

Mnemônico



da lente

ao pincel

ANDRÉ ALBANEZI SHALDERS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

ANDRÉ ALBANEZI SHALDERS

MNEMÔNICO: DA LENTE AO PINCEL

Texto complementar à apresentação das obras que compõem o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Plásticas como requisito para conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais.

ORIENTAÇÃO: PROFESSOR CLAUDIO MUBARAC

SÃO PAULO
2024

O interesse do autor pelo gênero pictórico do retrato precedeu ingresso na faculdade, resultando de um grande apreço pelo estudo do tempo histórico e pelo desejo de capturar, por interpretação própria, o que é entendido por uma figura passageira, em inevitável e constante mutação, na fragilidade de um breve momento suspenso em representação na pintura.

Durante a trajetória no curso de Artes Visuais e maior desenvolvimento na área pictórica, o foco do meu trabalho inevitavelmente se expandiu para além da gratificação e realização pessoais para dentro de considerações sobre aquilo que eu poderia oferecer através do meu trabalho em troca de justa remuneração. Logo, me veio a indagação: Em uma época ímpar em que a fotografia é tão prevacente e de fácil acessibilidade na vida de todos, qual seria o propósito de um retrato pictórico?

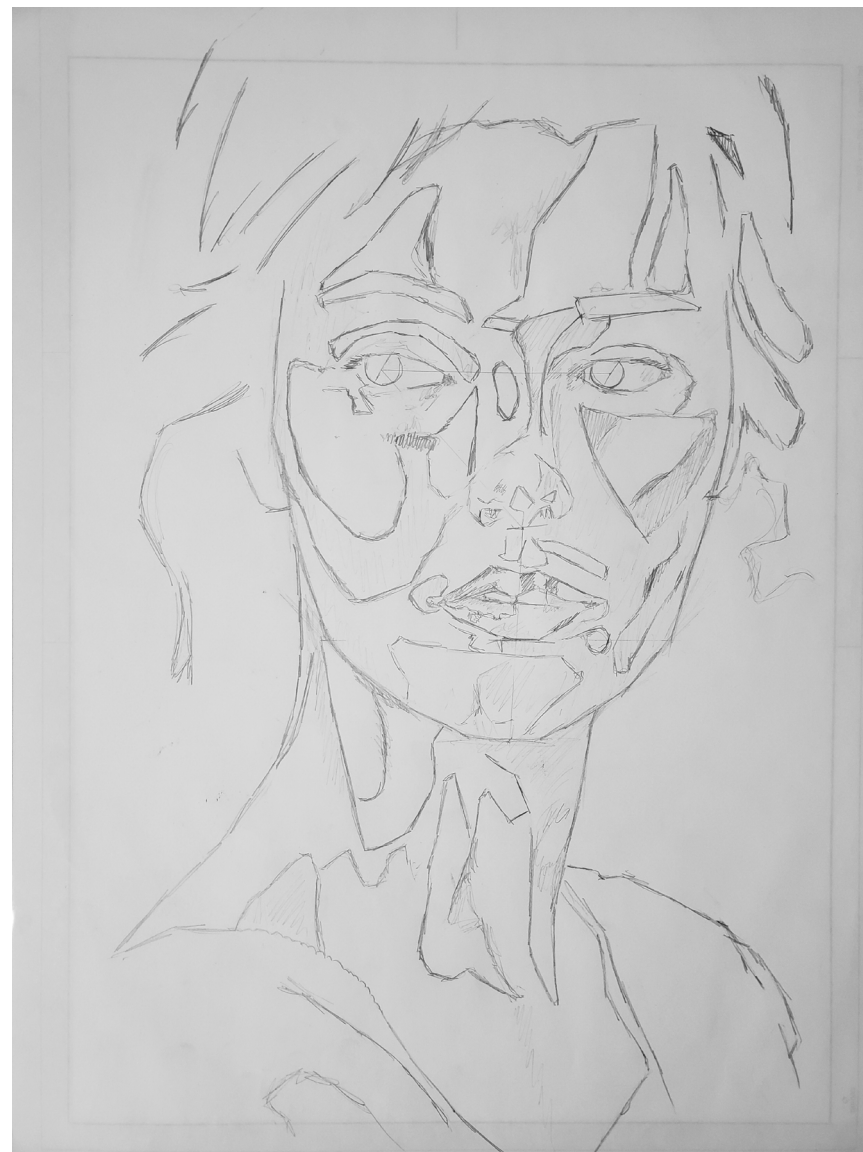
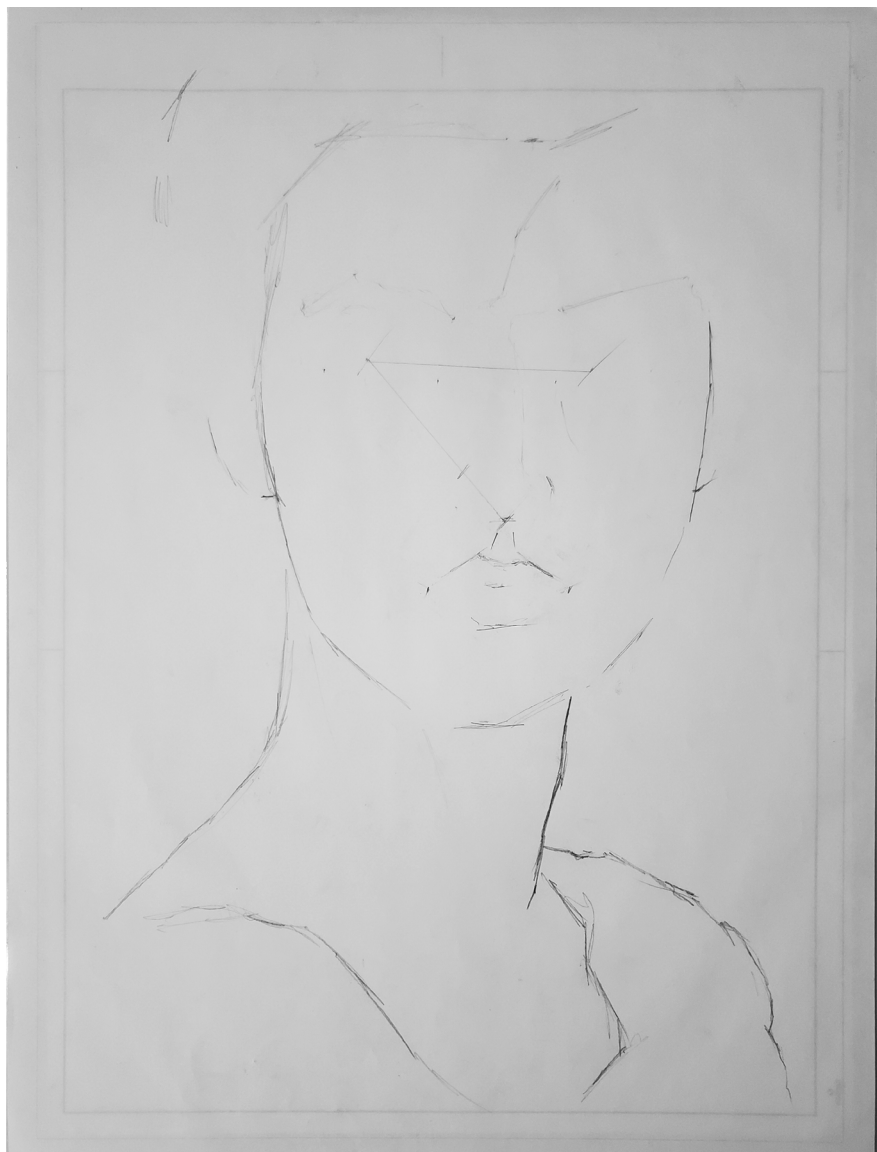
Claro, o instrumento utilizado sempre deixa resíduo expressivo, mas no caso da pintura o principal instrumento é o próprio pintor, agregando sua interpretação do retratado à imagem. Ouso dizer que o retrato nada mais é do que um retrato do próprio artista no mínimo tanto quanto da figura de referência. A importância do retrato seria a imagem construída do próprio artista, seu estilo, técnicas, sendo a referência do sujeito representado uma mera paisagem observada através do emolduramento de uma janela embaçada?

