

Pedro Augusto Machado Hurpia

Cumplicidades: Questões da Pintura e da Representação

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de mestre em Artes.
Área de Concentração: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Luise Weiss

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

H941c	Hurpia, Pedro Augusto Machado. Cumplicidades: Questões da Pintura e da Representação. / Pedro Augusto Machado Hurpia. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^ª. Dra. Luise Weiss. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Pintura. 2. Representação. 3. Imagem fotográfica. 4. Artes visuais. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “Complicities: Questions of the Painting and the Representation.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Painting ; Representation ; Photographic image ; Visual arts.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Luise Weiss.

Prof^ª. Dr^ª. Lygia Arcuri Eluf.

Prof^ª. Dr^ª. Paula Cristina Somenzari Almozara.

Prof^ª. Dr^ª. Ivanir Cozeniosque Silva.

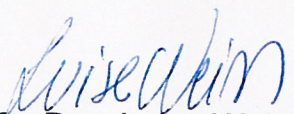
Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury.

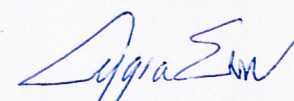
Data da Defesa: 03-07-2009

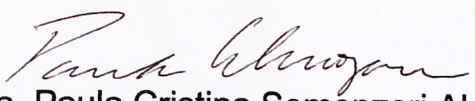
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Pedro Augusto Machado Hurpia - RA 971393 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente


Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular


Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara
Titular

Dedicatória

Ao meu pai, Pedro Alexandre Hurpia (*in memoriam*).

À minha mãe, Iramar Machado Hurpia.

Agradecimentos

À minha orientadora Profa. Dra. Luise Weiss

Aos membros da banca:

Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf

Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara

Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva

Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury

Ao Prof. Tuneu

Ao Prof. Dr. Édson Do Prado Pfützenreuter

e a todas as pessoas que participaram do meu percurso contribuindo de alguma forma para realização deste trabalho, meu agradecimento.

Resumo

Esta pesquisa é uma reflexão sobre o processo criativo das pinturas realizadas entre 2006 e 2009. A utilização de imagens fotográficas como modelo para as pinturas é uma constante e evidencia uma postura diferente com o objeto representado. Com ênfase em questões ligadas a representação e a pintura, organizo os elementos que permeiam as obras e que servem como uma estrutura na construção de uma poética.

Abstract

This research is a reflection about the creative process in the paintings made between 2006 and 2009. The use of photographic images as a model for the paintings is often used and shows a different attitude to the object depicted. With emphasis on issues related to representation and painting, I organize those elements that permeate the works and serving as a structure in the construction of a poetical.

Sumário

1	Introdução
3	Figuração
9	Cor e Matiz
11	Dimensão e Escala
12	Anamorfose
13	Planaridade
14	Narrativa
16	Obras
78	Apontamentos Finais
79	Bibliografia

Introdução

A pesquisa *Cumplicidades: Questões da Pintura e da Representação*, desenvolvida no Curso de Mestrado em Artes Plásticas da Unicamp, compreende a execução de uma série de pinturas / instalação em conjunto a sua reflexão teórica. O caráter dessa linha de pesquisa no que se refere ao “artista refletindo sobre sua própria produção” exigiu certos direcionamentos ou posicionamentos específicos diante de uma gama de possibilidades. Procurei concentrar o discurso na forma de um “diário de artista”, descrevendo as inter-relações entre o pensamento e a prática.

A realização dos trabalhos práticos desta pesquisa surgiu com a intenção de condensar vários questionamentos diante da pintura que fizeram parte de meu percurso na Graduação em Artes Plásticas. Em cada trabalho está inserido uma reflexão pessoal ou um modo de pensar a pintura quanto ao suporte, tela e tinta. A própria designação “pinturas / instalação”, colocado no início desta introdução, sugere uma maneira de ver e pensar a pintura como extensão, ou distensão, de seus limites.

