

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Jeims Duarte dos Santos

ALTER-REALISMO: a pintura realista enquanto desvio (*détournement*) nas artes visuais contemporâneas.

Recife
2018

JEIMS DUARTE DOS SANTOS

ALTER-REALISMO: a pintura realista enquanto desvio (*détournement*) nas artes visuais contemporâneas.

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Doutor em Design, sob orientação do Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S237a Santos, Jeims Duarte dos
Alter-realismo: a pintura realista enquanto desvio (*détournement*) nas artes visuais contemporâneas / Jeims Duarte dos Santos. – Recife, 2018.
206 f.: il., fig.

Orientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Design, 2018.

Inclui referências e anexo.

1. Pintura realista. 2. Desvio (como *détournement*). 3. Arte contemporânea. 4. Sociedade digital. 5. Pintura desviada. I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-48)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE TESE DE
DOUTORADO ACADÊMICO DE

Jeims Duarte dos Santos

"ALTER-REALISMO: a pintura realista enquanto desvio (*détournement*) nas artes visuais contemporâneas."

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, considera o(a) candidato(a) **Jeims Duarte dos Santos APROVADO**.
Recife, 26 de fevereiro de 2018.

Prof. Paulo Carneiro da Cunha Filho (UFPE)

Prof^a. Kátia Medeiros de Araújo (UFPE)

Prof^a. Oriana Maria Duarte de Araújo (UFPE)

Prof^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino (UFPE)

Prof. Moacir Tavares Rodrigues Dos Anjos Junior (FUNDAJ)

Com amor, aos meus pais e a Saulo, artistas do viver.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Gentil Porto Filho, pela orientação rigorosa e aventureira; ao Programa *Erasmus Mundus* da União Europeia, pela valorosa contribuição do estágio de pesquisa na UPorto, na pessoa da Professora Silvia Simoes; a Miltos Manetas, pela disponibilidade direta e aberta; à equipe da Diretoria do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, pelo suporte e incentivo; a Edward Hopper (*in memoriam*), pela inspiração a olhar o mundo.

“O Pintor Realista:

'a natureza; fiel e completa!' Como pode ele chegar a isso? Quando é que alguma vez se conseguiu liquidar a natureza numa imagem? A mais ínfima parcela do mundo é uma coisa infinita! Dele só pinta aquilo que lhe agrada. E o que é que lhe agrada? Aquilo que sabe pintar”!

Friedrich Nietzsche

“(...) em vez disso, esta imagem, quem sabe por meio de que desvio, chega é a mim que temo seja bela demais para ser verdadeira, demasiado grata ao meu universo imaginário para pertencer ao mundo real”.

Ítalo Calvino

RESUMO

Esta tese objetiva defender a validade artística da representação figurativa em pintura, na contemporaneidade. Propõe que segmentos desta pintura aliam dimensões da tradição representativa a uma resistência crítica (mas também dialógica) frente à "arte contemporânea" e à "sociedade digital", no que estas possam partilhar uma orientação antirrepresentativa irrestrita, de dogmática desvalorização da pintura e da manufatura. Propõe tal resistência como uma atualização de duas posturas históricas de crítica artística frente ao ambiente imediato: primeiro, o realismo como proposto por Gustave Courbet (1819-77), em seu escrutínio pictórico da realidade social; segundo, o desvio (*détournement*) situacionista, em seu análogo desafio ao *establishment* social e artístico. Atualizando e sintetizando estas duas noções, numa aceção ficcional do realismo e numa aceção parcial e menos revolucionária do desvio, a tese propõe considerar esta nova pintura como simultaneamente realista e desviante; ou num "realismo enquanto desvio", aqui concebido como "alter-realismo". A tese exemplifica este alter-realismo na obra do artista grego Miltos Manetas (1964-), numa abordagem micro-histórica e serial, a conceber as "séries" do artista como acontecimentos qualitativamente relevantes, perpassando sua produção em pintura, em linguagens digitais e em obras aqui descritas como "mestiças", a desafiar a historiografia. A tese propõe que o desvio próprio a esta pintura alter-realista em Manetas, por dialogar (meta)pictoricamente com o digital, constitui na verdade uma matriz desviante: desvia de certa orientação digital da "arte contemporânea", desvia do *détournement* situacionista e desvia do realismo social histórico, mas sempre de forma parcial e dialética. A presente análise procurou mostrar que este desvio alter-realista produz, na esteira do situacionista Asger Jorn (1914-73) mas ao mesmo tempo de forma específica, uma "pintura desviada", tanto em termos de temática quanto em termos, principalmente, de processo construtivo. A tese conclui que, entre o digital e o analógico, mas a favor da pintura, as *Internet Paintings* de Manetas (numa "interminável série de duas pinturas") conformam o núcleo deste desvio alter-realista. Desviam das dogmáticas diretivas que, na "arte contemporânea", hierarquizam realidades que podem ser vistas com isonomia e, com isto, subestimam as potencialidades técnicas e poéticas da pintura do presente.

Palavras-Chave: Pintura realista. Desvio (como *détournement*). "Arte contemporânea". Sociedade digital. Alter-realismo. Pintura desviada.

ABSTRACT

This thesis aims to defend the artistic validity of contemporary figurative painting. For the thesis, factions of that painting ally dimensions of the representative tradition with a critical (and dialogical) resistance to "contemporary art" and to our "digital society", whenever both may oppose painting and manufacture in a radical, dogmatic way. For the thesis, that resistance updates two historic ways of artistic critical approach to the immediate environment: first, the realist poetics as proposed by Gustave Courbet (1819-77), in its pictorial scrutiny of social reality; second, the situationist *détournement* (detour), in its analogue defiance to the social and artistic establishment. Updating and synthesizing those two notions, seeing realism as more fictional and *détournement* as more partial and less revolutionary, the thesis proposes this new painting as operating simultaneously in a deviating and in a realist way, or in a "realism as deviation", here described as "alter-realism". For the thesis, this alter-realism is emblematically presented in the work by the greek artist Miltos Manetas (1964-). This work is here studied through the micro-history and serial approaches, conceiving the artist's "series" as relevant qualitative happenings, permeating his paintings, his multimedia production and works here described as "creole", defying historiography. For the thesis, the detour seen in that alter-realist painting by Manetas, due to its (meta)pictorial dialogue with the digital, comprises in fact a deviant matrix: deviates from the digital directive of "contemporary art", deviates from the situationist *détournement* and deviates from social realism, but always in a partial and dialectical way. The present analysis went to show this alter-realist detour follows, transformed, situationist Asger Jorn's "detoured paintings", both in terms of thematic subject and, namely, constructive processes. For the thesis conclusion, Manetas' "Internet Paintings" (an endless series of two paintings) conform the core of this alter-realist detour. They deviate from the "contemporary art" dogmatic directives which underestimate the potentialities, poetical and technical, of the painting of the present time.

Key-Words: Realist painting. Detour (as *détournement*). "Contemporary Art". Digital Society. Alter-realism. Detoured Painting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: “Panorâmica do Recife.” Joaz Silva. Óleo sobre tela.	15
Figura 2: "Leavers". Peter Ravn. Óleo sobre tela.	15
Figura 3: “My Floor: Dogs and Cables.” Miltos Manetas. Óleo sobre tela. 2008.	15
Figura 4: G. Pomerand. Capa e página de <i>Saint Ghetto des Prêts</i> . 1950.	41
Figura 5: G. Debord e A. Jorn. Excertos do livro de artista <i>Mémoires</i> . 1959.	42
Figura 6: Exemplo de tira cômica desviada.	49
Figura 7: A. Jorn. "L'avan-garde se rend pas" Pintura Desviada. 1962.	56
Figura 8: A. Jorn. "Le Canard Inquiétant" Pintura Desviada. 1959.	56
Figura 9: A. Jorn. "Skatter" Pintura Desviada. 1962.	56
Figura 10: A. Jorn. "Paris by Night". Pintura Desviada. 1959.	56
Figura 11: A. Jorn. "Le Bom Berger". Pintura Desviada. 1959.	56
Figura 12: Variante aleatória da representação gráfica de um desvio.	66
Figura 13: G. Courbet. “A origem do mundo”. Óleo sobre tela. 1866.	88
Figura 14: Orlan. “A Origem da Guerra”. Fotografia. 1989.	92
Figura 15: C. Marijuán. S/T . Óleo sobre madeira. 2013.	94
Figura 16: Gráfico proposto por David Hockney em “O Conhecimento Secreto” (2001) para o arco de relação entre a aparelhagem técnica ótica e a pintura de cavalete, de 1430 até 2000.	115
Figura 17: J. Brown. “Autorretrato com peixe e gato”. Óleo sobre masonite. 1970.	122
Figura 18: C. Williams. “Tokyogaze 3”. Fotografia. 2000.	128
Figura 19: M. Manetas. “Zipdrive and Joystick”. Óleo sobre tela. 1998.	136
Figura 20: M. Manetas. “Cat Panties”. Óleo sobre tela. 2005.	136
Figura 21: M. Manetas. “My Floor: Dogs and Cables” (reproduz a Figura 3). Óleo sobre tela. 2008.	136
Figura 22: M. Manetas. “Now from the Screen (Skype)”. Óleo sobre tela. 2010.	136
Figura 23: M. Manetas. “Sad Tree”. Óleo sobre tela. 1995.	143

Figura 24: M. Manetas. “ <i>Trees on Skype</i> ”. Óleo sobre tela. 2014.	143
Figura 25: M. Manetas. “ <i>Now from the Screen (Skype)</i> ” (reproduz a Figura 22). Óleo sobre tela. 2010.	146
Figura 26: M. Manetas. “ <i>GPS</i> ”. Óleo sobre tela. 2007.	146
Figura 27: M. Manetas. “ <i>Now from the Screen (the HO CHI MINH TRAIL)</i> ”. Óleo sobre tela. 1997.	146
Figura 28: M. Manetas. “ <i>On Skype</i> ”. Óleo sobre tela. 2013.	150
Figura 29: M. Manetas. “ <i>Laptop</i> ”. Óleo sobre tela. 1998.	153
Figura 30: M. Manetas. “ <i>Robots</i> ”. Óleo sobre tela. 2001.	153
Figura 31: M. Manetas. “ <i>Peripherals</i> ”. Óleo sobre tela. 2006.	153
Figura 32: M. Manetas. “ <i>Cables</i> ”. Óleo sobre tela. 2006.	153
Figura 33: M. Manetas. “ <i>My Floor</i> ”. Óleo sobre tela. 1997.	153
Figura 34: M. Manetas. “ <i>Carlo V</i> ”. Óleo sobre tela. 1998.	153
Figura 35: M. Manetas. “ <i>Self-portrait as a modem</i> ”. Óleo sobre tela. 2001.	154
Figura 36: M. Manetas. “ <i>Cables</i> ”. Óleo sobre tela. 2008.	155
Figura 37: M. Manetas. “ <i>Self-portrait as a modem</i> ”. Óleo sobre tela. 2001.	157
Figura 38: M. Manetas. “ <i>Playing Videogames</i> ”. Óleo sobre tela. 2003.	161
Figura 39: M. Manetas. “ <i>Point of View</i> ”. Óleo sobre tela. 1999.	161
Figura 40: M. Manetas. “ <i>Looking at Computer Screens</i> ” (série). Óleo sobre tela. 1998/2005.	162
Figura 41: M. Manetas. “ <i>My Floor</i> ”. Óleo sobre tela. 1997.	165
Figura 42: M. Manetas. “ <i>My Floor (Nike/Sony)</i> ”. Óleo sobre tela. 1997.	165
Figura 43: M. Manetas. “ <i>Peripherals (Apple Hard Drive)</i> ”. Óleo sobre tela. 2006.	166
Figura 44: M. Manetas. “ <i>Internet Painting (bright)</i> ”. Óleo sobre tela. 2007/08.	167
Figura 45: M. Manetas. “ <i>Internet Painting (dark)</i> ”. Óleo sobre tela. 2010.	168
Figura 46: M. Manetas. “ <i>Internet Painting (outside of the internet)</i> ”. Óleo sobre tela. 2008.	169
Figura 47: M. Manetas. “ <i>Internet Painting (XXX)</i> ”. Óleo sobre tela. 2013.	171

Figura 48: M. Manetas. <i>“Patients”</i> . Óleo sobre tela. 1995.	174
Figura 49: M. Manetas. Processo das <i>Blackberry “Paintings”</i> . Foto. Não datado.	176
Figura 50: M. Manetas. Processo das <i>Blackberry “Paintings”</i> . Foto. Não datado.	176
Figura 51: M. Manetas. Processo das <i>Blackberry “Paintings”</i> . Foto. Não datado.	177
Figura 52: M. Manetas. Registro fotográfico das <i>Blackberry “Paintings”</i> . Foto. Não datado.	177
Figura 53: M. Manetas. Registro fotográfico das <i>Blackberry “Paintings”</i> . Foto. Não datado.	177
Figura 54: M. Manetas. Registro fotográfico das <i>Blackberry “Paintings”</i> . Foto. Não datado.	177
Figura 55: Esquema Gráfico do desvio da refração da luz em ambiente aquático.	187

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Esquema Geral da matriz do desvio alter-realista em M. Manetas.	180
Quadro 2: Esquema Específico da matriz do desvio alter-realista em M. Manetas.	181

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. Preâmbulo	14
1.2. Apresentação	15
1.3. Objetivos	24
1.4. Justificativa.....	26
1.5. Abordagem teórica.....	29
1.6. Abordagem metodológica	31
1.7. Organização da tese	33
2. O DESVIO (DÉTOURNEMENT)	37
2.1. O détournement situacionista	38
2.1.1. O détournement situacionista em Asger Jorn	50
2.2. Estado da arte: a <i>recuperação</i> e o <i>détournement</i> como possibilidade na “arte contemporânea”	60
3. O REALISMO	70
3.0.1. Prólogo 1: a(s) essência(s) da pintura	71
3.0.2. Prólogo 2: a <i>pseudorepresentação</i>	79
3.1. A pintura realista.....	85
3.2. A pintura alter-realista na contemporaneidade.....	90
3.3. Adendo: sobre a pintura “abstrata”	96
4. TEORIA (DO MÉTODO): O REALISMO COMO DESVIO	99
4.1. Por "uma" história da arte: iconologia, micro-história e história serial.....	100
4.1.1. Iconologia	102
4.1.2. Micro-história e história serial	108

4.2. A hipótese da pintura alter-realista enquanto desvio na "arte contemporânea".....	111
4.3. Por uma nova <i>techné</i> : entre o digital e o analógico, o "mestiço"	118
4.3.1. O analógico	122
4.3.2. O digital	124
4.3.3. O "mestiço"	127
5. ESTUDO DE CASO: MILTOS MANETAS, PINTOR DO ALTER-REALISMO.....	135
5.0. Preâmbulo	136
5.1. A obra de Manetas.....	141
5.2. Aspectos desviantes e não desviantes da pintura alter-realista na contemporaneidade: Manetas temático x Manetas processual.....	142
5.2.1. Manetas temático.....	144
5.2.1.1. O <i>hardware</i> alter-realista	151
5.2.1.2. O <i>software</i> alter-realista	157
5.2.1.3. A interface humano-computador alter-realista	160
5.2.2. Manetas processual	167
5.3. Análise comparada e gráfico dos procedimentos desviantes.....	173
5.3.1. O desvio como divergência em Manetas.....	173
5.3.2. O desvio como transformação em Manetas.....	176
5.4. Conclusão: a tese da pintura alter-realista enquanto desvio na "arte contemporânea" ou o "transvio"	184
5.5. Considerações finais (limitações da pesquisa e pesquisa futura).....	192
REFERÊNCIAS	196
ANEXO: O MANIFESTO NEEN	205

1. INTRODUÇÃO

“Walter Benjamin escrevera, já em 1936, que a fotografia e o filme eram mais adequados à consciência moderna do que a pintura, que parecia ainda contaminada com a aura de uma validade outrora religiosa”.
Hans Belting

“Arte é o que resiste”.
Gilles Deleuze

1.1. Preâmbulo

2018. A pintura está aí.

Antecipando já alguns de seus termos-chave, esta tese trata da pintura artística contemporânea a este primeiro quartel do século XXI, considerada em sua vertente figurativa e em sua polêmica relação com a “arte contemporânea” em geral (e com uma realidade cultural ainda mais geral definida recentemente como uma “cibercultura”¹).

Por um lado, a tese trata de “pintura contemporânea” num sentido mais temporal que estilístico, ou seja, num sentido mais de “pintura realizada na contemporaneidade”, entendida como correspondendo a estes primeiros 25 anos do século XXI. Por outro lado, trata de “arte contemporânea” num sentido mais estilístico (problematicamente) que temporal², abarcando critérios como crise da autoria, desmaterialização, seriação, expansão, simulação, obra-processo etc. (CAUQUELIN, 2005).

Funcionando de modo a imbricar estes dois sentidos artísticos do contemporâneo (mais temporal e mais estilístico), a “revolução digital” é aqui também tratada - e vista como influenciando de forma específica uma orientação relativamente tecnicista desta “arte contemporânea”, na virada para o do século XXI e nestes primeiros anos deste.

A tese entende que a “arte contemporânea” transcende este recorte, mas é justamente ele que utiliza para descrever uma arte atual orientada digitalmente e influenciada por uma forte ideologia anti-representativa, basicamente hostil à pintura. Caso a referência contemple um campo mais vasto e menos sectário, a referência se dará em termos de “arte na contemporaneidade”. Isto já identifica, no título da tese, o que se entende aqui por “artes visuais contemporâneas”. Para a tese, assim, a este período “contemporâneo” e “digital” correspondem várias ideias e práticas de pintura, muitas das quais unificadas por um sentido geral de *resistência* contra uma propalada “crise da representação”, relativamente mais antiga.

¹...conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço [sendo este] o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. (LÉVY, 1999: 17).

² Neste sentido ‘mais problematicamente estilístico que temporal’, a “arte contemporânea” já foi definida como “a arte do século passado” (MANETAS, 2011), no que aí se depreende um juízo mais de “ultrapassado” que de propriamente “passado”.

1.2. Apresentação

“A pintura está aí.”

O caráter aparentemente pacífico desta constatação antecipa uma problemática que esta tese tratará com palavras. Antes disto, porém, ela procederá ao recurso das seguintes imagens, exemplos da produção pictórica recente:



Figura 1: Vista do Recife. Óleo sobre tela. Joaz Silva. www.google.com.br, em julho de 2017.

Figura 2: “Leavers”. Óleo sobre tela. Peter Ravn. www.google.com.br, em julho de 2017.

Figura 3: “My Floor: dogs and cables”. Óleo sobre tela. Miltos Manetas. www.google.com.br, em julho de 2017.

A pintura na **Figura 1** representa uma vista relativamente atual do centro do Recife, por Joaz Silva. A pintura na **Figura 2** (“Leavers”, 2013, de Peter Ravn) representa basicamente, segundo seu autor, “as relações entre o indivíduo e as autoridades e normas da sociedade³”. Já a pintura na **Figura 3** (“My Floor: dogs and cables”, 2006, de Miltos Manetas) aparentemente representa, simplesmente, uma cena doméstica envolvendo cães e cabos eletrônicos.

Este breve conjunto sugere uma grandemente possível diversidade de referentes, técnicas, intenções e abordagens pictóricos. Tanto uma historiografia quanto uma ciência da arte tradicionais provavelmente descreveriam estas pinturas como “figurativas”, ou “representativas”. Uma vez que os discursos hegemônicos sobre arte, na contemporaneidade, falam mais em “pintura contemporânea”, noção com a qual esta tese não operará, por considerá-la vaga, foi preciso definir de saída um arcabouço descritivo que buscasse aproximar a figuração tradicional de uma possível “figuração na contemporaneidade” e pudesse dar conta, por exemplo, da diversidade pictórica apresentada nestes três casos.

Uma vez que a tese objetiva mostrar o quanto parte da figuração na contemporaneidade pode estar empenhada na representação de dimensões tanto específicas quanto despercebidas, mas em todo caso, factuais de nossa atual realidade,

³ No original: “...the relationship between the individual and authorities and the norms of society”. In <http://www.galleriramfjord.net/348356050>, acessado em 07/07/2015.

esta figuração é aqui interpretada enquanto “realista”, sem desconsiderar as acepções de figurativo e/ou representativo.

A designação “realista”, contudo, é aqui tomada tanto como clarificadora quanto como problemática: sem mencionar ainda a questão de um “realismo digital”, descrever obras como estas apresentadas pelas **Figuras 1, 2 e 3**, tão distintas entre si, como pinturas realistas implica antes de tudo recolocar o problema (histórico) do realismo, uma poética que tem sido atualmente e retrospectivamente entendida, justamente, como ficcional, ainda que proposta e percebida originalmente enquanto uma abordagem objetiva da realidade.

Esta tese, assim imersa num cenário artístico cuja orientação hegemônica vem, em grande medida, renegando a figuração pictórica, precisou aliar a defesa de uma determinada pintura figurativa na contemporaneidade com uma descrição prévia, desta pintura, apta a clarificá-la justamente como retratando um contexto a ela hostil. Partindo assim de uma descrição que, pelo uso de um termo conhecido, estivesse apta a conferir a esta pintura específica uma dimensão de *inteligibilidade* ou *reconhecibilidade*, a tese também objetivou conferir a esta mesma pintura uma dimensão suplementar de *legitimidade*⁴ (pela atualização contextual deste mesmo termo, na defesa da possível pertinência de uma pintura por ele atualmente descrita).

O termo encontrado, *realismo*, serve num primeiro momento (este) para resgatar e recolocar uma proposta de valorização da representação, nestes tempos a ela refratários. Ao mesmo tempo, serve para propor (sobre exemplos como os aqui citados) que os estatutos de *realidade* atribuíveis aos referentes de uma figuração (“Centro do Recife”; “relações entre sujeitos e normas”; “cena doméstica atual” etc.) geralmente evocam distintas e específicas “visões de mundo”: do indivíduo como tal; do indivíduo como *célula social* etc. Assim, propondo conceber a realidade como *realidades*, a tese propõe conceber o realismo como *realismos*.

Esta pintura de que esta tese objetiva tratar é por ela vista como a buscar representar, justamente, esta *realidade plural* e, como dito, possivelmente hostil. É por conta deste percebido elemento de inquérito do próprio ambiente - de forma mais ou menos crítica; de forma mais ou menos auto-crítica, mas fortemente perceptível em representantes da atual pintura representativa figurativa, que a tese a toma, inicialmente, por realista. Toma-a assim de forma basicamente instrumental, no entendimento de que outra é a contemporânea realidade e outro deve ser um seu

⁴ Legitimidade aqui associada mais a um “direito de cidadania” que a uma pretensão excludente por *chancelas de autoridade*.

realismo, para além da atualização de temáticas “iconográficas”, restando à tese vislumbrar as especificidades desta realidade e deste realismo.

Assim, a utilização do termo “*realista*” para uma fração da pintura representativa na contemporaneidade é, inicialmente, uma utilização intencionalmente *inercial* de um termo historiográfico estabelecido, aproveitando o que este já tem de inteligível; o que já traz de *cognoscibilidade* em relação tanto a si quanto ao seu objeto, com vistas à contextualização e à ressignificação de ambos, na contemporaneidade.

Mas que fração seria esta? Qual é e de que trata esta pintura?

A obtenção da resposta é aqui vista como implicando uma consideração histórica das ocasiões de resistência da pintura frente a contextos a ela desfavoráveis, como a “*crise da representação*” e o associado fortalecimento da automação e reprodução técnica.

Neste sentido, certamente foi elucidativa a crítica ao projeto de “cópia” objetiva da realidade iniciado nos anos 1400 e “politizado” pelo realismo social de Courbet nos 1900. Tal crise, associada - ou ao menos associável - à “*crise das metanarrativas*”⁵, já foi diagnosticada como um sinal do colapso sofrido, no decorrer do século XX, pela noção de “*significado*” (MURRAY, 1998: 273). Isto sugere a irrupção de uma mentalidade coletiva não mais tão confiante na “*naturalidade*” da representação, em sentido amplo, a ponto de uma sua *era*, a era da representação (entendida como um regime epistemológico específico) ter sido proposta como datada historicamente e vir sendo constantemente colocada como, até, já abolida (LÉVY, 1999; DEBRAY, 1994).

Passando assim a rejeitar uma ideia de obra de arte que, representando o que quer que seja, intenta isolar um *significado* objetivo e unívoco, o discurso artístico volta seu pêndulo valorativo às considerações sobre o *meio* (médium); sobre os processos (em aberto); sobre as intenções e sobre a instrumentalidade social da “obra”. Esta *crise moderna* conforma, na contemporaneidade, um cenário em que as novas tecnologias computacionais são abraçadas como meios ideais, dada sua vocação virtual que, *aparentemente*, as afasta completamente da representação⁶.

Ao defender uma revalorização da pintura, por esta vir enfrentando um cenário de relativa desvalorização, a tese reconhece por outro lado que a pintura não foi sempre valorizada, nem da mesma forma - não tendo, por isto e por outras razões, valor *em si*. A

⁵ Ou crise dos “princípios orientadores e mitologias universais que um dia pareceram controlar, delimitar e interpretar todas as diferentes formas da atividade discursiva no mundo” (LYOTARD, 1984, de 1979, em tradução nossa), como o Cristianismo (enquanto traduzido na Bíblia) etc.

⁶ O conceito de representação, já aqui, pelas diversas acepções que evoca, sugere a necessidade de análise mais detida, o que virá oportunamente. Por ora, tenha-se que o sentido aqui utilizado será o de “*figuração*”.

“crise da representação” pode ter tido certamente sua lógica e razão de ser, podendo ter sido - e ainda ser - pontualmente necessária. A ideia de sua *absoluta* necessidade (em termos de uma *abolição* da representação na arte) será aqui, contudo, questionada. Esta tese defende o caráter ficcional de todo realismo e o caráter representativo de todo discurso, buscando a partir disto delinear qual a natureza da ficção própria às possibilidades contemporâneas de representação figurativa da “realidade”.

Inicialmente, este objetivo parte do pressuposto de que a figuração hoje é pautada por um modo de retratar a realidade do mundo de forma similar e ao mesmo tempo diversa da professada pelo realismo de Courbet, por exemplo. Forma similar e diversa que, de acordo com a presente hipótese, diz respeito à continuidade (ou não) de procedimentos plásticos e escolhas temáticas, mas não só: diz respeito também à possível percepção de novas dinâmicas culturais colocadas pela própria realidade e traduzidas de modos específicos, desde o *aparentemente* conservador até o *aparentemente* inovador.

Em outros termos, a **hipótese** é a de que postulados anti-representativos em vigor na “arte contemporânea” podem ter um contraponto crítico justamente na resistência de formas contemporâneas de representação pictórica realista, a problematizar o entendimento da arte do presente. O presente desenvolvimento de tais reflexões sobre um realismo pictórico na contemporaneidade e sua problemática e desviante relação com a “arte contemporânea” resultará, aqui, na descrição de um **alter-realismo**, termo aqui cunhado, podendo ser já entendido como o *realismo pictórico voltado à sociedade digital* tida como alteridade, num diálogo crítico distante tanto de uma *tecnofilia* quanto de uma *tecnofobia*.

Assim, a questão (plural) que se insinua é: visto a pintura representativa continuar viva, a despeito de seu conflito com o discurso hegemônico e *anti-representativo* da “arte[mídia]contemporânea”, qual a tradução pictórica deste conflito? Em termos gerais, o que a contemporaneidade entende (e *admite*) como representação? Em termos específicos, como esta pintura se vale da representação para retratar um ambiente a ela hostil? Para esta pintura se manter e se manter como é, como e do que ela desvia?

A busca por esta resposta implica inquirir pelas razões das recentes estratégias adotadas pelos pintores para manter a pintura viva. Num movimento crescente desde as *neovanguardas*, por exemplo, certa pintura descrita como “expandida⁷” vem procurando o contato com as outras artes, com a “vida real” e, mais recentemente, com mídias

⁷ A partir de Krauss, 2005 (1ª ed. de 1979).

digitais. Já outra determinada pintura mantém o pincel, a tinta e a tela, negando ou evitando este projeto de expansão. Vários analistas (como Staff, 2013) já sinalizaram uma interpretação de tal *expansão* como uma *estratégia* detectável na produção de certas artes para manterem sua cidadania no cenário contemporâneo.

