

Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho

Nivalda Assunção de Araújo

Resumo

O artigo parte da produção de um trabalho artístico realizado por meio da fotografia intitulada *Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho*, tendo como referência as composições neoplasticistas do pintor holandês Piet Mondrian e sua utilização da grade como procedimento estético e discursivo. Ao longo do artigo são abordadas questões verificadas pela artista durante e após a concepção da proposta, tendo como base as relações entre a fotografia e a pintura, a abstração e o figurativo, o fragmento e o todo.

Palavras-chave

fotografia; pintura; abstrato e figurativo; cor; grade.

Abstract

The paper starts from the production of an artistic work achieved by means of photography, entitled *Composition in yellow, white, orange, black, purple, green, red*, a reference to the neoplasticist compositions made by the Dutch painter Piet Mondrian and his utilization of grids as an aesthetic and discursive procedure. The paper also approaches issues verified by the artist during and after the conception of the work, having as basis the relations between photography and painting, abstraction and figurative, fragment and wholeness.

Keywords

photography; painting; abstract and figurative; color; grid.

Tendo como referência as pinturas de Piet Mondrian realizadas dentro da proposta construtivista do De Stijl, corrente do racionalismo formalista que o pintor holandês liderou em parceria com o arquiteto Theo van Doesburg na primeira metade do século XX, o título do trabalho aqui apresentado foca nas relações formais entre linhas, planos e cores.

A ideia em torno do trabalho possui ressonância com a proposta das composições sintéticas de Mondrian, mas também se compreende como contraposição à abstração geométrica, na medida em que se afasta, visual e conceitualmente, das expectativas de pureza, objetividade e não representatividade que a pintura neoplasticista evocava. Às relações dialógicas que se dão ora por aproximação, ora por afastamento, entre meu trabalho e a citada referência, o uso da fotografia na imagem aqui apresentada se instala como ponto decisivo de conflito entre um estudo formal em pintura e o ensaio de cores, texturas, iluminação e linhas observadas, capturadas e editadas por meio de dispositivos digitais.

Os atritos e os pontos de reverberação entre pintura e fotografia, abstração e figurativismo, formalismo e acaso trazem questões

periféricas, problemáticas derivativas observadas durante a realização e a rinação do trabalho, como as noções de fragmento e totalidade, e o papel da montagem na ressignificação das imagens.

O interesse principal em torno dessa construção imagética que se utiliza do dispositivo fotográfico se volta, desde o princípio, para a iconicidade, buscando um afastamento da fotografia como documento, como registro. O referencial está presente na construção destas imagens que, justapostas, formam a *Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho*, porém o que as permeia e ordena é o sentido plástico, ou seja, as relações cromáticas presentificadas, as formas, as linhas, as texturas, a questão da imagem no limiar entre o abstrato e o figurativo.

Neste sentido, as relações entre a pintura e a fotografia são evocadas e investigadas plasticamente, sendo o cerne das preocupações artísticas propostas aqui. André Rouillé observa que o caráter documental da fotografia, muito assegurado pela mecanização de seu *modus operandi*, sustentou-se até meados dos anos 1970 (ROUILLÉ, 2009, p. 32), estatuto que só poderia ser modificado mediante a aproximação da fotografia com as linguagens plásticas das artes visuais, mais notadamente, a pintura.

Desde os pós-impressionistas (Gauguin, Cézanne, Van Gogh), tal qual nos lembra Gombrich, a pintura é liberada formalmente da sua suposta finalidade como “imitação da natureza”, (GOMBRICH, 2008, p. 548). Isto é, formalmente a fotografia está liberada da função de mero registro, mas a compreensão da fotografia como arte levou muito mais tempo para ser assimilada. Quando a fotografia final-

mente se estabelece como construção plástica e poética, que ultrapassa o objetivo do registro documental, e aos poucos vai sendo assimilada como “transformação de alguma coisa do real dado” (ROUILLÉ, 2009, p. 77), ela passa a ser compreendida como uma linguagem que também é plástica, passível de experimentação visual que se afasta da reprodução do mundo tal qual o vemos. Ela passa a se ocupar, para além da questão da representação, com a questão da construção, da análise, do estudo formal, da expressão que desafia a mimese e o figurado, ainda que muitas vezes se inscreva dentro de seus limites, como é o caso do trabalho artístico aqui apresentado, que, sendo apresentado de forma fragmentada, com disposição em grade, se desloca da figuralidade observada de imediato.