Apesar do perigo em dissertar sobre temas demasiadamente genéricos e discutidos que são a *Representação* e a *Pintura*, tomei o cuidado de identificar determinados padrões que são recorrentes no processo de execução das obras com o objetivo de apontar ao foco da pesquisa.

A organização do texto foi feita a partir da seleção de elementos que estão presentes nas obras: figuração, cor e matiz, dimensão e escala, anamorfose, planaridade e narrativa. Em seguida, apresento imagens das obras com suas respectivas descrições e os apontamentos finais.

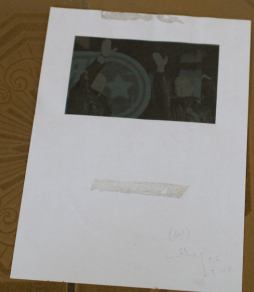
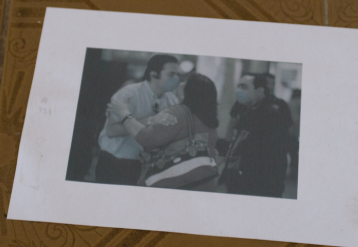
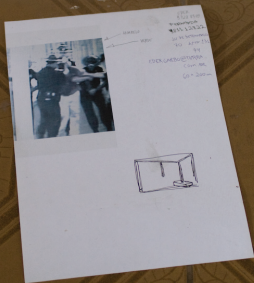
Figuração

Antes mesmo de iniciar uma pintura, a tela em branco já está impregnada de imagens. Elas podem estar coladas nas paredes, espalhadas pelo chão do ateliê ou simplesmente alocadas na memória do computador. A superfície da tela está contaminada por referenciais fotográficos que escolho previamente, para serem (re)configurados através da linguagem pictórica.

Deleuze (2007, p. 91) afirma que "Tudo isso está presente na tela, sob forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia."

Mas como é feita a escolha destas imagens? Por que a fotografia como modelo?

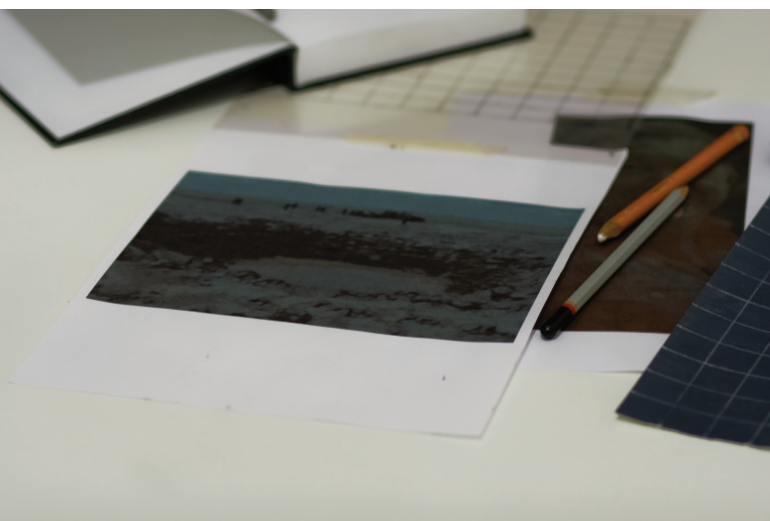
A escolha das imagens pode parecer inicialmente um processo um tanto aleatório. Coleta imagens pré-fabricadas, que foram produzidas por meio de algum dispositivo-máquina. Esta é uma constante em todas as pinturas que realizo. Elas podem ser tiradas da internet, jornais e revistas impressas, stills de cinema e vídeo, panfletos ou até mesmo de fotografias realizadas por mim. A partir daí, faço uma seleção daquilo que pode ser uma “pintura em potencial”. Chamo-as desta forma pois estas imagens possuem algo de pictórico em sua aparência. Em um segundo momento, escolho aquelas que possam dialogar (ou problematizar) com um discurso interno da pintura. Como se os trabalhos possuíssem uma necessidade de falar de si mesmas através das relações de cor, matiz, planaridade, escala e outros elementos. É a pintura se debruçando nela mesma. Existe um questionamento acerca de sua própria natureza, mas recusando qualquer evocação sentimental de ordem subjetiva na escolha das imagens.



