

. 1998.

Model with Dreadlocks and Marionette with Umbrella

O debate crítico sobre o Hiper-realismo

Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-graduação em Artes da USP. Coorganizadora, entre outros livros, de *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006. neapolis@ig.com.br

O debate crítico sobre o Hiper-realismo*

The critical debate on hyperrealism

Annateresa Fabris

RESUMO

Pintura de caráter representativo, que utiliza freqüentemente a fotografia, o Hiper-realismo provocou um intenso debate crítico nos Estados Unidos e na Europa. Duas categorias — mimese e estranhamento — são apresentadas neste artigo, que se propõe a recuperar o debate crítico da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Hiper-realismo; pintura; fotografia.

ABSTRACT

Figurative painting that often employs photographic images, Hyper-realism promoted a vehement critical debate both in the United States and Europe. This article, that intends to recover the critical debate of the 70s, discusses its two main categories — mimesis and strangeness.

KEYWORDS: *Hyper-realism; painting; photography.*



Um novo Realismo

Num artigo publicado em 1973, intitulado *The realist criminal and the abstract law*, Linda Nochlin passa em resenha os principais momentos do Realismo, apresentado como “um modo do discurso artístico, um estilo no sentido mais amplo e não, como gostariam seus inimigos, uma ‘descoberta’ de objetos exteriores preexistentes ou uma simples ‘tradução’ de uma realidade já dada na arte”. O Realismo, na visão da crítica, encerra um sistema de valores, cujas principais categorias são a investigação cuidadosa dos pormenores, o gosto pela experiência comum num tempo, lugar e sociedade específicos e uma linguagem capaz de transmitir ativamente um senso de concretude. Enquanto sistema de valores, o Realismo não pode ser confundido com um virtuosismo obstinado ou um reflexo passivo da imagem especular, embora eles possam ser ingredientes dos trabalhos realistas.¹

* Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq, cuja primeira versão foi apresentada no XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em outubro de 2005, sob o título de *Hiper-realismo: mimese ou estranhamento?*. Agradeço a colaboração dos funcionários das seguintes instituições: Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da

USP, Biblioteca Nina Kandinsky do Centro Georges Pompidou (Paris), Biblioteca de Arte do Castelo Sforzesco (Milão), Biblioteca Municipal Central de Milão, Biblioteca do Instituto de História da Arte da Universidade de Nápoles, Biblioteca Nacional de Nápoles e Biblioteca da Galeria Nacional de Arte Moderna e Contemporânea (Roma).

1 Cf. NOCHLIN, Linda. The realist criminal and the abstract law. *Art in America*, v. 61, n. 5, New York set.-out. 1973, p. 54.

2 *Idem, ibidem*, p. 56.

A estratégia de Nochlin tem um alvo claro — resgatar o Realismo da posição inferior na qual havia sido confinado pela arte não-realista e, sobretudo, pela teoria greenberguiana.

*Devemos aceitar que para o Modernismo a abstração é a lei e o realismo é o criminoso. A arte abstrata neste século e o anti-realismo em geral purgam a arte de suas impurezas grosseiras, sua acessibilidade espalhafatosa, sua inclinação geral para o que Rosalind Krauss chamou de maneira “documental”. A lei do Modernismo — o uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina; segundo Clement Greenberg, a ênfase na “planaridade inelutável da superfície” na pintura — é impensável sem o criminoso, o realismo, e os instigadores do crime, o representativo e o escultórico.*3

Ao denunciar esse “mito reducionista”, a crítica norte-americana lembra as exclusões que a visão modernista da pintura — “como uma progressão teleológica para uma pureza definida cada vez mais rigorosamente” — produziu: a Nova Objetividade, o Novo Realismo, boa parte de Dadá e do Surrealismo e, até mesmo, o Picasso pós-cubista.3

A tomada de posição contra as exclusões motivadas pela teoria greenberguiana desdobra-se na crítica à idéia de que uma única vertente representa o “espírito do tempo”. Se Dadá e Surrealismo são representativos do “espírito” das décadas iniciais do século XX, tanto quanto a abstração pura, o mesmo pode ser dito da Pop Art e do Novo Realismo, que colocaram em xeque o “absolutismo” da vertente *Color Field*. Há, contudo, um outro perigo que ronda o Realismo contemporâneo: a proposição da morte da arte e a exclusividade concedida à “estrutura conceitual” como terreno válido de investigação.4

isuais
V

Artes
&

História

Não era a primeira vez que Linda Nochlin saía em defesa do Novo Realismo. Em 1968, num ensaio publicado no catálogo da exposição *Realism now*, organizada pelos estudantes da Universidade Vassar sob sua coordenação, a crítica constatava de saída que o Realismo, ao longo do século XX, “havia sido relegado ao limbo do filistinismo”, sendo considerado retardatário ou “sentimentalmente revisionista”, quando comparado com as principais características da pintura modernista. Se, a princípio, a Pop Art pareceu um desafio à supremacia dos valores puramente ópticos, logo foi assimilada à postura modernista pela escala de suas telas, pela frieza do tratamento pictórico, pela ênfase dada à superfície, pela planaridade da forma e da emoção e pelo uso de imagens já existentes. Nesse quadro de referências, coube ao Novo Realismo fazer explodir o mito modernista e demonstrar que não era uma aberração ou um retrocesso na arte contemporânea, e sim um impulso inovador. “Sua qualidade precisa de novidade reside, a meu ver, mais em sua conexão com a fotografia, com novas diretrizes no mais contemporâneo dos meios, o filme, ou mesmo com o romance progressista, do que na relação com a pintura realista tradicional”.⁵