A despeito da possível legitimidade e do possível êxito de tal estratégia (que não estarão aqui em discussão), esta tese entende que, se a pintura *também* pode ser orientada no sentido de “não se expandir” e/ou “não se contaminar”, isto deve ser examinado com maior atenção, buscando evitar os julgamentos sumários, fáceis e pejorativos de “anacronismo” ou “recalcitrância” em relação a tal pintura.

A arte dita contemporânea segue marcada, aparentemente, por um impasse mais ou menos velado no que diz respeito aos juízos sobre sua própria identidade. Frequentemente, iniciativas tidas como abertas e pluralistas, por parte dos gestores do “sistema das artes” são acusadas de hipócritas ou, no mínimo, de comprometidas. Os debates sobre o multiculturalismo exemplificam estas contradições, focando iniciativas como a “expansão” da última Documenta de Kassel (14) em sua sede paralela, Atenas.

Mais do que nunca, a pergunta “o que é arte?” incita constrangimentos, apesar da efetiva atuação de agentes formadores de opinião poderosos e *legitimadores*, imposta com sutileza. Variante específica e relativamente mais discernível do discurso a embasar esta “arte contemporânea” se traduz na contraditória tendência *anti-* (ou *pós-*) *pictórica*, gestada já no modernismo. Contraditória pois, a título de uma renovação da arte pictórica, uma proclamada “pintura contemporânea” segue sendo buscada de acordo com vários programas, ainda que sem configurar prática homogênea ou hegemônica.

Pressupõe-se aqui que a noção mesma de *pintura contemporânea*, posterior mas ainda afetada por várias sentenças sobre o fim tanto da pintura (em particular) quanto da arte (em geral), simboliza as próprias contradições da cena artística contemporânea, na busca de planificar tensões e diferenças de forma impositiva e, consideravelmente, infrutífera. Dentre várias propostas de “expansão”, “redenção”, “desmaterialização”, “ressignificação” ou, simplesmente, “expurgo”, tem-se colocada de uma forma ou de outra a necessidade geral de uma *sublimação* da pintura em relação a sua tradição, notadamente a representativa. A possibilidade, vista com naturalidade, de uma simples *continuidade* da pintura, sem a preocupação com um lastro que a caracterize como “contemporânea”, segue, por várias razões, como algo próximo de um *tabu*.

Assim, diferentemente de outros testemunhos sobre “ressurgimentos” da pintura condicionados a várias formas de sua transformação (ou expansão) entendida de forma absoluta, esta tese defende a potencial pertinência artística da pintura representativa “tradicional” na contemporaneidade, restando discutir as especificidades do tratamento artístico de tais elementos tradicionais (tematicamente, tecnicamente etc.) e qual sua importância na análise de pintores individuais e na de um cenário geral.

A tese então delimitará seu “programa de estudo” ao complexo campo de embates que esta pintura realista na contemporaneidade estabelece com duas dimensões a ela coextensivas e específicas deste momento: **1)** por um lado, o conjunto de influências a ela impostas pelo advento e disseminação da *produção, manipulação e veiculação* digital de imagens, desde o último quartel do século XX e **2)**, por outro lado, o *legado* de práticas e princípios associado ao realismo pictórico moderno enquanto corrente estilística “historicamente datada” e ao mesmo tempo ainda operante.

Estes dois fatores (convergência digital e legado realista) serão considerados tanto como dimensões culturais “amplas” quanto como dimensões associadas (ou associáveis) ao domínio estrito da “arte contemporânea”. Neste último caso, o digital será considerado naquilo que possa importar para a análise de uma *artemídia*⁸ (MACHADO, 2007), assim como o legado realista será considerado naquilo que possa importar para a formulação de um possível *realismo pictórico na contemporaneidade* (objeto da tese).

Em relação a tal objeto, a tese entende que o exame das dimensões de *produção* na contemporaneidade frequentemente se embaralha com o simultâneo exame das dimensões de *mediação* (artística e/ou cultural) - seguindo a grande dimensão contemporânea de mediação como sendo a *Internet*. Mesmo as pinturas analisadas como seguindo um padrão tradicional de produção serão vistas como a sofrer a influência *metapictórica* desta cultura em rede, nos termos simbólicos de inserção em uma “cultura digital” ampla. Como exemplo central à tese, esta atenção recairá sobre a obra do artista Miltos Manetas, a ser defendida como emblemática de uma equação específica e significativa entre condicionantes culturais amplos e condicionantes tidos como estritamente técnicos (que podem ser entendidos como condicionantes culturais

⁸ Artemídia: "...quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica. (...) engloba e extrapola expressões anteriores, como 'arte&tecnologia', 'artes eletrônicas', 'arte-comunicação', 'poéticas tecnológicas' etc.". (MACHADO, 2007: 7,8).

estritos). Nisto, a técnica será aqui vista como uma dimensão poética, cujo exame contempla (mas transcende) as escolhas operativas imediatamente visíveis.

Assim, a citada pergunta acerca da presente tradução pictórica do conflito entre *representação* e “*arte contemporânea*” sinaliza o **problema** que originou as inquietações motivadoras desta tese, em dois planos: num primeiro plano, o problema de um conflito por legitimidade (como sempre os há) marcado pela oposição entre a hegemonia da “*arte contemporânea*” e a resistência da pintura figurativa, que vem buscando assim *desviar* desta “*arte contemporânea*”, segundo a presente hipótese. Num segundo plano, mais interno à tese, o problema de como explicitar este desvio que, como o desvio situacionista, é crítico, não sendo, porém, como o desvio situacionista, *revolucionário*. O problema, que será visto como um problema *histórico*, é o colocado por um presente sistema das artes que se proclama aberto e plural, sendo na verdade marcado por autoritarismo e exclusão, se inscrevendo como alvo de energias críticas que outrora focariam mais diretamente no respectivo contexto social, econômico e político, com propósito revolucionário.

É o problema da aceitação de uma “*crise da representação*” usada como justificativa para renegar a pintura como *ingênuo* diante da efetiva complexidade do mundo atual. Após uma “*virada pictórica*”⁹ (Mitchell, 1994) tida como a questionar o “*logocentrismo*” com que a imagem tem sido abordada desde Vasari - e a propiciar uma cultura (visual) saturada de imagens representativas e uma “*arte contemporânea*” ironicamente delas mais escassa, a negação da pintura é defendida em razão de sua suposta impotência em retratar um mundo atual pouco afeito a ser retratado.

É o problema, enfim, de demonstrar convincentemente que certa orientação da pintura “*tradicional*” pode contribuir com a recente tradição de crítica a políticas do *sistema das artes*. Em outros termos, é o problema de circunscrever a contribuição desta pintura para uma possível *micro-revolução, com teor político, mas efetivamente artística*. Nos termos desta *micro-revolução*, a pintura “*tradicional*” e tida por conservadora será aqui vista justamente como dotada do poder de explicitar a natureza (neo)conservadora da “*arte contemporânea*”, principalmente em sua obsessão pelo digital.

Tal dimensão crítica da pintura figurativa na contemporaneidade será aqui descrita em termos de um seu *realismo*, independentemente do potencial crítico de

⁹ The simplest way to put this [on the Pictorial Turn] is to say that, in what is often characterized as an age of 'spectacle' (Guy Debord), 'surveillance' (Foucault), and all-pervasive image-making, we still do not know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done with or about them. (MITCHELL, 1994:13).

outras formas de pintura e de outras formas de arte. Plasticamente falando, esta pintura será aqui investigada tanto no que dá a ver diretamente quanto no acionamento simultâneo de formas metapictóricas¹⁰ de “enunciação”. Neste agenciamento duplo residirá seu potencial em termos de um uso crítico da tradição e em termos de uma crítica a aspectos da “tradição do novo”.

Ademais, para que a pintura figurativa na contemporaneidade consiga realmente inscrever um elemento de desestabilização no atual cenário da eventualmente preconceituosa “arte contemporânea”, ela deve ser, por sua vez, contraditória, no sentido de não tão facilmente localizável e, com isto, menos vulnerável num contexto de resistência. A pintura alter-realista, pelas razões que serão expostas e avaliadas, é contraditória neste sentido: retrata o cenário de seu próprio interdito, desmistificando-o.

Concretamente, o exemplo da pintura de Milton Manetas (inscrita numa obra *multimidiática* que a engloba, não se limita a ela, mas a tem como central) será vista aqui, metaforicamente, como um “vírus pictórico” a possivelmente desestabilizar as correntes certezas associadas à “tirania digital” da “arte contemporânea.” Contra o risco de aparente exagero neste entendimento do cenário, tomem-se testemunhos influentes como o de que “as poéticas tecnológicas foram perdendo seu caráter marginal e quase *underground* para rapidamente se converterem nas *novas* formas **hegemônicas**¹¹ da produção artística.” (MACHADO, 2007: 53).

Certamente, é admissível que *alguma* pintura atual corresponda a juízos que a tenham como conservadora. Seria descabido valorizar toda e qualquer pintura feita no momento. Um ataque generalizado, ao contrário, é admitido com naturalidade por muitos setores “progressistas”. A pintura a ser aqui defendida vem sendo produzida dentro de um espectro imensamente amplo, complexo e ambivalente de possibilidades de valoração e inserção no igualmente complexo sistema contemporâneo das artes. Para a tese, a condenação fácil e generalizada da pintura parte de uma visão limitada do significado de sua dimensão técnica (frequentemente generalizada como “artesanal”) e de sua dimensão poética (frequentemente generalizada enquanto “ultrapassada”).

Tal julgamento é aqui encarado como a ignorar nexos mais sutis entre a materialidade das práticas artísticas e correlatos e específicos condicionantes culturais. A detecção destes nexos não é de forma alguma uma tarefa fácil e a tese, em muito,

¹⁰ Por ora, relativas a uma “metalinguagem” da pintura a traduzir reflexões sobre sua própria natureza – bem como relativas ao contexto de produção e recepção do meio. Ver nota 13.

¹¹ Grifo nosso.

ainda só os *antevê*, hipoteticamente. A tarefa não é fácil, mas será aqui abraçada, na busca de uma possível revisão sobre a importância artística da(s) pintura(s) hoje.

Ainda assim, será visto por exemplo que a continuidade de um “impulso figurativo” parece estar menos presente na pintura que em linguagens como o cinema comercial, com seu notável ilusionismo digital. A tese buscará assim contextualizar esta figuração pictórica na contemporaneidade, na detecção de seus modos de *continuidade* e *descontinuidade* em relação com outras “linguagens” artísticas, com sua própria tradição e com outras esferas da técnica; tudo isto visto como em interação e maior ou menor *dissolução* numa cultura digital aparentemente marcada tanto por *convergência* quanto por *divergência*¹² dos meios de expressão.

Em suma, esta tese é uma defesa da *diferença*, sendo especificamente a defesa de um segmento da figuração pictórica na contemporaneidade, aqui descrito como alter-realista, em sua capacidade *dupla* e *parcial* de *desvio*. Primeiro, ao *desviar* das diretrizes impositivas de *expansão*, *anti-representação* e *digitalização* da “arte contemporânea” (utilizando ou não o digital como *tema imediato* de pintura). Paralelamente, ao também *desviar* de sua própria tradição pictórica realista, incorporando à trama plástica da obra nexos contextuais específicos à sociedade digital (enquanto sociedade do *software*), num novo entendimento da dimensão *metapictórica*¹³ da representação figurativa, a ser aqui descrito como *infrapictórico*.

O objetivo de defender esta pintura assim circunscrita coincide com intenções correlatas, tanto mais gerais (considerado o quadro cultural e artístico amplo) como mais específicas (considerada a instrumentalidade em si da tese).

Considerado o quadro cultural e artístico amplo, atente-se, retrospectivamente, para a abordagem artística do cenário sociocultural empreendida pela *Pop Art* na segunda metade do século XX, às vezes descrita como “realismo capitalista¹⁴”; considerando-se também, mais recentemente, a atualização desta referência na virada do século, às vezes descrita nos termos de um “capitalismo digital¹⁵”. O cruzamento destes dois referenciais (“realismo capitalista” x “capitalismo digital”) embasa e inspira a

¹² JENKINS, Henry. *Convergence Culture*. 2006.

¹³ Basicamente, a noção de metapictórico pode dizer respeito ou ao que a pintura diz sobre si mesma, autoreflexivamente (como em “metalinguagem”) ou ao que o contexto de produção diz sobre a pintura. A tese desenvolverá um sentido do termo que congrega estas duas acepções.

¹⁴ Termo frequentemente atribuído a Sigmar Polke e a um grupo de pintores europeus que se colocavam como alternativa à *Pop Art*, apesar dos vários pontos em comum. A tese assim entende como apropriado estender o termo à obra de Andy Warhol.

¹⁵ SCHILLER, Dan. *Digital Capitalism*. 2000.

presente proposta de um realismo direcionado à sociedade digital, sob o termo *alter-realismo*.

Considerando ainda este quadro cultural e artístico amplo - e dada a ambivalência da “arte contemporânea” em relação à pintura - propor a pintura alter-realista enquanto desvio *da* “arte contemporânea” equivale (dependendo do entendimento que se tenha desta última) a propor a pintura alter-realista enquanto desvio *na* “arte contemporânea”. Para dirimir tal indefinição, a tese utilizará o termo “arte contemporânea” (entre aspas) sempre que objetivar deixar clara esta sua *orientação* anti-representativa, tecnológica e digital (entre outras orientações possíveis). A expressão “arte na contemporaneidade”, por outro lado, dirá respeito a toda arte feita no momento presente.

Como mais uma ressalva, a presente oposição à “iluminada ditadura do digital” (MANETAS, 2011) não é sinônimo de negação do digital. Implica apenas a defesa de modos em que a pintura dialoga criticamente com a sociedade digital *enquanto pintura*. A tese assim delimita seu *contexto* a uma cibercultura que engloba, na contemporaneidade, tanto a “arte contemporânea” quanto uma continuada e heterogênea produção pictórica; delimita seu *tema* a um segmento desta produção: a pintura aqui descrita como alter-realista, exemplificada na obra de Miltos Manetas - e delimita seu objeto ao modo como a obra deste artista opera um *desvio alter-realista* apto a problematizar tanto o presente entendimento sobre a pintura quanto o presente entendimento sobre a “arte contemporânea”.

1.3. Objetivos

Isto posto, o **objetivo geral** da tese será o de DEFENDER a representação pictórica na contemporaneidade em seu direito de cidadania frente ao *sistema das artes* e em seu potencial de representatividade enquanto prática artística legítima. Para tanto - e partindo do pressuposto de que a prática da pintura configura hoje uma prática de *resistência* - implicará a obtenção dos seguintes **objetivos específicos**:

1. SISTEMATIZAR uma síntese, adaptada ao presente, entre duas referências históricas tomadas como base enquanto modelos de resistência e crítica artística: o desvio situacionista (“*détournement*¹⁶”) em sua capacidade de divergência e ressignificação - e o realismo pictórico desde sua maior politização no final do século XIX,

¹⁶ Sobre a utilização do termo “*détournement*” principalmente no título da tese e sua tradução, no texto da mesma, enquanto “desvio”, ver nota 32.

em seu escrutínio das contradições do ambiente social; síntese esta que será descrita em termos de um *alter-realismo*, ou o realismo direcionado à presente sociedade digital;

2. SISTEMATIZAR o modo como este alter-realismo atualiza os propósitos de suas fontes de inspiração num contexto de resistência crítica à “arte contemporânea”, na presente proposta de um “desvio alter-realista” duplo e parcial, ao divergir *simultânea e pontualmente* tanto da “arte contemporânea” quanto de uma tradição pictórica realista que negue o diálogo com a sociedade digital;

3. SISTEMATIZAR a proposta da obra do artista Miltos Manetas como emblemática deste “desvio alter-realista”, através de um Estudo de Caso *micro-histórico* destinado a analisar a obra do artista (que congrega pintura e artes midiáticas) e comprovar a hipótese inicial da tese sobre a possível atualidade crítica da pintura representativa frente à “arte contemporânea” e à cultura digital.

Esta hipótese inicial inspiradora dos objetivos se origina tanto da *observação* do cenário presente quanto de *intuição* sobre seu funcionamento. No sentido da observação, naturalmente mediada pelo auxílio dos debates em curso, a tese apresenta estes objetivos por considerá-los em sua contribuição para o enfrentamento de um cenário visto como refratário. Se o digital tem sido imaginado como o grande antagonista da pintura, a consideração de uma figuração que tematize justamente este antagonismo (e talvez para além da simples tematização) sinaliza, para a tese, uma fértil chave de leitura sobre os possíveis rumos da arte (pictórica) na contemporaneidade.

Ainda no sentido da observação, o digital assim considerado é sem dúvida uma marca distintiva do entendimento sobre a realidade neste primeiro quartel do século XXI; um seu *epíteto*, por assim dizer. É neste sentido que a tese defende uma pintura figurativa que se debruce sobre o digital neste momento; sobre um digital visto como símbolo da complexa realidade que o inclui (ainda que, por isto mesmo, o transcenda).

Esta não é assim a defesa de um “estilo”; é a defesa da pertinência e da legitimidade possivelmente atribuíveis, neste momento, aos propósitos artísticos de representação da realidade, mesmo considerados os limites de tais propósitos - e sua renovada necessidade de *justificação*.

1.4. Justificativa¹⁷

Incerteza, pluralismo, liquefação, fragmentação, hibridação e expansão, entre outras, são as novas palavras de ordem a descrever, cultural e artisticamente, o atual mundo dito *globalizado*, marcado por velozes e pluridirecionais fluxos de capital, dados, informação e sentido. A título de ilustrativa imagem mental, a tese aqui descreve este momento com o seguinte questionamento de David Hockney:

Nos anos 70, chega o computador e altera a imagem da lente. (A tecnologia sempre pareceu ter seu efeito sobre a representação). (...) A posição especial, mesmo a posição jurídica, que a fotografia teve um dia, desapareceu. (Manipular – “usar a mão”). A mão regressou às imagens baseadas em lentes. O computador tornou a aproximar a fotografia ao desenho e à pintura. O *software* usa termos como “paleta”, “pincel”, “lápis” e “caixa de cores”. **Assim, onde estamos agora? Será que as linhas se entrecruzam ou se emaranham?**¹⁸ (HOCKNEY, 2001: 185)

Esta pergunta, pelo que tem de “imagética”, parece *contextualizar* mais “palpavelmente” o questionamento básico da tese sobre as convergências (mas principalmente as divergências) de uma pintura atualmente desviante da “arte contemporânea”.

Paradoxalmente, tal arte pode ser criticamente percebida como tributária de uma ideologia dominante munida de bastantes certezas, a despeito da paralela retórica de apologia à dúvida e ao luto. Os discursos oficiais relacionados ao “pós-colonialismo” e ao “multiculturalismo”, por exemplo, dão a crer que uma *nova ordem mundial* renega qualquer ação de dominação cultural efetiva, numa harmônica e equânime “aldeia global.”

Considere-se, neste sentido, a *internet*, onde realmente se vêem abertas novas e/ou potenciais fronteiras de participação e cocriação independentes e *irreverentes* (mas frequentemente à força e de forma não autorizada).

¹⁷ Em setembro de 2014, a ferramenta de busca *online Ebrary* apresentou, em resposta às entradas de pesquisa “pintura realista” e “*pictorial realism*”, 90 (noventa) resultados em língua portuguesa e 4.512 (quatro mil, quinhentos e doze) resultados em língua inglesa. Mesmo considerando o inglês como *língua franca* acadêmica, o citado resultado evidencia a carência de estudos sobre a pintura realista no Brasil. Diga-se inclusive que, a título de resultados gerais, as menções a “realismo” enfatizam o termo sob a ótica de uma considerada *psicologia da percepção*. Ademais, os estudos realizados no Brasil ainda falam de realismo enquanto negação da representação, na esteira do *nouveau realism* de Klein. Considere-se neste sentido SCHOLLHAMMER (2012).

¹⁸ Grifo nosso.

Hoje, podemos dizer que não é mais necessário que nos movimentemos em direção à rede: ela já nos envolve em um ambiente de conexão que, cada vez mais, se generaliza. O impacto desse novo contexto certamente transcende os limites do mundo digital e afeta as práticas sociais, que vão desde a relação do indivíduo com o espaço e com o tempo, até a forma como ele **produz, difunde e consome**¹⁹ informação e bens culturais, passando por novas possibilidades de emergência de expressões culturais cuja visibilidade, nos meios de comunicação convencionais, tem sido limitada. (COSTA, 2009: 171).

De qualquer forma, para o bem ou para o mal, a *Internet* é hoje mais discutida em termos de seu potencial futuro. Por ora, pode-se dizer que possui substratos técnicos, tecnológicos, jurídicos e financeiros fatalmente não tão descentralizados e democráticos quanto faz crer a vertiginosa *sensorialidade* de sua superfície.

Se é possível aceitar, por exemplo, que contemporaneamente “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia” (FOSTER, 2014: 174), parece igualmente possível sugerir uma desmistificação desta *cultura expandida* como um campo de forças “sem fonte” e sem agentes e demarcadores de posição e poder minimamente localizáveis. Em outras palavras, a apologia de uma suposta “isonomia simbólica globalizada” pode trair a ação de agentes de autoridade e exclusão como em quaisquer regimes simbólicos anteriores.

No campo artístico, por exemplo, a imagem disseminada como *compreensiva* (no sentido de aberta a diferenças e tensões) do que seria a “arte contemporânea” parece chocar com propostas excludentes ligadas à artemídia e ao regime da *simulação numérica* (COUCHOT, 2003; Baudrillard, 1991). A obra pictórica a ser aqui analisada, em contraponto, busca dialogar com estas linguagens tecnológicas. Apesar de vários analistas contemporâneos insistirem que a defesa da *artemídia* e da simulação implica a negação das artes tradicionais e da representação, a história nos mostra que o confronto de ideias e práticas sempre foi mais marcado por sua *coexistência* que por sua *sucessão*.

Como sugerido por Barros (2004: 19), as disciplinas contemporâneas são especialmente marcadas por uma dupla crise de paradigmas: a “*fragmentação de especialidades*”, que cria divergências *internas* de abordagem e programas de ação, paralelamente a uma “*fragmentação de perspectivas*”, que gera novas e conflitantes maneiras de conceber a natureza mesma das disciplinas. Fragmentação esta frequentemente concebida, alhures, de forma excludente, considerando que

¹⁹ Grifo nosso.

Com as formas tradicionais de arte entrando em fase de esgotamento, a confluência da arte com a mídia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que poderá resultar proximamente num salto no conceito e na prática tanto da arte quanto da mídia. (MACHADO, 2007: 27).

A presente “ciência da arte” não foge a esta crise de paradigmas. Por enquanto, tal estado de coisas deixa entrever - na “arte contemporânea” - o que um designer poderia chamar de “falha de projeto²⁰”; não no sentido teleológico de um supostamente malogrado projeto geral (como o moderno, *talvez*), mas no sentido da detecção, no campo da arte, hoje, de tensões e contradições *aparentemente* insolúveis, num cenário em que um suposto e vago programa de pluralidade frequentemente esconde políticas autoritárias que, pretendendo não o ser, dificultam um debate real e aberto.

É por entre tais “falhas” que esta tese se insinua, em busca de sentidos provisórios frente à presente incerteza entre “*polissemia e cacossemia*” (COUCHOT, 2003: 140).

Por um lado, uma vez que determinados segmentos da presente figuração em pintura podem realmente apresentar uma orientação mais conservadora, não só em termos de certa *tecnofobia* como também na manutenção de programas *miméticos* de representação próprios de um projeto de controle objetivo e total da realidade, um específico segmento deste realismo contemporâneo provavelmente seja passível de efetiva crítica.

Por outro lado, outro possível realismo contemporâneo, o *alter-realismo*, não só aceita o embate com o digital, como inclusive o reconhece como feição inescapável da presente realidade. A tese reconhece que o digital é um importantíssimo, estrutural e onipresente fator a moldar uma visão de mundo contemporânea, não necessitando, porém, ser sua baliza. Reconhece certamente a complexidade inerente aos jogos de legitimação na esfera técnica, mas buscará explorá-la justamente neste recorte: o dos modos de representação da contemporaneidade pela pintura realista, ou como seres analógicos seguem representando, analogicamente, um mundo crescentemente digital.

Para a tese, o pintor realista contemporâneo não segue mais simplesmente *mediado* pela cibercultura, mas radicalmente imbricado nesta, tanto nos níveis descritíveis como os de uma *cultura material* quanto nos de uma *cultura imaterial*. Ciente desta imbricação - e do que nesta pese como digno de resistência, ele poderá,

²⁰ Sobre uma análise das *falhas* que discuta "quando o bom é melhor que o ótimo, ver PETROSKY, Henry. *The Evolution of Useful Things*, 1994.)

segundo intui a tese neste momento, desenvolver um registro do mundo na contemporaneidade possivelmente apto a nos revelar algo mais sobre nós mesmos.

Ademais, a presente defesa da pintura é, simultânea e indiretamente, também uma defesa da lógica analógica de ação e pensamento. A tese concorda com o designer Aicher (2001), em que somos principalmente seres analógicos, ainda que utilizando, pontualmente, lógica ou ferramentas digitais.

A relativa falácia do projeto de “objetividade” de uma pintura “fiel ao real” já foi suficientemente apontada. Ainda assim, esta tese se posiciona contra a tendência de identificar a *crise* da representação com a necessidade de sua abolição. Não defende uma pintura nova. Defende uma pintura *outra*: uma pintura alter-realista, em sua ação “continuada” de olhar e retratar o mundo, ciente da sempre “renovada” natureza deste mundo e deste olhar. Ratificando, em suma, parte-se aqui do pressuposto de uma hostilidade da “arte contemporânea” não em relação à pintura *per se*, mas à pintura representativa realizada na contemporaneidade e resistente à pressão de se proclamar “pintura contemporânea”. Se opiniões como as de Couchot e Machado não bastam como sinalizadoras desta hostilidade, tome-se o *fato* da criação, em Barcelona, em 2011, do MEAM, Museu de Arte Figurativa no Século XXI, projetado como um verdadeiro bastião em *defesa* da figuração pictórica hoje, como se verá mais detidamente adiante.

1.5. Abordagem teórica

O busílis reside no fato de que só conseguimos definir também a arte atual como arte mediante esse antigo princípio, ou seja, no horizonte de sua história: somente essa história pode explicar o que no fundo não se pode explicar.
 BELTING, 2003: 189.

A cognição humana busca padrões regulares e nestes se baseia em grande medida. Seu horizonte ideal envolve leis, que, contudo, podem ser revistas. Se até leis podem ser revistas, o que dizer de teorias, teses e hipóteses? Acatando a mais moderna aceção de “teoria” como, sucintamente, um *conjunto de regras explicitadoras e explicativas de uma disciplina*, a tese igualmente acata o sentido respectivo à etimologia grega do termo (*theoría*), enquanto, sumariamente, *ato de ver, observar, examinar; estado ou condição de espectador*. A oposição usual entre teoria e prática, inclusive, nasce de uma interpretação que confere um papel basicamente passivo à faculdade da observação.

Uma vez que é aqui aceita esta dimensão ativa da observação, o presente entendimento de *teoria* congrega estas duas acepções (entre “conhecimento” e “conhecer”), razão pela qual *grosso modo* a distinção entre teoria e metodologia é aqui tida como instrumental, pela correlação entendida como necessária entre *objeto*, *ponto de vista* e *modo de ver*.

Para a tese, o campo disciplinar que, além de chamar especial atenção para esta correlação na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que também contempla, pontualmente, cada uma destas dimensões relacionadas (considerado o presente problema de pesquisa) é a história.

Mais especificamente, uma *micro-história da arte* destinada a considerar a obra de Miltos Manetas como uma série *em si*, mas como um (micro)acontecimento em relação ao contexto da “arte contemporânea”. Nisto, a presente abordagem congrega diretrizes historiográficas referentes ao tratamento das fontes; diretrizes historiográficas referentes ao ponto de vista (“teórico”) e diretrizes historiográficas referentes ao objeto tematizado, de forma a ser mais aprofundada no **Capítulo 4**.