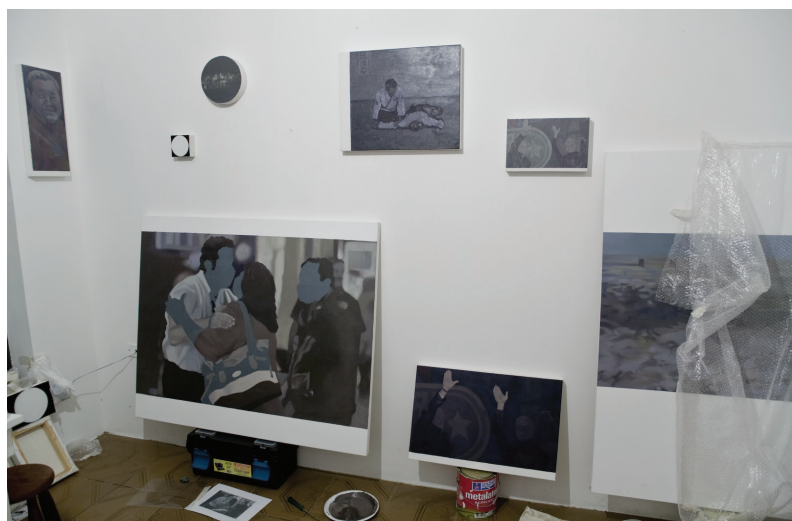


Fotografias do ateliê: mostrando imagens fotográficas impressas em papel que são utilizadas como referencial para as pinturas.

Acredito que a utilização da fotografia como modelo não representa uma fuga diante da observação direta do objeto. Mas sim, um passo adiante na possibilidade de preencher vazios deixados pela fotografia. A imagem fotográfica, em sua tamanha objetividade de figuração e em sua posição romântica de veículo de tradução da verdade (que insiste em permanecer até os dias atuais), acaba deixando lacunas que podem ser ocupados pela pintura.



Fotografia do ateliê: imagem retirada da internet e impressa em papel.



Fotografia do ateliê: imagem geral do local de trabalho.

Cor e Matiz

A matiz foi um elemento que introduzi nas pinturas como forma de atestar, ou mesmo evidenciar, o seu referente fotográfico. O fato de usar sempre imagens pré-fabricadas propiciou a utilização de alguns filtros que permitissem a exclusão e inclusão de vestígios captados pelo meio de produção da imagem original. Este processo, que chamo de filtragem, consiste na manipulação realizada por programas de edição digital e possibilita a redução ou adição da matiz na imagem original. Estabeleço uma sensação de imersão e emersão da imagem ao manipular estes extremos da matiz. Através deste processo, também é possível retirar pequenos detalhes característicos da imagem fotográfica que não seriam relevantes para a imagem final no suporte pictórico.

A adoção de uma paleta reduzida de cores (branco, amarelo, azul e vermelho) propicia um controle maior nas nuances das matizes. As experiências iniciais que realizei com uma variedade maior de cores foram frustrantes. As gradações sutis não se concretizavam da mesma maneira na mistura de cores.

As cores tendiam para o cinza e marrom com maior frequência, fugindo rapidamente da coloração que buscava originalmente.

Raramente utilizo a cor preta pura, que nas minhas pinturas possuem uma função de contraste brusco entre figura e fundo, como em *Camera Obscura*¹ e *Museu Monitorado*². Neste mesmo sentido, a cor branca pura da tela possui sua importância nas áreas seccionadas e interrompidas bruscamente, como é o caso de *Cumplicidades*³.

1. vide págs. 29, 37.

2. vide págs. 67, 69, 71.

3. vide pág. 39.