Figura 1 – Nivalda Assunção, *Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho*. Fotografia, 2.70 m x 1.20 m, 2017.

Compreende-se que os objetos fotografados são vassouras, mas a assimilação completa da figura só se dá por meio do afastamento considerável do espectador, ou seja, é preciso tomar distância das imagens para compreender que elas, para além do enfoque nas relações entre texturas, cores, saturação e manchas, também trazem a representação como possibilidade oscilante. Neste sentido, o

trabalho passeia entre a ordem do figurativo e a ordem do abstrato dependendo de fatores como: as escolhas tomadas durante a captura da imagem, as escolhas tomadas durante a edição das imagens, as escolhas tomadas durante a montagem do trabalho, e também o ponto de vista do espectador. Em relação às trocas intrínsecas e complexas do abstrato e do figurativo, Edward Steichen diz que se é “possível fotografar objetos fazendo-os sugerir algo inteiramente diferente, talvez fosse possível dar sentido abstrato a fotografias bem literais (STEICHEN apud HACKING, 2012, p. 197).

Ainda sobre as relações entre fotografia e pintura, Philippe Dubois observa que a fotografia buscou por muito tempo calcar seu caminho para a circunscrição da arte, aspirando ao status de criação poética e não mais de mero registro das coisas do mundo, e que no século XX, gradativamente, “será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas, ou outras), próprias à fotografia” (DUBOIS, 1990, p. 253).

Deste modo, não se deve pensar o trabalho artístico realizado via fotografia, interessado em estudos de cor e formas, como uma tentativa de emulação das práticas da pintura, e sim como uma proposição estética que visa a observação de relações que tradicionalmente têm sido exploradas pela pintura em uma posição de troca e compartilhamento entre as linguagens, e não de submissão. Para Vassily Kandinsky, uma arte, ou uma linguagem artística, pode aprender com outra “o modo com que se serve de seus meios para, depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma, isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio ex-

clusivamente” (KANDINSKY apud GONÇALVES, 1994, p.208).

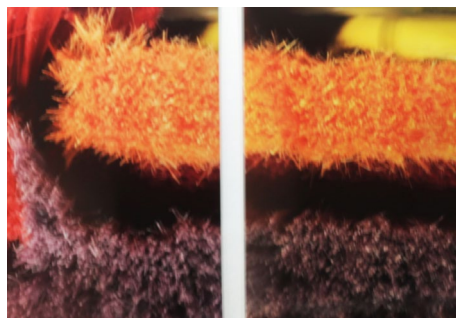


Figura 2 – Nivalda Assunção, Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho. Detalhe.



Figura 3 – Nivalda Assunção, Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho. Detalhe.

Sobre a relação entre o abstrato e o figurativo, questão presente nas esferas da pintura moderna e que também se espalhou ao longo do século XX para a fotografia, podemos encontrar sua espinha dorsal na própria relação entre a fotografia e a pintura. Segundo Jacques Aumont, a história da arte afirma que:

A invenção da fotografia, depois a do cinema, de alguma forma canalizou,

drenou a necessidade de imitação sempre presente na raiz da atividade artística, e a eliminou assim da pintura – a qual podia a partir daí lançar-se na aventura da abstração. (AUMONT, 2008, p. 261).

A distinção dos atributos e das funções da pintura e da fotografia, de acordo com o viés de pensamento exposto por Aumont é, portanto, em grande escala responsável pelo estabelecimento das investidas da abstração, em um momento em que a pintura se afasta da representação e inicia uma busca por caminhos próprios nos territórios da materialidade, enquanto a fotografia é relegada ao registro do real. Pablo Picasso se posiciona em relação a isto de forma a negar à pintura aquilo que pode ser desempenhado com sucesso pelo fotográfico. Segundo o artista,

Quando vemos o que pode ser expresso pela foto, nos damos conta de que tudo aquilo não pode mais ser preocupação da pintura... Por que o artista insistiria em realizar aquilo que, com a ajuda da objetiva, pode ser tão bem feito? Seria uma loucura, não? (PICASSO apud DUBOIS, 1990, p. 31).