Embora rejeitando a estrita teleologia modernista, Nochlin não deixa de apontar as contribuições da arte abstrata para a configuração do novo estilo. A escala ampla, a consciência da planaridade do campo pictórico, a preocupação com a medida, o espaço e o intervalo, o tom frio e urbano, que afirma “a imagem enquanto imagem como um fato literal”, a rejeição da pincelada expressiva aproximam as obras dos novos realistas do espírito da abstração contemporânea, dissociando-as das “minitruívalidades meretrícias” de um “velho realista” como Andrew Wyeth.⁶

Meios técnicos e nova percepção

O traço distintivo do Novo Realismo deve ser buscado na “afirmação da percepção visual das coisas no mundo como base necessária da estrutura do próprio campo pictórico”. Ao mesmo tempo em que os novos realistas reintroduzem um elemento fundamental do puramente pictórico — o registro dos dados perceptivos —, apontam para as transformações ocorridas na natureza da percepção na segunda metade do século XX. Pouco importa que essa percepção seja direta ou mediada pela câmara. Para demonstrar seu argumento, Nochlin escolhe Philip Pearlstein, o qual “se transformou numa câmara”, mesmo sem usar fontes fotográficas,

Idem, ibidem, p. 56 e 57. Num artigo de 1972, Greenberg havia não só reafirmado as razões do Modernismo enquanto “padrões artísticos superiores”, mas também criticado o “rebaixamento de aspirações” representado por Dada e Duchamp. Ao atacar a “qualidade inferior” do Neodadaísmo contemporâneo, o crítico estabelecia uma relação necessária entre modernismo, formalismo e “melhor arte de nosso tempo”. Cf. GREENBERG, Clement. A necessidade do formalismo. In: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 128.

. Cf. NOCHLIN, Linda. The realist criminal and the abstract law II. *Art in America*, v. 61, n. 6, New York, nov.-dez. 1973, p. 103.

. NOCHLIN, Linda. Realism now. In: BATTCKOCK, Gregory. (org.). *Super realism: a critical anthology*. New York: Dutton, 1975, p. 113-115.

Idem, ibidem, p. 115 e 116. Andrew Wyeth distinguia-se pela proposta de uma arte narrativa, inspirada na tradição da pintura do Norte da Europa e caracterizada por um enquadramento próximo da fotografia, e por um acabamento técnico exaustivo. Cf. PRENDEVILLE, Brendan. *Realism in 20th century painting*. London: Thames & Hudson, 2000, p. 154.

7 Ver NOCHLIN, Linda. Realism now. In: BATTCKOCK, Gregory. (org.), *op. cit.*; p. 116 e 117. Philip Pearlstein é o principal representante da vertente não-fotográfica do Hiper-realismo. Destaca-se pela atenção dada ao nu, pintado de maneira distanciada, despido de todo atributo sensual, concebido como um jogo de linhas, massas e cores frias. Pela frieza, pela objetividade e pelo uso de um recurso como a ampliação de detalhes é, por vezes, comparado a um hiper-realista que se utiliza da fotografia como Chuck Close.

8 Cf. NOCHLIN, Linda, *op. cit.*, p. 118 e p. 122-125.

9 SEITZ, William C. The real and the artificial: painting of the new environment. *Art in America*, v. 60, n. 6, New York, nov.-dez. 1972, p. 61. Stuart Davis configurou uma linguagem capaz de conciliar as correntes opostas da Cena Americana e de uma abstração de caráter cubista. Entusiasmado pelo presente, transformou a Cena Americana em signos e símbolos abstratos, dotados de grande dinamismo. Foi o primeiro artista norte-americano a usar palavras e rótulos em suas obras, à maneira cubista; a fim de enfatizar a bidimensionalidade do quadro, criou uma correspondência entre o caráter plano dos aspectos gráficos e a planaridade da superfície da tela. Cf. ROSE, Barbara.

assimilando muitas características da imagem técnica, tais como o corte arbitrário, o primeiro plano e uma radical diferença de escala.⁷

Não é apenas a fotografia que está na base da visualidade do Novo Realismo. O interesse pelo primeiro plano, pelo corte radical e pela casualidade da distribuição dos elementos no quadro é reportado por Nochlin à tela televisiva, enquanto a recusa de uma ordem apriorística e de um significado *a posteriori* é associada ao *Nouveau Roman* e à *Nouvelle Vague*. O Novo Realismo partilha com o cinema de vanguarda uma atitude de imediatismo visual e de distanciamento emocional; em ambos, a literalidade da imagem torna o objeto denso e opaco, longe de todo significado narrativo e de toda implicação psicológica. A idéia defendida pela crítica purista de que a existência de um tema resulta num significado narrativo ou simbólico é colocada em xeque tanto por cineastas como Andy Warhol e Jean-Luc Godard quanto pelos novos realistas.⁸

Na contramão da atitude de Linda Nochlin, que acredita na validade do termo Realismo para qualificar as poéticas dos novos pintores norte-americanos, William C. Seitz defende a necessidade da adoção de um ponto de vista diferente em relação à questão, uma vez que a fonte de inspiração dos artistas da segunda metade do século XX não é mais o “mundo físico”. Por acreditar que as obras dos foto-realistas são triplamente artificiais, Seitz propõe a utilização do termo “artifactualismo”, mais adequado, a seu ver, que realismo para dar conta da nova situação. Ao contrário de Courbet, Monet, Cézanne, Matisse, Hopper ou até mesmo Stuart Davis, os foto-realistas não realizam uma transformação pessoal de objetos e fenômenos, pois lançam mão de imagens mecânicas de natureza bidimensional, como fotografias, diapositivos, projeções e material impresso. Se a fotografia foi usada desde Delacroix como um estímulo e uma fonte auxiliar pelos pintores, nunca o foi de maneira tão total e desembarrada, provocando uma “abreviação radical do processo criativo”, bem como um “novo olhar sintético”.⁹

Aspectos destacados por Seitz em sua avaliação do “artifactualismo” — o uso “soberbamente profissional” da técnica e a perfeição do detalhe mecânico e óptico¹⁰ —, são, ao contrário, alvo de uma crítica virulenta de H. D. Raymond.