Por ora, considere-se que a tese assim engendra, inicialmente, uma constelação temática formada basicamente pela inter-relação de: “*pintura*”, “*realismo*”, “*desvio*” (“*détournement*”) e “*arte contemporânea*”. Considerado o débito mais ou menos direto que estes temas possuem com o relato específico constituído pela história da arte, a tese toma por apropriado um enfoque principal assim alinhado, mas nos termos de *uma* história da arte: uma “história da arte de um artista só (e *vivo*)”, dada contextualmente uma definição de arte que ainda segue lidando com os decretos de sua própria morte enquanto “meta-narrativa” (como em Belting [2003²¹], Danto [1998] etc.).

Tal campo teórico amplo se *especifica* desta forma (sem “letras maiúsculas”) pelo entendimento da necessária dialética entre a suposta objetividade histórica e historiográfica destes temas e sua representação, justamente, como *relato*, ou seja, como passíveis de *revisão* e *ressignificação*. Assim, a tese adota tal *história da arte* enquanto uma “*teoria da arte*” *comprometida com uma visão histórica do presente*, na linha, por exemplo, da *filosofia do arcaico* de Giorgio Agamben (2009). Neste sentido, tanto o desvio quanto o realismo terão uma apresentação de seu contexto histórico original confrontada com uma análise (histórica) de sua possível atualização na contemporaneidade e frente ao presente objeto.

²¹ O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (Belting, 2003: 13).

Subsidiariamente, a discussão de determinadas referências terá o objetivo de sistematizar sínteses entre contribuições pontuais, que, por si, iluminariam aspectos isolados da problemática. Como exemplo, uma discussão sobre a noção de representação (em prólogo ao **Capítulo 3**) irá propor uma atualização do “método histórico” da *iconologia* (Panofsky, 1991, 1ª ed. 1939), inspirando a concepção de uma *representação típica da sociedade digital, para além do critério temático*. O recente campo de estudo dos “*Software Studies*” (Manovich, 2003) contribuirá neste sentido (a partir do **Capítulo 4.**), no estabelecimento de critérios para definir a pintura de Manetas numa relação, simultaneamente, de igualdade e diferença com a figuração tradicional, dada a especificidade de uma “cultura do *software*”.

Em suma e de forma geral, as presentes sínteses entre referências históricas concretas (por exemplo, na citada constelação temática, aqui proposta, entre “*realismo*”, “*détournement*” e “*arte contemporânea*”) terá como horizonte o objetivo de sínteses suas análogas, contemporaneamente (por exemplo, na constelação temática, também aqui proposta, entre as noções, derivadas daquelas, de “*alter-realismo*”, “*desvio duplo e parcial*” e “*arte na contemporaneidade*”). A esquematização destas relações em gráfico objetivará dotá-las de maior clareza.

A tese assim defende a *teimosa* pintura por via da *teimosa* história, estabelecendo assim uma *circularidade* entre posturas de *resistência* simbólica detectáveis aqui tanto no objeto quanto em sua abordagem - e explorando assim, possivelmente, uma dimensão razoavelmente negligenciada pelos estudos contemporâneos em arte.

Através da consideração da obra de Miltos Manetas, a tese define um aporte teórico e metodológico centrado na relação entre *poética* e *técnica*, analisado sob o citado viés histórico.

1.6. Abordagem metodológica

Da mesma forma que em relação à teoria, seguem aqui congregados dois sentidos básicos de *metodologia*: o de “conjunto de ferramentas hermenêuticas destinadas à produção científica” e, simplesmente, o de “caminho” escolhido para projetar e executar uma pesquisa.

O primeiro sentido respeita a autoridade dos receituários estabelecidos, unitários e coerentes; o segundo entende mais que cada problema específico demanda um

caminho respectivo (ou síntese de caminhos respectivos), numa maior autonomia por parte do pesquisador. A consideração de Panofksky (1991) sobre a Iconologia enquanto um “método histórico” inspirou o *caminho* aqui escolhido: o de uma específica e pontual história da arte.

Por outro lado, esta imbricação tida como presente entre as dimensões teórica e metodológica da tese não impede a consideração de *procedimentos* de ordem mais concreta aqui descritos previamente, aprofundados no **Capítulo 4** e levados a cabo, na prática, no **Capítulo 5**:

Etapa 1. Após o levantamento bibliográfico e do estado da arte sobre os temas, DEFINIR e SISTEMATIZAR a aceção que a tese confere a todo um rol de conceitos-chave importantes (e interligados) sobre a problemática da pesquisa; em especial os de “*détournement*” e “*realismo*”, para os quais serão dedicados os dois primeiros capítulos da tese, respectivamente;

Etapa 2. FUNDAMENTAR uma síntese conceitual entre estas duas noções, no contexto da contemporaneidade, da “arte contemporânea” e da sociedade digital; síntese esta efetivada na noção de *alter-realismo*.

Etapa 3. Com base em aproximações possíveis com o conceito situacionista de “*détournement*”, DEFINIR os critérios teóricos gerais para a identificação de um desvio alter-realista;

Etapa 4. PROCEDER a uma catalogação da obra artística de Miltos Manetas (desde o ano 2.000 e dentro de 3 *subséries*: analógica, digital e mista), hipoteticamente vislumbrada como a concretizar as características imputáveis ao desvio alter-realista;

Etapa 5. Com base no confronto entre a estrutura teórica construída e as conclusões obtidas no exame interpretativo das obras catalogadas na etapa anterior, DESCREVER o modo como a obra de Manetas opera um desvio (alter-realista) em relação à “arte contemporânea”, legitimando uma posição de resistência crítica da pintura na contemporaneidade;

Etapa 6. DESCREVER em gráfico tal dinâmica de continuidade e ruptura no desvio alter-realista, localizando possíveis sub-classificações de acordo com as várias linguagens artísticas de Manetas (analógica, digital e mista). A previsão de um período de mobilidade (“doutorado *sanduíche*”) contemplou as **Etapas 4, 5 e 6** (ver cronograma).

Como exemplo de “teoria do método” a embasar estes procedimentos, considere-se por exemplo a noção de *figural* (Lyotard, 1971)²², já utilizada por Gilles Deleuze (1981) a discorrer sobre Francis Bacon. De acordo com a proposta do *figural*, a “crise da representação” condicionou fortemente a pintura, desde o modernismo, a negar a ideia “hierárquica” de figura, através de procedimentos como seu isolamento visual em relação a uma *cena*, de maneiras “abstratas” complexas e ambíguas.

O *figural*, assim como a ideia de pintura expandida, é aqui tomado como uma estratégia ambivalente que pode ser interpretada, mesmo contra seus proponentes, como um esforço a lograr mais uma *castração* que uma *abolição* da figura. Para a tese, o *figural* constitui talvez o mais *patético* (no sentido de doloroso) destes esforços. A análise da obra pictórica de Miltos Manetas é aqui orientada de forma a registrar esta referência. Contudo, a observação prévia já nos informa que o *figural*, se está presente na obra em questão, o faz de forma muito pouco significativa. Em outros termos, a noção de *figural*, importantíssima para o entendimento dos possíveis caminhos da pintura na contemporaneidade, será considerada, mas de forma *negativa*, iluminando a obra analisada, mas estando dela ausente. A possibilidade de Manetas operar outro tipo de “auto-mutilação” pictórica não estará, contudo, descartada.

Antecipando as reflexões a serem feitas sobre o conceito de série para a *história serial*, a série correspondente ao *corpus* coletado da obra de Manetas encerrará o universo da tese em termos de fontes diretas. Não haverá neste sentido uma análise paralela de outras produções imputáveis como *realistas* e atuantes no presente momento, como a de pintores figurativos particularmente renomados (como Lucien Freud, Francis Bacon, Gerard Richter, Damien Hirst, Stephen Wiltshire, Richard Prince etc., todos raramente descritos na contemporaneidade como "realistas").

Dada imensa quantidade de referências internacionais em arte sob a rubrica “realismo”, como mostra o grande número de associações de pintores realistas, o termo será referido na tese desta forma, assim, “negativa”, como este alter-realismo que difere do entendimento ainda corrente de realismo enquanto *fotorrealismo*.

1.7. Organização da tese

²² Noção que, adaptada pelo presente autor e aprofundada no capítulo 2.0.2., sugere formas contemporâneas de reação da representação pictórica à sua "crise". Precusores incluem os "expressionismos" do começo e final do século XX. Tal "pseudorepresentação" figural residiria basicamente no recurso à figuração sem pretensões de registro objetivo da realidade.

Estruturada em 5 capítulos, a tese contextualiza os dois principais temas de sua problemática nos dois primeiros capítulos, dirigidos respectivamente ao *desvio* (2) e ao *realismo* (3), tratados enquanto apanhado histórico, estado da arte e questionamentos sobre possibilidades contemporâneas destas noções tematizadas. O **Capítulo 4** trata destas possibilidades, nas noções aqui propostas de um “desvio duplo e parcial” e de um “alter-realismo”, por sua vez sintetizadas na ideia de um “desvio alter-realista”, base da presente hipótese da *pintura alter-realista enquanto desvio em relação à “arte contemporânea”*. O **Capítulo** congrega estas temáticas e estas hipóteses na indicação da filiação teórica e do encaminhamento metodológico do Estudo de Caso. Este, centrado na análise da obra artística de Miltos Manetas, será levado a cabo no **Capítulo 5**, finalizado com o confronto da hipótese com o Estudo de Caso, em prol de conclusões concernentes à validade da hipótese e à sua proposição enquanto tese. Sequencialmente, considere-se:

Capítulo 2.

Procederá a um exame retrospectivo do “*détournement*” situacionista e enquanto possibilidade na “arte contemporânea”. Será enfatizada a escolha instrumental pela noção de desvio por conta da capacidade que esta noção apresenta, para a tese, de ilustrar dinâmicas artísticas de *resistência* marcadas simultaneamente por continuidade e transformação de ideias. O capítulo enfatizará igualmente que qualquer menção a “desvio”, durante a tese, trará implícita uma referência retrospectiva (mas em termos de analogia) à acepção original de *détournement*. Neste sentido, será proposto o objetivo de elencar um segmento específico da pintura figurativa na contemporaneidade como operativa de um “desvio alter-realista”, distinto do sentido original situacionista de *détournement*, mas deste tributário. Referências para este capítulo incluem a fortuna crítica da IS (Internacional Situacionista) sobre o *détournement* e temas correlatos.

Capítulo 3.

Abrirá com *dois prólogos* considerados importantes para a argumentação subsequente: o *primeiro* - **3.0.1.: A(s) essência(s) da pintura** - buscará um possível entendimento da pintura artística neste momento de “*emaranhamento e entrecruzamento*” de suas possíveis definições (no *questionamento* da pintura em geral, da “pintura contemporânea” e da pintura realista na contemporaneidade) para antever as possíveis especificidades da *pintura alter-realista*. Este prólogo, de forma aparentemente paradoxal, defende uma noção dinâmica de “essência” para justificar uma busca por especificidades não da pintura, mas da pintura objeto da tese.

O segundo prólogo - **3.0.2.: A representação figural** - paralelamente, aprofundará o exame da conceituação de representação com um breve panorama histórico e a proposta, também aparentemente paradoxal, de uma continuidade *factual* mas não *lógica* da pintura representativa em relação à tradição. Tal continuidade transgressora será descrita como "herdeira conhecedora da 'crise da representação'".

Após a subsequente discussão sobre o realismo histórico e (possivelmente) na contemporaneidade, o capítulo conclui com um adendo sobre o desenho e a pintura "abstrata", por suas relativamente inescapáveis interfaces com o objeto da tese.

Referências para este capítulo incluem toda um rol de estudos recentes sobre a "ressuscitação" da pintura, como *After Modernist Painting* (Staff, 2013), *Vitamin P* (Vols. 1 e 2) e a revisão de Vidal (2010) para noções-chave da pintura, como o *visual*.

Capítulo 4.

Este capítulo será uma síntese dos dois anteriores. Se o primeiro capítulo objetivou um balanço histórico do *desvio*, concluindo com o questionamento sobre suas possibilidades contemporâneas - e se o segundo capítulo objetivou um balanço histórico do *realismo pictórico*, concluindo com o questionamento sobre suas possibilidades contemporâneas - este capítulo investiga a possível tradução contemporânea de uma síntese destas duas noções (por um lado com a noção de *desvio duplo e parcial*; por outro, com a noção de *alter-realismo*, respectivamente). Esta possível síntese, por sua vez (e de acordo com critérios como o de uma *resistência crítica da presente pintura figurativa*) resultará na proposta descritiva e interpretativa da *pintura alter-realista* enquanto núcleo da tese.

Este sintético *desvio duplo e parcial* - entre um sentido horizontal (dissolução na cultura) e um sentido vertical (continuidade pictórica) será a figura de uma reafirmação da representação na contemporaneidade. Uma contribuição fundamental neste ponto será dada por Manovich (2013), com sua importante referência aos "Software Studies", base das conclusões obtidas na análise da *pintura* de Manetas. O capítulo segue com a busca de sistematizar encaminhamentos historiográficos distintos (história da arte, *tematicamente*; micro-história, em termos de *ponto de vista* e história serial, pelo tratamento do *corpus*) na base tanto teórica quanto metodológica da tese. Subsidiariamente, o capítulo indicará a contribuição pontual ou mais estrutural de referências como a *Iconologia* de Panofsky (1939) e o *figural* de Lyotard (1971).

Em termos de procedimentos concretos, será definida uma abordagem a considerar a realidade plástica da obra de Manetas, paralelamente a uma análise do contexto metapictórico imediato de sua presença ativa na *Internet*. A definição adotada

de pintura, por exemplo - e de acordo com as conclusões do **Capítulo 2**, resultará, por exemplo, no inquérito da dimensão ou metafórica ou literal de noções como “pintura digital”, de forma a basear o corpo de critérios para o Estudo de Caso.

Referências para este capítulo incluem representantes da história serial (como Barros, 2012), da micro-história (como Levi, 1992) bem como importantes (ainda que pontuais) indicações de historiadores da arte, como Argan (1992). Outras incluem as inevitáveis considerações de Walter Benjamin (1936) sobre a reprodutibilidade técnica, bem como o lastro de tal discussão, em Lévy (1999), Couchot (2003), Aicher (2001) e Mitchell (1994). Finalmente, os *Software Studies* (Manovich, 2013) baseiam em grande medida a identificação do alter-realismo na pintura de Manetas.

Capítulo 5.

Este capítulo trará o Estudo de Caso das obras pictóricas (e do cenário metapictórico) da produção de Miltos Manetas desde o ano 2000, dado o enfoque concebido no **Capítulo 4**. Este recorte temporal, por sua vez, se deve ao presente propósito geral de descrever a contemporaneidade em termos que mais interessam à problemática da tese, ou seja, nos termos temporais do primeiro quartel do século XXI (2000 a 2025). Referências neste capítulo incluem publicações sobre Manetas, como Acquistapace (2008), bem como textos do próprio artista em livros e na plataforma autoral NEEN. A referência à ideia de *metatela*, de Manetas e sua apropriação em termos de confronto técnico/poético entre *canvas* e *screen* encerra este capítulo, com as conclusões da tese. Como indicativos de pesquisa futura, baseada no princípio da *metatela*, estão possibilidades como a de uma “naturalização do digital”, minimamente suficiente para que se transcenda a *necessidade* mesma de uma tal resistência por parte da pintura, frente a este fator digital.

2. O DESVIO (DÉTOURNEMENT)

*As definições servem apenas para definir os definidores
Mário Quintana*

*Como especificar os diferentes conceitos que permitem avaliar a descontinuidade (limiar, ruptura, corte, mutação, transformação)? Através de que critérios isolar as unidades com que nos relacionamos?
Michel Foucault*

Este capítulo objetiva justificar a escolha pela noção de desvio como fundamentalmente instrumental à tese. Para tanto, procede ao escrutínio desta noção sob duas formas distintas: primeiramente, num exame retrospectivo de sua acepção original como "*détournement*", consolidada pelo movimento da Internacional Situacionista (IS); em seguida, na possibilidade de sua utilização e/ou adaptação na "arte contemporânea" em geral - e, especificamente, na hipótese de um desvio específico: o aqui proposto como efetivado pela pintura alter-realista na contemporaneidade.

Desde a IS, a pintura vem negociando seu *status* através de uma série de estratégias, de adaptativas a reativas. Para a tese, a continuidade da pintura na contemporaneidade atualiza dimensões importantes do "*détournement*", na possível problematização desta pintura enquanto forma de resistência crítica a várias dimensões da atual ordem social. Tal atualização, contudo, levará necessariamente em conta fatores como o distanciamento temporal, o novo contexto artístico e as especificidades do objeto de pesquisa.

A presente acepção de desvio, assim, em parte recupera e em parte reelabora a noção situacionista, no entendimento de uma simultaneidade entre elementos de *continuidade* e elementos de *transformação* nas práticas desviantes em si, assim como no exame comparado de suas ocorrências sucessivas. O presente entendimento do desvio, assim, atualiza o entendimento situacionista (basicamente como *ressignificação*) enquanto o confronta com um entendimento mais geral (basicamente como *divergência*). Procedeu-se, desta forma, a uma *apropriação*, reelaborada e adaptada ao objeto e ao cenário contemporâneo, da noção situacionista de "*détournement*"; tributária desta e ao mesmo tempo dela distinta, ou seja, sua *análoga*.

Neste sentido, a tese então "desvia" a noção situacionista de desvio, dela partindo. Isto explica a escolha pela menção inicial, no texto, ao termo "*détournement*", seguindo porém sendo referido como "desvio", a fim de sinalizar este vínculo parcial. Assim, um "desvio alter-realista" será proposto como uma evocação contemporânea do

"*détournement*"; com sentido distinto daquele original situacionista, mas a este correspondendo em certos aspectos.

A unir estas duas acepções (a presente e a situacionista) estará basicamente a noção de *desvalorização*, detectável nas práticas da IS e nas próprias ao objeto da tese.

2.1. O *détournement* situacionista

*Presented with the alternative of love or a garbage disposal unit,
young people of all countries have chosen the garbage disposal unit.
IS#1*

Sabidamente, os meados do século XX foram marcados por agitações políticas e culturais que constituíram forte ressonância de circunstâncias anteriores, como os conflitos que levariam às duas guerras mundiais, no desdobramento de desequilíbrios sociais que já conturbavam a Europa havia alguns séculos. Este contexto turbulento favoreceu o agrupamento de agentes culturais imbuídos de grande inconformismo com os rumos da sociedade.

A IS (Internacional Situacionista; 1957-1972) foi um movimento internacional de cunho artístico e político, atuante entre o final dos anos 1950 e início dos 1970, sendo bastante ativa no final dos 1960. Com uma produção perpassando linguagens como o filme, textos, *graffiti*, posters, tiras cômicas e modalidades dramáticas, a IS foi tributária da tradição vanguardista do início do século XX e resultante da confluência de diversas tendências artísticas da época, nomeadamente a "*Internationale Lettriste (IL*, por sua vez oriunda do movimento Lettrista)", o "*International Movement for an Imaginist Bauhaus*" e a "*London Psychogeography Association*", absorvendo influências como as do Grupo Cobra, Dadaísmo, Surrealismo e Fluxus.

Os expoentes fundadores desse agrupamento, tais como Raoul Vaneigem (autor de *A Arte de Viver para as Novas Gerações*, de 1967) e Guy Debord (seu principal teórico e autor de *A Sociedade do Espetáculo*, também de 1967) acreditavam numa instrumentalização revolucionária da arte, em prol de transformações culturais, políticas e sociais, se colocando claramente numa posição dita de vanguarda.

Neste sentido, uma primeira e necessária contextualização sobre a ação da IS diz respeito provavelmente à concepção de que se tratou de uma "neovanguarda", no que isto implica a já célebre problemática da natureza da relação entre as vanguardas

artísticas ditas históricas (no início do século XX) e estas chamadas neovanguardas, movimentos dos anos 1950/60 tributários das questões levantadas pelas primeiras²³.

Para Peter Bürger (2012 [1ª ed. 1974]), esta retomada de questões pelas neovanguardas se deu basicamente enquanto "simulação acrítica" ou no mínimo como "redundância" das primeiras vanguardas, sem o radicalismo e a força destas e ecoando de certa forma a leitura marxista de que a história se repete enquanto farsa.

Relativizando posteriormente este entendimento, Hal Foster (2014), por exemplo, concebe as vanguardas e as neovanguardas como numa relação que poderia - agora - ser melhor entendida de forma retroativa, especular e comparada, a iluminar e problematizar tanto o "radicalismo" das primeiras quanto a "repetição" das segundas.

Em Freud, um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito *a posteriori*. Aqui proponho que a importância dos acontecimentos da vanguarda é produzida de maneira análoga, mediante uma complexa alternância de antecipação e reconstrução. (FOSTER, 2014 [1ª ed. 1996]: 10).

Ao sugerir, neste sentido - e a propósito de um tema recorrente para as vanguardas - que "o trabalho de arte deve sustentar uma tensão entre arte e vida, não tentar reconectá-las", Foster (2014: 34) inspira a possibilidade de se considerar um movimento como a IS, por exemplo, como portando características próprias dos dois momentos "vanguardistas". Esta visão retrospectiva permite assim um desenvolvimento apto a procurar, em propostas como a da IS, tanto fatores de genuína subversão quanto elementos de inércia ou entropia.

A própria "genealogia" da IS sugere a propriedade desta visão compreensiva e continuada entre vanguarda e neovanguarda. Constituindo um desenvolvimento, entre outras tendências, da IL (*Internationale Lettriste*, ativa de 1952 a 1954 e já capitaneada também por Guy Debord), a IS nasceu agrupando outros artistas e retomando temas já tratados por sua precursora, como "a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a construção de *situações*²⁴." (Jacques In.: JACQUES [Org.], 2003: 16). Em 1957,

...Debord fundou (...) a Internacional Situacionista. A IS passou rapidamente a ter adeptos em vários países, entre eles: Itália, França, Inglaterra, Alemanha,

²³ Questão tratada de forma mais conhecida, primeiramente, por Peter Bürger, em "Teoria da Vanguarda", escrito em 1974 e citado aqui em referência à edição brasileira de 2012.

²⁴ Grifo nosso.

Bélgica, Holanda, Dinamarca e Argélia. Entre 1958 e 1969, 12 números da revista IS foram publicados e, se nos primeiros seis números (até 1961) as questões tratavam basicamente da arte passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo, estas se deslocaram "naturalmente" em seguida para as esferas propriamente políticas, e sobretudo revolucionárias, culminando na determinante e ativa participação situacionista nos eventos de Maio de 1968 em Paris. (JACQUES, 2003, não paginado).

O Maio de 1968 provavelmente foi o marco a tornar progressivamente indiscernível o limite entre a orientação da IS enquanto movimento artístico (focado numa arte mais diretamente inserida e atuante na realidade social) e a orientação enquanto movimento político focado na revolução, considerada estritamente. Esta indistinção entre arte e política, no inquérito de uma superação revolucionária da própria arte, foi decisiva tanto para a difusão, popularidade e expansão do movimento quanto para suas cisões, crises e dissolução. Antes disso - e por falar novamente em fatores precursores, é preciso salientar a importância de uma outra noção-chave abraçada pelos situacionistas e por eles desenvolvida, além das citadas "psicogeografia, deriva e situação". Trata-se da noção de *desvio* (originalmente, em francês, *détournement*, dada a origem francesa da *Internationale Lettriste* ou IL).

A noção de desvio no contexto da IS foi herança imediata da IL e extensamente colocada e discutida pelos situacionistas, tanto em sua experimentação artística quanto em vários textos e já antes da formação oficial do movimento, em 1957. Como os próprios situacionistas reconheceriam posteriormente, tratava-se assim de uma espécie de prática já difundida na tradição da vanguarda, associada basicamente a procedimentos de montagem/colagem e perpassando vários suportes artísticos. No contexto prévio do *Letrismo* (*Lettrism* ou *Letterism*, de 1945/52 e embrião, por sua vez, da IL), o procedimento do *metagrafo* (ou pema-colagem) consistiu basicamente de experimentações *verbivocovisuais*²⁵, na esteira, por exemplo, dos experimentalismos futuristas de Marinetti, dos *Calligrammes* de Apollinaire, da colagem cubista etc., redundando, entre outros, no que mais tarde seria basicamente conhecido como *Poesia Concreta*. O metagrafo letrista, assim, poderia ser considerado um precursor do *détournement*, mas estando ainda bastante focado na dimensão formal dos experimentos de ressignificação das mensagens visuais, verbais e suas fusões.

Considere-se, como exemplo deste uso do metagrafo letrista, a produção de Gabriel Pomerand, cofundador do Letrismo junto com o romeno Isidore Isou. O livro *Saint Ghetto des Prêts*, de 1950, foi emblematicamente descrito por Pomerand como uma

²⁵ Contemplando holisticamente a potencialidade visual, verbal e sonora dos signos gráficos. Ver PIGNATARI, Décio. *O Que é Comunicação Poética*. Cotia: SP. 2005.

coleção de "rébus urbanos politicamente carregados²⁶" (ilustrados na **Figura 4**). Enquanto esta menção a objetivos políticos antecipa a IS (no projeto de uma nova experiência urbana *psicogeográfica*), o resultado visual destes *rébus* demonstra a preponderância de uma experimentação, eminentemente, formal. De qualquer modo, os experimentos do Letrismo e de sua facção, a Internacional Letrista, são com bastante frequência vistos como seminais tanto para a prática quanto para a teoria do *détournement*.

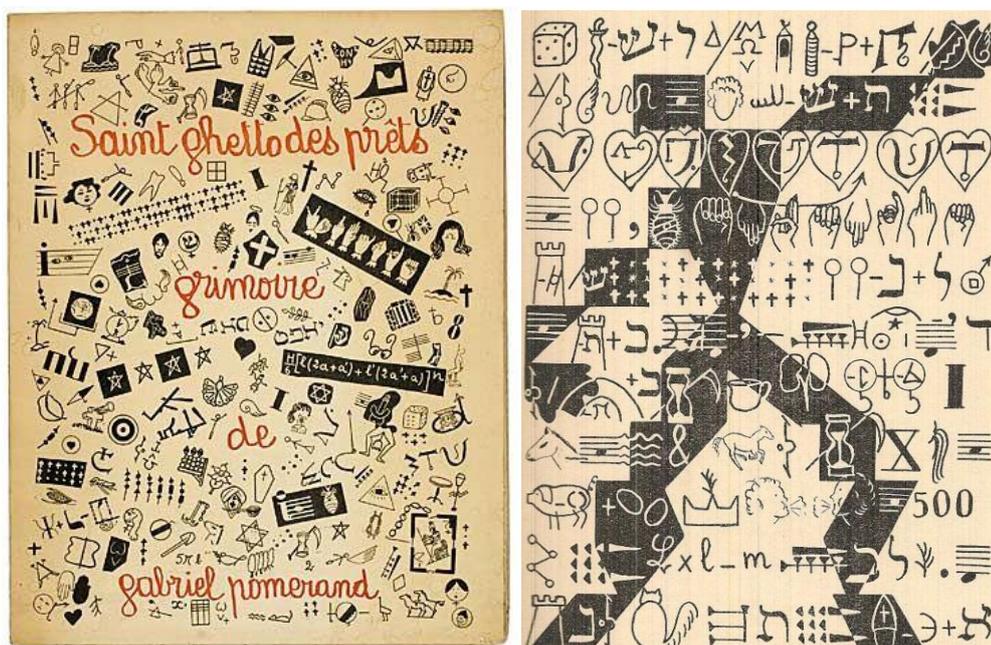


Figura.4. Capa e página de *Saint Ghetto des Prêts* (1950), de Gabriel Pomerand.

Fonte: COUNTER-CULTURE RARITIES. Disponível em: <<http://www.culturerarities.com/boohoray-top-100/gabriel-pomerand-saint-ghetto-des-prts-1950>>, acesso em jul. 2017.

Fala-se aqui, na verdade, de facções e desdobramentos quase contemporâneos. Guy Debord, por exemplo, foi figura central tanto na IL quanto na posterior IS, que ajudou a fundar com vistas a uma maior radicalização política da prática artística. Aparentemente, assim, o *détournement* situacionista não traz nada de tão novo em relação a procedimentos anteriores e contemporâneos seus. De certa forma, assim o é.

