

Antonio Fatorelli > **Além da superfície, de Cleverton Oliveira**

Resumo

A série *Além da Superfície* insere-se no território intensamente negociado das imagens e dos sistemas de mídias contemporâneos, colocando em perspectiva as convicções e as expectativas anteriormente associadas aos meios. Nas imagens dessa série, os regimes temporais das imagens afiguram-se bifurcados, sobrepostos, multivetoriais e reversíveis, expandindo as possibilidades temporais da imagem à manifestação do múltiplo e às figuras da diferença, de modo a redimensionar os papéis habitualmente atribuídos à representação fotomecânica e às artes manuais.

Palavras-chave: Fotografia. Desenho. Intertextualidade. Contemporâneo. Percepção.

Abstract

The series *Beyond the Surface* is inserted in the intensely negotiated territory of images and contemporary media systems, putting in perspective the convictions and expectations previously associated with the media. In the images of this series, the temporal regimes of images appear bifurcated, overlapping, multivectorial, and reversible, expanding the temporal possibilities of the image to the manifestation of the manifold and the figures of difference, in order to resize the roles usually attributed to photomechanical representation and manual Arts.

Keywords: Photography. Drawing. Intertextuality. Contemporary. Perception.

> Professor da graduação e pós-graduação da ECO/UFRJ. Tem doutorado em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ (1999) e pós-doutorado na Princeton University (2006) e na UFC (2014). Lidera o Grupo de Pesquisa Fotografia, Imagem e Pensamento, cadastrado no CNPq e é pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFRJ). Autor dos livros "Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias", "O que se vê, o que é visto: uma experiência transcinema" (em colaboração com Katia Maciel Toledo), "Fotografia Contemporânea: desafios e tendências" (em colaboração com Victa de Carvalho e Leandro Pimentel), e "Escritos Sobre Fotografia Contemporânea Brasileira" (em colaboração com Victa de Carvalho e Leandro Pimentel). E-mail: afatorelli@gmail.com

Deslocamentos

A arte contemporânea, nos seus diferentes formatos, coloca em perspectiva as convicções e as expectativas historicamente associadas aos meios. A extensão e a profundidade desses deslocamentos fazem repensar o próprio entendimento da prática artística como tradicionalmente compartilhado pelo senso comum e pela crítica.

Com efeito, surpreende observar a maneira pela qual as transformações processadas atualmente no interior das práticas artísticas deslocam a natureza e o destino das imagens, ao mesmo tempo em que reordenam os modos pelos quais acessamos os formatos históricos de produção imagética. É o conjunto do fazer criativo que se encontra redimensionado pelo olhar atual.

De diferentes maneiras, mobilizando estratégias de assimilação, de dissimulação ou de afastamento explícito relativamente ao modelo moderno hegemônico, essas práticas recentes colocam em questão os lugares tradicionalmente ocupados pelas formas expressivas – tanto do ponto de vista dos pressupostos internos aos territórios das artes plásticas, da fotografia, do cinema, da literatura e do teatro, quanto nas relações que estabelecem entre si.

O que se apresenta definitivamente alterado é a concepção, tradicionalmente defendida pela vertente modernista clássica, de um conjunto de procedimentos singularmente atribuídos às formas expressivas singulares, concebidos como uma espécie de paradigma estético, capaz de identificar certas manifestações reconhecidas como legítimas e, no mesmo movimento, deslocar para a margem inúmeras outras configurações irredutíveis ao pressuposto purista. É a implosão, ou a impossibilidade de manutenção dessa agenda reductionista, que singulariza a prática e o pensamento contemporâneos. Afinal, como manter as fronteiras prescritas pela formulação dogmática nesse momento de reconfiguração das imagens e das mídias, intensamente marcado pelos hibridismos, pelas transversalidades e pelos compostos intertextuais?

No limiar desse território intensamente negociado das imagens e dos sistemas de mídias contemporâneos, importa destacar a potência fabuladora relacionada às dinâmicas das passagens, das interseções e das sobreposições entre as imagens e os meios. Uma condição encontra-se notadamente alterada nesse momento transicional: a particular aproximação entre as imagens tecnológicas e os imaginários oníricos e fabulatórios instituem uma poética fortemente marcada pelas narrativas ficcionais, de natureza inventiva, atravessando e modificando substancialmente as estratégias fundadas no princípio de verdade da representação.