Dimensão e Escala

Mantenho as dimensões das imagens fotográficas que utilizo como modelo. Alterando apenas a sua escala, para melhor visualização. O processo seguinte consiste no redimensionamento das medidas da imagem para uma das medidas da tela (comprimento ou altura). Funciona de forma semelhante a uma relação de *escala cartográfica* com a inscrição de quadriculados na imagem referencial e na superfície da tela para facilitar a transposição da figura. O resultado deste procedimento acarreta na “sobra” de uma ou duas partes da tela (na horizontal ou na vertical) tendo em vista que as medidas do referencial e suporte, geralmente, não são compatíveis.

Na obra *Suspensão* ⁴, estabeleço um jogo de dimensão e escala. A partir da imagem referencial, altero a relação de altura com seu comprimento. O resultado, no suporte tela, é uma pintura “esticada” verticalmente e “achatada” horizontalmente. Para evidenciar este *jogo* utilizei fitas adesivas na parede que *simulam* o chassi da tela, na dimensão que seria originalmente “correta”.

4. vide pág. 27.

Anamorfose

Em *Auto-retrato ou alguém olhando pelo buraco*⁵, trago a luz a questão da perspectiva ao forçar um posicionamento específico do espectador diante da obra. Diante da pintura que está ali presente, pouco se vê. O espectador precisa se deslocar ao local “correto” (indicado pela fita adesiva branca ao chão) para decifrar a imagem que está formada no espaço pictórico através de uma anamorfose. Mas quando o espectador finalmente olha pelo orifício, no ângulo correto, continua sem entender o que está diante de seus olhos. A imagem é escura e de difícil identificação. Como se estivesse perdido sua relação com o mundo exterior, o mundo dos objetos e do que pode-se chamar de realidade.

O referente que utilizei é fotográfico. Trata-se de um auto-retrato, no escuro, olhando através de um pequeno orifício. A figuração está lá, ela existe. Mas sua representação pictórica é nebulosa e abstrata demais pra dizer do que se trata. O fato é que mal conseguimos enxergar o que está diante de nós, no meio de uma imensidão de imagens que constrói e desconstrói nossa realidade a todo momento.

5. vide págs. 47, 49, 51.

Planaridade

A representação no plano bidimensional da tela está ligada a tradição a partir da criação de um espaço tridimensional seguindo os princípios da perspectiva renascentista. Apesar de utilizar elementos que remetem a este espaço tridimensional nas pinturas que realizo, afirmo, ao mesmo tempo, sua condição plana ao considerar a integralidade deste suporte enquanto superfície bidimensional.

A ausência de uma matéria espessa de tinta nestas pinturas se deve ao fato de evidenciar sua relação com o suporte fotográfico. Como se a figura e o suporte fossem uma só entidade. A superfície seccionada da tela (como acontece em *Influenza* ⁶) estabelece uma tensão entre a parte *pintada* e a *não-pintada*. A tela parece ter sido invadida de alguma maneira pela imagem, infectada por outro meio produtor de imagens.

6. vide pág. 41.

Narrativa

Cada pintura funciona, de certa forma, como um ponto de partida para outras. Estão numa espécie de lógica de continuidade que induz para novas e inesperadas conexões, como em uma espécie de montagem cinematográfica.

Existe uma variedade de narrativas que são condicionadas pelo observador, ao se dissolver os limites de cada uma delas e abrindo para uma nova configuração.

Obras

***Sem Título*, 2007**

Óleo s/ tela

30 x 20 cm

Pedro Hurpia



Sem Título, 2006

Óleo s/ tela

40 x 50 cm

Pedro Hurpia



Encenação, 2006

Óleo s/ tela

27 x 35 cm

Pedro Hurpia



Sem Título, 2006

Óleo s/ tela

50 x 40 cm

Pedro Hurpia



Suspensão, 2007
Óleo s/ tela e fita adesiva
100 x 30; 80 x 120 cm

Pedro Hurpia



***Camera Obscura*, 2007**

Detalhe da instalação

Óleo s/ tela, tripé e câmera escura

Dimensões variadas

Pedro Hurpia

Nesta instalação foi utilizada uma câmera digital acoplada e uma câmera escura. A imagem obtida no fundo da câmera escura, captada digitalmente, serviu como referência para a pintura circular.