Na atualidade, em que meios mais diretos de autorrepresentação se encontram tão acessíveis e tão grande prevaência estatística de um narcisismo patológico assolando uma sociedade cada vez mais dependente de aprovação terceira do produto da imagem autorrepresentativa, qual incentivo uma pessoa teria para entregar

às mãos de um artista o controle sobre todos os aspectos da representação de sua imagem e se sujeitar ao escrutínio de ser retratado pelos olhos do outro?

Não tenho a pretensão de assumir que eu tenha as respostas para todas essas perguntas. No entanto, como foco de trabalho e sob orientação dos professores do departamento, adotei como objetivo a exploração da relação do olhar fotográfico como instrumento para o desenvolvimento pictórico e de quais relações de equilíbrio podem ser estabelecidas entre as mídias que não invoquem a percepção de simulacro ou parodização de uma frente à outra, continuando também minha exploração de contrastes e similaridades entre tempos históricos distintos na forma da interação de maneiras de olhar intrínsecas a diferentes períodos.

Tendo este fim em mente, desenvolvi os retratos a partir de capturas fotográficas. O primeiro trabalho realizei a partir de uma imagem apropriada das mídias digitais. Para o retrato seguinte, realizei um ensaio fotográfico em um estúdio amador improvisado. Posteriormente à escolha das imagens, realizei desenhos instrumentais para a pintura em papel vegetal, delimitando as principais áreas que compunham a relação de luz e sombra do retrato, a partir da imagem espelhada digitalmente, para que fosse possível transferir a imagem para a tela a ser pintada em sua orientação original. A pintura foi então realizada se utilizando da imagem original como referência observada através de um aparelho celular.



Exemplos de esboços preliminares visando melhor distribuição proporcional dos elementos da imagem e delimitação das áreas de luz e sombra através de simplificação e geometrização de suas formas.



Desenhos finais sobre papel vegetal a serem transferidos para as telas como referências de proporção, forma e polarização luminosa dos sujeitos representados. O primeiro retrato foi transferido à tela em sua orientação digitalmente invertida por decisão criativa do autor, em contraposição ao segundo retrato que foi transferido à tela mantendo fidelidade à fotografia original.

Conforme o recente desenvolvimento dos meus trabalhos na área da pintura, os retratos foram realizados monocromaticamente, em tons de cinza, sendo utilizados apenas pigmentos preto e branco. O propósito dessa característica agregada à imagem representada é remeter à verossimilhança da fotografia analógica. Na virada do século XIX para o século XX, o aprimoramento dos processos de captura fotográfica e revelação, assim como o desenvolvimento da impressão da imagem pelo método de meio-tom resultaram na gradual substituição do uso de ilustrações na representação de eventos relatados pelos veículos de imprensa pelo uso da fotografia. A concepção imagética da verossimilhança da imagem em preto e branco e sua relação com a representação mais direta e objetiva dos acontecimentos mundanos são residualmente presentes em nossa cultura até os dias de hoje.



A primeira imagem foi pintada à óleo sobre tela recoberta com gesso pigmentado, preservado à vista do observador e ao fundo da figura a fim de gerar impressão de fragilidade e efemeridade na representação do sujeito ante a relação de contraste com a superfície rústica sobre a qual é disposta.



O segundo retrato, também à óleo, foi realizado em total preenchimento da superfície da tela, a partir de um ensaio fotográfico, representando a modelo parcialmente recoberta por um pano de cetim. O fundo da cena foi desfocado a fim de ressaltar o sujeito da imagem e salientar a relação com a fotografia.

No entanto, o monocromatismo não se apresenta como novidade no âmbito pictórico. É notável a utilização da pintura monocromática durante o século XV pela escola flamenga, utilizando-a como camada primária, estabelecendo a relação de luz e sombra da imagem, preliminarmente à disposição de suscetivas camadas de velaturas em cor. A técnica se propagou entre os artistas da escola veneziana, sendo aperfeiçoada por Ticiano. O grisaille pintado em cores terrosas pigmentadas através da utilização de tons de óxido de ferro foi posteriormente amplamente utilizado para construir a formidável relação de luz e sombra nas pinturas de artistas barrocos como Caravaggio.