A paleta, que fora afinada pelos pintores do Color Field, (...), pelos abstracionistas do Hard-Edge e pelos artistas pop irônicos durante a década de 1960, foi adaptada para olhar o mundo de lado a lado. Os Mais novos realistas aplicam as novas cores ao céu e aos edifícios como se estivessem aplicando cosméticos. Junto com o gosto pelas cores da maquiagem, herdaram de seus primos mais velhos dos anos 1960 uma tendência antiexpressionista. Do mesmo modo que os pintores frios da geração anterior, não se atemorizam por se encontrarem alienados da própria subjetividade, mas estão (...) contentes por se verem livres desse fardo. Preferem um estilo sem estilo. (...) Oferecem uma sensação reconfortante de habilidade profissional — para si mesmos e para o próprio público — numa época que está se voltando, cada vez mais, para o ordinário. Pintam apenas coisas. Sua cultura acredita nas coisas e em pouco mais. Seus produtos têm o aspecto de uma embalagem anti-séptica. (...) Nada do que eles fitam é mais ou menos importante de qualquer outra coisa que encarem e, por isso, rejeitam o centro da composição renascentista, (...) Assim, os Mais novos realistas são anti-hierárquicos em seus projetos. Trabalham cada setor do quadro como se

fosse o centro de interesse. Por conseqüência, há um número infinito de centros de interesse em cada quadro. (...) Nada é insignificante para eles, nem mesmo a humanidade. Os céus são pintados com a mesma solidez das janelas de vidro temperado, e os carros do plano de fundo são pintados com a mesma nitidez dos do primeiro plano. (...) Essas obras são hedonistas no conteúdo, evitando juízos de valor sobre o que deve ser pintado, e puritanas na forma, dedicadas à ética do

*trabalho pela técnica cuidadosa e diligente. Estão paradoxalmente suspensas — como a sociedade que retratam — entre a gratificação postergada e a gratificação imediata. A nitidez de sua técnica é ilusória porque essas obras dizem muitas coisas em sua recusa a dizer algo.*¹¹

História

Se, para Raymond, a “simulação do conteúdo” é o traço distintivo da vertente,¹² Linda Chase detecta na atitude fria e objetiva dos novos realistas uma postura artística e filosófica, além de uma reflexão sobre a relação do homem moderno com seu entorno, patente nos temas que enfatizam freqüentemente uma sensação de alienação. É o que demonstram as cenas de Richard Estes e Ralph Goings, que apresentam “impecáveis cidades-fantasma, nas quais a humanidade pareceria uma presença estranha”. E também a visualização de situações reais de maneira irreal ou arranjada, como se estivessem em exposição: “Afastados de nós, a princípio por sua situação original, em seguida pela fotografia e, finalmente, pela própria pintura, os objetos nesses quadros aparecem, contudo, diante de nós com um brilho renovado, acrescidos da ironia suplementar de que parecemos estar mais próximos do tema quanto mais nos distanciamos dele”.¹³

Apesar dessa avaliação positiva, Linda Chase acredita que a aceitação do ilusionismo e do tema gere um conflito para os pintores do Novo realismo. Ao mesmo tempo em que acolhem “o desafio do tema no interior da própria obra, demonstram uma notável incapacidade de admitir qualquer interesse, que não seja puramente conceitual ou plástico, pelas coisas que pintam, e questões relativas ao significado, talvez nenhum, de sua escolha do tema são evitadas”. Ao invés de mobilizar a conotação, inerente ao tema reconhecível, o pintor do Novo realismo busca a denotação. Tal atitude é enfatizada por uma técnica fria e objetiva, baseada no registro mecânico da câmara fotográfica, que lhe permite despir o tema de suas conotações, forçando o espectador a encarar a “coisa em si”. Se o uso da fotografia e “a confiança no fato visual que ela apresenta” permitem que o artista evite ou controle seu envolvimento emocional com o que é representado, há uma evidência que não pode ser deixada de lado. Ao

substituir a objetividade fotográfica pela subjetividade da pintura realista tradicional, o pintor do Novo realismo demonstra não conseguir escapar da sugestão do objeto pintado e, afinal, da própria

arte (e da história da arte).¹⁴

¹¹ RAYMOND, H. D. Beyond freedom, dignity and ridicule. *Arts Magazine*, v. 48, n. 5, New York, fev. 1974, p. 25 e 26.

¹² *Idem, ibidem*, p. 26.