Com efeito, a atual condição híbrida e notoriamente construída da imagem, especialmente da imagem digital, instaura uma dúvida original, uma hesitação generalizada relativamente à natureza da

Fig. 01:
Cleverson Oliveira,
Empire. 2015.
Da Série
Além da Superfície.
Grafite e caneta
marcador permanente
sobre tela.



representação. O que se encontra em questão – uma vez desfeitas as certezas associadas à lógica do traço e do vestígio, certificadora da relação de dependência entre signo e objeto – é a pressuposta natureza realista das formas analógicas precedentes, principalmente da fotografia, e sua condição de apontar, de modo direto e inquestionável, para os corpos materiais.

As tecnologias da figuração automática, que contaram com a fotografia como o seu primeiro protótipo, materializaram a promessa de uma analogia mecânica entre imagem e mundo, uma analogia de natureza perceptiva, fundamentada na possibilidade de a imagem reproduzir algumas das propriedades óticas recorrentes na visão ordinária dos objetos e estados do mundo. Um conjunto de normas de codificação – que pressupõe a existência de um estado natural anterior do mundo, sobre o qual a imagem vem se acrescentar na condição de imagem motivada – necessariamente depende dos existenciais materiais prévios.

O encantamento despertado pela fotografia advém dessa dinâmica singular que coloca em circulação os signos da analogia, confrontando o pôr-se em causa da percepção visual, os existenciais materiais e as imagens fotográficas elas mesmas. As tentativas, no campo teórico, de dar conta desse particular fascínio provocado pela imagem fotográfica parecem destinadas ao fracasso relativo. Talvez em decorrência da própria irredutibilidade da imagem, já inscrita na antiga formulação modernista do inefável – uma noção que aponta para o estado ou a qualidade do visual que não se deixa representar, para a instância propriamente irrepresentável da arte, destinada, por definição, a furtar-se aos critérios de classificação do pensamento dogmático. A imagem é sempre um outro, resultado de um deslocamento constitutivo, inerente ao seu processo de criação, irredutível à condição de cópia de uma realidade preexistente, ou de duplicata da experiência da visão.

Cumprе, portanto, instituir o critério da reversibilidade; de conceber, relativamente às formas expressivas, que as artes plásticas não se encontram unicamente associadas às faculdades mentais e às instâncias abstratas da experiência; e que, por sua vez, as artes fotomecânicas não se reportam, exclusivamente, às experiências objetivas do mundo. Afinal, a substituição peremptória da utopia realista pela premissa da desrealização generalizada da experiência preserva inalterados os termos do pensamento purista, agora sancionado pelos balizadores da cultura pós-industrial.

Em *Além da superfície*, o que se apresenta recorrente é a inserção de novos mediadores, a proliferação de instâncias materiais e imateriais nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção da imagem, não contempladas pelo protocolo modernista. Nesses diagramas criados por Cleverson, os regimes temporais das imagens afiguram-se, segundo outra lógica, bifurcados, sobrepostos, multivetoriais e reversíveis, expandindo as possibilidades temporais da imagem à manifestação do múltiplo e às figuras da diferença – de tal modo a subverter os princípios de verdade e de identidade da representação gráfica e fotográfica.

A intenção da operação de reversibilidade empreendida por Cleverson é a de conferir credibilidade fotográfica ao desenho, e ao mesmo tempo consignar à fotografia as distâncias habitualmente



Fig. 02:
Cleverson Oliveira,
Sem título. 2016.
Da Série *Além da Superfície*.
Gráfito e caneta
marcador permanente
sobre tela.

atribuídas ao desenho. A ilusão perceptiva própria da fotografia desempenha o papel de operador dessas inversões, produzindo a impressão de realidade numa superfície que sabemos, ou terminamos por admitir, tratar-se de um desenho, laboriosamente conformado de modo artesanal. Os efeitos de real produzidos pelo modo de inscrição automática do dispositivo fotomecânico desempenham aqui uma função perversa, propriamente corrosiva, de simultaneamente colocar em dúvida as certezas da foto e as desconfianças do desenho. Dando a ver – no âmbito a princípio perceptivo e a seguir cognitivo – o trabalho de codificação, artificial e faccioso, implicado na figuração fotomecânica e, de modo reverso, o potencial ilusionista da representação gráfica pictural.