No entanto, ao passo em que as noções de real são questionadas e expandidas, a fotografia se vê desvinculada de suas obrigações de documentação. Depois da noção de campo ampliado ser proposta por Rosalind Krauss na década de 1970, o estatuto da fotografia como possibilidade de investigação para os artistas é reafirmado, e a própria ruptura das fronteiras entre as linguagens e as artes incide sua

influência sobre a artificialidade das definições categóricas que localizavam o artista como um criador isolado dentro de seu *métier*. Denominações como pintor, fotógrafo, escultor e cineasta passam a significar menos barreiras e mais possibilidades de confluência. Krauss coloca que na arte do pós-modernismo,

A práxis não é definida em relação a um determinado meio - escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 1984, p. 92-93)

É também Krauss quem propõe pensar o real como encontro, “na medida em que pode perder-ser, na medida em que é fundamentalmente um encontro perdido” (KRAUSS, 2004, p. 232). Neste sentido, em que o real é sempre algo que se busca, algo não presentificado e que escapa a todas as tentativas de representação, é que se impossibilita a defesa de um real documentado pelo fotográfico. O figural e o abstrato, portanto, realizados seja no âmbito da pintura, seja no âmbito da fotografia, guardam mais aproximações do que supõe a tradição determinante e de cunho classificatório. Ao pensar em trabalhos de arte contemporânea, tornam-se impraticáveis as tentativas de acomodação definitiva de práticas e linguagens: dentro da *Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho* a fotografia se envereda pelo figural, adentra o abstrato, retorna dele, mas não sem ter ficado empapada de suas reverberações, e o mesmo movimento

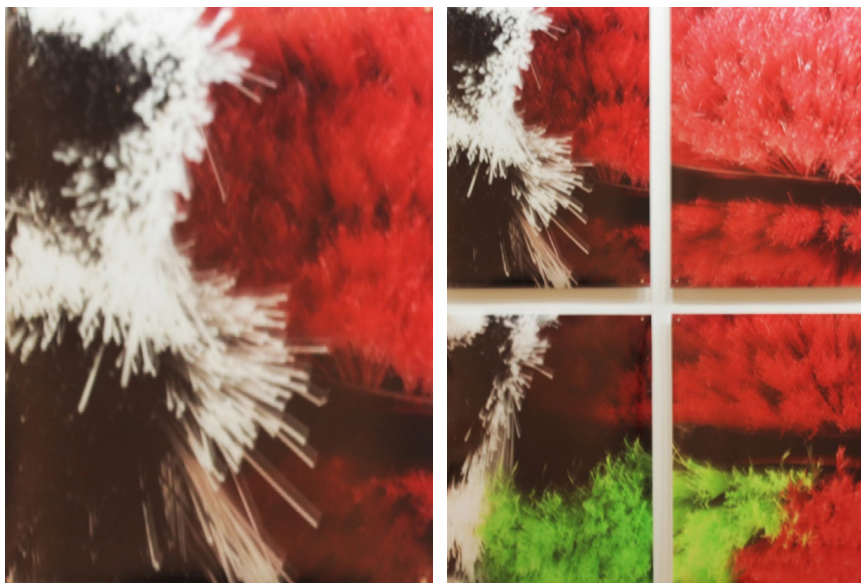
é feito em relação à pintura: o olhar do pintor e sua busca formal participam da visão do fotógrafo e de suas escolhas técnicas e poéticas.

Para a construção de uma imagem que transita entre linguagens, ou seja, que se utiliza de um meio para falar de outro, ou ainda, que os mescla e até mesmo busca confundir-los entre si, é necessário que se entrecruzem também as suas gramáticas composicionais. Assim, ao pensar o fotográfico a partir de linhas, textura, escala, foco, contraste, enquadramento, etc., alia-se o pensar pictórico que ordena a pintura. Ao vocabulário da composição fotográfica agrega-se o vocabulário das telas, das massas de cores, das texturas, da materialidade, das relações cromáticas, do traço, da síntese. De fato, muitos elementos composicionais que servem à fotografia são oriundos da pintura (textura, escala, perspectiva, cor, equilíbrio e etc.) e, deste modo é a própria homologia estrutural entre as linguagens que declara a sua proximidade irrecusável. O mesmo pode ser dito entre artes vizinhas que passam a se visitar com mais frequência, seja em relação à produção artística, seja em relação aos aportes teóricos.