Sob o ângulo estrito da técnica da colagem, percebe-se a continuidade de procedimentos associados (e familiares) ao metagrafo letrista. Estes procedimentos, ao cruzar ou justapor os registros de *legibilidade* e *iconicidade* dos caracteres escritos, foram abraçados pela IS como um exemplo da possibilidade de *desviar* os sentidos estabelecidos em uma mensagem "original", subvertida em função de uma nova

²⁶ A citada descrição de Pomerand consta da republicação de seu livro, "*Saint Ghetto of the Loans: Grimoire*", Ugly Duckling Presse, 2006.

mensagem. Esta ação redundaria, por exemplo, no livro de artista *Mémoires*, de 1959, colaboração entre Guy Debord e Asger Jorn, ilustrado na **Figura 5.**:



Figura 5.: Excertos do livro de artista *Mémoires*. Guy Debord e Asger Jorn. 1959.

Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/543880092476106417/>> acesso em jul 2017.

Aqui, reencontramos por exemplo o já familiar recurso de utilizar a orientação tipográfica do texto impresso como uma representação da malha visual do mapa da cidade, orientada agora no sentido de uma nova e específica *experiência de cidade*, negando o caráter planejador do urbanismo tradicional. Uma das conhecidas figuras deste metagrafo é a "cidade nua", colagem de mapas e vetores gráficos de orientação dispostos desordenadamente. Note-se que uma colagem define-se enquanto tal pela justaposição de fragmentos oriundos de outros sistemas; pressupõe *cortes* oriundos de outros contextos mais integrados. Várias indicações futuras de procedimento desviante focariam neste modelo básico de colagem - ou, em outros termos, de (des)montagem.

Várias, mas não todas. Se esta continuidade de procedimentos "plásticos" é inegável, é preciso salientar igualmente a insurgência de um novo espírito; ou pelo menos um espírito a propor uma orientação mais efetivamente política para a já familiar "tradição do novo"²⁷, neste ponto desejosa de, no limite, negar a própria arte. Aqui a análise das práticas artísticas em questão passa a implicar necessariamente uma análise dos programas a elas associados, ou a sua "teoria". Abstraindo por um momento o sentido situacionista do desvio, considere-se o termo como o define o dicionário:

desvio. *S. m.* 2. Afastamento da direção ou da posição *normal*²⁸. [...] Desvio para o azul. *Cosm.* Desvio das linhas espectrais em direção aos comprimentos de onda mais curtos no espectro de uma fonte de radiação que se aproxima do observador; fuga para o azul [...] Desvio para o vermelho. *Cosm.* Desvio das linhas espectrais em direção aos comprimentos de onda mais longos no espectro de uma fonte de radiação em recessão, ou seja, que se afasta em relação ao observador; fuga para o vermelho. (BUARQUE DE HOLANDA, 1990: 579).

²⁷ Noção proposta por Harold Rosenberg no texto homônimo de 1959.

²⁸ Grifo nosso.

Esta *normalidade* evitada pelo sentido comum do termo é também atacada no contexto situacionista, porém mais como *normatividade*; em outros termos, como *establishment*. A contar pelos textos precursores da IS, certos temas mantinham-se em voga, mas submetidos a distintas abordagens. Entre estes temas, percebemos, em particular, a noção de *détournement* já explorada, principalmente, em "*Mode d'emploi du détournement*" (em português, "Guia prático para o desvio", de 1956). Posteriormente, já depois da fundação da IS em 1957, o tema foi também discutido nas "*Définitions*" (em português, "Definições", de 1958 [IS#1²⁹]), em "*Le détournement comme négation et comme prélude*" (em português, "O *détournement* como negação e como prelúdio", de 1959 [IS#3]) e, fora do contexto editorial da IS, no texto homônimo de Asger Jorn para o catálogo da Exposição "*Peinture Détournée*"³⁰ (em português, "Pintura desviada", de 1959). Cada um destes textos apresenta distintas características definidoras da noção de *détournement*, ainda que com ligeiras variações em torno de uma acepção básica, definida em termos de verbete nas "*Définitions*":

desvio: Abreviação da expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas. (*Définitions*, IS#1, junho de 1958. In: Jacques [Org.], 2003: 66³¹).

Se o objetivo das *Définitions* foi o de controlar a grande polissemia de termos como o *détournement*, seu sucesso pode ser questionado. Esta polissemia, que por um lado pode ser tida como uma das grandes riquezas da produção da IS, se deveu muito

²⁹ IS#1, IS#2 etc. são referências às edições da revista "*Internationale Situationniste*", publicada de 1958 (IS#1) a 1969 (IS#12).

³⁰ As presentes citações recorrem às traduções para o Inglês de "*Le détournement comme négation et comme prélude*" (doravante aqui referido como "*Négation*"), "*Mode d'emploi du détournement*" (doravante aqui referido como *Guia*) e "*Definitions*" (doravante aqui descrito como "*Définitions*"). São as traduções de Ken Knabb para a Antologia da IS (KNABB, Ken. ed. and trans. *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1995 [third edition], In: www.bopsecrets.org, acessado em julho de 2017). Também recorreremos a uma tradução para o Português do *Guia*, conforme nota 35. O texto de Jorn teve publicação independente da revista da IS, apesar de constar na coletânea da *IS Online*, em www.cddc.vt.edu/sionline, em inglês, acessada em julho de 2017 e aqui utilizada em tradução nossa.

³¹ No original da tradução para o inglês consultada (*Définitions*, IS#1): **détournement:** Short for détournement of preexisting aesthetic elements. The integration of present or past artistic productions into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of those means. In a more elementary sense, détournement within the old cultural spheres is a method of propaganda, a method which reveals the wearing out and loss of importance of those spheres. In: www.bopsecrets.org/si/definitions.html, acessado em julho de 2017.

provavelmente a uma também intensa *polifonia* característica do programa situacionista, dados os diversos matizes a ele trazidos pelo grande e rico número de seus porta-vozes.

Em comum, o descontentamento com o *status quo* - e a ideia de que todas as noções de "trabalho" ou *prática* artística deveriam confluir num horizonte desejável de *práxis*³² revolucionária, no sentido marxista de atividade teórico-prática de transformação das circunstâncias de exploração do homem pelo homem. Assim inspirada por este ideário básico, a IS deliberou e formulou uma constelação de conceitos operativos, descritos nas *Définitions*. Eventualmente, alguns destes conceitos-chave já definidos teriam leituras suplementares (e por vezes com matizes altamente significativos) por parte de alguns membros do grupo, como no caso, emblemático, do *détournement*.

Tal polissemia, assim, será aqui aproveitada no que respeita o caráter complementar de duas acepções específicas do *détournement* a serem aqui tratadas: a primeira, correspondente às indicações do *Guia*, concebido em função da colocação *em prática* do desvio; a segunda, correspondente à leitura da noção por Asger Jorn, dada a sutil mas importante característica definidora que agrega: a *desvalorização*.

Quanto ao *Guia*, temos que foi publicado em 1956 (dois anos antes do verbete das *Définitions*), por Wollman e Débord, este provavelmente o grande expoente do movimento. Sem a concisão do verbete, este "guia prático" perfaz um conjunto de orientações relativamente pouco sistemático, mas por outro lado bastante elucidativo, sobre a natureza do *détournement*. Elucidação esta que pode ser melhor percebida, em grande medida, retrospectivamente. Em outros termos, só posteriormente tanto ao conjunto de *orientações* do *Guia* quanto ao *verbeta* nas *Définitions* ambos viriam a funcionar de forma, digamos, complementar. Quais seriam, então, estas diretivas "amplas" que o *Guia* propõe sobre o desvio?

Previamente ao esclarecimento desta questão, tenha-se a ressalva referente às traduções dos textos da IS. Considere-se neste sentido a seguinte observação, numa nota final de uma tradução para o inglês do *Guia*:

The French word *détournement* means deflection, diversion, rerouting, distortion, misuse, misappropriation, hijacking, or otherwise turning something aside from its normal course or purpose. It has sometimes been translated as 'diversion', but this word is confusing because of its more common meaning of

³² "Marx conceptualized praxis as being a creative activity in which theory and practice are fused and reflexive of one another, an activity whose goal is to bring about 'the revolutionary transformation of the world'." (TRIER, James. *Detournement as a Pedagogical Praxis*. Sense Publishers, 2014: 30).

idle entertainment. Like most other English-speaking people who have actually practised *détournement*, I have chosen simply to anglicize the French word³³ (KNABB, 1995).

Independentemente da eventual dificuldade que implicam, as diferenças de tradução também abrem a oportunidade, por outro lado, para escolhas entre possíveis acepções. Se a tradução para o inglês dos textos da IS, amplamente utilizada como atual fonte de consulta dos mesmos, utiliza por exemplo o termo "preexistente ('*preexisting*')" para descrever os elementos originais do desvio, a tradução para o português em JACQUES (2003: 66) opta pelo termo "pré-fabricado". Esta não é uma diferença qualquer³⁴ - e sinaliza a grande polissemia que o termo "desvio" carrega, mesmo após tantos esforços em delimitar sua definição, por parte da IS e de seus comentadores. Além do fator *tradução*, tenha-se que o próprio contexto de publicação original do *Guia* (o jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues* 8, de maio de 1956³⁵) trai a já citada genealogia do *détournement* como noção já trabalhada por outras vanguardas históricas.

No texto, Débord e Wolman reconhecem que os "métodos aqui brevemente descritos não são apresentados como de autoria nossa, mas como uma prática bastante difundida a qual procuramos sistematizar" (*Guia*, não paginado). Assim, a influência do conceito de *détournement* parece um tanto desproporcional a sua originalidade e especificidade. Ainda assim, o termo foi e é feliz justamente por congrega, como um *termo-guarda-chuva*, toda uma constelação de ideias advindas de vários períodos, fecundas ainda hoje e ainda compreensíveis, retrospectivamente, sob a rubrica da "subversão". Isto posto, o *Guia* procurou imprimir o mínimo de "denotação" ao termo, através do elenco de características específicas, traduzidas em termos de *diretivas*:

Primeiramente, na diretiva de *utilização da tradição cultural com propósitos revolucionários*, na ideia de que "a herança literária e artística da humanidade deveria ser usada para objetivos propagandísticos de guerrilha" (*Guia*, não paginado). A prática

³³ Em tradução nossa: "A palavra francesa *détournement* significa virada, diversão, reorientação, mau uso, má apropriação, ou, de qualquer modo, desviar algo de seu curso ou propósito normal. Tem sido às vezes traduzida por 'diversão', mas esta palavra é confusa pelo seu sentido mais comum de 'entretenimento'. Como no normal do uso anglófono dos praticantes da ideia, escolhemos por simplesmente anglicizar a palavra francesa.

³⁴ Apesar de passagens em diversos textos da IS contemplarem ambos os sentidos, a tese acata a acepção de "preexistente", no entendimento de que "elementos estéticos" podem ser resultado tanto de manufatura quanto de produção industrial, por exemplo.

³⁵ A versão aqui citada é uma tradução em Português da referida tradução para o inglês, por Ken Knabb, da Antologia da IS. O texto de Knabb mantém o termo *détournement* ("*A User's Guide to Détournement*"). A versão em português, do Sindicato do Rock, traduz o termo para "desvio" ("*Um Guia Prático para o Desvio*"). A tese opta também por traduzir o termo, ainda que mantendo sua forma original nos títulos de chamada; primeiro, pela distância semântica atual entre nossa língua e a francesa; segundo, pela já considerável fortuna crítica do termo assim traduzido em trabalhos acadêmicos no Brasil. A versão do Sindicato do Rock foi consultada em www.wikisource.org, em julho de 2017.

(artística) do desvio deveria estar associada a objetivos (políticos) específicos, servindo estes de verdadeiro critério de legitimação da ação.

O desvio não leva apenas à descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma central a serviço da verdadeira luta de classes. (...) É um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo em direção a um comunismo literário. (*Guia*, não paginado).

O *Guia* enfatiza assim que não bastaria recorrer a certos procedimentos de subversão formal, se vistos como um fim "estético" em si mesmo. Depara-se aqui com a problemática questão relativa a procedimentos artísticos focados justamente num horizonte de superação histórica da própria arte, ou pelo menos de uma *ideia* de arte, propósito este que a IS vislumbrava na construção de *situações*.

Neste sentido, coerentemente inclusive, o *Guia* reproduz uma certa confusão estrutural do programa situacionista: a fácil indistinção entre este seu conceito operativo básico (o *desvio*) e este seu principal objetivo político (a *situação*). No texto seminal e propositivo da criação da IS, "*Rapport sur la construction des situations*" ("*Relatório sobre a Construção de Situações e sobre as Condições de Organização e de Ação da Tendência Situacionista Internacional*"), de 1957, Debord assim relata a importância destas *situações* a serem construídas:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do "público", se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores" (JACQUES, 2003: 43).

Se, contudo, o desvio era visto como servindo à criação destas *situações*, destinadas no limite a turvar a distinção entre arte e vida, estas mesmas situações - por seu turno - só eram pensáveis através do desvio. Contrariando neste sentido o juízo de Jacques (op.cit.: 16) sobre a "situação" como ideia-chave situacionista, um outro texto posterior da IS, "*Le détournement comme négation e comme prélude*" ("*O détournement como Negação e Prelúdio*"), de 1959, prioriza, em vez da situação, o *desvio*, ao propor que "a assinatura do movimento situacionista, o sinal de sua presença e contestação na

realidade da cultura contemporânea ... é, antes de tudo, o uso do *détournement*³⁶ (*Négation*, não paginado). Em outra definição a também turvar o limite entre o desvio e a consequente situação, temos o *détournement* descrito como

"...elemento unificador de trabalhos diversos como os de Pinot-Gallizio, Constant, Asger Jorn e Guy Debord. Este simples procedimento de desvio consistia no esvaziamento do sentido original de um produto cultural seguido de sua ressignificação a partir da inserção num novo contexto." (JACQUES, op.cit.:79).

Note-se que esta proposta de utilização da tradição cultural se dava com propósitos explicitamente revolucionários, devendo, inclusive, se diferenciar enfaticamente de outros e recentes propósitos de apropriação semelhantes (e até seus contemporâneos), no sentido de uma verdadeira "negação da negação" (*Guia*, não paginado). Em outras palavras, negação e superação inclusive de ações subversivas das primeiras vanguardas, que, tomadas em si como "pura" transgressão, já não seriam mais nem tão novas nem tão oportunas.

Neste sentido situacionista, no desvio deve ser "...evidentemente, necessário ir além do mero escândalo [pois] o bigode que Duchamp pintou na Mona Lisa não é mais interessante do que a própria Mona Lisa sem bigode" (*Guia*, não paginado).

Percebe-se aqui o recurso "absolutamente moderno" da negação explícita de filiações, renegando com isto uma irreverência "ingênua" tida como própria das primeiras vanguardas. Neste sentido, procedimentos "iconoclastas" de *adição* (como o citado "bigode") são preteridos pelo *Guia* em prol de procedimentos tidos como mais *sóbrios*, centrados na *subtração*:

Bertold Brecht, revelando numa entrevista recente no *France-Observateur* que ele faz cortes nos clássicos do teatro de forma a fazer as performances mais educativas, está muito mais perto da orientação revolucionária que estamos propondo do que Duchamp. (...) Na verdade é necessário eliminar todos os vestígios da noção de propriedade pessoal nesta área. (*Guia*, não paginado).

O Guia, assim, propõe a necessidade de ir além da irreverência tida por pura e simples, ainda que questionando as "reverências" instituídas. Para isto o desvio, através

³⁶ Na tradução consultada: The signature of the Situationist Movement, the sign of its presence and contestation in contemporary cultural reality ..., is first of all the use of detournement. Porém, "According to a *détournement* leading analyst, Keith Sanborn, 'the term *détournement* does not encompass the totality of the situationist thought'". (in "Duas abordagens do desvio: Guy Debord e René Viénet", palestra ministrada no Centro Cultural B³, em 20 de março de 2014, no Recife/PE).

do esvaziamento da autoridade da alta cultura. No limite, isto implica esvaziar a "aura"³⁷ da obra de arte já cultuada pela tradição, tida como símbolo de uma civilização vitimada pelo espetacular e pelo autoral, em prol da criação das citadas "situações" ambientais aptas a garantir a todos o exercício da experiência criativa.

No Guia, a descrição do *détournement* frequentemente "desvia" para a descrição dos seus objetivos de construção de uma *situação*. Esta "construção superior do ambiente" ou "situação construída" seria "uma unidade espaço-temporal marcada pelo emprego experimental e unitário de todos os meios artísticos. [na qual] Às obras de arte era novamente restituído seu valor de uso." (ZACARIAS & MACHADO, 2009: 80).

Dada a natureza relativamente utópica deste projeto de *situação*, é possível perceber que ecos desta proposta ainda reverberam na nossa "arte contemporânea", no difícil debate sobre a relação entre arte e política. Neste presente momento, a propósito, uma conceituação retrospectiva apropriada do *détournement* situacionista seria uma que congregasse a definição do verbete (nas *Définitions*) com as instruções, normativas e descrições do *Guia*. Isto parece ter sido realizado razoavelmente bem na seguinte descrição, que apresenta considerável êxito no objetivo de equacionar a problemática junção das dimensões artística e política do desvio:

...Détournement é (...) a apropriação de imagens ou ideias e a mudança de seu significado original pretendido de forma a desafiar a cultura dominante. Um bom exemplo disto são as tiras cômicas desviadas, popularizadas pelos situacionistas, nas quais ideias e slogans revolucionários substituem os enunciados possivelmente originais das tiras cômicas³⁸.

À guisa de exemplo deste procedimento citado, tenha-se a seguinte tira cômica, ilustrada pela **Figura 6**:

³⁷ Conhecido conceito proposto por Walter Benjamin, em sua "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica, de 1936, a aura seria basicamente o lastro valorativo da presença da obra de arte, vinculada a seu caráter de objeto singular e imediatamente presente.

³⁸ No original: ...Detournement is (...) the appropriation of images or ideas and the changing of their intended meaning in a way that challenges the dominant culture. A good example of this is the detourned comics that the situationists popularized, in which revolutionary ideas and slogans are substituted for what the comic characters are supposed to be saying. (MATTHEWS, Jan D. An Introduction to the Situationists. In www.theanarchistlibrary.org., acessado em julho de 2017.



Figura. 6.: Exemplo de tira cômica desviada.

Fonte: Disponível em: <www.wpmu.mah.se//the-roots-of-new-media-activism-2>. Acesso em jul de 2017.

Slogans feministas substituem o que quer que tenha sido o texto original das tiras cômicas, num dos exemplos de desvio mais reproduzidos na literatura sobre o tema. O recurso a esta imagem (e aos objetivos nela expressos) serve para pontuar que foge ao escopo desta tese julgar o possível êxito destas ações artísticas "revolucionárias", tanto no contexto situacionista quanto no da presente contemporaneidade.

Dito isto, a análise do desvio "em si" é normalmente forçada a sempre considerar o contexto do seu "programa" em prol da construção de situações.

Mesmo que à tese na verdade interesse o desvio e não tanto a situação, não é fácil "isolar" as características desviantes sem vislumbrar seus precursores, contexto e propósitos políticos. O *Guia*, considerado enquanto tal, parece enfrentar esta dificuldade ao elencar normas para a prática desviante.

Palavras frequentes no *Guia*, assim como no vocabulário geral da IS quanto ao desvio, são por exemplo "superar", "sublimação", "inversão", "reconversão", "disfarce" "ressignificação", "reuso" e, com particular frequência, "correção". Considerado este horizonte reformista e "construtivo"³⁹, o texto apresentada uma tipologia da ação desviante, em duas possibilidades básicas de categorização: os *desvios menores* e os *desvios enganadores*.

Desvios menores são os desvios de um elemento que não tem importância própria, e que portanto toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado. Por exemplo, um resumo informativo, uma frase neutra, uma foto lugar-comum. (...) Desvios enganadores, também chamados desvios com proposta premonitória, são por outro lado o desvio de um elemento intrinsecamente significativo, o qual toma um [sic] dimensão diferente a partir do novo contexto. Um slogan de Saint-Just, por exemplo, ou uma sequência cinematográfica de Eisenstein. (DEBORD & WOLMAN, 1956, não paginado).

³⁹ "Construtivo" não como entendemos o termo com o Construtivismo. Se este ainda opera com noções como a obra de arte e o contexto civilizado da cultura, mesmo em prol de sua mudança, o desvio situacionista prega a reelaboração (enquanto desmontagem) das referências culturais abolindo sua aura, num sentido próximo ao que posteriormente estaríamos acostumados a definir como "desconstrutivista" (Ver neste sentido Derrida, J. "In discussion with Christopher Norris In: PAPADAKIS, A.; COOKE, C. & BENJAMIN, A. [Ed.] Deconstruction. Omnibus Volume. Nova Iorque: Rizzoli, 1989. P.72.).

Percebe-se assim uma abordagem dupla: por um lado, a intenção de criar desvios a partir de "frases neutras", ou seja, uma intenção de ressignificação a partir de qualquer excerto da *linguagem em si*, na esteira da pesquisa verbivocovisual das vanguardas.

Por outro lado, a intenção de criar desvios a partir de um elemento original específico, "intrinsecamente significativo" e escolhido com um claros propósitos de subversão e/ou correção. Em termos discursivos, estas duas modalidades de desvio então propõem partir, por um lado, de um *enunciado* qualquer - e, por outro lado, de um *lugar de enunciação* preciso: o do poder legitimado, aqui simbolizado na autoridade cultural de obras de arte consagradas pela tradição ou pela crítica atual.

Neste segundo viés, partindo de um elemento já "significativo", os originais desviados devem sofrer, além de uma desmontagem formal, algum tipo de violência simbólica, objetivando sua *indiferenciação* (através da *indiferença* projetada contra sua potencial autoridade). Para o *Guia*, tal elemento assim desviado resultaria num elemento aberto, a partir do qual seria exercida uma inventividade nova; aberta a qualquer um e assim mais democrática; liberta dos constrangimentos de uma história marcada pelo lastro autoral do "gênio". Independentemente do juízo acerca deste propósito, é forçoso questionar (principalmente em relação ao primeiro tipo de desvio, o menor) pela possibilidade mesma de uma apropriação "neutra" de dados culturais "neutros", partindo de um contexto original "não significativo".

Partindo do pressuposto de uma impossibilidade neste sentido, parece aceitável encarar o segundo tipo de desvio, o enganador, como uma modalidade mais fértil de ação, por admitir as escolhas e o arbítrio envolvidos na subversão empregada.

O *Guia*, aqui, admite enfim um intencional programa de efetiva *desvalorização* do *establishment* cultural, que por sua vez pressupõe a aceitação de valores específicos a serem atacados. Para a tese, este aspecto é fundamental e, na verdade, foi realmente e melhor desenvolvido por outro situacionista, o teórico e artista dinamarquês Asger Jorn.

2.1.1. O détournement situacionista em Asger Jorn

...Painting is over. You might as well finish it off.
Détourn. Long live painting.
Asger Jorn.

O entendimento situacionista de desvio como apresentado no *Guia* e nas *Définitions* contou com um desenvolvimento específico por parte de Jorn, que foi outra figura-chave da IS. Além de propor uma problematização maior do critério da

desvalorização, este teórico e pintor traduziu isto em obras, possibilitando conclusões talvez inviáveis se o programa se limitasse à teoria. A tradução artística do desvio em Jorn, principalmente sob a forma de suas "pinturas desviadas", será aqui vista como de suma importância por esta maior complexidade conferida à dinâmica geral da *valoração*.

Se Débord desconsiderou a subversão (*duchampiana*) da Mona Lisa, por exemplo, Jorn utilizou uma estratégia diversa e bastante singular, subvertendo a ideia de pintura legitimada ao subverter, plasticamente, o seu oposto, figurado em gêneros pictóricos já *subestimados*. Na prática, isto se traduziu no que o artista chamou de "modificações" pictóricas; "modificações" estas que questionaram o *status* e o *valor* de uma ideia específica de pintura.

As "modificações" de Jorn [no que podem ser também entendidas como desvios] não rejeitaram a pintura em si, mas especificamente a ideia de pintura modernista, que cada vez mais se autoproclamava "vanguarda". (...) Estas modificações operavam em direta oposição à institucionalização do modernismo no pós-guerra. (...) As pinturas encontradas (...) (que correspondiam a óleos sobre tela baratos que Jorn comprava em feiras e modificava com suas próprias adições) (...) eram produzidas por habilidosos mas amaneirados pintores amadores, que imitavam cenas derivadas de gêneros populares à época⁴⁰. (KURCZYNSKI, 2008: 299/300, em tradução nossa).

A tese chama atenção para estas "pinturas desviadas" de Jorn inclusive com o propósito de estabelecer possíveis vínculos e correspondências entre o desvio pictórico situacionista (*détournement*) e um *desvio pictórico alter-realista na contemporaneidade* (considerado em comum o citado critério da desvalorização), o que será empreendido no **Capítulo 5**.

Por ora, antes desta apropriação, para o contexto da contemporaneidade, do conceito de desvalorização como praticado por Jorn - e a fim de melhor abarcar tal conceito (em si e em seu contexto original), é recomendável confrontar a leitura situacionista da ideia de *valor* com pressupostos ideológicos específicos, influentes sobre a IS e sobre outras vanguardas anteriores e a ela contemporâneas; pressupostos estes de matiz notadamente marxista.

⁴⁰ No original: Jorn's 'modifications' [no que com isso também se pode entender "desvios"] rejected not painting itself, but specifically the idea of modernist painting, which was increasingly declaring itself 'avant-garde'. (...) Jorn's modifications operated in direct opposition to the institutionalization of modernism in the postwar period. (...) The found paintings (...) (which were inexpensive oil paintings that Jorn bought at flea markets and modified with his own painted additions) (...) were made by technically skilled but wholly unoriginal amateur painters who imitated scenes derived from the popular genres of their day.

De uma maneira por demais complexa para relatar profundamente aqui, o desenvolvimento do capitalismo moderno conformou relações fortemente conflitantes com a esfera da produção artística e cultural - e bastante acentuadamente no final do século XIX e decorrer do século XX.

O marxismo influenciou imensamente setores da produção cultural neste período com a sugestão básica de que uma ideologia de forte mercantilização, corolário do desenvolvimento capitalista e industrial, vinha progressivamente impregnando todo o setor produtivo humano, tornando cada vez mais indiscerníveis entre si as dimensões *pragmática* e *estética* da vida.

Em termos de “vulgata” marxista, tal cenário viria favorecendo e acentuando uma possível confusão entre "valor de uso" e "valor de troca"⁴¹. Uma vez que sob uma economia de mercado qualquer objeto é potencialmente apto a se tornar mercadoria, o "valor de uso" (dos objetos/mercadorias) - atribuível, por exemplo, mas não só, à *fruição estética* de uma obra de arte - pode confundir-se com o "valor de troca" (destes objetos/mercadorias), por sua vez atribuível, a princípio, à instrumentalidade e à permutabilidade lucrativas de um produto.

Em outras palavras, a ideia de utilidade em sentido lato pode certamente perpassar as distintas *funções* de um objeto, ainda que se possa falar de uma utilidade especificamente estética (por exemplo, no sentido que Kant definiu, paradoxalmente, como uma ausência de utilidade prática na arte; ou no sentido, por exemplo, da ideia recente de *utilidade do ócio* [produtivo]).

De qualquer forma, para muitos artistas e pensadores da época, a reificação⁴² vista como associada a uma tal *mercantilização* de todos os usos contribuía para instaurar a ideia de uma humanidade cada vez mais centrada no lucro, no que isto signifique tolher a autonomia e a liberdade de pensamento e de ação, ou seja, no que isto possa ameaçar a própria dimensão criativa da vida produtiva.

A fim de facilitar a leitura atual e retrospectiva desta dinâmica, tenha-se o registro de que a problemática sobre estes primeiros pressupostos marxistas em torno da noção de valor, cercada de não pouca controvérsia interpretativa desde então, seria

⁴¹ "Como a MERCADORIA é um produto que é trocado, aparece como unidade de dois aspectos diferentes: sua utilidade para o usuário, que é o que lhe permite ser objeto de uma TROCA; e seu poder de obter certas qualidades de outras mercadorias nessa troca. Ao primeiro aspecto, os economistas clássicos chamavam valor de uso; ao segundo, valor de troca." (BOTTOMORE, Tom, Ed. Dicionário do Pensamento Marxista. Tradução: Waltensir Dutra. Edição Online (abril de 2013), acessada em sociologjal.com, em julho de 2017. A ideia de *usufruto*, diga-se, é emblemática da possível junção de ideias de valor atribuíveis a um objeto (estético + monetário + jurídico etc.).

