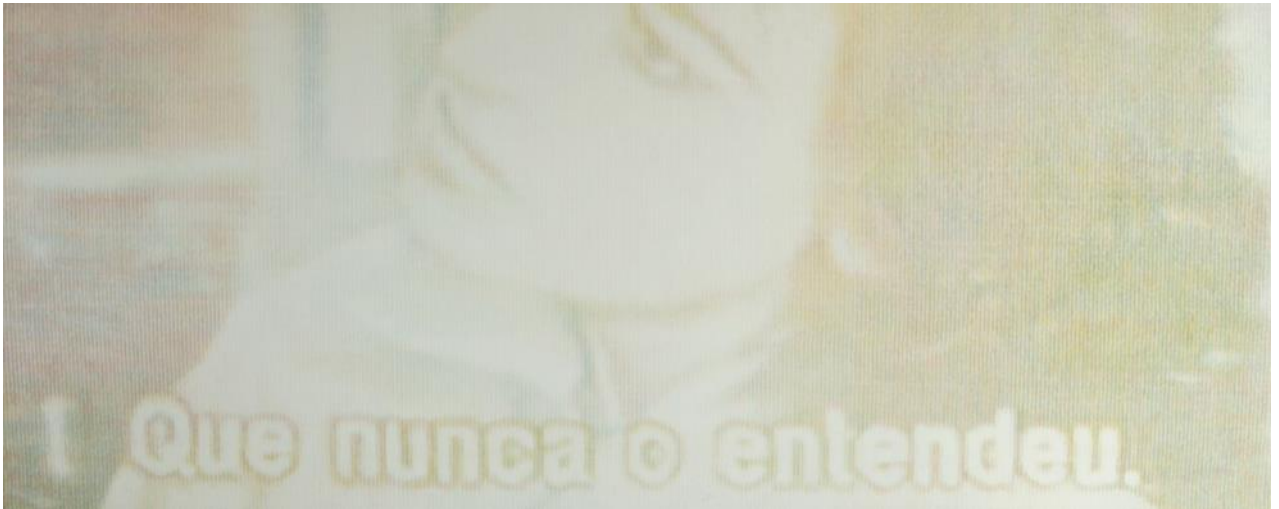


Fig. 3
Ricardo Mello
Imersão Noturna #175 (655 horas), 2010-2013
Acrílica sobre alumínio, 118-293 cm
Fonte: arquivo do artista

Como o slide vai derretendo, a pintura tenta guardar essa memória e, portanto, tem seu limite de tempo de produção marcado pela resistência do cromo. Portanto, a imagem técnica outorga à pintura a sua autoridade de paradigma temporal, o limite para a saturação da pintura é a durabilidade da fatura do slide.



Fig. 4
Ricardo Mello
Imersão noturna #198, 2014-2015
Acrílica sobre chapa de PVC, 20 x 20 cm
Fonte: arquivo do artista

Em *Imersão noturna #198* (2014-2015), (Fig. 4) o artista deixou a parte inferior da composição em branco, sem preencher pictoricamente o espaço. Tal atitude é muito significativa em seu processo, pois dá margem para o observador tentar calcular quanto tempo o artista levaria para cobrir toda a superfície com as retículas.

Para o artista, tais aspectos laborais permitem realizar uma pintura, denominada por ele próprio de “rarefação”, que sofre a imagem em sua etapa de transposição manual, dado que tais aspectos são essenciais para uma transposição fiel ao progressivo

derretimento do slide, e conseqüente desbotamento integral da imagem projetada” (MELLO, 2013, p. 218).

Pode-se dizer que sua pintura trava o tempo todo um embate com os materiais utilizados nos procedimentos de trabalho. O que a pintura faz é captar uma imagem em transformação; enquanto o pictórico se instaura, a imagem técnica se esvai. Se a imagem técnica é que dita os matizes das cores e os esvanecimentos das iconografias para as composições pictóricas, a pintura comporta-se como memória que vai preservando o que vai se deteriorando da imagem técnica e, pode-se dizer, metaforicamente, que ela cumpre a função que o fixador cumpria no papel que recebia a projeção num laboratório de fotografia de base química. É a luz projetada que se transforma em superfície de pigmento. Seu trabalho pictórico reconstitui a memória da lógica reticular da superfície tecnológica.

