

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Conjunções de sintaxes: o fotográfico e o pictórico na obra de Marco Giannotti

Niura Legramante Ribeiro

Doutoranda/UFRGS
Universidade Feevale

Resumo

Este artigo analisa as conjunções de sintaxes entre as linguagens do fotográfico e do pictórico em determinadas obras do artista Marco Giannotti. É justamente por trabalhar com os dois campos que se pretende verificar como a linguagem plástica de um meio pode se reverberar em outro. A abordagem a partir da fotografia se estrutura em dois eixos: como subsídio visual e, por vezes, material para suas composições pictóricas e como obra de arte que reverbera problemáticas de sua pintura.

Palavras chave

fotografia, pintura, sintaxes

Abstract

This paper analyzes syntax conjunctions between the photographic and pictorial languages in certain works by Marco Giannotti. As the artist works in both fields, this paper aims at verifying how the plastic language of one means may reflect the other. The approach stemming from photography has been structured in two axes: as a visual, sometimes material aid to pictorial compositions and as a work of art that reflects problematic issues of his painting.

Keywords

photography, painting, syntaxes

Um olhar mais atento percebe que a abordagem da História da Arte tem sido realizada por linguagens autônomas, o que parece paradoxal quando se constata que a história da fotografia e da pintura foi marcada por tangências de procedimentos plásticos e aportes conceituais, constituindo-se numa via de mão dupla, como demonstram as pesquisas de Aaron Scharf e Van Deren Coke. Se a fotografia, ao subsidiar a pintura com fontes visuais, contribui para colocar determinadas questões à pintura, da mesma forma o pictórico empresta seus paradigmas à iconografia fotográfica.

Sendo a mestiçagem, segundo Icleia Cattani, da ordem do heterogêneo^{AF}, o histórico *cliché-verre* já conjugava a sintaxe de desenho, de pintura e de impressão fotográfica ao realizar um desenho sobre uma camada de tinta opaca aplicada sobre uma placa de vidro, cuja imagem era impressa por contato. O resultado era mais gráfico ou mais pictórico, dependendo de como era trabalhado.

Outros indícios de conjunções de sintaxes foram as intervenções pictóricas em superfícies fotográficas, como o retoque de negativos e de cópias, a coloração de retratos e de cenas de paisagens: ferrótipos, papel albumina e impressões em sépia foram coloridos para simular retratos pintados a mão, mudando, assim, a aparência da fotografia para uma versão pictórica. A veracidade que a visualidade fotográfica impôs ao olhar afetou diretamente a mudança estilística das pinturas de retratos em miniaturas realizadas diretamente sobre uma base fotográfica reforçando, desse modo, sua sintaxe de realismo. Os artistas modernos e contemporâneos incorporaram elementos da visualidade fotográfica em suas pinturas, como tonalidades visuais, assimetrias, deformações, cortes, enquadramentos inusitados, fotografias publicitárias, entre outros procedimentos.

Observando-se que os códigos fotográficos vêm afetando a natureza de determinadas obras pictóricas e que procedimentos plásticos pictóricos reverberam no campo fotográfico, seria possível indagar: de que forma, na contemporaneidade, um artista como Marco Giannotti, que atua tanto no meio pictórico quanto no fotográfico, lida com as possíveis conjunções de sintaxes entre os dois meios? Como se processam as decisões plásticas do artista ao migrar de uma linguagem a outra e quais problemáticas podem gerar?

A imersão de Giannotti na fotografia como obra de arte somou-se à sua trajetória de pintor a partir das exposições *Quadrante*, em 2009, no Centro Cultural Maria Antônia, e da exposição no Mosteiro São Bento, em 2010, ambas em São Paulo. Porém, a visualidade fotográfica sempre esteve presente nos bastidores de suas pinturas. Assim, a fotografia comparece em seu trabalho em dois eixos: como subsídio visual e, por vezes, material para suas composições pictóricas e como obra de arte que reverbera as problemáticas de sua pintura.