Afinal, o que sucede quando uma superfície se desdobra em duas faces – em um primeiro plano, que se faz apreender em concordância às expectativas de um clichê fotográfico, e em um segundo plano, divisado a seguir como efeito de uma imagem de fundo, quando se tornam evidentes as marcas da fatura manual da inscrição? As imagens que integram essa série de Cleverson lançam o observador nessa dinâmica de alternâncias, instando-o a se posicionar na área de conforto da primeira observação, por outras vezes situando-o na zona de inquietude provocada pelo efeito da materialidade da imagem. A obra acontece, faz-se potente, nesse movimento pendular de alternâncias sucessivas entre o primeiro plano e o plano posterior, demandando do observador

uma série de ajustes que estabelecem a passagem de uma a outra linguagem, de um a outro paradigma perceptivo, sucessivamente relacionado às expectativas despertadas pelo automatismo fotográfico e pela fatura artesanal do desenho.

De uma a outra superfície

O que propriamente faz problema e se coloca como desafio nessa dinâmica de reversibilidades desencadeadas em *Além da superfície* é a percepção do modo peculiar pelo qual a imagem fotográfica difere do objeto e da imagem percebida: mantendo algumas das suas propriedades e, ao mesmo tempo, constituindo-se como imagem original; apontando para as múltiplas dobras do visível, ou para o impalpável e incorpóreo presente além ou aquém do visível. Essa dupla condição de aderência e de diferenciação distingue a operação de representação instaurada pela fotografia daquelas proporcionadas por outras formas de expressão visual, como a pintura, o desenho, a caricatura ou a imagem de síntese. Nessa direção, pressupondo que a materialidade da mídia comporta diferenciações no modo de existência das imagens e dos seus potenciais de mobilização sensorial, importa perceber as modulações dessas variáveis nas obras dessa série. Uma problemática particularmente relevante nesse momento marcado pelas migrações das imagens.

Em todas as pontas desse vasto território de espelhamentos e de opacidades, prevalecem regimes de verdade, fundados em discursos, convenções culturais e projeções de natureza subjetiva. A proposição utópica, que acompanhou parte significativa da produção fotográfica desde o seu advento, incide sobre a demanda de verdade das fotografias documentais e fotojornalísticas, fortemente fundamentada na suposição de que representam o mundo de modo automático, não mediado e imparcial. Uma utopia que parece definitivamente superada nesse momento de transição, uma vez estabelecidos os distanciamentos históricos e conceituais que possibilitaram relativizar essas antigas crenças. Uma perspectiva crítica facultada, em boa medida, pela natureza do código digital, artificial e manifestamente construído. Porém, uma vez reveladas as inconsistências das demandas de verdade e de autenticidade da fotografia analógica – agora universalmente reconhecida pelos seus tradicionais apologistas –, vemos surgir, ao que parece de modo substitutivo, uma nova utopia envolvendo a produção imagética digital.

A alegação de que o código digital implica em uma ruptura radical com o código e com a cultura analógicas sustenta-se no argumento da singularidade material e infraestrutural da codificação numérica, na suposição de que o digital se institui segundo o princípio autoconstitutivo, dispensando as relações projetivas que historicamente estabeleceram os liames entre as imagens fotoquímicas e os objetos e fenômenos do mundo. Uma nova promessa que se projeta sobre o universo das imagens e da cultura digital, desdobrando o antigo mito verista em uma renovada utopia, agora fundamentada na ideia de emancipação das propriedades sensoriais da experiência.

Em consideração à dinâmica entre a percepção visual, os existenciais materiais e as imagens que singulariza a prática fotográfica, essas duas formulações utópicas impõem-se pelo critério da exclusão. Na primeira versão, pela reiterada omissão dos determinantes tecnológicos e simbólicos responsáveis pela mediação entre as aparências do mundo e a imagem. Na segunda versão, pela supressão dos próprios existenciais materiais, pressupondo o estabelecimento de uma relação direta entre a imagem mental e a imagem fotográfica. Pode-se depreender, de modo cruzado, uma lógica complementar perpassando essas duas utopias, cada uma incidindo sobre o ponto cego, impossível de ser apreendido pela outra.