⁴² Basicamente, "coisificação".

radicalizada no final do século XX pela Escola de Frankfurt, na ideia de uma *indústria cultural* e na concepção básica de que o valor de troca já passara a absorver completamente o valor de uso na cultura, como que para além de "dialéticas".

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés de prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não mais se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 148).

Em outras palavras, sedimenta-se fortemente a ideia de que, mais do que uma mercadoria, a cultura é "uma mercadoria paradoxal" (idem.: 151). Como *paradoxal*, de fato, pode ser vista a natureza da ação criativa numa economia de mercado, que, a princípio, dificultaria o exercício da liberdade e da diferença individual, permeando assim todos os tipos de *valor*⁴³ em prol do que a uniformização possa trazer de *lucrativo*. O paradoxo em questão pode ser resumido no possível destino de comercialização da obra de arte - e na problemática questão de sua arbitrária quantificação monetária.

O paroxismo de tal paradoxo, segundo a leitura de Adorno e Horkheimer no final do século XX, seria a presença programada desta lógica mercantil em todos os estágios de produção na arte e na cultura, da concepção das obras a sua recepção, ou, "consumo".

Este estado de mercantilização da cultura certamente pode ser visto como mais ou menos natural para uma visão de cultura entendida friamente como "capacidade de pensamento simbólico", o que agrega (ou congrega) a economia no sentido de esfera das trocas materiais. O capitalismo poderia ser visto como a acentuar esta lógica, ao priorizar o lucro como um *uso* com fim em si mesmo. O papel da burguesia e suas conflitantes posições históricas de ora mecenas, ora clientela etc. sugerem fortemente a complexidade da questão. Com a posterior industrialização, todo um ideário à esquerda do espectro político e voltado à reforma de tal estado de coisas ganhou força e influência - por exemplo, sobre as primeiras vanguardas artísticas. Assim como muitas destas primeiras vanguardas, *neovanguardas* como a IS objetivavam a reordenação revolucionária do funcionamento social e político. Este pano de fundo ideológico comum, entretanto, não era imune a conflitos identitários.

⁴³ Ainda assim, um exemplo de linha alternativa de leitura da dinâmica dos valores marxista é a formulada por J. C. Argan em sua *História da Arte*. Flexibilizando a visão de que todos os valores culturais sucumbem ao valor de troca, o historiador propõe a obra de arte enquanto "valor de exemplaridade" apto a virtualmente redimir a criação sob o capitalismo.

Os situacionistas poderiam ser caracterizados como *comunistas contra o Estado*: foram profundamente influenciados por Marx e não se identificavam com a tradição anarquista, ainda que partilhassem a oposição anarquista ao Estado. Os situacionistas, contudo, não se declaravam comunistas, devido à associação popular do termo com os partidos comunistas⁴⁴. (MATTHEWS, 2005, não paginado.).

A ideia de revolução, assim, ainda era tão operante entre os artistas inconformados de meados do século XX quanto o fora décadas antes, mas operava agora sob o consenso de uma outra *escala* de ação política, mais distante da ideia tradicional de "arte engajada".

As neovanguardas foram, então, menos "artísticas" que as primeiras, no sentido de que sua crítica contundente colocava a necessidade de interferir mais diretamente na trama "real" da vida. Mesmo que de forma muitas vezes contraditória, os situacionistas estavam dispostos a abdicar do *status* artístico em prol de uma sociedade mais libertária. Ainda assim, mesmo dado este horizonte de dissolução da própria ação artística na *situação* construída, suas intenções eram aparentemente ainda dotadas de uma esperança que se viu escassear com o fechamento do século XX.

A ação situacionista em vários momentos quis realmente ser mais política que artística, mas de forma distinta - ou pelo menos ainda precursora - da que, não muito tempo depois, seria definida como "micropolítica"⁴⁵ (Deleuze & Guattari, 1980), por exemplo.

Este era o contexto em que o situacionista Asger Jorn vislumbrava "rejuvenescer" a cultura europeia: um contexto de certa forma *a meio do caminho* entre as anteriores utopias modernistas e o posterior desencanto "pós-moderno". Em suma, o contexto situacionista de "*A Sociedade do Espetáculo*" e de "*Pintura Desviada*" se afigura tanto como precursor do contexto da *Indústria Cultural* quanto como herdeiro do contexto da *Comuna de Paris*. É neste cruzamento antecipatório e retrospectivo de ideais e propósitos que Asger Jorn desenvolve sua visão pessoal do *détournement*, basicamente nos termos do procedimento da *desvalorização*, presente em suas pinturas desviadas ("*peintures détournés*").

O procedimento na prática é, aparentemente, bastante simples. O artista escolhia e coletava pinturas baratas à venda em mercados populares e similares, representativas

⁴⁴ No original: The situationists could be termed anti-state communists: they were heavily influenced by Marx and did not identify with the anarchist tradition, yet shared the anarchist opposition to the state. (The situationists, however, did not call themselves communists due to its popular association with Communist Parties.) (MATTHEWS, 2005, op.cit.).

⁴⁵ Basicamente, a arena dos embates travados mais em termos de indivíduos e grupos que de entidades coletivas mais abstratas, como "nação". Registre-se que para os referidos autores tanto uma *micro* quanto uma *macropolítica* operam nas várias escalas da organização social.

de vários (sub-)gêneros pictóricos, sem autoria consagrada e até anônimos, inscrevendo sobre estas pinturas manipulações pictóricas suas, de variada ordem. Citamos mais uma vez Karen Kurczynski, a grande comentadora de Jorn, que bem introduz e resume estas *modificações* próprias das pinturas desviadas:

De um ponto de vista estritamente situacionista, as modificações parecem realmente **desvalorizar**⁴⁶ a pintura, como em sua fragmentação aleatória em *Fin de Copenhague* e *Mémoires*. Tal leitura é contudo errônea pois as adições de Jorn indicam tanto respeito e humor quanto a violência contra as imagens que supostamente aviltam. (...) As modificações se relacionam com a complexa noção de “**revalorização**”⁴⁷ em Jorn, celebrando a criatividade anônima em combinação com uma feroz crítica à arte como profissão elitizada. Se opõem não apenas ao modernismo, mas também a uma progressiva institucionalização da vanguarda que, pelo final dos 1950, se tornou indiscernível do modernism em si. Não eram modernistas nem iconoclastas no sentido de ultravanguarda situacionista do termo. Tinham a pintura anônima como uma forma de criatividade popular injustamente marginalizada tanto pelo discurso modernista quanto pelo da vanguarda, ambos naquele momento igualmente alinhados com um elitismo social e concepções ultrapassadas sobre progresso artístico⁴⁸. (KURCZYNSKI, 2014: 173/174).

Esta noção de "revalorização" é bem descrita como complexa, pois o próprio Jorn falava mais em termos de "desvalorização"⁴⁹, mesmo que com intenções indicadamente ambivalentes, proporcionais a uma recepção também ambivalente de tal desvalorização (principalmente em retrospecto). Isto se dá basicamente porque se tratava de uma ação fortemente indireta, tão sutil em termos de intenções quanto impactante em termos de aparência. Antes de analisar este aparente impasse e antes de uma presente leitura do procedimento em si, considerem-se logo os seguintes exemplos de pinturas desviadas, feitas entre o final dos anos 1950 e 1960 e ilustradas pelas **Figuras 7-11.**:

⁴⁶ Grifo nosso.

⁴⁷ Grifo nosso.

⁴⁸ No original: From a strict Situationist point of view, the Modifications seem to utterly devalue painting by rendering it a series of clichés as meaningless as the fragments in *Fin de Copenhague* and *Mémoires*. Yet this reading falters in that Jorn's painterly additions indicate respect and playful humor as much as violence towards the imagery they are purportedly defacing (...). The Modifications relate to Jorn's complex notion of "revaluation", the celebration of anonymous creativity in combination with an acerbic critique of art as a high-end profession. They operate as oppositional practices not only to modernism, but also to an increasingly institutionalized avant-garde that had, by the late 1950s, become inseparable from modernism itself. Jorn's Modifications were neither modernist nor iconoclastic in the ultra-avant-garde Situationist sense. They considered anonymous painting a form of folk creativity unfairly marginalized from the discourses of both modernism and the avant-garde, both now equally aligned with social elitism and outmoded conceptions of artistic progress.

⁴⁹ "devalorization", no original da tradução para o inglês de JORN, 1959. (sionline, acessado em julho de 2017).



Figura 7.: A. Jorn. "L'avan-garde se rend pas" Pintura Desviada. 1962;
Figura 8.: A. Jorn. "Le Canard Inquiétant" Pintura Desviada. 1959;

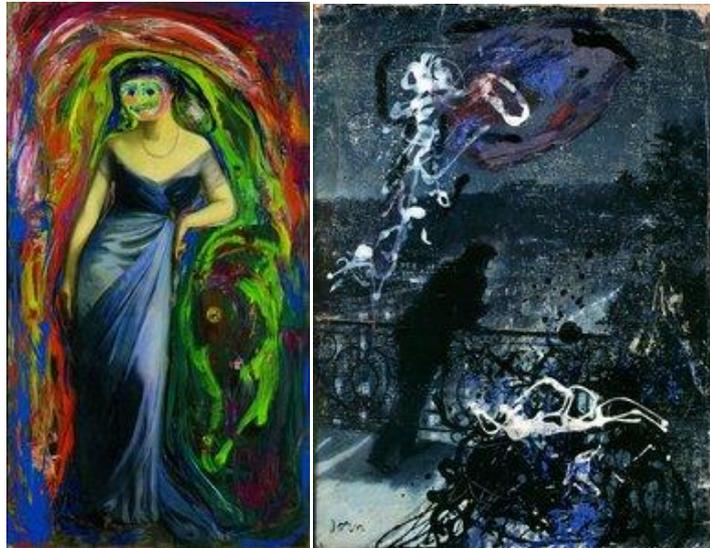


Figura 9.: A. Jorn. "Skatter". Pintura Desviada. 1962;
Figura 10.: A. Jorn. "Paris by Night". Pintura Desviada. 1959.



Figura 11.: A. Jorn. "Le Bon Berger". Pintura Desviada. 1959⁵⁰.

⁵⁰ Fonte das figuras 7 a 11: <<http://www.smk.dk/besoeg-museet/udstillinger/asger-jorn/fordyb-dig-i-jorn>>. acesso em jul. 2017.

O procedimento é, como dito, *aparentemente* simples, pois altamente significativo na natureza específica de seus modos de subversão.

Nos anos iniciais da prática, estas incursões de tinta sobre as pinturas "preexistentes", ou estas *modificações*, como as chamava o artista, tinham um forte caráter de *mancha pictórica*, progressivamente alteradas para incursões mais icônicas e "reconhecíveis". Na **Figura 7**, além da inclusão, ao fundo, do texto que serve de título ao quadro ("*L'avan-garde se rend pas*" ["A vanguarda não se rende"]), temos a irônica inclusão de bigode e cavanhaque no rosto de uma jovem, provavelmente em alusão ao gesto duchampiano na Mona Lisa e a seu correspondente e notório descrédito por Debord e Wollman, no *Guia*.

Estas adições executadas por Jorn sobre a superfície de quadros preexistentes sempre oscilam entre vários graus de "reconhecibilidade" icônica, frequentemente auxiliada pelos títulos que o artista conferia aos quadros desviados. Na **Figura 8**, O título "*Le Canard Inquietant*" (algo como "O Pato Inquietante") induz o observador a reconhecer enquanto "pato" a sugestiva mancha pictórica do primeiro plano.

Já nas **Figuras de 9 a 11**, as manchas pictóricas parecem visar mais a um registro gestual enérgico e expressivo, em contraponto ao "realismo" das pinturas originais. Percebe-se então que, independentemente do grau de possível verossimilhança figurativa da adição, esta invariavelmente fará o que a mancha pictórica fez na **Figura 9**, expressivamente *mascarando* a imagem original, que ainda resta visível em grande parte. É então do confronto visível e visual entre estes dois registros de imagem (a preexistente e a adicionada), bem como do *status* da imagem preexistente, ou seja, seu *valor* dentro do sistema artístico considerado, que nasce o significado subversivo das pinturas desviadas.

Aqui reside a singularidade de Jorn, além de sua atuação como teórico e como artista: na delimitação específica de *qual* tipo de imagem preexistente utilizar. Nisto ele difere do *Guia*, tanto em relação à "indiferença" própria do desvio *menor* quanto em relação à "escolha por elementos intrinsecamente significativos", própria dos desvios *enganadores*. Em Jorn, a escolha em relação ao elemento preexistente existe e é fulcral, mas recai sobre gêneros de pintura tidos como "menores" (ou, justamente, "insignificantes") não pelo artista, mas pelo respectivo *sistema artístico*, institucional e mercadológico.

Interessante notar que o recurso a esta "pintura menor" endereça atacar justamente o *establishment* artístico, pois, paradoxalmente, o desvio efetuado, ao

desvalorizar uma pintura preexistente já desvalorizada, "revaloriza" (ao menos no sentido de sua recontextualização) a obra desviada resultante. O arbítrio geral envolvido na valoração da *instituição pintura* é, assim, explicitado, no questionamento de aspectos como a suposta necessidade do vínculo entre "barato" e "ruim".

Baseada assim na ambiguidade de um ataque à "bela pintura" por meio de um declarado "amor pela pintura ruim" (JORN, 1959, não paginado), a desvalorização em Jorn resulta ambígua tanto na concepção (escolha do elemento original) quanto no *status* do elemento resultante, uma vez que o "*détournement* é um jogo possibilitado pela capacidade de desvalorização. Apenas aquele que é capaz de desvalorizar pode criar novos valores - e apenas a presença de valores estabelecidos pode incitar sua desvalorização⁵¹" (JORN, 1959: 2).

Em 1939 escrevi meu primeiro artigo ("*Intime Banaliteter*") no jornal *Helhesten*, no qual expressei meu amor pela pintura de sofá - e nos últimos vinte anos tenho buscado prestar homenagem a ela. (...) Nesta exposição procuro erigir um monumento em honra da pintura ruim. Pessoalmente, a prefiro à boa pintura. (...) É a pintura sacrificada. (...) Aqueles que procuram combater a produção da pintura são os inimigos da melhor arte atual. (...) Em nenhum lugar que não Paris é possível achar juntas tantas coisas de mau gosto. É por isto que Paris permanece o lugar onde a inspiração artística sobrevive⁵². (JORN, 1959: 2)

O *détournement* situacionista, em Jorn, resulta então ao mesmo tempo simples e significativo, pois extremamente ambíguo em sua desvalorização. Esta é direcionada a "pinturas preexistentes", sendo porém pinturas preexistentes *específicas*, representantes de vários (sub)gêneros pictóricos subestimados pela convenção, mas amados pelo artista e por aqueles que com ele concordem. A desvalorização parte desta "pintura ruim", mas não é sobre ela que recai, na verdade. Recai, indiretamente, sobre a "bela pintura" instituída, tida como superior por ser tida como *completa*; intocável porque *irretocável*. Através de uma notável inversão, esta "pintura ruim", dada a natureza do desvio operado, é submetida a uma (re)valorização singular: alçada a uma forte posição de *antagonista*, obedecendo com isto a uma outra ordem de *valor*.

⁵¹ Tradução livre. No original: "[*détournement* is]... a game born out of the capacity for *devalorization*. Only he who is able to devalorize can create new values. And only there where there is *something* to devalorize, that is, an already established value, can one engage in devalorization."

⁵² No original: IN 1939 I wrote my first article ("*Intime banaliteter*" in the journal *Helhesten*) in which I expressed my love for sofa painting, and for the last twenty years I have been preoccupied with the idea of rendering homage to it. (...) In this exhibition I erect a monument in honor of bad painting. Personally, I like it better than good painting. (...) It is painting sacrificed. (...) Those who try to combat the production of painting are the enemies of today's best art. (...) Nowhere else but in Paris does one find gathered together so many things of bad taste. This is the very secret which explains why Paris remains the place where artistic inspiration is alive.

O objetivo, lembrando, era político. O artista Jorn assim não hesita em "cortar a própria carne" em prol dos objetivos comuns da IS. "Desejo rejuvenescer a cultura europeia. Começo⁵³ pela arte⁵⁴" (JORN, op. cit. não paginado).

Novamente, é possível questionar ou relativizar o êxito do procedimento. Se a dimensão crítica das pinturas desviadas é inegável, é também possível colocar a possibilidade de terem obtido, à própria revelia ou não, um valor estético. "*Détournement* possui uma força peculiar que deriva obviamente de seu significado duplo; do *enriquecimento*⁵⁵ de muitos dos elementos envolvidos, dada a coexistência de seus antigos e novos sentidos⁵⁶" (*Négation*, não paginado.).

Esta incontornável ambiguidade associada à noção de valor (potencialmente "de uso" e/ou "de troca"; "monetário" e/ou "subjutivo"; "positivo" e/ou "negativo") parecerá, num dado momento, resolvida por Jorn num projetual e futuro "valor neutro":

O objetivo do socialismo⁵⁷ é a abundância (...) aumentar o número de bens reduz o valor intrínseco de cada um deles. Esta desvalorização de todos os bens humanos ao nível de uma "total neutralidade" será uma consequência inevitável de um desenvolvimento puramente científico do socialismo. (JORN, 1968, não paginado).

Enquanto tal futuro é apenas projetado, esta desvalorização se mostra enfim ambígua pois implica potencialmente simultâneas formas de (re)valorização. Isto sugere quão tênue pode ser a relação entre valor e *sentido* (e assim entre *valor* e possível *desvalor*) nas práticas de linguagem (artística) - e, especialmente - nas práticas de linguagem que evidenciam seu *uso*. Como sempre em relação a tais práticas, com sua carga inerente de ambiguidade⁵⁸, indicações contextuais poderão vir em auxílio da

⁵³ Grifo nosso.

⁵⁴ Na consultada tradução para o inglês do original em francês: I want to rejuvenate European culture. I begin with art.

⁵⁵ Grifo nosso. O próprio Jorn fala, no início de seu texto sobre a pintura desviada, que em certo sentido todo ato criativo é uma *revalorização* das criações passadas, em aparente contradição com o propósito de desvalorização próprio da proposta de desvio, pelo artista . Contradição esta que é aqui vista como ambiguidade, pela natureza ambígua da noção de valor.

⁵⁶ Na consultada tradução para o inglês do original em francês: "Détournement has a peculiar power which obviously stems from de double meaning, from the enrichment of most of the terms by the coexistence within them of their old and new senses".

⁵⁷ No original: The goal of socialism is abundance (...) Increasing the number of goods reduces the value of each. This devaluation of all human goods to a level of "total neutrality" will be the inevitable consequence of a purely scientific development of socialism.

⁵⁸ Esta ambiguidade , como o citado "corte na carne", será também percebida e discutida no exame do possível desvio em Miltos Manetas (**Capítulo 5**).

desejada "decodificação" da mensagem e do sentido (ao menos pretendido) do *valor* em questão.

Esta mesma atenção ao contexto da obra será preservada na análise de uma *análoga* desvalorização da pintura, por parte do artista Miltos Manetas, no Estudo de Caso, no **Capítulo 5**.

Voltando, por fim, a *Jorn* - e considerando seu procedimento mais plasticamente, temos que este é frequentemente descrito como "tinta óleo sobre pintura encontrada" ("oil paint on found painting"). Parecendo ignorar a lição "vanguardista" de um Duchamp sobre a relevância dos atos artísticos de *escolha* (aqui tanto do elemento desviado quanto da natureza do desvio), esta descrição é aqui questionada por limitar sua consideração a uma mera "aplicação de tinta" sobre a pintura "preexistente", não considerando assim como *pintura* o procedimento em sua integralidade.

Esta descrição em termos de "tinta sobre pintura" e não de "pintura sobre pintura" (comum entre os comentadores das pinturas desviadas e mesmo que possa ter sido dada pelo próprio artista) reforça na verdade a noção de "obra acabada", justamente posta em causa pelo desvio considerado. A figura do pato, adicionada ao quadro ilustrado na **Figura 8**, por exemplo, não é gratuita. O sistema que engendra com o quadro pré-existente ultrapassa uma simples "adição de tinta"; trata-se (*ainda*) de pintura, pois a aparente ausência ou insuficiência de manufatura e *acabamento* traduz uma poética precisa: a da *ressignificação* do quadro preexistente (em função da significação e valoração cultural deste e em função da significação e valoração cultural daquilo a que se opunha, ou foi instado a se opor pelo artista).

A esmerada (e eventualmente amaneirada) manufatura original do quadro preexistente, por ter sido *escolhida*, é justamente por isto valorizada, mesmo que dentro de um propósito amplo de *desvalorização*. O paradoxo se clarifica na ideia de que uma certa ideia de pintura é posta ali em causa: a pintura *aurática* vista como símbolo do mundo do capital e do espetáculo.

2.2. Estado da arte: a *recuperação* e o *détournement* como possibilidade na "arte contemporânea"

Talvez a trajetória do discurso situacionista – saído de um movimento artístico de vanguarda do pós-guerra, vindo a ser nos anos 1960 crítica radical da política e, hoje, absorvido no comum do discurso desencantado que compõe o avesso 'crítico' da ordem existente – seja sintomática das idas e vindas contemporâneas da estética e da política, e das transformações do pensamento vanguardista em pensamento nostálgico. RANCIÈRE, 2009:12.

Quando trabalho com uma imagem ou objeto existente, não o concebo como um sampling, no sentido de um DJ, nem como um desvio, como fizeram os situacionistas, e sim como um puro roubo.
Kendell Geers.

Uma teoria não ingênua da hibridização é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridizado.
Néstor Canclini.

The studio for the cultural jammer is the world at large.
Don Joyce

Esse mundo do capital e do espetáculo é ainda este mundo presente, inclusive sob uma aparente intensificação nesta lógica capitalista e espetacular. Para muitos, na consideração de que a era da reflexão tende a ceder lugar à era do reflexo (COUCHOT In.: DOMINGUES, 1997: 143). Por outro lado, este cenário ainda segue enfrentando a oposição de ações reformistas, pautadas pela inconformidade com o *status quo* e potencialmente, ainda atuais, lúcidas, pertinentes e urgentes. É neste sentido que a tese abraça a possibilidade presente do desvio como apta e apropriada para defender, entre outras causas de resistência, a causa da pintura representativa na contemporaneidade.

Aqui é preciso aprofundar a distinção entre os termos de uma possível confusão: o *détournement* foi descrito pela IS num contexto que ora pregava rupturas; ora defendia "enriquecimentos de sentido". A IS pregava realmente uma síntese *formal* entre os sentidos preexistentes e novos dos elementos utilizados em cada caso específico de desvio, mas pregava igualmente uma ruptura *ideológica* com a ordem social existente. Estas duas dimensões (a do "como" e a do "por que") tendem frequentemente a se confundir no entendimento do *détournement* e a dificultar igualmente o possível entendimento de um "desvio contemporâneo".

Será aqui defendido que a pintura alter-realista na contemporaneidade, descrita na obra de Miltos Manetas, *desvia* da "arte contemporânea". Isto quer certamente dizer que dela diverge e com ela rompe, mas não totalmente nem tão radicalmente quanto como proposto nas vanguardas. O desvio como divergência ou ruptura é possível (ou pensável), mas o desvio aqui divisado opera por uma síntese dialética específica, a congregação de forma mais estratégica sentidos preexistentes e novos, na manutenção crítica da pintura (analógica) e no simultâneo diálogo crítico com o digital⁵⁹, a despeito de divergências com os defensores de uma "supremacia digital", por exemplo. A imagem de uma prática de guerrilha ainda pode ser mantida, mas como que trocando a *explosão*

⁵⁹ Digital aqui entendido como simbólico da orientação antirrepresentativa da "arte contemporânea".

do oponente por sua *implosão*. Ainda assim, para usar uma imagem corrente no atual debate político, o desvio alter-realista será, ao seu modo, *intolerante com a intolerância*.

Neste sentido, vários agentes culturais no presente momento vêm se utilizando de plataformas como a *Internet* para demonstrar sua insatisfação, por exemplo, com o cenário político e econômico. Estes agentes, individualmente ou em grupos, têm obtido visibilidade através da apropriação de estratégias de linguagem já conhecidas (como o *détournement*), ainda que de forma espontânea e não programática, dado o caráter já tão disseminado destas práticas.

Um aspecto relevante na definição do *détournement* em termos de “reuso de elementos artísticos preexistentes num novo arranjo, tendência constante na vanguarda contemporânea, tanto antes quanto desde a formação da IS⁶⁰” é esta particularidade de sugerir uma possível extensão do conceito de desvio para além do contexto situacionista.

Dito isto, dado o distanciamento histórico (mesmo que de poucas décadas), é temerário defender a ocorrência literal de um “*détournement* contemporâneo”, como se estes atuais enunciados operassem uma continuação estrita, consciente e programática das intenções situacionistas. A tese, assim, menciona estes registros atuais, frequentemente descritos como formas contemporâneas de *détournement*, mais em termos básicos de *analogia* com a proposta da IS.

Dito isto, analistas como Naomi Klein (2004) identificam a prática contemporânea do *détournement* como presente em manifestações da chamada *contracultura* (“*cultural jamming*”), no propósito geral de subverter a comunicação midiática das grandes corporações capitalistas atuais. Exemplos incluiriam a “*Cacophony Society*”, os “*Adbusters*” e os recentes movimentos “antiglobalização” e de “ocupação” (como o “*Occupy Wall Street*”) e, no Brasil, o “*Ocupe Estelita*”, entre outros. Em relação aos “*Adbusters*”, seus “*subvertisements*” (jogo de palavras entre “subversão” e “anúncio”, no original) seriam exemplos de desvio a partir do ataque simbólico a anúncios de grandes corporações, como a *Nike*.

A própria IS já advertia, em seu tempo, que a arena deste tipo de embate migraria da esfera da arte para a da propaganda - e já atentava para a possível ocorrência de um fenômeno talvez mais perceptível neste presente momento do que no deles: notadamente, a cooptação, neutralização e inversão dos sentidos subversivos de um desvio por parte da gestão deste mesmo sistema econômico e político, numa espécie,

⁶⁰ Tradução livre. No original: “...the reuse of preexisting artistic elements in a new ensemble, has been a constantly present tendency of the contemporary avant-garde, both before and since the formation of the SI”. In (IS# 3) *Détournement as Negation and Prelude*. 1959: 1.

conservadora, de "desvio do desvio", definido pela IS como "recuperação" e comentado como

O processo pelo qual o gestor da cultura do espetáculo, encarnada mais fortemente nos *mass media*, pode cooptar ideias revolucionárias publicando uma versão neutralizada destas, literalmente invertendo táticas de oposição em ideologia. [...] A IS apontava o crescente problema da subversão dos movimentos de oposição pelas instituições capitalistas, em seu próprio interesse. [...] A recuperação operava em todas as frentes: publicidade, academia, propaganda, nos discursos marginais de facções da esquerda etc⁶¹. (KURCZYSKI, 2008: 295-6).

Atualmente, a identificação descontextualizada destes fenômenos não é tão fácil, dada a sutileza das estratégias utilizadas. Por razões várias e complexas, a audiência global atual (público de uma radicalizada *sociedade do espetáculo*) parece já ambientada a subversões de linguagem. Os procedimentos irreverentes e iconoclastas do passado podem hoje ser apropriados tanto pelo mercado do entretenimento quanto, em oposição a este, pela contracultura ("*cultural jammers*") em termos, *formalmente*, bastante semelhantes. Atualmente, a palavra *diversão*, que tem entre os seus sentidos possíveis um sentido, justamente, de desvio, passa a significar basicamente "experiência estimulante, absorvente e agradável", divergente da rotina *normal*, mas valorizada, cada vez mais - e ironicamente - como o que se deseja por *normalidade*.

Em outras palavras, uma cultura "divertida" parece realmente ter absorvido - ou em grande parte neutralizado - a potência crítica e desestabilizadora da arte. A tese opta, neste sentido, por entender tal absorção como parcial e ainda passível de enfrentamento, mesmo que os domínios da arte e da cultura estejam realmente tão mais misturados.