***Camera Obscura*, 2007**

Detalhe da instalação

Óleo s/ tela

20 cm de diâmetro

Pedro Hurpia



***Camera Obscura*, 2007**
Detalhe da instalação
Óleo s/ tela, tripé e câmera escura
Dimensões variadas

Pedro Hurpia



***Camera Obscura*, 2007**
Detalhe da instalação
Óleo s/ tela, tripé e câmera escura
Dimensões variadas

Pedro Hurpia



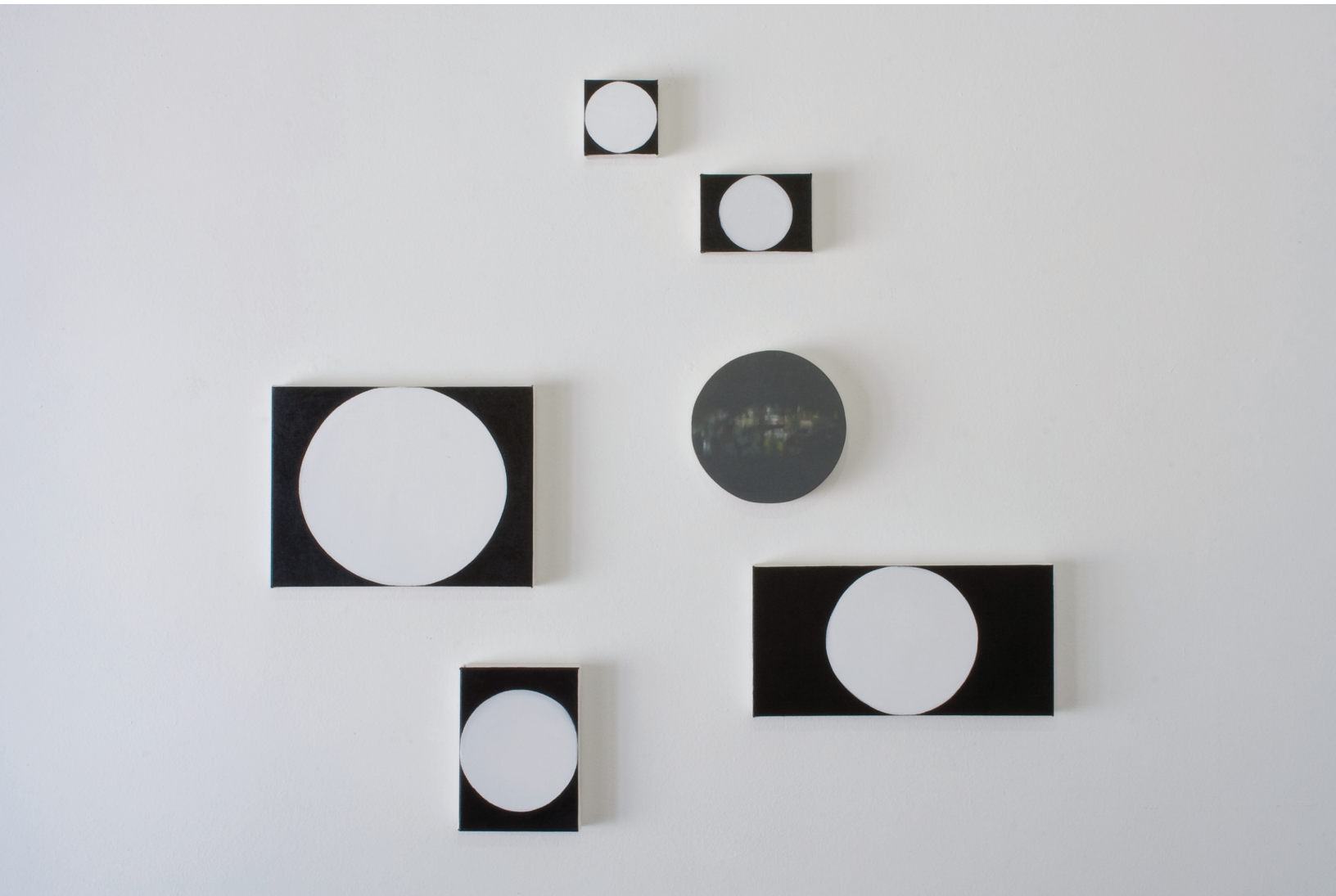
***Camera Obscura*, 2007**

Vista da Instalação

Óleo s/ tela (6 peças)