O acesso ao pensamento teórico-plástico de Giannotti se faz pela sua citação da frase de Picasso *Je suis les cahiers*^{AF}. Os cadernos do artista revelam os percursos de seus processos de criação e permitem identificar as conjunções entre os seus estudos fotográficos e suas pinturas. Ao fotografar, o artista já busca o assunto e a tipologia formal, conforme o seu interesse pictórico. São enquadramentos de tomadas muito aproximadas de estruturas de janelas envidraçadas e fechadas, por vezes, com grades e cortinas. O seu olhar esbarra nos planos, não atravessa a vidraça, não busca o infinito, não retém interesse pelo assunto que

está para além das molduras, postura esta justificada pelo artista como originária do seu contexto de vivência na cidade de São Paulo, onde o olhar parece estar desprovido de linha de horizonte. Assim, o seu repertório de pintura já incide nos estudos fotográficos.

Essa percepção planar dos motivos da realidade é reforçada ao pintar sobre esses apontamentos fotográficos em pxb, largas pinceladas em diferentes cores que anulam as aparências de volumetrias tão caras aos atributos de cientificidade designados à fotografia na sua origem. A cor, na convicção do artista, “visa um pouco a desestruturar a fotografia, criar outra temporalidade”^{1F}. Se a coloração, na história da fotografia, tinha por função tornar a imagem mais realista, a cor, nos apontamentos fotográficos de Giannotti, ao contrário, visa a amenizar o caráter de realidade. Esse gesto que encobre a objetividade da imagem técnica faz lembrar a sua condição de pintor, assim como Rauschenberg não esconde sua origem pictórica ao pincelar diferentes cores sobre os seus *transfers* fotográficos. Porém, à diferença do pintor americano, a cor em Giannotti não tem a função de unir blocos de imagens, mas de desobjetivar detalhes que não lhe interessam. Ao pintar sobre os estudos fotográficos, ressalta o eixo de sua poética pictórica: cor e estrutura.

As Referências fotográficas migram dos cadernos para suas telas nos trabalhos realizados a partir de 1991, como na série *Janelas*, seja como elemento material ou como visualidade para processos pictóricos, mas sem qualquer resquício de mimetismo, como ele afirma: “a relação que eu sempre tive com a fotografia não foi de mimetismo (...). Na verdade, eu sempre pensei como dois meios de linguagem que têm as suas particularidades”^{2F}.

A obra *Terraço Italia*, de 1992, foi originada de fotografias que o artista fez de uma janela do edifício paulistano. Através da técnica do fotolito, imprimiu essas imagens em entretela e agregou outros materiais, como cera, parafina, papéis e muitas camadas de pintura, de modo a retirar ao máximo a literalidade da imagem fotográfica, excluindo, portanto, sua dimensão narrativa original. Para Nelson Brissac Peixoto, persistem, apenas nos interstícios da superfície, restos de imagens fotográficas, indícios de paisagens, fragmentos de molduras que fazem os procedimentos pictóricos se sobreporem aos da imagem técnica¹ – no dizer do artista, “era uma forma de pensar a pintura quase como um palimpsesto”^{2F}.

Na série *Fachadas*, 1993, que demonstra uma afeição pela obra de Volpi, já se constata o interesse plástico que reaparece em vários trabalhos de sua trajetória: a percepção de estruturas planares do espaço. A fotografia que realizou de uma parede do MuBE, 2002, com forte acento de planos, reverbera, por exemplo, em suas pinturas *Passagens I*, de 2003, e em *Passagem em Azul e Marrom* e *Passagem em Magenta*, ambas de 2007. Nestes trabalhos, o modo como potencializa os planos e as estruturas pode evocar sua longa experiência com a visualidade fotográfica², onde o visor da câmera como uma janela, possivelmente, habilitou o seu olhar a uma disciplina seletiva de enquadramentos e aproximações de assuntos, visíveis, sobretudo, quando resgata da fotografia a capacidade

1 PEIXOTO, Nelson B. *Marco Giannotti*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.13.

2 Idem. O artista lembra que fotografava, como diletante, desde a sua adolescência, quando ganhou uma câmera fotográfica, cujas imagens passaram a mediar sua relação com o real.