A tendência à recuperação dos discursos críticos opera fortemente hoje no segmento "*mainstream*" da mediação e da recepção das mensagens, mas ainda enfrenta eventuais irrupções de autonomia na esfera da criação e da produção, inclusive com sua circulação *online* não autorizada (ou *pirata*).

A *arena* visual dos embates políticos na contemporaneidade realmente transcende os limites institucionais do sistema das artes, muito por conta da necessidade de uma maior disseminação possível dos conteúdos, que a *Internet*, por exemplo, possibilita

⁶¹ No original: (...) the process by which those who control the spectacular culture, embodied most obviously in the mass media, co-opt all revolutionary ideas by publicizing a neutralized version of them, literally turning oppositional tactics into ideology. [...] The SI pinpointed the increasingly evident problem of capitalist institutions subverting the terms of oppositional movements for their own uses [...] recuperation operated on all fronts: in advertising, in academics, in public political discourse, in the marginal discourses of leftist factions, and so on.

exponencialmente. Isto não deveria querer dizer, contudo, que as possibilidades e formas de discurso crítico próprio das artes visuais devam ser desconsideradas.

Mesmo num contexto de misturas, a arte, por definição (ainda que histórica), irrompe as coerções da cultura estabelecida. Neste sentido, para além dos jogos mais ou menos pueris da publicidade e para além dos embates discursivos de natureza mais *ativista*, como identificar os possíveis desvios na arte atual, independentemente dos riscos de sua *recuperação*?

Um primeiro e necessário crivo é o de distinguir de que arte se fala. A "arte contemporânea" dominante nas grandes instituições globalizadas não parece realmente ter a necessidade de se opor a nenhum poder - e assim, dele *desviar*.

Por exemplo, mesmo quando preocupada em "humanizar as tecnologias", a "arte contemporânea" certamente privilegia certas tecnologias: as digitais. Consequentemente, as linguagens "tradicionais", principalmente se ainda operando nos espaços tradicionais da arte (que hoje servem à "arte contemporânea"), são questionadas em sua utilidade, consideradas as demandas de uma sociedade midiática. Seriam inócuas e, no limite, por sua suposta obsolescência e seu suposto conservadorismo, danosas.

Pode-se mesmo dizer que a artemídia representa hoje a *metalinguagem* da sociedade midiática, na medida em que possibilita praticar, no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais (portanto não mais [apenas?] nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais da arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade. (MACHADO, 2007: 17).

Já em "A Obra de Arte...", Walter Benjamin (2012: 230) confronta as práticas operacionais do pintor com as dos criadores de imagens mais aparelhadas (como os "cameramen"), propondo que a imagem criada pelo pintor (contrariamente à imagem mecânica, mais incisiva e invasiva na captação e reprodução de seu objeto) seria fundada num olhar mais global, distanciado e atento em relação a seu objeto.

Benjamin prossegue dizendo que "...é contrário à própria essência da pintura poder ela se oferecer a uma recepção coletiva" (Idem: 12). Tal forma de recepção estaria mais sintonizada com as imagens do cinema, por exemplo. Esta concepção da experiência estética frente à pintura continua influente, mas tem sido flexibilizada não apenas pela "reprodutibilidade" dos registros das pinturas (como nos livros de arte e acervos *online* de museus), mas também por experiências de pinturas "assistidas" tecnologicamente, na fronteira de sua própria identidade como pintura. Experimentos multimidiáticos em

hibridação com a pintura estão sendo levados a cabo por vários artistas, entre eles Milton Manetas. Este artista foi escolhido para o presente Estudo de Caso porque sua poética, independentemente do meio utilizado, é voltada, em grande medida e de forma aqui vista como bastante singular, para o *problema da pintura*.

Como a obra de Manetas, toda obra artística na contemporaneidade está imersa numa *cibercultura*, afetando desde a simples veiculação e circulação até graus de uma possível e verdadeira hibridação com as redes telemáticas utilizadas nesta veiculação e circulação. Os posicionamentos políticos pessoais de Manetas, por exemplo, partilham a mesma plataforma digital que o registro de seus trabalhos artísticos, borrando o limite entre ambos. Neste sentido, a observação inicial do percurso deste artista identificou nele um caso particular de prática que se opõe (*menos diretamente*) às coerções de um continuado sistema sócio-econômico centrado no capital e no espetáculo, bem como se opõe (*mais diretamente*) às correlatas coerções de um novo sistema das artes centrado em seu próprio encastelamento discursivo e institucional, num espetáculo "para poucos".

A obra deste artista exemplifica assim a possível atualização do potencial crítico do *détournement* situacionista, porém de forma complexa e heterogênea. O potencial desviante de sua pintura será investigado tanto nos termos desta pintura em si quanto nas outras linguagens com que o artista opera - e tanto na obra artística em si quanto nestes posicionamentos pessoais ou "metapictóricos"; tanto nos museus e galerias quanto na *Internet*.

Manetas, assim, sinaliza a possibilidade de um desvio artístico contemporâneo, ao questionar o sistema das artes do qual também faz parte - e ao driblar as possibilidades de sua classificação e localização estanques no contexto dos atuais embates artísticos e culturais. Isto será aprofundado no Estudo de Caso do **Capítulo 5**, após a seguinte contextualização que, inscrevendo o problema da tese no domínio geral da história da arte, buscará sistematizar e atualizar as noções do *desvio*, de *realismo* e do *realismo enquanto desvio* - através de um enfoque destinado a abordar a obra em questão como um "acontecimento enquanto série", pontual mas revelador de feições relevantes das tensões próprias ao sistema das artes na contemporaneidade.

Por ora, esta pintura é também vista aqui como operando uma forma de *desvio* não *a despeito* de seu "arcaísmo", mas *por causa* dele. Por outro lado, ao mesmo tempo em que também atualiza sua própria tradição, dela *também* desvia.

Propõe-se aqui então, inicialmente e de forma geral, este **desvio duplo e parcial** realizado por certa pintura representativa na contemporaneidade; *duplo*, por desviar

tanto da "arte contemporânea" quanto de sua própria tradição - e *parcial* por, mesmo desviando, manter ainda alguns elementos de vínculo e continuidade com estas dimensões das quais desvia. Neste sentido, atualiza (também parcialmente) a lógica do *détournement* situacionista. Esta duplicidade, esta parcialidade e este vínculo com o *détournement*, aqui concebidos de forma geral, serão verificados, na possibilidade de sua concreção e especificidade, na obra de Miltos Manetas.

Abstratamente, é preciso admitir de antemão que, contra um entendimento de desvio enquanto ruptura *total* e a favor de um entendimento de desvio enquanto ruptura *parcial*, ou seja, enquanto *ressignificação*, é possível argumentar que *todo* desvio seria, a princípio, parcial, como demonstra qualquer variante da simples tradução gráfica da ideia, por exemplo como na **Figura 12.:**

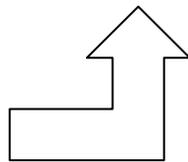


Fig. 12. Variante aleatória da representação gráfica de um desvio.
Fonte: banco gráfico de dados do Microsoft Word, versão 7.

Esta parcialidade *estrutural*, de saída, desqualificaria a ideia de parcialidade como critério da presente busca por especificidades desviantes contemporâneas. É preciso, contudo, pontuar que mesmo esta representação gráfica elementar pode ser interpretada de formas distintas. Se o padrão aqui figurado é considerado a partir da sua mudança de direção, entendendo esta mudança como sua significação essencial, a ideia de ruptura certamente prepondera.

Se o padrão é considerado em sua totalidade, porém, a ideia de uma coexistência de sentidos (um original e um novo) é a ideia que mais se insinua. A IS já falava de reutilização de sentidos preexistentes, no objetivo de seu "enriquecimento". Aqui é possível finalmente identificar um diferencial entre a parcialidade da ruptura situacionista e uma nova: na *natureza da desvalorização* relacionada ao contexto preexistente, mesmo quando admitido como *persistente*.

Recorrendo a uma metáfora teatral, um desvio contemporâneo (herdeiro, por exemplo, do *desconstrutivismo* e de outras formas mais recentes de relativismo) seria *especialmente* parcial, por aceitar e *propor* suas formas de diferenciação não nos termos corretivos de *antagonismo* em relação a uma origem, mas nos termos de um

*deuteragonismo*⁶² em relação a esta origem. A relação *deuteragonista* entre as diversas e conflitantes técnicas (e poéticas) não reconhece a imposição em escolher, por exemplo, *uma* técnica (ou poética) representativa do nosso tempo. Tal relação invoca a imagem, por exemplo, de uma acepção mais *compreensiva* do termo “aculturação”, cuja etimologia⁶³ remete mais a “assimilação recíproca” (violenta e desproporcional que seja) que a “dominação, deturpação e aniquilamento unilateral e total”.

Similarmente, remete a uma *dialética* a funcionar não tanto em termos *hegelianos* de síntese, mas na coexistência conflituosa de tensões. Tensões que, no presente artístico, se colocam muito em termos de distintas e conflitantes *mídias*.

Insinua-se então, neste sentido e neste momento, uma importante e última referência, possivelmente lida em termos próximos aos do desvio: a conhecida análise de Walter Benjamin sobre a *aura* da imagem. Em “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”, texto imensamente influente há quase um século, Benjamin discorre sobre a relação entre *valores* e *funções* atribuíveis à obra de arte em sua relação dinâmica com a esfera da produção material. Num momento como o posterior à revolução industrial, técnicas produtivas - tornadas *reprodutivas* - influiriam decisivamente nos modos coletivos de percepção e, assim, no estatuto da obra de arte. *Resumidíssimamente*, a reprodução industrial, ao reproduzir também as imagens da arte, teria decretado fim de sua “evocativa e única presença” - ou sua *aura*.

Desde que a obra de arte se torna mercadoria, não mais se lhe pode aplicar a noção de obra de arte; então, também nós devemos – com prudência e precaução, mas sem temor – renunciar à noção de obra de arte se quisermos conservar a função da própria coisa que queremos designar. (...) este *desvio*⁶⁴ não é gratuito; ele conduz a uma transformação fundamental do objeto que extinguirá a tal ponto seu passado que, se a velha noção voltar a ser usada (e por que não o será), não mais evocará nenhuma lembrança ligada à sua antiga significação. (Benjamin, 2012: 219)

A lógica situacionista do desvio é aqui exposta, com algumas ressalvas: primeiro, a IS admite uma *coexistência* entre um sentido preexistente e um novo sentido proveniente do desvio, num novo contexto. Implicitamente, isto implica, ao contrário do

⁶² Conceito de Sófocles de acordo com a Poética de Aristóteles, o *deuteragonista* (ou segundo ator) foi introduzido no teatro grego como contraponto ao *protagonista*, assumindo uma posição tanto de eventual suporte quanto de eventual oposição a este (antagonisticamente), de forma a dotar a trama de mais dinamismo e complexidade. Pode assim ser um antagonista, mas não necessariamente.

⁶³ Acculturation: the adoption and assimilation of an alien culture. 1880. From *ad* – “to” [em direção a] + *culture(n)* + *action*. Online Etymology Dictionary, acessado em 20/07/2014. Em Português, o prefixo *a* (não necessariamente associado ao latim *ad*) normalmente traz conotação oposta, como em “acéfalo”.

⁶⁴ Grifo nosso

exposto por Benjamin, a possibilidade de uma *aura* da obra de arte mesmo enquanto mercadoria, no mesmo sentido de outras leituras de Benjamin que investigam uma modalidade de *aura* própria das obras reproduzidas mecanicamente.

Com a fotografia, o valor expositivo começa a impelir para o segundo plano, em todos os níveis, o valor de culto. Este último, contudo, não cede seu lugar sem resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. (...) Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas pela última vez emana a *aura*. (BENJAMIN, 2012: 220).

Segundo uma possível leitura deste juízo, a *aura* não morre com a fotografia, mas se *transforma*, numa nova ordem de *valor de culto* adaptada à reprodutibilidade. Partindo do pressuposto desta *adaptabilidade da aura* a diversos contextos técnicos, pode-se então divisar, mesmo na presente realidade cultural marcada tanto por *confluências* técnicas quanto por *segregações* técnicas, um possível desvio contemporâneo especificamente artístico, ou pelo menos *idealizado* artisticamente.

A esta presente confusão da arte com a esfera técnica, mais "interna", junta-se a paralela confusão da arte com as esferas de atuação social, ecoando a profecia da IS segundo a qual o destino das práticas artísticas desviantes seria o domínio da (contra)propaganda e dos movimentos sociais de contestação.

Como exemplo da dificuldade própria a esta tensão entre o *artístico* e suas atuais imbricações sociais, considere-se o *graffiti*, inclusive com a respectiva *recuperação* que o tem levado para dentro das galerias e museus, frequentemente cooptando sua originalidade crítica quer artística, quer socialmente. Coerentemente, as modificações de Jorn, diga-se, já foram descritas como "*graffiti-like*". Assim, mesmo dado o atual cenário de "dissolução" artística na cultura, serão aqui investigadas possibilidades de um desvio artístico contemporâneo mais interno ao sistema das artes - e preferencialmente relacionado à linguagem da pintura⁶⁵. Para a tese, o vislumbre prévio da pintura de Manetas (em sua relação tanto com o *détournement* quanto com a *recuperação*, ao por exemplo trazer ícones do consumo para seus quadros) sugere que esta pintura atualiza sim o *détournement*, mas parcialmente, de forma a, ironicamente, também dele *desviar*. Relembre-se o programa desviante da IS de acordo com o seguinte testemunho, por exemplo:

⁶⁵ Observe-se que todo um rol de investigações semelhantes sobre um "*détournement contemporâneo*" têm sido levadas a cabo dentro da linha de pesquisa orientada pelo Professor Gentil Porto Filho, na Pós-graduação em Design da UFPE. Ressalte-se, a título de exemplo, FERRAZ, 2013.

Desde 1957 (...) até sua dissolução, decretada por Guy Debord em 1972, a IS evolui no sentido de uma pureza ideológica que lhe fará 'eliminar' de suas fileiras todos os artistas profissionais e depois todos os membros suspeitos de complacência para com a atividade artística. O radicalismo da IS remete ao momento mítico em que se instaura a divisão do trabalho na cidade: a arte, como prática autônoma, deve ser abolida em proveito de sua dissolução em 'situações vividas' independentes de todo campo disciplinar e de toda técnica específica. A 'raiz' do situacionismo mergulha no período histórico em que a arte não constituía uma 'atividade separada' dos demais trabalhos humanos. (BOURRIAUD, 2011b: 44).

Este embate entre a arte e o social continua, mas em outros termos. Dado, por exemplo, o forte simbolismo que a esfera digital imprime hoje tanto no social quanto no artístico, Manetas propõe a figura da *metatela* (*metascreen*), a transcender o embate com o digital não em termos de um *anti-digital*, mas nos termos de um "pós-digital" no qual o digital ainda exista, mas não mais em função do que o artista chama de "ditadura". Neste projeto crítico em prol de um futuro diverso, Manetas segue os situacionistas. Como porém não defende programaticamente a abolição da arte para tanto, deles difere; deles, parcialmente, *desvia*. Seu "antagonismo" não é contra a técnica, mas contra o autoritarismo que dela pode se utilizar com pretensão de exclusividade; sua revolução, deuteragonista, é uma micro-revolução.

Nisto, paralelamente, *desvia* também - e também parcialmente - da "arte contemporânea"⁶⁶. Aqui o argumento da tese necessita registrar uma aparente ambivalência: a pintura de Manetas, considerada em si, *tematiza* a sociedade digital. Neste aspecto de tematização, não deixa de ser *conservadora*, por *conservar* uma lógica plástica tradicional de representação.

Esta mesma pintura, contudo, será aqui vista como a transcender esta simples tematização - e tanto pictoricamente quanto metapictoricamente, de acordo com as premissas que, nos seguintes capítulos, evocam para a obra de Manetas uma dimensão *realista* de representação: a do *alter-realismo*.

⁶⁶ Um caso recente e significativo neste sentido é a crítica de Manetas à Documenta 14, como simbólica do "Soft Power" globalizado, em que intenções "multiculturalistas" traduziriam na verdade processos de recuperação ou cooptação. O **Capítulo 5** retomará este episódio.

3. O REALISMO

A introdução a esta tese esclareceu em grande medida as razões de *por que* procurar e estudar um *realismo na contemporaneidade* tendo por base uma acepção particular de realismo: a que descreve uma postura crítica de resistência artística na atualidade, aqui exemplificada pela pintura, ao resistir na representação e ao mesmo tempo aceitar o embate com uma cultura *anti-representativa* (simbolizada pelo *digital* e encarnada artisticamente na "arte contemporânea").

É assim este *caráter* identificado em segmentos da pintura atual, marcado por uma crítica e ao mesmo tempo por um desejo de escrutínio e relato, que a tese nomeia - artisticamente - *realista*.

Resta então, dado o contexto da contemporaneidade, retomar o *que é* realismo tanto objetiva quanto retrospectivamente, a fim de iluminar os desdobramentos que a tese propõe. Antecipe-se, neste sentido, a seguinte síntese, descritiva de características pontuais convencionalmente definidoras do realismo, mas, mais efetivamente, indicativa de um "arco histórico" artisticamente circunscrito como *realista*:

A concentração nos lugares-comuns ou mesmo nas banalidades da existência, evidente no *Pop*, identificam-no como mais um florescimento do realismo na arte. Usado até então para descrever arte tão diversificada quanto as pinturas de meados do século XIX, de Courbet, Millet e Daumier, o Cubismo de Picasso e Braque e, sob o rótulo "Realismo Socialista", as imagens glorificantes e propagandísticas da Rússia Stalinista, "realismo" tornou-se mais uma vez útil como termo de abrangência total para o que parecia ser um movimento geral de afastamento da abstração e da expressividade emotiva individual da arte do começo do pós-guerra. Na França, o trabalho de Arman (1928-), Spoerri (1930-), Yves Klein, Cesar, Niki de Saint-Phalle (1930-), Jean Tinguely e outros foi, de fato, chamado em 1960 de *Nouveau Réalisme* [Novo Realismo] pelo crítico Pierre Restany, em lugar do rótulo inglês *Pop*. Em parte, esta diferença terminológica pode ser vista como uma tática dentro de uma batalha ideológica mais ampla. (ARCHER, 2012: 23).

De forma semelhante à empreendida pelo **Capítulo 2** em relação ao desvio, este Capítulo objetiva explicitar a importância instrumental, para a tese, da noção de realismo, através de um seu retrospecto histórico e de sua possível contextualização e atualização no presente momento, eventualmente na sintética proposição de um *realismo desviante* ou, simetricamente, de um *desvio realista* na contemporaneidade: um *desvio alter-realista*.

Antes, o Capítulo abre com *dois prólogos* tidos como importantes para a argumentação subsequente, ambos centrados em temas correlatos ao realismo, de forma respectivamente mais *geral* e mais *específica*: o primeiro - **3.0.1.: A(s) essência(s)**

da pintura - buscará situar a pintura artística na contemporaneidade dentro do persistente debate sobre sua especificidade enquanto meio *versus* sua convergência com outros meios. De forma aparentemente paradoxal, uma noção dinâmica e mutável de “essência” norteará a busca por uma especificidade da pintura realista na contemporaneidade.

O segundo prólogo - **3.0.2.: A pseudorepresentação** - paralelamente, aprofundará a análise do conceito de representação, tanto em relação a seus atuais e gerais parâmetros de definição quanto na acepção particular a ser adotada na tese, a de “herdeira e conhecedora da sua própria crise”, numa continuidade *factual* mas não *lógica* da tradição representativa, na contemporaneidade.

3.0.1. Prólogo 1: a(s) essência(s) da pintura

*...Mais e mais artistas trabalhando com diferentes meios – de pintura a desenho e de escultura a fotografia – estão fazendo uso de tecnologias digitais como ferramenta na criação de aspectos de sua arte. Em alguns casos, seu trabalho possui características claramente distintas do meio digital; em outros casos, o uso da tecnologia é de tal forma sutil que se torna difícil determinar se a obra foi criada por processos analógicos ou digitais. (...) De uma forma ou de outra, estes dois tipos de obra devem tanto à história da fotografia, da escultura, pintura e vídeo quanto ao uso das tecnologias digitais.⁶⁷ PAUL, 2003: 27.
For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art⁶⁸.
Clement Greenberg*

*This book set out to discuss paintings, but to do so it has been obliged to discuss words⁶⁹.
Julian Bell*

“A pintura está aí”.

Objetivando contextualizar a presente defesa da pintura na contemporaneidade, esta seção discute o atual *status* da pintura no sistema das artes, em função de noções como *meio*, *mídia*, *ferramenta*, *técnica*, *linguagem* etc., cujo entendimento pode influir fortemente na proposição e na aceitação dos argumentos da tese. Assim, previamente a um confronto entre a pintura e o digital, por exemplo, este é um escrutínio sobre a possível identidade da pintura *per se*, na contemporaneidade.

Quando um painel de LED, uma tela de algodão, um quarteirão urbano e uma seção de oceano são propostos igualmente como suporte de *pintura*, percebe-se a

⁶⁷ No original: ...More and more artists working in different forms of media – from painting, drawing, and sculpture to photography and vídeo – are making use of digital technologies as a tool of creation for aspects of their art. In some cases, their work display distinctive characteristics of the digital medium and reflects on its language and aesthetics. In other cases, the use of the thecnology is so subtle that it is hard to determine whether the art has been created by means of digital or analogue processes. (...) In both cases, however, these two kinds of work owe as much to the histories of photography, sculpture, painting, and vídeo as to the use of digital technologies. Tradução nossa.

⁶⁸ Em tradução nossa: "Pois a planaridade mesma é única e exclusiva à arte pictórica".

⁶⁹ Em tradução nossa: "Este livro, para discutir pinturas, precisa antes discutir palavras".

necessidade de tomadas de posição sobre a propriedade ou não de tamanho relativismo.

A história da arte pode ser vista como uma história de embates identitários relativos às "linguagens" artísticas. Admita-se neste sentido (e ao menos pontualmente) que a *Pintura*, enquanto dispositivo e instituição artística *histórica* e *socialmente* legitimada (o que exclui muitas *pinturas*⁷⁰) teve como marco descritivo fundador o livro "*Della Pittura*" (Sobre a Pintura), de Leon Batista Alberti, em 1435.

Desde então, é possível perceber um conflituoso desenrolar de *programas* individuais e coletivos sobre "o que é" e "como deve ser" a pintura (doravante grifada aqui com inicial minúscula, mesmo se nesta acepção de *pintura artística* ou *boa pintura*).

Esta belicosidade se traduz, em grande parte, no aporte terminológico de várias noções por parte dos vários teóricos e artistas debruçados sobre a prática. Longe de objetivar a resolução definitiva de dilemas seculares, a tese apresenta aqui o registro de vários termos-chave para a discussão da pintura, com a respectiva acepção que para eles considere mais pertinente, pelo menos ao presente objeto. O primeiro destes termos-chave é, justamente, o próprio conceito de pintura.

Segundo Bell, Alberti inicia este processo de conflitante conceituação sistematizando duas contribuições fundadoras: a "invenção", por Giotto, do caráter de "janela" da pintura e a "invenção", por Brunelleschi, de um sistema de "perspectiva artificial" a organizar os dados pictóricos em tal "janela". Alberti teria conjugado estas contribuições num dispositivo técnico que ele chamou de *velum* (uma tela em grade e transparente, entre o pintor e a cena).

O *velum* converte o mundo em imagem pictórica. (...) Imagem esta que demonstrava como o mundo poderia se dar como conhecido; era um modelo para a forma com que o mundo poderia fazer sentido para nós. No transcurso do século XVI, contudo, um novo modelo técnico de produção desta imagem pictórica se instaura: a câmara obscura⁷¹ (BELL, 1999: 52).

⁷⁰ A chancela "artística" relaciona-se ao consenso de um sistema social, o que tem variado enormemente a depender da época e do lugar, o que nos mostram os relatos de embates críticos e poéticos na história da arte. O Salão dos Recusados seria um exemplo de "pinturas" privadas do status "da Pintura". Neste sentido - e independentemente dos casos isolados de exclusão - a designação "Pintura", com letra maiúscula, indicativa de seu *status* de disciplina, será a partir de agora desconsiderada na tese, que assim procede em relação a qualquer outra disciplina, como a "História" (tida aqui como "história").

⁷¹ No original: The *velum* converts the world into a picture. (...) The picture was a demonstration of how the world could be known; it was a model of the way that humans could make sense of it. In the course of the sixteenth century, however, a new technical model for picture-making comes to the fore: the câmara obscura. Tradução nossa.

Tais mudanças ou transformações de “paradigma pictórico” traduzem mudanças nos modos como o artista encara a “cognoscibilidade” e a “representabilidade” do mundo. Tais mudanças também traduzem, em outros termos, *desvios*. Desvios técnicos, mas, atreladas a estes, desvios nas “formas de ver”.

Diante do teor virtualmente inescapável destas transformações, é mesmo pensável considerar um entendimento atemporal sobre a natureza da pintura? Uma vez que a própria arte, como hoje a entendemos, pode ser concebida como um fenômeno histórico, será aqui buscado realmente um entendimento sem pretensões de validade definitiva; ou unificante, de pintura; quer “a de sempre”; quer “a de hoje”.

É interessante, neste sentido, considerar a sugestão de que a relação da pintura com outros meios artísticos e/ou técnicos teria sido mais pacífica em momentos nos quais, justamente, definições unificantes de pintura eram mais professadas; momentos estes em que a pintura ainda possuía uma maior cidadania no interior do sistema das artes.

A relação atual da pintura com os meios digitais será, assim, aqui inicialmente examinada em contraponto à relação, surgida no final do século XIX, entre pintura e fotografia, a fim de possivelmente comparar formas distintas de desvio, atuais e precursoras. Retome-se Bell, na análise continuada da relação entre a pintura e a sucessora da câmera obscura, a câmera fotográfica mecânica moderna:

Este sentido de ‘objetividade’ que atribuímos à fotografia deriva de fato da pintura em perspectiva, com sua noção de que captamos a verdade de um objeto fixando-o de dado ponto de vista e sob uma dada luz. (...) mas fotos eram reproduzíveis e, assim, baratas. (...) O séc. XIX europeu viu na verdade um *boom* da pintura manual, muito por conta do prestígio que esta, agora, conferia à burguesia em ascensão⁷². (BELL, 1999: 58).

Posteriormente, por outro lado, a mais acentuada automação fotográfica parece realmente ter condicionado mais a pintura rumo à auto-referência da “abstração”. De qualquer modo, esta dinâmica e complexa relação entre pintura e fotografia sugere fortemente o vínculo entre a dimensão técnica e a dimensão social destes mesmos condicionantes. Entre transformações e adaptações, a pintura seguia sendo feita. O

⁷² No original: This sense of ‘objectivity’ with which we favour photography is in fact derived in the first place from perspectival painting: the abiding notion being that you will best arrive at the truth about objects by fixing the view at a single point and recording the array of light within a given frame. (...) But photography was reproducible, and therefore cheap. (...) Nineteenth-century Europe in fact saw a great boom in handmade pictorial production, largely because of the prestige the ownership of paintings conferred on the blooming bourgeoisie. Tradução nossa.

prosseguimento desta "crise da representação", sabidamente, não aboliu a pintura, mas abalou fortemente a legitimidade da figuração.

Reconhecer que os vários e seguidos decretos sobre a "morte da arte" implicam na verdade a questão de sua *ressignificação* incita escolher, de pronto, entre uma posição ou mais relativista ou mais sectária sobre a definição mesma de arte. Em outros termos, questões como "o que é (uma) pintura?" admitem uma ou várias respostas? Considere-se, por exemplo, o seguinte julgamento "pictórico":

A pintura, como se sabe, é sobretudo e mais do que qualquer outra coisa, **a arte da cor**⁷³ (...), tanto que poderemos inclusive afirmar que as suas demais componentes, linha, claro-escuro, perspectiva, tom, timbre e assim por diante, são apenas derivados sucessivos desta substância cromática única e primordial que pode chegar a anular-se no branco e preto ou a exaltar-se na magnificência das mais impensadas misturas de cores, até alcançar a fixidez mística dos fundos dourados ou a inexausta e caótica fúria do "informal" (DORFLES, 1992: 74).