¹⁵Cf. ORLANDINI, Marisa Volpi. Documenta 5: autobiografismo, trompe-l'oeil, conceitualismo e violencia. *Qui Arte Contemporanea*, n. 9, Roma, out. 1972, p. 53. Ivan Albright integrava, na década de 1930, o grupo do “Realismo mágico”, que se caracterizava pela apresentação fantástica e exata de imagens do cotidiano norte-americano. Seu *horror vacui* resulta, segundo Barbara Rose, num “Hiper-realismo, que preenche a tela com uma massa convulsiva, pulsante, que reduz todas as texturas ao mesmo desagradável denominador comum”. Edward Hopper, por sua vez, distinguia-se pela busca dos caracteres psicológicos da experiência norte-americana, que apresentava sob forma de solidão, pobreza e falta de variedade. Interessado na representação dos fatos da vida cotidiana, pintava figuras solitárias em ambientes anônimos e despersonalizados. Cf. ROSE, Barbara. *op.cit.*, p. 124 e p. 129 e 130.

¹⁶Cf. CELANT, Germano. Documenta 5: hiperrealismo come im-

Hiper-realismo

Sujeito a avaliações dicotômicas nos Estados Unidos, o Novo Realismo, rebatizado de Hiper-realismo na Europa, recebe severas críticas quando de sua apresentação na *Documenta 5* (1972). Para Marisa Volpi Orlandini, com exceção de Chuck Close e Paul Sarkisian, que lembravam a tradição americana de Ivan Albright e Wyeth, e das evocações hopperianas do “deserto” das cidades e do subúrbio americano de Estes e Paul Staiger, o restante das obras apresentadas sob o rótulo de Hiper-realismo parecia confiar no choque mais banal, no *trompe-l'oeil* mais acadêmico (Franz Gertsch), na pornografia (John de Andrea), no fúnebre (Jean-Olivier Hucleux) etc.¹⁵

Bem mais ácida é a postura de Germano Celant, que detecta no Hiper-realismo “uma manifestação da doutrina nacional e burguesa do conceito de arte, o produto macroscópico de uma tendência reacionária para a volta à tradição figurativa da pintura e da escultura, como reprodutoras do real e do natural”. Exemplo “macroscópico da repressão do impulso criador que pertence a todo indivíduo”, a vertente norte-americana operava uma mitificação da técnica, fazendo passar para segundo plano as idéias ou a dimensão psicofísica, demonstrando uma tendência à alienação e à restauração do antagonismo entre arte e vida. Se existia “uma força qualitativa não desprezível” em artistas como Close e Duane Hanson, não era possível esquecer que o Hiper-realismo se manifestava num mo-

perialismo. *Qui Arte Contemporanea*, n. 9, Roma, out. 1972, p. 44 e 46. Na quinta edição da mostra de Kassel, estavam presentes também obras conceituais, corporais, pobres, além de experiências com a vídeo-arte, o que explica a contraposição ensaiada pelo crítico.

¹⁷ Apud PICONE, Mariantonietta. Alcune opinioni sull'iperrealismo, *Op. cit.*, n. 30, Napoli, maio 1974, p. 52.

¹⁸ DORFLES, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale*. 3. ed. Milano: Feltrinelli, 1976, p. 156 e 157. As considerações sobre a nova vertente realista aparecem na segunda edição do livro, publicada em 1973.

mento em que as forças reacionárias tentavam sufocar todo tipo de ruptura lingüística e comportamental.

Ao trabalhar com a técnica da transferência fotográfica e com a reprodução cromática passiva da imagem em todos os seus detalhes, a vertente norte-americana fazia regredir a arte ao realismo oitocentista, justificando as tomadas de posição contrárias às poéticas modernas e contemporâneas.¹⁶ Achille Bonito Oliva manifestava uma opinião semelhante, ao considerar o Hiper-realismo como a “arte oficial” da era Nixon, que vinha ocupar “um espaço vazio, o mercado que a arte conceitual não pode preencher, porque apresenta uma dificuldade de fruição”.¹⁷

Mesmo sem enveredar pelo discurso ideológico de Celant e Bonito Oliva, Gillo Dorfles não é menos crítico em relação ao Hiper-realismo, no qual detecta “o rançoso princípio de uma arte ilusionista e mimética por excelência”, cujos antecedentes seriam o *trompe-l'oeil* verista e oitocentista, a contrafação surrealista de Salvador Dalí e a magnificação oleográfica do objeto proposta por Claes Oldenburg. O aspecto “mais daninho e menos interessante do fenômeno não devia ser buscado na tradução verista dada ao uso de meios fotográficos ou mecânicos, e sim na habilidade executiva das imagens realistas ‘pintadas à mão’”, que atraía o público.¹⁸

Pierre Restany, por sua vez, destaca o aspecto nacional do Hiper-realismo, sobretudo da vertente denominada *sharp focus*, que contrapõe ao *trompe-l'oeil* ilusionista. Derivada de

documentos fotográficos tão precisos quanto banais, essa vontade de uma tradução objetiva, de uma tomada de posse instantânea, desprovida de qualquer carga afetiva ou sentimental, ilustra com grande precisão uma qualidade específica da relação do homem com o mundo. Essa relação é exatamente a mesma num Hopper ou num Estes. É a relação direta, íntima e profunda do homem

*americano com a própria essência de seu ambiente. (...) Após ter imposto sua lei ao mundo, a pintura americana volta para casa e, no fim dessa introspecção objetiva, ela se reencontra igual ao que sempre foi, regionalista, agrária ou industrial, inexoravelmente enraizada na realidade física e humana de um continente que vive no ritmo de uma nação. Só falta uma pitadinha de sharp focus ao Realismo socialista soviético para que se identifique com o mesmo processo de auto-justificação.*¹⁹