Decerto, a imagem fotográfica não pode ser concebida como cópia ou duplicação do referente, ao mesmo tempo em que não se confunde com a imagem mental. Ou, manifesto de outro modo, as fotografias não nos confrontam diretamente com a realidade do mundo, com os outros objetos e formas materiais, nem tampouco com a realidade psíquica ou imaginária do autor. Podem – e o fazem habitualmente – reportar a uma e a outra, entretanto de modo mediado, uma vez contemplados os termos elididos pelas formulações utópicas. Cumpre observar, igualmente, que a simulação informática, do mesmo modo que a pintura e o desenho, não cancela a relação entre a imagem e o objeto. Antes, e de modo inverso, ela expande esses termos relacionais. Mas importa destacar, na prática criativa analógica ou digital, a manutenção e mesmo a intensificação dos nexos entre a imagem e o mundo, em total desacordo com as proposições emancipatórias.

O fascínio exercido pela imagem fotográfica reside nesse lugar negociado entre a criação autônoma e a duplicação literal, sem jamais coincidir com esses dois termos extremos. Importa, portanto, apontar para o território intermediário, de inúmeras nuances e gradações, situado entre a abstração metafórica e a reprodução literal.

Destacamos, portanto, a existência de um modo singular de sedução da imagem fotográfica, sustentado em relações mediadas entre a percepção visual, os objetos e fenômenos do mundo e a própria imagem. A seguir, assumimos que a analogia desempenha um papel decisivo no interior dessa dinâmica de complementariedades e de afastamentos recíprocos entre a percepção, o mundo e a imagem, delimitando um campo de possibilidades expressivas. Um conjunto de variáveis responsável pelo composto sensível da imagem, ademais diretamente relacionado à natureza mecânica e aos automatismos do dispositivo fotográfico.

Encontramo-nos, cada vez mais, na condição de criadores multimídia, envolvidos na produção de imagens de diversos formatos. Se ainda podemos falar de fotografia, de cinema e de pintura (e essa é a nossa aposta), trata-se de uma fotografia, de um cinema e de uma pintura marcados pelas intensas experimentações observadas nas últimas três décadas – expandidos, reconfigurados, significativamente modificados, atravessados por vetores temporais singulares, investidos de potências anteriormente inimagináveis. Alterações de tal modo consideráveis, no âmbito das formas expressivas e das linguagens, a ponto de questionar a manutenção das formulações teóricas historicamente consagradas,

marcadas pela especificidade das mídias e pela especialização das práticas artísticas.

No contexto desse cenário caracterizado por incessantes deslocamentos, o que se apresenta definitivamente alterado é o estatuto do entre que dispõe os termos relacionais – esgarçado em todos os seus contornos, decisivamente tensionado, comportando sobreposições e ultrapassagens, de modo a redimensionar as antigas suposições essencialistas e as garantias fundamentadas na ontologia dos meios, instituídas de modo estrito e categórico.

Considerada historicamente, a análise crítica deveria refutar simultaneamente os pressupostos fundamentados na unicidade do meio e as suposições emancipatórias da imagem, de modo a desviar-se tanto da demanda de verdade (tradicionalmente reivindicada por influentes pensadores e artistas modernos), quanto da suposição (atualmente compartilhada por renomados teóricos), com decorrências decisivas sobre a condição atual e futura da imagem: as práticas híbridas contemporâneas – inclusive as iniciativas às emergentes tecnologias digitais – ocasionariam o cancelamento dos vínculos da imagem com o mundo. Pretende-se, desse modo, desviar-se da tendência em substituir as antigas e, por vezes, ingênuas demandas de verdade por outra quimera, igualmente dissociada da experiência sensível e sensorial proporcionada pelas fotografias.