Considere-se, por outro lado, este outro critério, segundo o qual

Na arte, o universo do valor começa muito antes da exposição, precede amplamente o objeto. (...) O que é a pintura? **Qualquer superfície pendurada na parede**⁷⁴, mesmo que não comporte um vestígio de tinta sequer. (...) a obra é uma resposta formal a problemas levantados por uma situação histórica, mas os eventos que ocorrem no mundo da arte são também sinal de uma mudança de atitude em relação aos suportes disponíveis. (...) Toda a história da arte pode ser resumida numa única pergunta: como fixar decisões em objetos? Num segundo momento, o artista decidirá se essas escolhas estão fadadas a se repetirem ou a permanecerem únicas. A técnica representa, assim, apenas o primeiro momento de um procedimento que consiste em inscrever gestos fundadores de existência em formas legíveis. (BOURRIAUD, 2011a: 130/32)

A tese acolhe esta definição "parietal" e "institucionalista" de Bourriaud, mesmo reconhecendo um possível *cinismo* na forma como ignora ou parece ignorar todo um rol de visões alternativas. Neste sentido, a tese acolhe esta definição *preferencialmente*, reconhecendo a validade parcial de outras definições de pintura.

Aceitar a pintura como "arte da cor", por exemplo, implica decidir, por sua vez, entre possíveis entendimentos acerca da natureza da cor. Para algumas correntes, o preto e o branco são *valores* e não *cores*. Uma visão pragmática pode justamente reconhecer a procedência "técnica" deste crivo, sem chegar ao ponto de negar aos monocromos, por exemplo, a identidade de pintura.

⁷³ Grifo nosso.

⁷⁴ Grifo nosso.

O critério parietal (e evocativo do princípio da *planaridade* ["flatness"] advogado por Clement Greenberg como crivo da essência pictórica), por seu turno, exclui todo um rol de experimentos recentes, sob a rubrica da pintura "expandida". Aceitar que uma pintura possa "sair da parede", contudo, não obriga a concordar que toda pintura deva fazê-lo, para ser assim definida. Em outros termos, o grau de sectarismo possivelmente envolvido na questão sobre uma "essência" da pintura pode render este problema como, justamente, um *falso problema*.

Para analistas como Couchot, o "fato" de que a revolução numérica impõe uma substituição fundamental de um regime artístico fundado na *representação* do real por um regime fundado na *simulação* numérica deste real não pode obscurecer uma consideração paralela: a de que, mesmo no decorrer da dinâmica histórica do regime representativo, a arte sempre esteve permeável a contaminações e transmutações, sempre levando consigo a potência inerente de um movimento de "*desespecificação*" (COUCHOT, 2003: 265).

Segundo esta forma de encarar a questão, não poderia haver especiais especificidades na "pintura contemporânea" porque a pintura, *per se*, *nunca teria sido assim tão específica*.

Após, *por exemplo*, uma cena moderna/modernista ambígua, que empurrou a pintura representativa tanto para o ordinário da *vida real* quanto para sua própria "área de competência" (Greenberg), a revolução numérica teria apenas *exacerbado* uma potencialidade de contaminação e hibridação que as artes representativas já possuiriam *mais ou menos* desde sempre.

Assim, o enorme impacto da cibercultura sobre a arte pictórica, *por um lado*, traduz simplesmente uma radical intensificação de processos cuja lógica *continuada* já dura séculos. No que diz respeito ao recurso em si de próteses técnicas como "facilitadoras", trata-se de algo que remonta já à primeira metade do séc. XV, principalmente em termos de maquinário óptico (HOCKNEY, 2001). Na sequência, uma incipiente *reprodutibilidade técnica* das imagens já era possibilitada pela disseminação da gravura, ainda que num cenário social diverso:

Depois que Schongauer e Mantegna transpuseram suas próprias pinturas para gravuras, o gravador de cobre florentino Raimondi começou a fazer reproduções da obra de Rafael no início do século XVI. Com a constituição de um cânone clássico no Renascimento, as reproduções começaram a ser usadas nos séculos XVII e XVIII para a formação acadêmica. Dürer e seus sucessores usaram a impressão gráfica não só para copiar suas obras, mas como uma forma artística em si mesma. (SCHÖTKER in BENJAMIN et al., 2012: 51)

A história da pintura, assim, poderia ser contada como uma história das várias formas de “pintura assistida”. Hoje, esta dimensão de prótese técnica tem certamente a linguagem digital dos computadores como protagonista. Para algumas referências contemporâneas, como os catálogos *Vitamin P1* e *2* (SCHWABSKY, 2002 e 2015), provavelmente não há (ou não mais há) essências da pintura porque “a urgência da contemporaneidade reside em *como* se pinta - e não em o que é uma pintura”.

Admita-se assim, ao menos por um momento, esta mudança de foco, do “que” para o “como”, como critério de especificação da pintura hoje. Como se pinta, então? Como insinuação prévia de resposta, é possível dizer que hoje se pinta *manipulando*.

A prática da “manipulação digital” está presente em várias pinturas “contemporâneas”, apesar da possibilidade (e da necessidade) em ampliar este entendimento de “manipulação”. Neste sentido, apesar da superficial aproximação garantida pela etimologia, *manipulação* e *manualidade* não são sinônimos. O artista digital *manipula* imagens, mas não com a mão. Por outro lado, o pintor hoje pode *manipular* formas e processos, mas também intenções e influências.

A pintura de Manetas, ao transcender a usual tematização do universo digital, numa verdadeira tradução pictórica do processamento da lógica digital, como se verá nas *Internet Paintings*, opera uma verdadeira “manipulação analógica” do embate técnico com o digital, livre das imposições em utilizar a assistência digital tecnicamente, mas aceitando e processando sua influência *enquanto pintura*.

Em outros termos, uma “pintura digital” que corresponda na prática à impressão, em tela, de um conteúdo digitalizado será aqui encarada como “pintura” de forma apenas metafórica.

Isto posto, a tese se furta a *uma* definição de pintura, negando por outro lado as ideias de “pintura contemporânea” (como vaga) e a de “pintura digital” (como metafórica). Se a tese não define pintura, ela buscará por outro lado definir a pintura de que se ocupa. Nesta delimitação, adota na prática a definição “restritiva” de Bourriaud, por sua vez restringida à pintura “analógica”, pois é da resistência *desta* pintura que se está aqui a falar, desde que aliada a um propósito genuíno e crítico de diálogo com o “contemporâneo” e com o “digital”.

Reconhecendo sem dúvida o perigo de qualquer *essencialismo* (modernista ou não) a propor identidades imutáveis para realidades históricas (como *arte* e *pintura*), ao mesmo tempo que reconhecendo o perigo, *simétrico*, de um “relativismo absoluto”, a tese partirá, ao longo de seu desenvolvimento, deste pressuposto de uma “essência

mutável” da pintura, baseada num entendimento alternativo da própria noção de *essência*.

Heidegger (2007: 392) nos propõe uma acepção de essência que remonta já a Sócrates e Platão, associando o sentido de *permanência* da duração essencial ao sentido de *continuidade* desta mesma duração, no que isto pode comportar um “*devir*” da essência, incompatível com uma sua suposta imutabilidade. Para os propósitos da tese, e encarando a questão mais *epistemológica* que *ontologicamente*, tal busca por uma “essência dinâmica” habilita a consideração de características definidoras e identificadoras não da pintura, mas da pintura objeto da tese: a pintura alter-realista.

A depender da circunstância, do ponto de vista e do modo como pode ser instada a *funcionar*, a pintura é rito, arte, cor, traço, manufatura pura, manufatura assistida, materialidade, fisicalidade, verticalidade, planaridade, abstração, figuração, presença, representação, simulação, posicionamento existencial etc. Como as essência(s) dirigidas ao olfato, as da pintura são aqui concebidas como voláteis, céleres, mas efetivas. Se a tese elege um critério para enfocá-las, é o da necessidade da ênfase pontual em *um* dentre vários fatores potencialmente co-presentes e complementares.

O desvio de que aqui se trata não implica, assim, repelir o digital, Edmond Couchot, novamente, chama certas obras pictóricas assistidas por computador, (dos artistas Harold Cohen e Margot Lovejoy) de “*mixed media*” (COUCHOT, 2003: 255), enquanto Craig Staff (2013:15) compreende e denomina obras semelhantes como “*pinturas impressas*”.

Por outro lado - e inversamente à tendência atual de considerar a terminologia das hibridações a partir do ponto de vista digital, para Veschel, (In: HOCKNEY, 2001), o realismo digital deve ser descrito como um “subgênero da pintura”, por conta do forte ilusionismo próprio das imagens de síntese.

Por outro lado, *ainda*, Staff (op.cit.: 32) associa as imagens digitais de hoje e a pintura impressionista de ontem no que ambas tem de “anti-icônico”, como que *tecnologizando* o moderno culto da abstração cromática num “neo-pontilhismo digital” (pixelado), a afastar a figuração, mais uma vez e por outros caminhos, das discussões sobre o cerne da pintura.

Se a hibridação é bem-vinda por sua fertilidade e promessas de renovação, não deixa de ter como efeito colateral a desorganização (ao menos provisória) das possibilidades de entendimento a partir de noções partilhadas, já que “a hibridação é também agressão e desnaturamento.” (COUCHOT, op.cit.: 269).

Dentro desta ideia de uma "essência mutante", a tese opta por acolher dimensões da pintura vistas como *mutáveis* (que podem mudar), outras como *mutantes* (que estão mudando) e outras realmente como *mudadas*. O desenvolvimento da tese explicitará quais, mas por ora considere-se esta *potencialidade* de transformações. O conceito de *hibridação* dá conta da visibilidade destas transformações. Aqui, contudo, será priorizada outra ideia, a de *mestiçagem*, mais favorável à potencialidade destas mesmas transformações, em sua relação justamente com os fatores de continuidade.

"*Mestiçagem*" a figurar dialéticas entre o que a pintura mostra de forma patentemente visível e o que informa menos diretamente, ou *metapictoricamente*.

A tese adota metaforicamente, ou figurativamente, a noção biológica de mestiçagem, assim como é tomada a já "tradicional" noção de hibridação. A acepção de mestiçagem aqui é a de um estado de abertura a influências inescapáveis impostas pela cibercultura, mas que podem *ou não* originar obras artemidiáticas. Neste sentido, mesmo as pinturas de cavalete serão aqui consideradas *mestiças*, contaminadas pelo *ethos* digital contemporâneo, ainda que visivelmente continuem, incólume, uma tradição pictórica analógica. Tal forma mais indireta da relação entre "forma" e "conteúdo" remete à relação, também biológica, entre *genótipo* e *fenótipo*, marcada pela atualização concreta e individual de determinantes genéticos específicos, sendo alguns dominantes e *atuais*; outros recessivos e *potenciais*.

Esta essência mestiça da pintura na contemporaneidade, assim, *em sua vertente analógica e realista*, é aqui proposta no *gesto pictórico* de pintores que nasceram numa cibercultura e com ela dialogam, mas insistem no "*anacronismo*" da *manualidade* e da *representação*.

Dentro desta tendência específica, inúmeras variantes. Comum a todas, um ambiente de coexistência conflituosa entre uma instância ancestral e "mítica" (o gesto pictórico, manual e gráfico), uma dimensão ainda "moderna" (ligada à planaridade cromática *a la* Greenberg), uma instância "pós-moderna" (ligada à expansão em direção a outras artes e/ou à vida real) e uma instância "contemporânea" mais recente (ligada à contaminação com a artemídia e a simulação digital).

Dentro desta tendência específica, o "*fenótipo*" aqui descrito como alter-realista, exemplificado pela obra de Miltos Manetas, conserva o suporte tradicional da pintura, mas se abre fortemente a uma dimensão metapictórica de embate com a "arte contemporânea" e com a "cultura digital".

3.0.2. Prólogo 2: a *pseudorepresentação*

Supõe-se que [a fotografia] (...) capte a realidade tal qual. Não o faz, porém: pode revelar mas não raro vela de novo o que representa
Catálogo de "Cidades Invisíveis", MASP, 2014.

“A pintura representativa está aí.”

Como entendê-la, não apenas depois da deflagração e inércia de uma “crise da representação”, mas também neste momento de potenciais dúvidas sobre o possível esgotamento das próprias propostas "contemporâneas", em uma eventual “*crise da apresentação*”?

O significado de *crise* em grande medida depende do que se entende por "crítico": o sentido de *urgente* pode ou não implicar um paralelo sentido de *avaliativo*. O presente momento parece testemunhar, por exemplo, um progressivo desgaste em *engajamentos* como os entendia a IS, com uma inserção artística mais direta no seio da realidade social, com propósitos revolucionários. Tal engajamento permeia um arco temporal desde as vanguardas históricas, passando pelas neovanguardas da última metade do século XX e de forma novamente influente, mas mais "micropolítica, na "arte contemporânea".

A despeito da inegável legitimidade destas práticas artísticas politizadas, considere-se a sugestão de que, *mais uma vez*, o que se entendia e se pretendia nelas como uma forma mais objetiva e lúcida de lidar com o mundo implicava, também, mais uma “visão de mundo” e, em um sentido bastante específico, mais uma "representação" do mundo.

A tese, neste sentido, procede neste momento a um exame minimamente detido sobre as aporias próprias às várias acepções deste conceito, vislumbrando em seguida uma possível “*crítica da crise da representação*”, aqui atrelada a uma defesa da pintura representativa. A seguinte consideração de Rancière ilustra inicialmente como facetas importantes da noção de representação, tão atacada desde as vanguardas, podem ser vistas justamente como constitutivas desta própria “*crítica*” que a questiona:

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja o exterior da arte. [...] Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012:74).

Aqui, contudo, já se insinua novamente esta confusão básica e retrospectivamente danosa entre duas acepções do conceito de representação, acepções estas tão associadas quanto *desassociáveis*: o que Rancière quis dizer exatamente com um “domínio das representações” em oposição ao “*real*”? Falava apenas de “visões de mundo” ou também, paralelamente, das “imagens representativas”?

Uma interessante síntese destes sentidos, integrando inclusive, ao sentido de imagem pictórica representativa, *todo tipo de imagem pictórica*, é dada por Bell (1999: 208), ao dizer que “representação é o nosso termo normal para a imemorial ideia de retratar (...) em duas dimensões coisas que vemos em três. (...) Confusamente, porém, no final do séc. XX, este sentido passou a coexistir com o que vê todas as pinturas enquanto representação⁷⁵.”

O autor procede então à distinção de três acepções básicas:

Primeiramente, a “representação pictórica”: associada a noções como “imitação”, “semelhança” e “realismo” em relação a objetos do mundo físico retratados na pintura. A dificuldade básica aqui reside em diferenças de estilo e convenção que tornam diverso o que épocas ou sociedades consideram “semelhante”;

Em seguida, a “representação simbólica”: associada ao uso “metafórico” e convencionalizado de representações que, a princípio, seriam apenas pictóricas, como no retrato de uma pomba branca simbolizando o espírito santo ou a paz. A dificuldade básica aqui reside igualmente na escala da partilha de um tal sentido convencionalizado;

Finalmente, a “representação sistêmica”: associada, com o Estruturalismo, a sistemas sígnicos facultadores de “visões de mundo” (como nas noções interdependentes, na filosofia de Frege, de *referência* [relação do signo com a coisa] e *sentido* [relação do signo com seu contexto]). Aqui um signo “representa” algo (e não apenas um objeto ou uma ideia) ao se colocar no lugar desse algo no interior de um sistema de signos. Uma palavra, por exemplo, *representa* algo em função do sistema linguístico que integra. A dificuldade básica aqui reside na crença possivelmente demasiada na suficiência do sistema ou estrutura, o que o Pós-estruturalismo, por exemplo, buscou problematizar.

⁷⁵ No original: Representation, of course, is the label we commonly give to the age-old proposal about painting (...) in two dimensions, things we might potentially see in three. (...) But, confusingly, that usage has come to coexist in the late twentieth century with an attitude that sees *all* painting as representation.

Percebe-se então o virtual esgarçamento da noção de representação, desde a estabelecida entre coisa/signo e imagem (representação pictórica) até uma estabelecida entre coisa/signo e sentido (ou simplesmente, representação).

Em retrospecto, tais acepções se colocam, contemporaneamente, como associáveis. A depender da ênfase pretendida, cada uma delas hoje irá recuperar, a seu modo, a raiz do conceito de *representação* como indissociável daquela síntese entre *ação* e *reação* humanas (evocativa por sua vez da noção de *concepção*, tanto de ideias quanto de artefatos).

Na estruturação deste vínculo profundo entre *homo sapiens* e *homo faber*, os mecanismos mentais e físicos de exploração, manipulação e controle ativos do mundo seriam refletidos na forma com que o ser humano compreende este mesmo mundo e sua própria existência nele. Uma vez que a possível consequência de uma visão de mundo controladora é um efetivo controle, a noção de representação, com o desenvolvimento da ciência moderna, sutilmente passa do sentido de “visão de mundo” no qual este é subjugado para o de “expressão desta visão”, o que implica sua crise como noção artística.

O regime estético das artes [ou, basicamente, a modernidade] é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc). (RANCIÈRE, 2005: 47).

De uma forma ou de outra, o sentido é negativo e progressivamente atacado. De uma forma ou de outra, esta noção ampla de *representação* seria indicativa de um circuito entre apreensão física e apreensão mental da realidade vivida, em função do contínuo processamento de uma dinâmica de ação e reação frente ao ambiente.

Estruturas mentais em permanente atividade, progressão e processamento formariam então estes complexos nexos de imagem, ação, pensamento e expressão concebíveis enquanto “*representações da realidade*”.

Certamente, haverá muito mais sutilezas no aporte estrito que determinada Filosofia da Ciência pode dar a esta questão (em seus desdobramentos a partir de um enfoque mais próximo da Psicologia Cognitiva, da Antropologia, da Sociologia ou da Ciência Política – ou em sínteses específicas destas)⁷⁶.

⁷⁶ Atente-se que o conceito tem origem, ao que tudo indica, na filosofia de Aristóteles, com características que guardam, em relação às acepções mais modernas, tanto pontos de contato quanto de divergência. Ver Rancière, 2009.

A menção da tese refere-se justamente, e *inicialmente*, ao mínimo *consenso* (no sentido de *senso comum*) relacionado ao termo em suas acepções gerais de “*imagem mental/visão de mundo*” (que podem, de resto, ser utilizadas para a análise da arte abstrata ou digital). O propósito de ilustrar previamente tal acepção geral e consensual é o de enfatizar como ela fatalmente concorreu para a acepção artística de *representação* como vinculada a um propósito de “registro visual, imagético e objetivo de um referente real”; acepção esta também fortemente “*consensual*”.

A tese, assim, ao falar de *pintura representativa*, estará basicamente se referindo ao sentido mais comum, *estilístico*, do termo, tomado como sinônimo eventual de “figurativo” ou “realista”, apesar de ciente das demais camadas de significado (e visões de mundo) envolvidas. Isto contorna suficientemente o problema da complexa fortuna crítica do termo, abrindo agora lugar para o exame de sua moderna “crise”.

Para Rancière, como visto, o regime estético suplanta o hierárquico regime da representação. É interessante comparar a dinâmica desta “partilha do sensível”, para a qual “*dissenso* não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade”. (RANCIÈRE, 2005 e 2012 : 58/9)⁷⁷, com uma outra, a de Couchot, a confrontar a *representação* - enquanto regime - não com o *estético*, mas com a *simulação*. A possibilidade de congregar pontos destas duas visões abre espaço para uma noção *dissensual* de representação:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza **dissensos**⁷⁸, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2012: 64.).

O que entendo apropriando-se da noção de *dissenso* menos como *discordância* e mais como *coexistência de tensões*, a tese concorda, com Rancière, que a hegemonia e a lógica hierárquica do regime representativo realmente sofreram um abalo com a modernidade, concordando *igualmente*, com Couchot, sobre o advento contemporâneo da lógica da simulação.

A tese busca justamente uma “síntese conflituosa” entre tais assunções, partindo do fato inegável da *continuidade da produção representativa* para defender uma

⁷⁷ Em “A Partilha do Sensível”, anterior a “O Espectador Emancipado”, os regimes são propostos por Rancière enquanto “poético”, “representativo” e “estético”. A despeito desta diferença terminológica, a ideia básica de uma nova acepção para a eficácia estética se mantém.

⁷⁸ Grifo nosso.

modalidade contemporânea (no sentido de não-hierárquica) de representação; uma como que “*pseudo-representação*”: a representação produzida por pintores cientes de toda esta dinâmica histórica, mas que mesmo assim continuam buscando representar o mundo, sem pretensões de objetividade ou domínio efetivos.

Este modo de representar pode ser caracterizado como herdeiro conhecedor da “crise da representação”, em alguns pontos continuador e em alguns pontos desviante da lógica tradicional da representação, tanto nos motivos evidentes da superfície plástica quanto nas intencionalidades das respectivas “visões de mundo”, informadas *metapictoricamente*.

Como as várias acepções artísticas do termo aqui visado possuem em comum o sentido de “registro visual objetivo da realidade”, a tese opta por uma estratégia similar à adotada em função do termo “(alter-)realismo”, ao propor um conceito que transfigura (mas não destrói) o conceito comum e tradicional de representação - sendo aqui elaborado através da apropriação da seguinte sugestão de Soulages:

Máscara, artifício, ilusão: são esses os objetos das fotos de Arbus. São também os componentes da fotografia: uma foto é uma **pseudocópia** do real, aparentemente um artifício. Mas essa *mimesis* permite compreender melhor o mundo. Só se pode ‘chegar às próprias coisas’ pelo **desvio da representação**.⁷⁹ (SOULAGES, 2010: 214).

Mais uma vez, propõe-se aqui um desvio parcial: um desvio do “desvio da representação”; uma sua *metalinguagem*.

Com o advento da reprodutibilidade técnica das imagens e, em seguida, do digital, a “atenuar [ainda mais] a presença da fonte” (Bourriaud, 2011b), este caráter de *pseudocópia* próprio de qualquer cópia ganha um vulto específico. Mais e mais lentes se interpõem entre o artista e seu *modelo*. Este afastamento do real pôde ser resolvido sob a forma de inserção social direta - ou na criação de imagens de síntese, deixando para trás, supostamente, “todo vestígio de representação”.

Este afastamento do real também pode ser obtido com um *alter-realismo*, a usar da representação sem propósitos de registro objetivo do real. Para a tese, esquematicamente, pintar uma *natureza morta* no século XV é proceder a uma *representação*, enquanto pintar isoladamente uma lata de sopa contra um fundo

⁷⁹ Grifos nossos.

chapado, no século XX, já é *representá-la de forma não figurativa, mas figural*⁸⁰, de uma forma precursora da utilizada na contemporaneidade pela pintura alter-realista.

A possibilidade (ou a tendência) de enxergar *propósitos* de representação (entendida como “registro ótico objetivo”) em *qualquer* obra realista parece traduzir uma confusão comum entre *representacional, ficcional e fictício* (Bourriaud, 2011b), que parece às vezes assaltar os analistas mais sagazes:

A Representação alinha, no espaço e no tempo, o Objeto, a Imagem e o Sujeito. Ela opera, como diz Panofsky, a “transposição do espaço psicofisiológico em espaço matemático, em outras palavras, a objetificação do subjetivo”. A relação entre os três termos não muda quando se trata de um objeto – personagem, cena, paisagem – totalmente imaginado pelo pintor: ele pinta esse objeto como se estivesse *realmente* diante dele; é a esse preço que dará ao espectador a **ilusão**⁸¹ do real, **objetivo permanente** da Representação. (COUCHOT In PARENTE (Org.), 2011:23.).

O ilusionismo é de fato *um* tradicional “*objetivo permanente da representação*”, mas pode constituir simplesmente um efeito colateral de *outros* objetivos, num uso mais irônico deste ilusionismo. O debate aprofundado sobre a semelhança icônica e a crença perceptiva é espinhoso (ver LOPES, 2001) e, para os propósitos desta tese, *desnecessário*. Muito por conta do acumulado repertório visual de uma coletividade saturada de “efeitos de crença”, a capacidade de virtuosismo ilusionista pode perfeitamente ser exercitada hoje sem nenhum propósito - ou efeito - de convencimento efetivo. Em outras palavras, a “crise da representação”, no que para a tese quer dizer “crise da figuração”, foi frequente e sumariamente identificada com seu *ocaso definitivo*, impondo à pintura a adoção de estratégias de sobrevivência e/ou ressurreição, no limite, *contra-producentes*, o que esta tese pretende explorar.

O quadro esboçado aqui em termos desta representação que se sabe ficcional, ou desta *pseudorepresentação*, assim, não diz respeito a nenhuma novidade ou revolução; ele apenas ganha evidência - e urgência - por conta da (des)proporcional negação antirrepresentativa da pintura por parte de facções da “arte contemporânea”, em certa desconsideração por sutilezas importantes entre *esta* e *aquela* produção atual em pintura.

⁸⁰ Ver página 31.

⁸¹ Grifo nosso.

3.1. A pintura realista

Desde então ela [a pintura] tem como que duas vias possíveis para escapar ao figurativo: seguir no sentido de uma forma pura, por abstração; ou no sentido de um puro figurado, por extração e isolamento. Se o pintor tende à Figura, se ele toma a segunda via, isto será para opor o "figural" ao figurativo. A primeira condição é a de isolar a Figura. (...) Isolar é então o modo o mais simples, necessário, mas não o suficiente, para romper com a representação, quebrar a narrativa, impedir a ilustração, liberar a Figura: para deter-se no fato. (DELEUZE, 1981: 2).

*There's no there there
Gertrude Stein*

SAGER (1981) adverte que o entendimento de realismo que podemos atribuir a determinado grupo e sua produção (com diferentes níveis de associação possível) depende do entendimento que tal grupo tenha de *realidade*.

Como não é possível elencar nenhum grupo contemporaneamente com tamanha unidade de tal entendimento, pela simples falta generalizada de "agrupamentos e programas estéticos", podemos inferir sumariamente, por um lado, que *não há* um "realismo contemporâneo".

Por outro lado, a noção de alter-realismo sugere a possibilidade de conceber tal *realismo contemporâneo* não em termos de unidade estilística, mas de "unidade de postura de resistência desviante". Falta de unidade, por outro lado ainda, não significa ausência total de associação. Como "ninguém é uma ilha", mesmo pintores mais "isolados" estão hoje imersos numa cibercultura plural, ao mesmo tempo em que afloram associações de artistas que lembram as guildas medievais em seu caráter "corporativo".

Do sistema sugerido pelo termo realismo social, o alter-realismo privilegia mais a dimensão "social" do que a dimensão "realista", pois se sabe ficcional, mas diante de opositores bastante *reais*.

É por conta da continuidade dos propósitos artísticos de retratar a realidade que a tese traz uma discussão sobre o realismo. É também por conta das especificidades na realidade contemporânea, tanto as superficiais quanto as que vão além de sua face material tangível, que a tese propõe um realismo diverso; um *alter-realismo*.

Na sequência dos apanhados retrospectivos aqui empreendidos sobre o desvio (*détournement*) e sobre a representação, a tese procede neste momento a um paralelo apanhado retrospectivo do realismo, em que tanto o sentido original e "historiográfico" do termo quanto este novo aqui proposto deverão ser tomados em consideração mútua. Com isto, espera-se que o sentido original do termo inevitavelmente ganhe uma "cor local", vinculada à problemática e aos objetivos da tese. Como explicitar isto, partindo

daquilo que uma história da cultura e, principalmente, a história da arte entende por realismo?

Mesmo dada a ressalva sobre a independência de uma discussão sobre *pintura* realista em relação a uma discussão sobre a noção ampla de realismo, esta última insiste em se impor. Esta noção em seu sentido amplo possui cidadania variada em distintos e nem sempre compatíveis domínios do conhecimento, da filosofia ao estudo das relações internacionais e, em ligação mais direta com a problemática aqui tratada, da literatura às artes visuais.

Culturalmente falando e recorrendo ao tema dos “dispositivos” (AGAMBEN, 2014), temos que desvios de ordem poética podem reverberar correspondências em outras esferas, da política à filosófica. Acerca desta, temos que o idealismo filosófico inspirou grandemente o romantismo artístico, enquanto o marxismo inspirou o realismo social de Courbet, com sua ênfase no ‘aqui e agora’ das coisas, assim vistas como antídoto contra as *representações* (no sentido de falsa consciência) da ideologia capitalista, inspirando (ironicamente) pinturas que seriam descritas posteriormente - numa outra acepção - como *representativas*.