de ampliar fragmentos em *all-over*. “A operação de enquadramento, qualquer que seja o momento em que ocorra (na tomada de vista ou, mais tarde, na impressão), introduz uma ruptura nos hábitos perceptivos.”⁴⁶ conforme lembra Régis Durand. Os planos de determinadas obras da série *Estruturas Espaciais I*, 1999, se comparados aos estudos fotográficos dos cadernos, assemelham-se às divisórias verticais internas das janelas como um olhar em *zoom*. Portanto, os elementos estruturantes que seccionam as superfícies de cores em seus quadros provêm da visualidade fotográfica das janelas.

Ao realizar *Fachadas*, conforme informou o artista, estava impactado pelas estruturas de planos e cores das fotografias de Anna Mariani, como se pode constatar, aproximando a sua pintura *Sem título*, 1999, da *Série Estruturas Espaciais I*, com *Caratacá*, 1986, de Mariani. Esta série, assim como nos demais trabalhos do artista, confirma a sua intenção de não incorrer em mimetismo fotográfico, pois entende que a fotografia fortalece o seu universo visual. O dispositivo da fotografia atua, em suas pinturas, como referencial de registro e de seleção dos enquadramentos de estruturas espaciais, porém sem recorrer à função descritiva da imagem técnica. Os estudos fotográficos para as pinturas têm semelhante economia de planos que se observa em suas pinturas.

O assunto da grade presente na exposição de pinturas *Contraluz*, 2009, assim como pode ser decorrente dos elementos estruturantes das janelas com grades, também surgiu depois que fotografou esse elemento num ferro velho. A estratégia de enquadrar o motivo em *all-over* nessas fotografias também é reverberada nas pinturas com esse tema. É significativo que o nome da exposição de pinturas seja *Contraluz* se for observado que o ângulo escolhido para determinadas fotografias dessas grades foi tomado em contraluz de forma a criar silhuetas que aplainam os volumes e enfatizam as linhas estruturais do assunto, o que, em certa medida, faz lembrar as pesquisas com grades e sombras de alguns trabalhos de Geraldo de Barros.

Quando o artista passa a utilizar a própria grade ao modo de uma máscara, não é mais a imagem que se interpõe entre o seu olhar e o mundo real. No entanto, ainda guarda uma relação com o processo fotográfico, como bem detectou Ronaldo Brito ao dizer que esses trabalhos parecem um “negativo fotográfico”⁴⁷ um processo de matriz e reprodução. Pode-se acrescentar a esta observação que o procedimento de execução dessas obras remete à similaridade com a técnica do fotograma: ao colocar a grade sobre a tela, registra o vestígio destas com *spray*. A marca do contorno da grade na superfície pictórica é a presença da luz; nos espaços entre as linhas da grade, fica mais escuro, como se a superfície tivesse sido queimada pela cor. Quando a grade deixa seu vestígio sobre a tela, implícita está, portanto, a idéia de matriz e reprodução, como no fotograma, em que os objetos matrizes são colocados sobre o papel fotográfico e também deixam suas marcas de luzes. Além dessa relação, é preciso considerar que a idéia de matriz e reprodução pode também ser originária dos seis anos de experiência com gravura no ateliê do artista Sergio Fingeremann.

O encantamento que o artista diz ter com a imagem que vai se revelando na fotografia de base química, que vai aparecendo como numa cena do filme *Blow-up*, algo que se perdeu com o mundo digital, como ele lembra, tem uma

conexão direta com outro procedimento de sua pintura das grades, quando, ao procurar pelo tom desejado, ele passa uma esponja umedecida com água sobre superfície pictórica de têmpera de um determinado quadro e, como numa revelação fotográfica, a imagem da grade vai aparecendo e tornando-se evidente: “o que eu faço é muito da experiência da revelação, na minha intuição, eu acho que preciso revelar um pouquinho mais da grade de baixo, então, retiro um pouco da matéria”^{MF}. Assim, as visualidades fotográficas permeiam seus processos pictóricos como subsidiárias de uma disciplina do olhar para as platitudes e enquadramentos dos espaços de suas pinturas.