Se Restany acaba por propor ironicamente um paralelo com o Realismo socialista, Giulio Carlo Argan aproxima o Hiper-realismo da “condenação nazista do procedimento *unfleissig* (não diligente) dos artistas que se inspiravam nas técnicas imediatamente expressivas dos impressionistas e dos expressionistas. A referência à atitude nazista não é casual, uma vez que, para o historiador italiano, o Hiper-realismo colocava em xeque “a tradição artística e cultural européia, enquanto cultura das qualidades e dos valores”, ao exibir uma diligência técnica desprovida de toda carga estética, baseada na reprodução meticulosamente precisa de imagens produzidas por aparatos mecânico-industriais.²⁰

A oposição entre técnica e valor deve ser situada no âmbito da problemática da arte do século XX, caracterizada pela separação entre “artístico” (momento operacional) e “estético” (momento formal e projetivo). A esse quadro de crise, motivado pela contradição entre o sistema técnico das artes e o sistema das técnicas industriais, a nova vertente acrescentava um dado suplementar: a aniquilação do estético, uma vez que a obra hiper-realista “não elabora, mas re-dobra/manipula o dado”. Ao mesmo tempo em que fixa, sem qualquer interpretação, notícias retiradas dos circuitos da informação, o artista hiper-realista despoja a técnica de toda historicidade, ao transformá-la numa “manufatura mecânica, que nada deve à história da arte”. Por isso, Argan considera abusivo o nome dado ao movimento: na linha que vai de Caravaggio a Courbet, “realismo não significa aceitar passivamente a realidade, e sim problematizá-la, enfrentar o embate com o outro, sabendo que se pode sucumbir no choque”.²¹

O historiador italiano desmonta o argumento de que o Hiper-realismo seria uma investigação sobre a percepção, ao confrontar seus procedimentos com os de László Moholy-Nagy. Enquanto este buscava uma associação entre o dado perceptivo e o conhecimento intelectual, o Hiper-realismo não só substitui a percepção pela imagem fotográfica, como embute em suas operações convenções, noções adquiridas e preconceitos que interceptam e desviam o contato direto com a realidade. “A literalidade da imagem, elaborada de maneira puramente técnica e segundo uma téc-

isuais
V

Artes
&

História

nica convencional, paralisa na origem todo possível movimento da imaginação; e, como não há ideologia sem imaginação, todo possível interesse ideológico”.²²

Se Argan parece representar a ponta de lança da visão do Hiper-realismo como operação puramente mimética e ilusionista, existem algumas leituras que apontam, ao contrário, para a existência de uma dimensão irreal em seus ícones ambíguos. É o caso, por exemplo, de Filiberto Menna, que problematiza a idéia de imitação, ao lembrar que as referências do Hiper-realismo não estão no velho modelo realista, e sim na mensagem fotográfica, a qual não pode ser mais considerada um simples *analogon* da realidade.

ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 233-244, jul.-dez. 2013

239

¹⁹RESTANY, Pierre. Sharp focus. La continuità realista d'una visione americana. In: *Iperrealisti americani. Realisti europei*. Milano: Rotonda di Via Besana, 1974, p. 15. O texto foi publicado originalmente na revista *Domus*, de agosto de 1973.

²⁰ARGAN, Giulio Carlo. L'artistico e l'estetico. *Arte e Società*, n. 6-7, Roma, dez. 1972-fev. 1973, p. 12.

²¹*Idem, ibidem*, p. 7 e p. 12-14.

²²*Idem, ibidem*, p. 14.

²³MENNA, Filiberto. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi, 1977, p. 51-54.

²⁴*Apud* PICONE, Mariantonietta. *op. cit.*, p. 48. Recentemente, Leda Cempellin retomou, por um outro viés, a afirmação de Maltese, ao detectar na crítica de Argan ao Hiper-realismo uma defesa da arte abstrata enquanto ato “artístico que se realiza ou acontece” tanto no artista quanto no fruidor. Cf. CEMPELLIN, Leda. *L'iperrealismo americano storico: il lungo silenzio italiano*. In: *Iperrealisti*. Roma: Viviani, 2003, p. 45.

O Hiper-realismo demonstra ser possível aceitar o desafio de confrontar a pintura com o real, “sem restaurar, de maneira ingênua, uma suposta denotação absoluta do signo icônico e sua referencialidade imediata”. Trata-se de um ponto crucial, uma vez que nem todos os artistas associados à tendência evidenciam ter consciência do caráter problemático da relação entre imagem e objeto, representação e realidade representada. No caso de Andrea, Hanson e Close, é possível, porém, falar de uma arte icônica que propõe uma reflexão metalingüística sobre o iconismo; a eles, que parecem inspirar-se nos paradoxos lingüísticos de René Magritte, não pode ser aplicada a etiqueta de ilusionismo, se este for considerado como “a confiança numa correspondência e numa homogeneidade entre a linguagem e o real, o objeto e sua representação”. A tensão metalingüística das obras desses artistas é instaurada por intermédio de um procedimento que

*especificamente, lingüísticas, dentro das quais uma determinada percepção e uma determinada representação são aceitas como “naturais”. Daí o efeito de estranhamento, substancialmente antinaturalista, das obras hiper-realistas, daí seu caráter fantasmático e o senso de irrealidade suscitado por elas. O fato é que o Hiper-realismo (...) não visa à representação, e sim a uma espécie de nomeação das coisas, à elaboração de um inventário ou dicionário ou Thesaurus, que transfere (por um caminho diferente do “conceitual”) a consistência e o peso dos objetos para a concisão dos nomes e das definições.*²³