III

Assim, a retícula como mínimo elemento visual, que, por sua repetição, constitui o tecido da imagem técnica, foi utilizada como premissa para as poéticas de Sigmar Polke e de Ricardo Mello. Embora nas obras do primeiro, por vezes, a configuração da retícula beire à abstração, dado o excesso da ampliação, naquelas do segundo, a retícula ainda pode ser reconhecida como tal pela pequena escala na qual é pintada, mas em determinadas partes da composição ela se encontra esmaecida comprometendo partes da figuração. Em comum, ambas poéticas tiram proveito plástico da precariedade da retícula técnica, pois seguem na contramão do rigor da qualidade técnica que se poderia esperar de uma imagem. Polke e Mello discutem, em suas poéticas, a aliança entre a mão e a máquina pela forma como se utilizam da fotografia e da pintura.

NOTAS

¹ Jean-François Chevrier (RIBALTA, 2004, p. 248).

² Refere-se a uma série sobre mendigos que fez em Nova York.

³ Ele utiliza um vermelho saturno classificado como veneno.

⁴ Os anos 1980 foram ricos em experimentações de materiais e produtos químicos. Ele misturava pigmentos tradicionais com solventes, vernizes, resinas e toxinas para produzir reações químicas espontâneas. Para ver as obras referidas no presente texto, deve-se procurar na Internet. Não foram aqui mostradas visualmente, devido a não se ter os direitos autorais para tal.

⁵ A imagem pode ser vista no site da Galeria Michel Werner, pois a imagem não pôde ser copiada para apresentar neste artigo: http://www.michaelwerner.com/artist_11_work_316.htm.

⁶ O elemento motivador para essa série de trabalhos foi um livro, *Oculus artificialis Teledioptricus Sive Telescopium*, de 1685, do monge alemão Johann Zahn (1641-1707), que contém descrições, diagramas, ilustrações e desenhos da câmera escura e da lanterna mágica (esta funcionava como projeção de imagens). Ele dizia que cada objeto luminoso no universo varia em aparência, dependendo da posição do espectador. Zahn falava de um *olho tele dióptrico artificial*, o que corresponderia ao precursor da lente teleobjetiva. Na série, Polke utilizou um gel acrílico grosso e transparente, que passava sobre superfície de tecido ou plástico e criava estrias a partir de um instrumento dentado. Ele colocava a cor na superfície antes do gel e, depois que este secava, ele pintava. Isso gera uma espécie de distorção e ilusões espaciais quando a obra é observada de diferentes pontos de vista, de modo semelhante aos

efeitos de cartões postais estriados que mudam de imagem conforme o observador se movimenta para a direita ou para a esquerda.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Matière d'Images*. Paris: Éditions Images Modernes, 2005.

CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James "Outra Objetividade." In RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real, debates pós modernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 240-280.

COELHO, Teixeira et ali. "Sigmar Polke. A liberdade do querer" in *Sigmar Polke. Realismo Capitalista e outras histórias ilustradas*. São Paulo: Comunicare 2011.

DOMINO, Xavier. *Le Photo-Graphique chez Sigmar Polke*. Paris: Le Point du Jour Éditeur, 2007.

FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MELLO, Ricardo Peruffo. *Entrevista à autora*. Porto Alegre: em 07 de outubro de 2017.

MELLO, Ricardo. *Rarefação e construção pictórica: Paradoxos imagéticos - (Mestiçagens Contidas na Temporalidade de uma Imagem Videográfica Rarefeita)*, V. 1 e V.2. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, 2013.

MOURE, Glória. Sigmar Polke. *Paintings, Photographs and Films*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005.

Niura Legramante Ribeiro

Professora e Pesquisadora do PPGAV do DAV do Instituto de Artes/UFRGS. Possui Doutorado pelo PPGAV/UFRGS e Mestrado pela ECA/USP. Fez estágio Doutoral em Paris com Dr. Michel Poivert. É membro de várias associações de artes: CBHA/ABCA e AICA. É vice-líder do grupo de Pesquisa do CNPq "Deslocamento da Fotografia na Arte". Possui diversas publicações e curadorias sobre Fotografia e Arte. É co-autora do dossiê "Transbordamentos entre Fotografia e Arte": <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/issue/view/3132>.

E-mail: niura.legramante@gmail.com