Assim como na pintura Giannotti trabalha com estruturas de espaços planares, nas fotografias que realiza como obra, também seu olhar em platitude incide nesse sentido. Nas suas séries fotográficas, seja pelos cortes, seja pelos enquadramentos aproximados e em contraluz, procura amenizar a aparência de volumetria das formas e, assim, distancia-se do caráter narrativo da imagem, conforme esclarece: “eu gosto literalmente da imagem plana e da ambiguidade; a profundidade imaginada é muito mais interessante do que ela pronta”^{MF}. Se, em estudos de fotografias para pinturas, as imagens apresentam anteparos visuais, também nas séries fotográficas o artista busca filtrar o que está além da moldura: em uma de suas obras da série *Quadrante*, 2009, as cortinas das janelas apenas insinuam planos de luzes; em obras de *Outside Chelsea*, 2007, a retícula no vidro transforma a vista exterior em silhuetas que retiram o caráter de volumetria do assunto.

Pode-se dizer que o artista não busca o que se chama, em fotografia, de profundidade de campo de uma imagem – seu olhar esbarra na proximidade do assunto. Na série *Outside Chelsea*, o enquadramento e o corte de letras adesivadas sobre um vidro é tão aproximado que estas viram estruturas planificadas, perdendo o seu referencial semântico, e o fundo, entrevisto por entre os planos de letras, torna-se desfocado; por vezes, mesmo que a geometria de um prédio ainda seja visível, o olho que enquadra o motivo parece encostar-se ao vidro para potencializar uma letra em vermelho que se impõe a toda a composição, onde a cor reaviva a trajetória do artista como pintor. O ângulo aproximado do enquadramento e a luz negam a aparência de volumetria das colunas, em *Bernini*, 2009, e as listras da fachada do edifício, em *Orvieto*, 2009, reforçam a idéia de planaridade.

Além desse enquadramento aproximado, outras estratégias também desfazem o aspecto de tridimensionalidade do motivo: o enquadramento em contraluz aplaina a representação das grades em obra de *Quadrante*; a névoa presente em *Luz+Luz*, 2009, retira as informações de detalhes e da profundidade da paisagem, unificando a composição do primeiro ao último plano.

Em algumas das quatro partes das séries *Quadrante* e nas imagens de *Orvieto*, embora a iconografia da imagem evoque uma possível montagem de planos, isso não acontece. Segundo o artista, tudo já é decidido no ato fotográfico, no instante em que seu olho encontra o assunto: “quando tem que mexer muito, é porque a foto está ruim, o enquadramento tem que estar no olho (...), por isso que eu gosto de uma máquina ágil, porque tem quase a mesma velocidade do meu olhar”^{MF}. Cada um dos trabalhos de *Quadrante* foi organizado por aproxima-

ção de quatro imagens, separadas por um espaço branco em cruz que lembra as estruturas das janelas dos estudos fotográficos, o que é corroborado pelo artista, que declara ter pensado em trazer o universo do caderno para tal montagem. O procedimento de dividir a imagem em quatro partes e o intenso cromatismo encontram ressonância em sua pintura *Quatro Fachadas*, 1993.

Mesmo que a pintura esteja materialmente ausente nessas séries fotográficas, seu olhar dialoga, num certo sentido, com a pintura modernista, por seu caráter planar, pela exacerbação de superfície e por certa autonomia do caráter de realidade das imagens. Além disso, há uma sensibilidade pictural nos motivos escolhidos para as composições fotográficas.

A cor tem um papel muito significativo em sua trajetória, a começar pela sua atuação como pintor: “começo um quadro pela cor, nunca pelo desenho”, e “um quadro está bom quando a cor vence a estrutura”^{3F}. Em muitas séries pictóricas, adiciona nomes de cores aos títulos dos trabalhos, dentre outros: *Fachada Amarela*, 1993; *Sala Vermelha*, 1994; *Cromo em Azul e Amarelo Canário*, 1997; *Relevo em Amarelo Preto e Azul*, 2000; *Passagem em Verde e Azul da Prússia*, 2007.