Outra possibilidade de problematização da proposta hiper-realista é representada por Corrado Maltese, que se contrapõe à tese de Argan de que faltaria à tendência uma dimensão estética pela inexistência de qualquer elaboração dos dados visuais. Ao lembrar que, em termos semiológicos, não há grande diferença entre manipulação e elaboração, o autor atinge o cerne da peroração de Argan: se elaborar é sinônimo de “esquemmatizar, reduzir, deformar ou transformar”, o que ele condena não é o Hiper-realismo, mas o iconismo em si. O pensamento de Argan é claro: “o significante ‘produz valor’, isto é, torna-se ‘estético’, somente se altera, reduz (...), ou seja, se afasta da iconicidade; só desse modo permanece na história da arte, que é concebida como um processo contínuo de afastamento da iconicidade (...) Referida a uma perspectiva cultural, a lógica adotada por Argan é aquela antiqüíssima da ‘invenção’ contraposta à ‘mimese’”.²⁴

A argumentação de Maltese será mais bem entendida se for lembrada sua análise da forma-objeto articulada em três possibilidades de leitura: 1— resultado de um processo natural; 2— avaliação da duração da comunicabilidade intencional; 3— relação de representação com outras formas. É no interior de um “cubo semiológico”, marcado pela combinação dos três eixos, que o historiador inscreve o Hiper-realismo, visto como um deslocamento em relação à imagem fotográfica de massa, na qual introduz as dimensões do monumental e da duração. A vertente norte-americana ocupa, no interior do “cubo semiológico”, o lugar que até então coubera aos retratos fotográficos tumulares, “duradouros, sinistramente despersonalizados em sua matriz tecnológica, fiéis, embora convencionalmente icônicos”. Como neles, o Hiper-realismo parece fixar e, ao mesmo

tempo, negar a vida. Nos quadros de Estes, vitrines, ônibus, trechos de vistas urbanas são limpados e lustrados, dando a impressão de serem alucinados e irreais graças a cortes casuais e a uma tradução aparentemente fiel.²⁵

Caracterizado pela impessoalidade mecânica e abstrata do signo, o Hiper-realismo distingue-se das formas anteriores de realismo, do naturalismo renascentista até o verismo do século XIX. Pode ser considerado como uma forma de meta-iconismo, pois exibe uma sutil contradição entre a despersonalização do signo icônico e a necessidade de revelar uma execução “virtuosística”, orientada tecnologicamente para os limites da automação, embora reconduzida para operações de caráter pessoal. Enquanto operação sígnica, não devem ser buscados nele valores político-sociais revolucionários ou contra-revolucionários. Do mesmo modo que a fotografia, o Hiper-realismo pode monumentalizar o ícone abstrato de qualquer coisa; por essa indiferença, exalta e leva ao ponto crítico o (falso) “mito da correção da documentação visual, da experiência visual como experiência ‘verdadeira’ exclusiva de nosso tempo, da objetividade mecânica como método cognitivo do ‘real’”. Enquanto método sígnico, não há nele “responsabilidade moral”, podendo ser visto como a última reencarnação do princípio da autonomia da arte e do artista.²⁶

Verdade / real / hiper-real

A relação entre o verdadeiro e o real está no centro das considerações de Italo Mussa. “Verdadeiro mais verdadeiro que o verdadeiro”, o Hiper-realismo, segundo ele, não é o resultado de reconstruções do real, como na Pop art e na Mec art, nem de intervenções mais ou menos evidentes, como na fotogravura e na reprodução. A figura ou o ambiente minuciosamente representados podem ter como *pendant* apenas o espelho, tela em sentido absoluto do objetivo e do objetal. As cores são as dos meios de comunicação de massa, logo falsas. Por estático, o mundo representado pelo pintor hiper-realista exibe “um estranho senso de imobilidade e frieza neoclássicas”, confrontando o espectador com uma “inocorrutibilidade”

isuais
V

Artes
&

História

delirante e obsessiva. Uma das questões centrais da vertente é “ver claramente” em sentido óptico. “Ver claramente” significa evitar qualquer erro técnico e dispor de um código poético, cujo objetivo é a suspensão de todo juízo crítico sobre o que é representado, o que acaba levando o artista para a “área imóvel de um narcisismo generalizado”.²⁷

Mussa localiza na escultura de Andrea “o texto fundamental da poética hiper-realista; o verdadeiro de suas obras nada tem de realista, e muito menos de verossímil, mesmo se tudo nelas é verdadeiro. São demasiadas as contradições que impedem a determinação de um juízo crítico sobre o verdadeiro do verdadeiro”.²⁸

Se o autor acaba por concluir que o Hiper-realismo demonstra a existência de uma diferença entre o verdadeiro e a realidade²⁹, Jean Clair, embora com outros argumentos, aponta na mesma direção. Longe de ser ilusionista, a proposta norte-americana apresenta as condições de aparição da imagem, fazendo surgir a realidade da pintura. Por isso, mesmo se seus pontos de referência devem ser buscados nas técnicas pelas quais a humanidade modifica a própria visão da realidade, o Hiper-realismo é o lugar no qual o fato pictórico se afirma em sua medida absoluta, pondo a

²⁵ Cf. MALTESE, Corrado. Per una semiologia dell'iconismo. *Qui Arte Contemporanea*, n. 10, Roma, fev. 1973, p. 10 e 13.

²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 12 e 13.

²⁷ MUSSA, Italo. *Il vero più vero del vero: l'iperrealismo*. Roma: Romana Libri Alfabeto, 1974, p. 8.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 11.