Dimensões variadas

Pedro Hurpia



***Cumplicidades*, 2008**

Óleo s/ tela

40 x 50; 130 x 80 cm

Pedro Hurpia



***Influenza*, 2009**

Óleo s/ tela
100 x 120 cm

Pedro Hurpia



***Incrédulos II*, 2008**

Óleo s/ tela
100 x 120 cm

Pedro Hurpia



Imobilização, 2008

Óleo s/ tela

40 x 50 cm

Pedro Hurpia



Auto-retrato ou alguém olhando através do buraco, 2007

Vista da instalação

Óleo s/ tela, madeira e fita adesiva branca

Dimensões variadas

Pedro Hurpia



Auto-retrato ou alguém olhando através do buraco, 2007

Vista da instalação

Óleo s/ tela, madeira e fita adesiva branca

Dimensões variadas

Pedro Hurpia



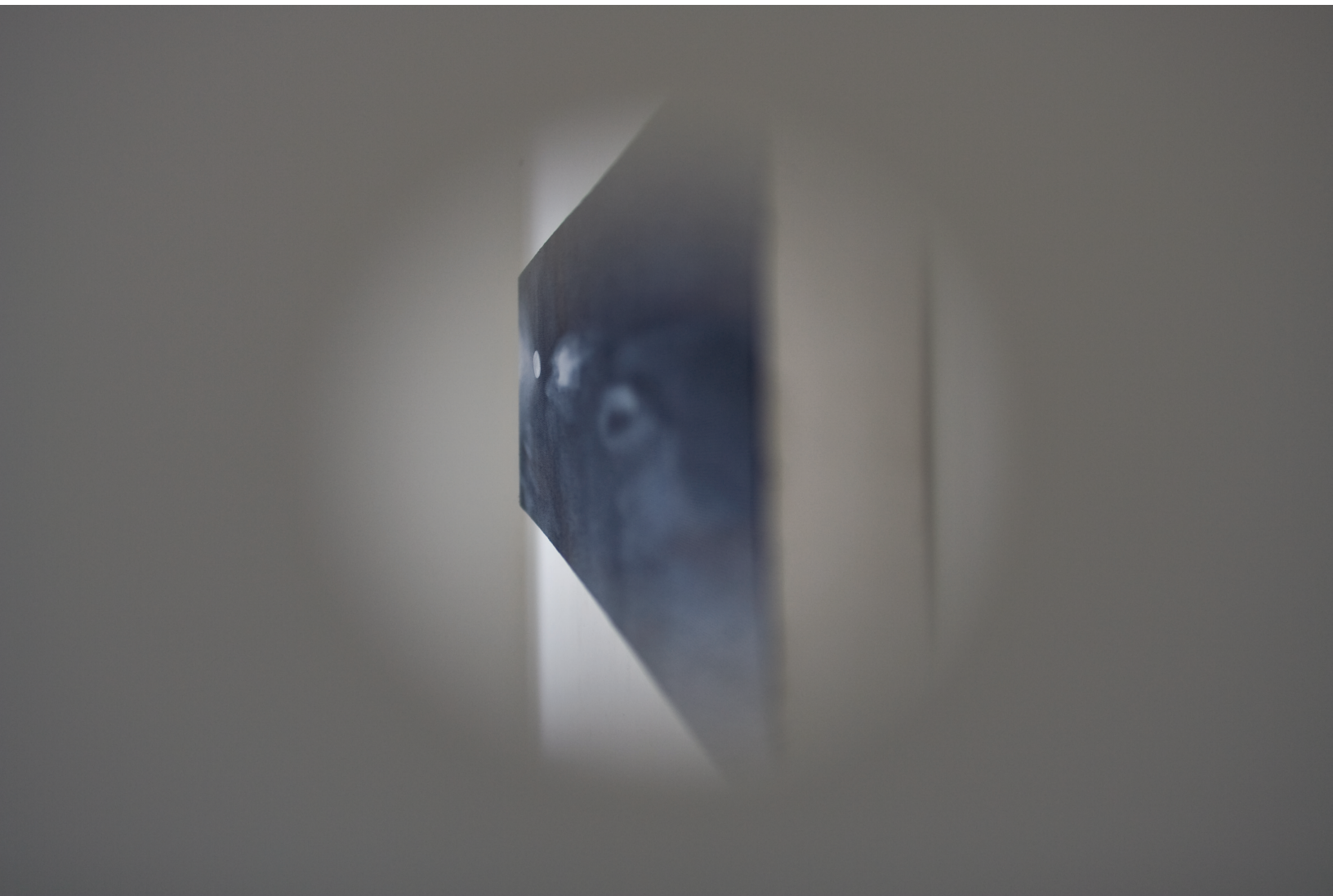
Auto-retrato ou alguém olhando através do buraco, 2007