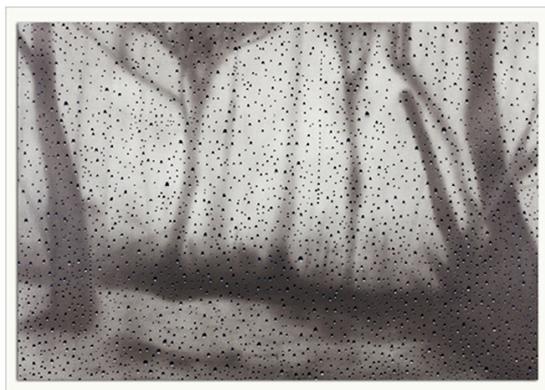
Se os híbridos e os múltiplos foram os termos recalçados pelo modernismo tradicional – e é surpreendente a virtual ausência de referências às obras intermediais na crítica anterior aos anos 1980 –, permanece frustrante constatar, nas interpretações atuais, a canonização desses híbridos e múltiplos, desta feita emancipados do real, estritamente associados a operações abstratas. Por meio desse outro procedimento de reificação, recusa-se, uma vez mais, o potencial desafiador das formações compostas, multiformes ou miscigenadas, proporcionado pelas tecnologias imagéticas – modernas ou contemporâneas, analógicas ou digitais – que permanecem desafiando o pensamento.

As imagens de *Além da superfície*, ao modo das estratégias hiper-realistas dos artistas David Hockney, Chuck Close e Gerhard Richter, entre outros, despertam uma indagação sobre as condições e possibilidades da representação. Constituem, por meio de diferentes procedimentos – empregando recursos próprios da pintura, do desenho, da fotografia, do grafite e da policromia; sobrepondo o próximo e o distante, vida real e ficção, acaso e intencionalidade, ilusão figurativa e estranhamento perceptivo –, uma oportunidade para exhibir as redes implicadas nas passagens das imagens, o seu vazio ou o seu silêncio, ou mesmo a sua sutil ambiguidade.

Além da superfície mobiliza o observador não apenas ao provocar uma sensação de estranhamento ou de subversão dos paradigmas modernistas, mas, sobretudo, porque prefigura uma relação complexa, paradoxal e ambígua, essencialmente contemporânea, com o tempo tal qual experienciado atualmente – um tempo rizomático, bifurcado, que comporta inúmeras dobras, irreduzível ao tempo cronológico e sucessivo. Se essas imagens despertam a sensação de fragmentação e ambiguidade, importa apontar que essa condição encontra ressonância no regime temporal contemporaneamente compartilhado, marcado pelo hiato, pela falha e

Fig. 03:

Cleverson Oliveira,
Sem título. 2015.
 Da Série
Além da Superfície.
 Grafite e caneta
 marcador permanente
 sobre tela.



pelos interstícios, decididamente perpassado pelo entre, pelos atravessamentos das fronteiras e pelo questionamento das hierarquias em todos os domínios. Como um sintoma – mas ao mesmo tempo ensejando a irrupção de novas figuras do tempo –, essas obras apresentam-se ao modo de mapas ou de cartografias, que demandam ser experienciadas para evidenciar a cumplicidade entre determinados dispositivos da arte e certos arranjos perceptivos e cognitivos manifestos na experiência sensível.

Com efeito, o que está em causa nessa especial dinâmica desencadeada pelos trabalhos dessa série não são as qualidades formais da composição, atributo da estética clássica e romântica, mas o modo como habitualmente consignamos significados às imagens. E a operação levada a termo pelo observador, plenamente sustentada no movimento do seu olhar perscrutador, faz deslizar a atenção, de um plano a outro, de uma a outra superfície, entre dois estratos pressupostos, sem jamais estabelecer relações hierárquicas, na ausência de qualquer indicação de profundidade. Decerto, não se trata aqui de contrapor dois regimes de imagens e de observação, mas, a partir de uma interface modular, de produzir a diferença, de fazer ver as dobras e de apontar para as singularidades. De facultar ao desenho a possibilidade de compartilhar a sedução e o fetiche despertado pela fotografia e, no mesmo instante, de apontar para a natureza gráfica e para a condição de artefato construído da fotografia.

Ao final do percurso de observação, provavelmente distendido pela ação dessa dinâmica pendular, a dúvida, longe de apaziguada, encontra-se ampliada para além da imagem e das disposições estéticas. Ainda na superfície, pela ação de convergência de dois sistemas imagéticos, a confrontação com a obra desdobra-se, desta feita, numa indagação concernente à condição contemporânea da experiência. E é possível que, ao refazer o percurso empreendido na observação de cada uma dessas obras, o observador venha a se confrontar com o seu próprio repertório imaginário, acessando memórias processadas em outros momentos e prenunciando experiências ainda por vir.

Referências

- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens** – foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac, 2013.