Assim como o monocromatismo, a utilização de dispositivos ópticos não é estranha à pintura. Sua utilização, no entanto, é fruto de controvérsia. O artista David Hockney em seu livro “Secret Knowledge” de 2001, embasa suas prévias alegações de que célebres artistas como Caravaggio, Johannes Vermeer, Rembrandt, Jan van Eyck se utilizaram da câmera obscura como instrumento de projeção para auxiliar no tracejado das formas e na construção da perspectiva das imagens retratadas. As alegações de Hockney causaram furor no mundo da arte, resultando em refutações de críticos e historiadores que enxergam o auxílio da máquina como sendo prejudicial ao desenvolvimento criativo e à concepção de maestria do método pictórico. Em sua argumentação, Hockney deixa clara sua opinião de que as obras dos mestres não são artefatos que resguardam mistérios quase mitológicos de capacidades sobre-humanas além da compreensão, nem refúgios à

tecnologia. Pelo contrário, afirma que a tecnologia e a arte andam lado a lado por mais tempo do que gostaríamos de admitir.

Independentemente de concordância ou discordância com as hipotéticas alegações de Hockney sobre a utilização da câmera obscura nas obras dos mestres, concordo com seu rebatimento do alarmismo crítico contra o uso da tecnologia óptica na produção da arte e de seu posicionamento de que a prática não invalida a riqueza criativa da composição e imaginatividade do artista. “A lente não desenha uma linha, apenas os olhos e as mãos do artista podem fazê-lo”, diz Hockney.

Levando em consideração a crescente importância dos dispositivos ópticos na contemporaneidade, acredito que as possibilidades de interação das mídias sejam de grande valia para o artista e que a expressão residual do olhar fotográfico na composição

agregue à individualidade e à inclusão da obra em sua respectiva contextualização temporal.

Considero de grande importância essa temporalidade, mesmo que residual, para a realização do meu trabalho retratístico. Conforme mencionado anteriormente, possuo um grande interesse na poética do tempo. Na representação de sua passagem ou da suspensão de um momento, daquilo que permanece e daquilo que passa, da imobilidade e da fragilidade. Da indagação sobre se o tempo passa ou se tudo se transforma em um eterno estado de suspensão.

No centro dessas considerações, a lembrança se faz extremamente significativa. Na mitologia grega, a titã Mnemosine, do grego mnēmē significando “lembrança” ou “memória”, concebe as nove musas da arte, cada qual representando uma categoria

das artes de maior apreço pela sociedade grega. Mnemosine também preside sobre um rio homônimo, contraposto ao Rio Lete, no submundo de Hades. No culto helênico orfista, prevalecia a crença de que ao beber do rio do esquecimento, Lete, as almas voltariam reincarnadas para a superfície. Aqueles que bebessem do rio Mnemosine, no entanto, não se esqueceriam de sua vida passada, impedindo assim sua reencarnação e garantindo-os a vida na eternidade.

As filhas de Mnemosine podem ser então interpretadas como o caminho para a lembrança individual e coletiva. A arte seria uma porta à memória de quem somos, de onde viemos, das origens mais elementares de nossa imutável condição existencial. O que seria a senão uma tentativa de suspensão de um estado do mundo que nos cerca da maneira que reflete em nosso ser, como nossa reflexão espelhada nas águas de um rio cuja correnteza imparável

segue apenas uma direção?

Peço que não interprete meu trabalho como conclusões, mas como um processo investigativo movido a indagações como aquelas expostas anteriormente. Finalmente, recobrando as considerações sobre a natureza da retratística como um autorretrato tanto quanto uma representação do sujeito, gostaria de concluir com uma citação de Iberê Camargo:

“O auto-retrato do pintor é a pergunta que ele se faz a si mesmo, e a resposta também é a interrogação. A verdade da obra de arte é a expressão que ela nos transmite. Nada mais do que isso!”.