Vista através do buraco na madeira (imagem anamórfica)

Óleo s/ tela e madeira

Dimensões variadas

Pedro Hurpia



Cumplicidades II, 2008

Óleo s/ tela

40 x 60; 20 x 30 cm

Pedro Hurpia



Cumplicidades II, 2008

Óleo s/ tela

40 x 60 cm

Pedro Hurpia



***Ateliê Monitorado*, 2006**

Instalação para o Ateliê Aberto (Campinas)

Óleo s/ tela, madeira, cadeiras e carpete

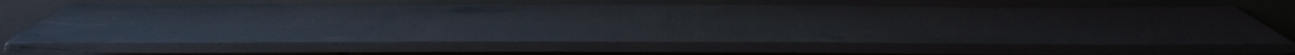
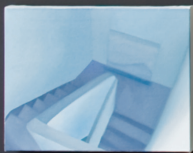
Dimensões variadas

Pedro Hurpia



***Ateliê Monitorado*, 2006**
Instalação para o Ateliê Aberto (Campinas)
Óleo s/ tela
27 x 35 cm (12 peças)

Pedro Hurpia



***Sob Vigilância*, 2007**

Instalação para o MARP (Ribeirão Preto)

Óleo s/ tela, madeira, cadeiras e carpete

Dimensões variadas

Pedro Hurpia



***Sob Vigilância*, 2007**
Instalação para o MARP (Ribeirão Preto)
Vista lateral da Instalação
Óleo s/ tela
27 x 35 cm (12 peças)

Pedro Hurpia



***Sob Vigilância*, 2007**

Instalação para o MARP (Ribeirão Preto)

Óleo s/ tela, madeira, cadeiras e carpete

Dimensões variadas

Pedro Hurpia



Museu Monitorado, 2007-08
Instalação para o MACC (Campinas)
Óleo s/ tela, madeira, cadeiras e carpete
Dimensões variadas

Pedro Hurpia



Museu Monitorado, 2007-08
Instalação para o MACC (Campinas)
Detalhe da Instalação
Óleo s/ tela
20 x 30 cm (12 peças)

Pedro Hurpia



Museu Monitorado, 2007-08
Instalação para o MACC (Campinas)
Óleo s/ tela, madeira, cadeiras e carpete
Dimensões variadas

Pedro Hurpia



Sem Título, 2009

Instalação para o SESC Pompéia (São Paulo)

Óleo s/ tela

50 cm de diâmetro

Pedro Hurpia



Sem Título, 2009

Instalação para o SESC Pompéia (São Paulo)

Óleo s/ tela

50 cm de diâmetro

Pedro Hurpia



Sem Título, 2009

Instalação para o SESC Pompéia (São Paulo)

Óleo s/ tela

50 cm de diâmetro

Pedro Hurpia



Apontamentos Finais

Esta pesquisa buscou pontuar os elementos que permeiam nestas pinturas. Tais partes não estão presentes necessariamente em todas as obras. Existe uma ou outra pintura que acentua a questão da matiz ou da anamorfose, por exemplo.