²⁹ *Ver idem, ibidem*, p. 13.

³⁰ CLAIR, Jean. L'adorabile illusion. In: *Iperrealisti americani. Realisti europei*. Milano: Roton-da di Via Besana, 1974, p. 17 e 18. O texto foi publicado originalmente na revista *Chroniques de l'Art Vivant*, n. 36-37, fev.-mar. de 1973.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

³² BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Pa-

nu os limites da abstração, “representação bastante convencional das diferentes condições formais às quais obedece toda a pintura”. A poética hiper-realista traz em seu bojo a “desilusão”, “como se, lá onde a imagem é mais elaborada, a expressão, mais acabada, a ilusão, mais enganadora, não fosse a imagem a surgir em sua proximidade tranquilizadora, mas se manifestasse a distância do seu ser-quadro. Como se a realização do metiê tivesse deixado de ser a recompensa da pintura para tornar-se seu enigma”.³⁰

Além de revelar a “simulação da pintura”, inerente à abstração, o

Hiper-realismo pode ser visto como uma reação contra a desmaterialização da arte e uma volta ao corpo sob forma de “domínio de um *metiê*”, do uso daqueles “prolongamentos artificiais dos membros — a *techné* — que são o pincel, a espátula, o aerógrafo, atualmente complicados por todas aquelas próteses que são a máquina fotográfica, o projetor ou o epidiascópio, [a fim de] duplicar, prolongar ou projetar uma imagem de si para o mundo, graças a um trabalho maníaco e mecânico, incansavelmente continuado”.³¹

As duas alternativas vislumbradas pela crítica de arte na operação hiper-realista — estranhamento ou mimese — são colocadas em xeque por Jean Baudrillard, o qual detecta na vertente um desmoronamento da realidade em virtude da reduplicação do real, de preferência a partir de um meio reprodutivo. A operação não é simples: “de meio em meio, o real volatiliza-se, torna-se alegoria da morte, mas reforça-se também graças à própria destruição, torna-se o real pelo real, fetichismo do objeto perdido — não mais objeto de representação, mas êxtase da denegação e de sua própria exterminação ritual: hiper-real”.³²

Para Baudrillard, o hiper-realismo, definido como “a alucinante semelhança do real consigo mesmo”, representa um passo ulterior na retórica do real instaurada pelo realismo e na contradição própria do Surrealismo entre realidade e imaginação. A irrealidade não é mais a do sonho ou do fantasma; ela reside no encerramento do real na “repetição pura”. O primeiro passo nesse sentido não é dado na pintura, mas na literatura com o *Nouveau Roman*, do qual desaparecem sintaxe e semântica em prol do comparecimento do objeto, do interrogatório incansável de seus fragmentos esparsos, além da aniquilação da metáfora e da metonímia, substituídas pela “imanência sucessiva sob a instância policialesca do olhar”.³³

Entre as quatro modalidades principais da “vertigem de simulação realista” — desconstrução do real em seus detalhes, visão *en abyme*, forma propriamente serial, ínfima diferença —, o autor concede um espaço privilegiado às duas últimas, que interessam de perto ao campo artístico. Na forma propriamente serial, representada por Andy Warhol, foram abolidas as dimensões sintagmática e paradigmática em prol da contigüidade do mesmo, da multiplicação do signo ao infinito. Trata-se, porém, de um limite paradoxal, logo superado pelo “desvio mínimo, pela inflexão mínima entre dois termos”, próprios de uma simulação que investe tanto o objeto pictórico quanto o objeto de consumo. Hiper-real e hiper-pintura são separados por uma “ínfima diferença”: para o processo de reprodutibilidade, que domina a sociedade contemporânea, o real não é apenas o que pode ser reproduzido, mas sobretudo o que já está reproduzido. O

parte de uma realidade codificada, que perpetua e para a qual não traz qualquer mudança.³⁴

Isso acontece porque a realidade como um todo é hiper-realista, não cabendo mais nela as dimensões da arte e do imaginário. A emancipação do signo não interessa apenas ao campo cultural, mas também a própria economia, a própria produção, transformadas em jogo estrutural ou combinatório, em especulação indefinida, alheias a toda referência a um real que lhes servia de parâmetro.³⁵ A confusão entre real e imaginário, que instaura o domínio do fascínio estético, põe fim à existência daqueles simulacros “transparentes” e “manifestos”, denominados espelhos, imagens, obras de arte, que desafiavam o espectador a descobrir o “natural” no interior do artificial e do contrafeito. Se a reprodução indefinida aponta para a manipulação dos signos, arte e indústria tornam-se intercambiáveis: a primeira pode tornar-se “máquina reprodutora (Warhol), sem deixar de ser arte, pois a máquina nada mais é do que signo. E a produção pode perder toda finalidade social para verificar-se e exaltar-se, por fim, nos signos prestigiosos, hiperbólicos, estéticos que são os grandes conglomerados industriais, as torres de 400 metros de altura ou os mistérios cifrados do PIB”.³⁶