A formação acadêmica e a atuação profissional aprofundam seu conhecimento de cores, como revelam seu estudo sobre *A Doutrina das Cores*, de Goethe^{4F}, e o livro *Reflexões sobre a Cor*^{4F}, que o artista organizou; já em outro livro^{4F}, um capítulo contempla a relação entre pintura e fotografia. É natural, portanto, que a questão cromática tenha impregnado seu olhar fotográfico.

A fotografia interessa-lhe enquanto mais um suporte para a cor:

*A mim, me interessa muito a questão da estampa, agora em jato de tinta, a impressão parece mais estampa de pigmento jogado (...) me interessa a partir desse instante em que ela vira, efetivamente, um suporte para a cor, um suporte para a pigmentação.*³

Esta declaração do artista confirma o que muitas de suas fotografias evidenciam: um caráter pictórico. Tais visualidades pictóricas, nas quais a “impressão parece mais estampa de pigmento”, resultam, portanto, em conjunções de sintaxes entre seus dois campos de produção artística: a pintura e a fotografia. Como lembra Laura Flores, William Crawford aplica o termo linguístico para a fotografia e, nessa linguagem, “a ‘sintaxe’ é tecnologia”. Existem a sintaxe da câmera (tudo que é relativo à estrutura da câmera) e a sintaxe da impressão da imagem (tudo que é relativo à estrutura da cópia)^{4F}. A preferência do artista pela impressão em jato de tinta ocasiona uma visibilidade de superfície da imagem que a conjuga a uma sintaxe pictórica.

Podem-se detectar conjunções de sintaxes entre suas fotografias e pinturas. As visibilidades de superfícies fotográficas das colunas de *Bernini* se assemelham ao tratamento de matéria da cor, em camadas de cinzas, brancos, ocre, e de estruturas verticais a uma pintura da exposição *Contraluz*, 2009. Assim como cobriu de cores seus estudos fotográficos, parece fazer o mesmo ao registrar as paisagens de *Luz+Luz*, 2009, onde a névoa que se interpõe ao assunto espalha uma tonalidade azulada, cuja cor e estrutura parecem reavivar suas pinturas *Sem*

3 GIANNOTTI, M. op.cit.

Título, 1999, e *Relevos em dois azuis*, 2000. Em *Travessia*, as tonalidades ocre das pedras e da areia, somadas à luz difusa, denunciam um caráter pictórico, além da sombra de um corpo impressa sobre a paisagem que reafirma a condição de imagem; um cromatismo de cores organiza os planos e estruturas espaciais de uma obra de *Quadrante*. Portanto, as fotografias das séries *Quadrante*, *Outside Chelsea*, *Bernini*, *Orvieto*, *Travessia* e *Luz+Luz* e alguns trabalhos de *Quadrante*, além de planares, são pictóricos, e de imediato já se detecta um olhar de pintor, pois, como o próprio artista observa, pensa a fotografia como pintura:

*Eu penso a fotografia como pintura. A fotografia vem porque tem essa relação com a pintura. Uma das coisas mais fascinantes da pintura é que ela ensina você a olhar, essa dimensão mais tátil, mais aproximada. Essa questão tátil é uma experiência muito forte da pintura, você está o tempo todo lidando com a cor, o pigmento, a matéria.*⁴

Assim, tanto em suas fotografias quanto em suas pinturas, pode-se encontrar um olhar em platitudes de superfícies cromáticas e espaciais. Pode-se dizer que as conjunções de sintaxes entre o fotográfico e o pictórico, na produção de Giannotti, operam de modo transversal, pois migram o tempo todo de uma linguagem a outra, numa relação dialética entre cor e estrutura planar que questiona o sistema de valores de uma visão perspectivista histórica da fotografia e da pintura.

⁴ GIANNOTTI, M. op.cit.