Apesar de trazer a fotografia como sendo parte relevante desse processo, quero deixar claro que elas servem apenas como um ponto de partida. Cabe a *pintura*, com questões de sua natureza e suas possibilidades representativas, conceber o meio e o fim.

O título da pesquisa surgiu a partir de duas pinturas intituladas *Cumplicidades*⁷. Elas estão ligadas entre si pela imagem referencial, apesar de cada uma delas darem ênfase a determinados elementos que constituem o conteúdo desta pesquisa. São cúmplices de um mesmo fato, de uma mesma imagem. Mas discordam em seu desdobramento quanto representação no espaço pictórico.

7. vide pág. 39.

Bibliografia

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses : Les Perspectives Depravées* . Flammarion. Paris, 1996.

CARTAXO, Zalinda. *Pintura em Distensão*. Rio de Janeiro. Centro Cultural Telemar, 2006.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn [et al]. *The Painting of Modern Life – 1960's to Now*. Londres. Hayward Publishing, 2008.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: Uma História do Olhar no Ocidente*. Petrópolis. Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2007.

DEXTER, Emma [et al]. *Luc Tuymans*. Londres. Tate Publishing, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas. Papirus Editora, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo. Editora Hucitec, 1985.

GEOFFREY, Batchen. Forget Me Not: Photography and Remembrance. Nova York. Princeton Architectural Press, 2004.

GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo. Martins Fontes, 1995.

GOTHE, Julian. Imagination Becomes Reality: Painting Surface Space. Ingvild Goetz, 2006.

KÖHLER, Susanne [et al]. Eberhard Havekost. Harmonie: Bilder 1998-2005. Wolfsburg. Hatje Cantz Publishers, 2005.

LOOCK, Ulrich [et al]. Wilhelm Sasnal : Night Day Night. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Publishers, 2003.

_____. Magnus Von Plessen. Malerei. Bielefeld. Published by Kerber Verlag, 2003.

_____. Imagens em Pintura HKPS. Porto. Editora Serralves, 2006.

MACHADO, Arlindo. A Ilusão Especular. São Paulo. Editora Brasiliense, 1984.

NEIVA JR, Eduardo. A Imagem. São Paulo. Editora Ática, 1986.

RICHTER, Gerhard. The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993. London. MIT Press, 1995

SCHWABSKY, Barry. Vitamin P: New Perspectives in Painting. Londres. Phaidon Press, 2004.

Periódicos:

HOLERT, Tom. Call to Order. Art Forum International Magazine, Nova York, v. 40, nº. 5, p. 98-105, jan. 2002.

KANTOR, Jordan. The Tuymans Effect. Art Forum International Magazine, Nova York, v.43, nº. 3, p. 164-171, nov. 2004.

NASTAC, Simona. Victor Man: A painter in love with his subjects. Flash Art Magazine, Milan, nº. 251, p. 100-102, nov-dec. 2006.

REUST, Hans Rudolf. Wilhelm Sasnal: Kunsthalle Zurich. Art Forum International Magazine, Nova York, v. 42, nº. 6, p. 159, feb. 2004.

_____. Eberhard Havekost: A Test Card for Reality. Flash Art Magazine, Milão, nº. 233, p. 68-71, nov-dec. 2003.

SOBRAL, Divino. Pintura: o fim ou o infinito ? Revista nº, São Paulo, nº. 9. 12-13, dez. 2006.

STORR, Robert. Gerhard Richter: The Day is Long. Art in America Magazine, Nova York, n. 1, p. 66-75;121, jan. 2002.

SZYMCZYK, Adam. Sludge. Parkett Magazine, Nova York, nº. 70, p. 76-81, jan. 2004.