A arte está em todo lugar porque o artifício se encontra no âmago da realidade. Por isso, a arte morreu: perdeu sua transcendência crítica por encontrar-se numa realidade que se confunde com a própria imagem, que vive a “vertigem esquizofrênica dos signos seriais, sem contrafação, sem sublimação possível, imanentes em sua repetição”, incapazes de estabelecer qualquer diferença entre real e simulacro.³⁷

isuais
V

Artes
&

História

Uma interpretação diferente havia sido apresentada em 1973 por Jean-François Lyotard, o qual propunha analisar o Hiper-realismo em termos de “capitalismo fotográfico”. Se a fotografia coloca, ao alcance do artista, coisas de outra forma inacessíveis, isso não quer dizer que a pintura hiper-realista seja um dispositivo de produção capitalista, de “reprodução”. Não é a reprodução fotográfica que ela objetiva; ao introduzir a fotografia nos dispositivos de produção pictórica, não só produz e reproduz a tela, como coloca em funcionamento a máquina da pintura. A máquina-corpo do pintor, no entanto, desregula a máquina foto-óptica, dando-lhe mais do que recebeu, reproduzindo uma imagem sem perda, pois realça seus tons e valores. Ao fazer isso, a técnica (quase tecnologia) hiper-realista revela o trabalho do pintor como trabalho histórico. Pintar não é criar um objeto, interpretar a natureza, tornar visível o invisível; no Hiper-realismo “replica-se” o mais visível, o menos natural, o preexistente. O trabalho do pintor consiste na elevação das intensidades cromáticas, dos valores, naquele tipo de canalização que do olho leva à mão do artista.³⁸

O ilusionismo em questão

Como resolver o impasse provocado por visões tão radicalmente diferentes, em cuja base estão, de um lado, a revisão do significado do Realismo e de suas relações com a imagem técnica, e de outro, a reafirmação da validade da abstração e a defesa da emergente arte conceitual, transformada por Argan na portadora de valores num sistema que, ao negá-los, nega os conceitos.³⁹

Três operações parecem ser necessárias. Em primeiro lugar, analisar

³⁴Cf. *idem, ibidem*, p. 112-114.

³⁵Cf. *idem, ibidem*, p. 18.

³⁶*Idem, ibidem*, p. 116 e 117.

³⁷*Idem, ibidem*, p. 117.

³⁸Cf. LYOTARD, Jean-François. Esquisse d'une économique de l'hypperréalisme. *L'Art Vivant*, n. 36, Paris, fev. 1973, p. 9-12.

³⁹Cf. PICONE, Mariantonietta. *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ Ver BENOIST, Jean-Marie. L'horreur du simulacre. *L'Art Vivant*, n. 45, Paris, dez. 1973/ jan. 1974, p. 10-11.

os diferentes significados das poéticas realistas ao longo da história da arte e, sobretudo, o anátema contra a imitação que está na base da cultura ocidental desde Platão, o qual considerava a arte como um espelho capaz

⁴¹Cf. FABRIS, Annateresa. Hiper-realismo ou a estratégia do olhar. *Discurso*, v. V, n. 6, São Paulo, 1975, p. 201.

⁴²Cf. BATTISTI, Eugenio. I due estremi: il dipinto vuoto e il dipinto come specchio. *I Problemi di Ulisse*, v. XII, n. LXXVI, Firenze, nov. 1973, p. 131-132.

⁴³Ver PICONE, Mariantonietta. *op. cit.*, p. 53.

de reproduzir indiferentemente todas as coisas, motivado por uma avaliação negativa da pintura ilusionista praticada por Apolodoro, Zêuxis e Parrásio. A partir desse momento, configura-se aquele que Jean-Marie Benoist denomina o “complô metafísico”, que tem outra ponta de lança em Hegel, para quem o naturalismo não tinha a capacidade de dar conta do que era efetivamente importante na arte, a manifestação do espírito, do ideal. Por não conseguir enfrentar a mimese, a cultura ocidental, segundo Benoist, coloca determinadas representações sob o signo do hiper-real, ou seja, da aparência enquanto matriz do presente e da presença.⁴⁰ Em seguida, estudar em profundidade a relação dos pintores hiper-realistas com a fotografia e o ambiente urbano, visto como o universo do reflexo, da transparência, do instável, o que lhes permite “dissolver a armadilha da aparência”, como lembrava Daniel Abadie na década de 1970.⁴¹ Finalmente, confrontar o Hiper-realismo com as vertentes contemporâneas a fim de detectar tangências e diferenças, dando destaque a seu pólo oposto, a arte conceitual, uma vez que ela parece ser o argumento fundamental em sua desqualificação enquanto possibilidade artística.

Alguns autores fornecem pistas que evidenciam a complexidade desta última tarefa. Eugenio Battisti detecta uma curiosa inversão entre as duas vertentes, quando afirma que a arte conceitual, embora se disfarce em filosofia ou lingüística, atinge seu clímax quando consegue materializar um conceito. O Realismo hiperbólico, por sua vez, pode ser visto como um fato conceitual, “apresentado só aparentemente como figurativo”, graças à escolha de imagens triviais e de uma representação que não remete a nada, a não ser à banalidade do contexto urbano, podendo obrigar o espectador a um exame de consciência sobre a realidade contemporânea.⁴² Para Mariantonietta Picone, Hiper-realismo e arte conceitual alcançam resultados análogos, usando procedimentos opostos: enquanto o primeiro chega ao vazio por excesso, ao reproduzir o objeto com uma riqueza excessiva de pormenores, o segundo atinge o mesmo vazio por subtração, ao eliminar o objeto ou deixando sobreviver mal e mal seu nome.⁴³

A imagem da vertigem parece ser a mais adequada a esse quadro de referências, embora não com o sentido negativo proposto por Baudrillard, indicando tudo o que deve ser feito para ter uma visão menos comprometida com esquemas preliminares de uma vertente que coloca em primeiro plano a questão da visualidade e do simulacro na sociedade contemporânea.