A noção de fragmento, por exemplo, é importante para a construção deste trabalho no que diz respeito à relação entre as partes e o todo, e em como a significação é afetada ao se considerar o fragmento e o todo em um processo de retroalimentação. A noção de fragmento, tal como proposta pela teoria da montagem de Serguei Eisenstein, é utilizada aqui como um conceito emprestado de uma arte vizinha, o cinema, que, no entanto, presta-se a iluminar múltiplas práticas em diversas linguagens.

Para Eisenstein, o fragmento (o cineasta utiliza o termo russo *koussok*, que significa “pedaço”) é uma unidade fílmica que têm função de exprimir sentido e de promover relações complexas de sentido a partir da justaposição, da combinação de unidades que se somam para gerar uma significação derivativa de seu diálogo. Eisenstein diz que “o termo não foi escolhido por acaso, já que a imaginação não evoca quadros completos, e sim propriedades decisivas e determinantes desses quadros” (EISENSTEIN, 2002, p. 35).

Em *Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho*, o pensamento fragmentário começa na própria captura da imagem. Ao fotografar os objetos (vassouras) posicionados em acúmulo em uma seção de supermercado na cidade de Brasília, guiada pelo pensamento da montagem em grade, busquei enquadrar as partes do todo em vez de cortar uma única imagem no processo de edição. Esta escolha conferiu à justaposição das imagens um caráter de instabilidade: muitas vezes, onde se espera que as partes dos objetos se conectem elas simplesmente não se encaixam perfeitamente.



Figuras 4 e 5 – Nivalda Assunção, Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho. Detalhe.



Figura 6 – Nivalda Assunção, Composição em: amarelo, branco, laranja, preto, roxo, verde, vermelho. Detalhe.

Escolhas posteriores à captura fotográfica, como a edição da cor e da luminosidade para obtenção de saturação, o papel gloss cuja superfície brilhosa interfere na incidência de luz

sobre o trabalho, a ampliação de cada imagem que compõe a grade e o próprio local onde o trabalho foi instalado somam-se à atitude primeira de fragmentação, potencializando

a percepção da composição como algo a ser apreendido pelo olhar em partes. Segundo Rosalind Krauss,

A grade atesta para a autonomia do reino da arte. Achatada, geometrizada, ordenada, ela é antinatural, antimimética, antirreal. É como a arte se parece quando vira as costas para a natureza. No achatamento que resulta de suas coordenadas, a grade é a maneira de reduzir as dimensões do mundo real e substituí-las pelo espaçamento lateral de uma única superfície. Na regularidade de sua organização, é o resultado não de uma imitação, mas de um decreto estético. Na medida em que sua ordem é puramente relacional, a grade é uma maneira de revogar as reivindicações dos objetos naturais de terem uma ordem particular a eles mesmos; as relações no campo estético são postas pela grade como sendo de um mundo à parte e, no que diz respeito aos objetos naturais, ao mesmo tempo precedentes e finais. A grade declara que o espaço da arte é, ao mesmo tempo, autônomo e autorreferente. (KRAUSS, 1985, p. 9-22)

Neste trabalho é importante grifar que o objetivo é a resignificação do mundo via relações que ultrapassam a mera funcionalidade dos objetos que povoam o real. Estas relações, por serem da ordem do sensível, verificam-se como aberturas na percepção que se tem de um referencial. O objeto é ponto de partida para uma imagem que já não é mais dele, e só

lhe diz respeito como evocação. A figuralidade que emana da abstração é, afinal, sempre uma espécie de reminiscência, de transfiguração de algo.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1990.
- EISENSTEIN, Serguei M. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª Edição. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- HACKING, J. (Org.) *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1, Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1984, pp. 87-93.
- _____. Fotografia y abstracción. In: RIBALTA, Jorge (org). *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- _____. Grids. October 9, Summer 1979. Reprinted in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, pp. 9-22.
- ROUILLÉ, A. *A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.