Em termos de *estilo pictórico estrito*, assim, realismo e romantismo, por exemplo, podem ser eventualmente confundidos, mesmo com seus pressupostos filosóficos em considerável contradição. Uma imagem típica do pintor Caspar David Friedrich pode ser considerada elucidativa sobre esta possível confusão. Na origem desta está a cadeia sógnica a fazer toda imagem, por mais unívoca que tenha sido planejada em ser, abrir-se a outras interpretações e outros sentidos.

Sob um muito específico e estrito ponto de vista, a impossibilidade de uma representação objetiva e unívoca do mundo também impossibilita o realismo como seu corolário. Em outros termos, o entendimento de realismo é problemático em grande medida por uma confusão entre uma abordagem *ontológica* e uma abordagem *epistemológica* do real, mesmo no campo da arte.

Seguindo Bell (1999: 62), “objetos no sentido de coisas são, pelo menos logicamente, por definição, *reais*, no sentido ofertado pelo Latim “res” (coisa), base do termo “real”, que estaria associado, mais do que aos “olhos da mente”, “às ‘mãos’ desta mesma mente”. Uma imagem “representativa” que não remete a nenhum referente concreto, dada sua possível e convincente *verossimilhança*, flerta com o realismo através da ideia de figurativismo, ainda que o referente da figura em questão não exista objetivamente.

Independentemente da existência do referente, assim, toda figura, seja de um unicórnio ou do presidente da república, opera um "discurso figurado" que responde pelo caráter ficcional de todo realismo. Para usar o exemplo de Peter Ravn (**Figura 2**), quando se infere (pela sua obra e por "legendas") que um terno "realisticamente pintado" quer remeter antes de tudo a uma "dinâmica social", observamos esta *figura* da ironia (no sentido da intenção de dizer algo diverso do aparentemente ou superficialmente dito).

O realismo dito fantástico opera pela adição de absurdo ao verossímil, assim como certo surrealismo esgarça a semelhança de forma *inverossímil*. Contemporaneamente, a figuração da pintura encontrou uma forma alternativa de figuração: o figural (Lyotard, 1971), caracterizado básica e frequentemente pelo isolamento da figura numa supressão do fundo contextual. O efeito aqui é menos absurdo que *inquietante*. Note-se que, paralelamente à sua ironia, plasticamente as figuras de Ravn não têm fundo, sob esta forma aqui descrita como *figural*.

A ambiguidade, faceta de toda linguagem, é intencionalmente operada. Uma determinada intenção, na verdade, talvez seja o grande crivo a direcionar a figuração para o realismo. Para Mitchell (1994: 356), "o movimento da representação rumo ao realismo se assemelha ao movimento da denotação ("isto é aquilo") rumo a um certo tipo de assertiva [ideologicamente conotada]. (...) A idolatria, de fato, poderia ser considerada uma forma de realismo *avant la lettre*⁸²." Para o *Nouveau Realisme*, nos 1960, a realidade a ser abarcada artisticamente não deveria mais ser *representada* numa tela, mas *vivida* no mundo (*real*).

Segundo Argan (1992), "ainda" em termos de representação, "o expressionismo se põe como antítese do impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas⁸³, que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação".

Conhecimento *versus* ação. Percebemos aqui a tradução artística de um possível esgarçamento da noção de realismo em seu *enquadramento* conceitual, notável se comparado ao aparente senso comum sobre o "realismo" de uma imagem. Isto posto,

⁸² No original: .The move from representation to realism is something like the move from denotation ('this is that') to a certain kind of [ideologically connoted] assertion. (...) Idolatry, in fact, might be regarded as a form of realism *avant le lettre*.

⁸³ Este juízo goza tanto de total oposição, no que "'Expression', (...) has come to replace 'pictorial representation' (or the imitation of nature) as the most respectable job description for painting". (BELL, 1999: 133); como de concordância, no que "Os expressionistas são, sem duvida, aqueles que aderem mais a realidade da visão, mesmo se a desarticulam e exageram em seus traços, preferindo a feiura trágica a harmonia feliz, a provocação a sedução." (Couchot, 2003: 62).

poderíamos seguir Argan e resumir a polissemia do termo a uma oposição entre um seu sentido mais estilístico (“o realismo do que se vê”) e um sentido mais “filosófico”, supra-estilístico (“o realismo do que se sabe”), a influenciar progressivas encarnações artísticas do realismo. Aqui se parte do primeiro sentido e se propõe, hoje, uma maior aproximação com o segundo. Aqui, realmente, é aceita a ideia de que “uma sucessão de estilos, [própria] dos dias da modernidade, está riscada do programa” (BELTING, 2003: 314), o que não exclui considerar, no alter-realismo, facetas também estilísticas.

De qualquer modo, pondo entre parênteses a negação “ideológica” do estilo, o que de fato caracterizou este primeiro sentido, este modo de pintar realista com o qual a tese confronta o presente? Gustave Courbet (1819-77) é considerado o criador do estilo e do termo “realismo social” francês, acompanhado por artistas como Millet. Opunha-se à pintura histórica, ao romantismo e aos cânones da academia, colocando como objeto da pintura a realidade concreta do cotidiano. Em duas cartas, endereçadas respectivamente aos jovens estudantes (1861) e aos seus pares, artistas de Paris (1871), Courbet propõe que a contribuição da imaginação para a pintura é a de permitir ao artista captar a melhor expressão dos objetos existentes no mundo. Não caberia ao artista assim, criar nada de *inexistente*.

Em lugar dos personagens da pintura mitológica e em lugar dos generais e imperadores *reais* da pintura histórica, Courbet defendia o registro do homem e da mulher comuns, retratados em seu contexto de luta pela sobrevivência justamente por terem sempre sido ignorados pela pintura de Salão. Há, contudo, mais facetas neste realismo *social*:

A famosa pintura de Courbet “A Origem do Mundo”, de 1866 (vide **Fig. 13**), retrata frontalmente uma genitália feminina, constituindo escândalo na época de sua exposição original e sendo considerada por muitos, posteriormente, como uma forma pictórica - e definitiva - de “manifesto realista”.



Figura 13.: G. Courbet. “A origem do mundo”. Óleo sobre tela. 1866
Fonte: acesso do Google.com, em jul. 2017.

A reação da censura a esta obra sugere que os aspectos da realidade que o realismo explora são justamente aspectos renegados de alguma maneira pelo corpo social, o que confere ao realismo, qualquer que seja ele, uma dimensão fortemente *reativa*. Por que seria este quadro um manifesto realista mais representativo do que as figuras de camponeses e operários? De qualquer modo, e independentemente da existência textual de outros “manifestos realistas”, é possível chamar a atenção para a aparente contradição entre um propósito de retratar, simplesmente, o que existente e a proposição mesma de um manifesto. Um manifesto é em si uma proposta de revisão e mudança das condições ambientes; implica um projeto; implica a consideração, justamente, do inexistente, no sentido de ainda não existente.

Não cabe à tese julgar estas aparentes contradições. É suficiente apontar que a ênfase no banal, na ação, no descontentamento “expressionista” e no posicionamento política conferem ao realismo social (e assim ao entendimento geral de realismo) uma preocupação com o mundo real que paradoxalmente se confunde com um projeto de mundo. Isto de resto coaduna-se com a consideração da tese sobre a dimensão ficcional (não fictícia) de todo realismo, pois de toda arte.

Bem antes de Courbet e da “reprodutibilidade técnica da imagem”, Velásquez, por exemplo, representava “fotograficamente” uma *realidade* visível como simbólica, inclusive *metalinguística*, além ou aquém do que retrata “diretamente”. Anterior ao realismo da ação de Courbet, Velásquez é aqui visto como grande precursor desta *potência de subterfúgio* da representação, que a tese percebe como particularmente aguda em exemplos da pintura realista na contemporaneidade.

Ironicamente, esta pintura alter-realista congrega a consciência de sua própria dimensão ficcional com modos específicos e radicais de ação concreta, nisto seguindo Courbet. Assim, em suma quanto à noção de realismo, esta tese parte inicialmente deste termo enquanto recurso *inercial* a uma noção historiográfica precisa (se limitada ao *realismo social*). Desta noção inicial, se apropria de algumas características antevistas como ainda ativas na produção atual, para propor um *novo novo* realismo: representativo, mas cientemente ficcional; combativo e resistente, mas também aberto e resiliente.

Em termos gerais - e inspirada no “humanismo marxista” de Lukács (COTRIM, 2016) - a tese se apropria do termo adaptando-o ao entendimento de que “todo realismo verdadeiro implica na [sic] ruptura com a fetichização e com a mistificação”. Nisto, comporta igualmente uma porção do ceticismo “contemporâneo”, entendendo que se a

ação humana constrói o mundo objetivo e o subjetivo, ela deve ser objeto tanto de renovada fé quanto de constante escrutínio.

Em termos específicos e artísticos, a tese se apropria do termo, sem compartilhar seu projeto original de uma objetividade representacional em pintura, compartilhando porém o projeto de uma ação de representar, pictoricamente, os desafios e as contradições do momento presente.

A obra de Manetas é aqui vislumbrada por efetuar esta síntese entre conhecimento e ação, pois a ação traduzida nos quadros do artista e transcrita em seus testemunhos implica fortemente o conhecimento das sutis contradições da realidade social, cultural, econômica, política e *artística*, na contemporaneidade.

3.2. A pintura alter-realista na contemporaneidade

Evidently, then, this critique, if not destruction, of modernist painting, albeit of one particular sense of the term, shifted the ontological status of the medium from 'idealism' to a newfound realism' ... and, moreover, was not limited to one geographical locale. Staff, 2013: 10.

Tais desafios e contradições estão em grande parte atrelados a embates de ordem social. Como desde as vanguardas, setores mais críticos tanto da “arte contemporânea” quanto da arte na contemporaneidade seguem, a seu modo, se opondo à fetichização e à mistificação. Artisticamente, tal oposição vem se dando de forma específica a depender do contexto no espaço e no tempo. Uma contradição constante é que ações baseadas em ideias progressistas de um momento tendem a se tornar, justamente, cânone formal, não reconhecendo a possível transformação de seu oponente original.

...as coordenadas do trabalho [conceitual] são racionalizadas e codificadas de forma tão precisa que podem ser concretamente fabricadas por qualquer um, em qualquer parte do globo. Mas para além da forte dimensão crítica (...), trabalhos desse tipo assumiam um sentido totalmente diverso numa época em que a arte tinha tudo a ganhar ao fazer o jogo do maquinismo contra a ideologia da habilidade pictórica, pilar do conservadorismo cultural. Os tempos mudaram, como mudaram a identidade do adversário e as figuras por meio das quais ele exerce sua dominação. (BOURRIAUD, 2011b: 60).

Dado o caráter restritivo de uma “arte contemporânea” que insiste em ver na pintura, por exemplo, um “pilar do conservadorismo cultural”, temos que, pelo contrário, tais juízos não podem mais ser concebidos em termos de gênero ou linguagem em sua pretensa uniformidade! Haverá assim “instalações” e “instalações”, bem como “pinturas” e “pinturas”.

Esta constatação histórica pode ser usada como justificativa para a defesa inicial “da pintura”, aqui empreendida. Porém, é preciso ir além! Esta tese objetiva demonstrar que a pintura realista na contemporaneidade (e mais especificamente sua dimensão aqui chamada alter-realista) é não apenas *defensável*, mas também - e mais importante - significativa, importante e elucidativa deste momento e desta sociedade “globalizados e digitais”.

Como salientado por Belting (2003: 318), desde os anos 1980 inúmeras exposições vem tratando, sob várias formas de abordagem, de um renascimento da pintura. Como fortes tendências inspiradoras de tais mostras (e relacionadas sobremaneira com a questão da “pintura expandida”, de um modo), considere-se que “(...) a *Transvanguardia* italiana, a ‘má pintura’ americana e o *Neo-Expressionismo* alemão tornar-se-iam os três grandes movimentos [...] a trazer a pintura de volta à cena [...] e, ao mesmo tempo, [...] tornar ainda mais complexa sua existência” (DUARTE [org.] 2005: 23).

Para a tese, justamente por não haver uma convenção designando certa produção pictórica atual como “realista”, a consideração sobre um realismo na contemporaneidade implica a proposta de uma especificidade em relação ao realismo histórico. A produção pictórica atual, de forma geral e apesar do seu incerto contexto valorativo, é vastíssima e incrivelmente diferenciada. O mesmo vale para cada uma destas diferenciações. A produção em pintura figurativa, especificamente e neste momento, é de tal forma plural e numerosa que implica necessariamente escolher *qual* recorte utilizar para endereçá-la.

Neste sentido - e neste momento, falar da pintura alter-realista também implica, minimamente, tratar da pintura que não é alter-realista - e em grande medida, daquela que *parece* sê-lo. Obviamente, existe uma figuração na contemporaneidade, que pode ou não ser chamada realista. Em 1989, a artista performática francesa Orlan produziu uma obra baseada em “A Origem do Mundo”, de Courbet (**Figura 14**).

A imagem, uma fotografia emoldurada em dourado como uma pintura do século XIX, substitui o corpo feminino de “A Origem do Mundo” por um “equivalente” masculino, sendo o “quadro” denominando “A Origem da Guerra”.



Figura 14.: Orlan. “A Origem da Guerra”. Fotografia emoldurada como pintura clássica. 1989.
Fonte: Acesso do google.com, em jul. 2017.

Apesar da natureza e do caráter fotográfico da imagem, seu “referente” está ali cumprindo uma simbologia específica e em cadeia, no procedimento atualmente chamado, à exaustão, de “releitura”. Seu referente é na verdade uma rede de referências. Dado o contexto da obra, a existência objetiva do referente direto é menos considerada que a referência à pintura de Courbet. A *referência* sucumbe à *mediação*.

Além disto, a artista, uma performer contemporânea, recorreu a este formato de forma pontual. Seja como for, a designação *realista* é evitada para designar os casos de possível representação na “pintura contemporânea”, com exceção das associações de artistas devotadas a este “estilo”, sem muita consideração por parte do *establishment* artístico. Por vários motivos, assim, o termo não é utilizado para a obra em questão, apesar de um seu “realismo”. Termos “contemporâneos” usados para contornar este problema são, por exemplo, “realismo extremo” e “hiper-realismo”. Considerando o segundo termo, há uma razoável zona de interseção sua com a pintura aqui descrita como alter-realista. Considerem-se os seguintes excertos da análise feita pelo presente autor sobre a Coleção de Arte Figurativa no Século XXI, do MEAM Barcelona, através de um recorte “institucional”:

No ano de 2011, em Barcelona, Espanha, a ‘*Fundació de les Arts i els Artistes*’ (Fundação das Artes e dos Artistas) inaugura o *Museu Europeu d’Art Modern* (MEAM), projetado enquanto Museu de Arte Figurativa e objetivando, desde então, a reputação de ‘único museu Europeu de arte contemporânea dedicado exclusivamente à figuração’ (‘the only European contemporary art museum dedicated exclusively to figuration’). O catálogo da mostra permanente explicita este propósito do museu enquanto baluarte não só da pintura, mas especificamente da pintura que prima “por su exquisito realismo” (por seu notável realismo). (//)[Diz o catálogo que] ‘O principal objetivo da Fundação, como mostram seus estatutos, é a promoção da arte figurativa, tanto em termos de trabalhos históricos relacionados ao século XX quanto na promoção de

artistas atuais, cujo trabalho normalmente **não é aceito**⁸⁴ em feiras e galerias de arte contemporânea'. (www.meam.es, 2017)⁸⁵. (//) A instituição, uma das mais visitadas do país, certamente não deveria esta sua existência simplesmente a teorias de perseguição. Constitui, assim, forte sinal da hostilidade com que a linguagem pictórica representativa é tratada pelo *establishment* artístico na contemporaneidade. Em outras palavras, a distinção entre a visão de um museu enquanto *baluarte* e a visão do mesmo museu enquanto *gueto* pode ser bastante tênue. A própria instituição, diga-se, não se vê como gueto. Pelo contrário, corajosamente desconsidera e inverte juízos usuais, ao propor esta sua 'nova figuração' como a mais apta linguagem artística a dar conta de um espírito contemporâneo na arte. (//) [Diz o catálogo que] El arte que, hasta ahora, se creía con el derecho de apropiarse con carácter de exclusividad del calificativo de contemporáneo, ha dejado de decir cosas interesantes. Lo que el **MEAM** presenta en ésta su primera exposición es otra forma, profundamente original, de ver y sentir el arte contemporáneo. Y si esta exposición genera polémica sobre los caminos del arte más actual, habrá valido la pena... (www.meam.es, 2017). (//) Esta simples inversão dos juízos excludentes de valor constitui igualmente objeto da crítica desta tese, pelo que esta mantém o critério de propor seu objeto em termos de *arte na contemporaneidade* e não de "arte contemporânea", da qual desvia. De qualquer modo, algumas obras da citada mostra permanente são emblemáticas dos caminhos que esta tese tem buscado mapear, servindo de contextualização para a análise da obra de Miltos Manetas (...) [Senão considerem-se o seguinte exemplo, ilustrado na **Figura 15**]. Se existe uma filiação perceptível em termos estilísticos, é ao hiper-realismo norte-americano dos anos 1960/70, o que de certa forma atenua a sensação de uma "retomada" histórica. Contudo, a velocidade das mudanças nas últimas décadas tem sido suficiente para que encaremos o hiper-realismo também como localizado num tempo e lugar 'passados' - e objeto de juízos críticos que o associam retrospectivamente a um possível cinismo, ao passar ao largo da "crise da representação" simplesmente adaptando a temas do dia um virtuosismo 'maneirista' visto frequentemente como fim em si mesmo. Por outro lado, a pintura em questão mostra uma sensibilidade maior para com a especificidade dos condicionantes sociais próprios da relação humana com o digital, na contemporaneidade. Se existe aqui uma simbiose, ela não está presente na materialidade [ou nos processos] da pintura, mas é captada enquanto *representação* do verdadeiro *continuum* perceptível hoje entre o ser humano e suas atuais próteses técnicas. Em outras palavras, o alter-realismo também ainda não está presente, mas encontra sua base cultural como que *tematizada*. (SANTOS, 2017, no prelo).

⁸⁴ Grifo nosso.

⁸⁵ No original: The main goal of the Foundation, as featured in its statutes, is the promotion of figurative art, both in terms of historical works relating to the 20th century, and in promoting current artists, whose work is usually not accepted in the contemporary art fairs and galleries. (www.meam.es)



Figura 15.: (no artigo citado, Figura 2). Carlos Marijuán. S/T (2013). Óleo sobre madeira
Fonte: Catálogo MEAM: 199.

Miltos Manetas, para a tese, compartilha esta tematização, mas também a transcende de forma visceral, como o próximo capítulo pretende demonstrar, explicitando para isto a base teórica e metodológica da tese, que sintetiza o *realismo* enquanto *desvio* e traça os critérios para o Estudo de Caso.

Finalizando o presente foco conceitual sobre o alter-realismo, temos que, ainda que um pintor como Lucien Freud seja descrito contemporaneamente não como um pintor realista, mas como *Lucien Freud*, a tese opta por classificar como realista toda poética figurativa contemporânea que aceite o embate com o grande símbolo da cultura na contemporaneidade: o digital.

O alter-realismo assim, para a tese, é uma manifestação de resistência da pintura, que representa a sociedade da informação digital (em que este digital é abordado não como antagonista, mas como *deuteragonista*, ou seja, em diálogo crítico mas aberto a algum modo de sua inevitável influência). Será o resultado pictórico do “impulso figurativo” operante num ambiente artístico (o presente) que lhe é hostil. Será o resultado pictórico de um propósito figurativo em pintura, quando endereçado ao que, na contemporaneidade, constitui seu “modo de ver⁸⁶”, sua *semiosfera* (LOTMAN, 2001) ou *iconosfera*⁸⁷ (GASKELL, 2000). Será enfim a “poética do analógico” (não deflagrada, sem manifestos e aqui atribuída a um único artista, Manetas) que tem no digital seu principal interlocutor, mais ou menos implícito - e com resultados variáveis.

⁸⁶ BERGER, John. Modos de Ver.

⁸⁷ “Toda visualidade socialmente disponível num dado momento”.

Por ora, tenha-se que o termo toma de empréstimo o prefixo *alter* da noção de “*altermodernidade*”, de Nicolas Bourriaud, que assim discorre sobre o termo:

O prefixo “alter”, com o qual poderíamos hoje designar o fim da cultura do “pós”, vincula-se tanto à noção de *alternativa* quanto à de *multiplicidade [e não alteridade]*⁸⁸. Mais precisamente, designa uma outra relação com o tempo: não mais o *em seguida* de um momento histórico, mas o infinito desdobramento do jogo das voltas temporais a serviço de uma visão *em espiral* da História, que avança retornando sobre si mesma. (Bourriaud, 2011a: 189).

Objeto deste alter-realismo, esta “alter-realidade”, assim, é a realidade em que os regimes analógico e digital de pensamento, ação e representação (em suas respectivas posições de “alteridade”) se relacionam, entre possível confronto, choque ou síntese. Em termos “pós-modernos”,

Todas as técnicas, formas e imagens vanguardistas estão agora estocadas para acesso imediato nos bancos de dados computadorizados de nossa cultura. Porém, esta mesma memória também acessa toda arte pré-moderna, assim como os gêneros, códigos e *imagerie* da cultura popular e de massas⁸⁹. (HUYSEN, Andreas. Mapping the Postmodern. In.: After the Great Divide (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986: 196).

Este seria o *ethos* da contemporaneidade, na qual a realidade pode ser proposta como *alter-realidade*. Mas por que chamar uma faceta do realismo pictórico na contemporaneidade de *alter-realismo*, a princípio contribuindo para a atual plethora de neologismos a dificultar o já árduo entendimento da “arte contemporânea”? Por que adicionar um vocábulo para delimitar um tema?

Para a tese, para explicitar uma poética em que a abordagem das diferenças as mostra não tanto em termos de *hibridismo*, mas de *mestiçagem*, na propriedade de tornar suas tensões e relações com o digital detectáveis na materialidade da obra, mas tanto na literalidade de seus dados figurativos quanto no que estes evocam de forma *metapictórica*. Este aparente paradoxo de uma leitura ao mesmo tempo direta e indireta da pintura implica a consideração do sistema aqui proposto entre pintura e sociedade digital como um sistema de efetivo embate mas também de efetivo diálogo entre

⁸⁸ O próprio Bourriaud, comentando a “Antropologia Simétrica” de Bruno Latour, afirma que “no campo cultural não existe alteridade” (BOURRIAUD, 2011r: 65). O sentido de “alter”, assim, remete mais a um “alhores” que a um “outro”, ainda dependente de um “eu” ocidental operante sob o disfarce do multiculturalismo pós-moderno.

⁸⁹ No original: All modern and avantgardist techniques, forms and images are now stored for instant recall in the computerized memory banks of our culture. But the same memory also stores all the pre-modernist art as well as the genres, codes, and image worlds of popular cultures and modern mass culture.

dispositivos distintos e específicos, no sentido que dá ao termo Agamben (2014). Este autor define este conceito de dispositivo em termos de que

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a nevegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - **a própria linguagem...**(AGAMBEN, 2014:39).

Depreende-se de tal definição que a faceta técnica do digital será aqui tomada como simbólica do *projeto de sociedade* que traduz, de forma mais ou menos velada e “ideológica”. Note-se que este discurso, a princípio atribuído de forma simples (se não simplista) ao *establishment*; discurso este aqui visto como traduzido pela pintura que o tematiza (estando nela presente de forma metapictórica), é na verdade um *concerto de vozes*, ainda que algumas preponderem e tragam efeitos específicos ao comportamento da sociedade.

Este concerto de vozes possibilita um diálogo mais complexo com o digital, para além do antagonismo. Na representação deste dispositivo como um sistema necessariamente multifacetado, identidade e alteridade estão sempre *copresentes* no todo que a obra estabelece com sua mediação. Adaptado ao objeto da tese, tal dispositivo sinalizador de uma “mestiçagem artística na contemporaneidade” adapta a poética questionadora e representativa do realismo como um “**alter-realismo**”: dispositivo descritivo de um digitalizado “ambiente perceptivo, mental e técnico” acessível a todos e, no recorte que aqui interessa, aos pintores realistas e sua produção, dada sua relação com a orientação digital da “arte contemporânea”.

Como um seu representante, Miltos Manetas, chamado pertinentemente de “pintor da vida contemporânea” por Lev Manovich, será descrito pela tese como “pintor do alter-realismo”, através do Estudo de Caso empreendido no **Capítulo 5** e descrito neste próximo.

3.3. Adendo: sobre a pintura “abstrata”

Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu medium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem (...). Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria – é uma interface. (RANCIÈRE, 2009: 22).

Estudos recentes de forma geral se concentram em uma “pintura contemporânea” nos termos gerais já mencionados de “renascimento”, “expansão”, “ecletismo”, “hibridação” ou “atualização” da pintura.

Os textos mais influentes (principalmente fora do circuito acadêmico, ou seja, em forma “não científica”), indicam e evidenciam claramente esta tendência, como exemplificam os títulos e o teor de "*Vitamin P: new perspectives in painting*" (SCHWABSKY, 2007), "*Vitamin P2: new perspectives in painting*" (SCHWABSKY, 2011), "*After Modernist Painting: the history of a contemporary practice*" (STAFF, 2013) etc. O influente e ainda presente tema do “campo expandido” das artes também foi publicado numa fonte não acadêmica (KRAUSS, 1979), o que de resto reforça as dúvidas sobre a possibilidade de uma autonomia discursiva da academia neste campo⁹⁰.

Assim, quando se fala sobre pintura hoje, é *ainda* basicamente e principalmente nos termos gerais de sua *hibridação* “com isto ou aquilo”, tendenciosamente “do ponto de vista disto ou daquilo” - e em grande medida negando a possibilidade de uma resistência consciente da pintura “tradicional” que escape aos rótulos de “anacronismo” e mereça, de alguma forma, algum *interesse*.

A despeito de uma supostamente “congénita” tendência de “*desespecificação*” das artes, ou uma sua vocação para o hibridismo, a tese propõe uma reavaliação dos temas sobre *expansão*, *hibridação* e *dissolução* da pintura (apesar da possível legitimidade da *expansão* vista como “estratégia” para a sobrevivência do meio).

A tese propõe a necessidade de tomar o sentido contrário, ou melhor, *complementar* a esta aparente *unilateralidade* - e analisar a hibridação pictórica contemporânea “*a partir e em função da pintura*” - justamente por acreditar nos valores de *pluralidade* e *heterogeneidade* professados pela arte contemporânea, paradoxalmente contraditos pela ênfase *tecnófila* de seu discurso hegemônico (que pesem ponderações como a de MACHADO [2007], de que é preciso “desprogramar criticamente a técnica”).

No limite, a inércia inconclusiva dos debates sobre “pintura contemporânea”, objetivando adequação a uma “arte contemporânea” que se quer “pós-humana” (COUCHOT, 2003) e, assim, “pós-manual”, só veio a contribuir para um cenário cada vez mais refratário ao estudo da *pintura*, simplesmente.

⁹⁰ KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October* (Spring, 1979). Ver também _____. In *The originality of the avantgarde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 2005. Apesar do exposto, há que se considerar a diferença de cenário da produção e divulgação científicas nos EUA e no Brasil (mais centrado na academia).

Em 1978, um *designer* defendeu a natureza analógica do pensar/fazer humanos, desde sempre, apesar do inegável papel da lógica digital em nossas vidas contemporaneamente, afirmando, por exemplo, que “na forma com que se deixa cair o cabelo [por exemplo] se manifesta o pensar⁹¹” (AICHER, 2001: 84).

Mesmo defendendo que a ação e o pensamento do homem e da mulher deveriam tratar “o mundo como projeto”, o que tornaria a contemplação estética tradicional algo a ser superado, Aicher nos transmite a noção de que “estamos” digitais mas somos analógicos. De resto, há testemunhos suficientes da potencialidade crítica da “contemplação estética” como é, ironicamente, *criticada* desde as vanguardas (RANCIÈRE, 2005⁹²).

Finalmente, a defesa da pintura realista se justifica pelo entendimento de que esta pintura pode ser um grande exemplo de como lidar com a alteridade (aqui, analógico x digital) de forma crítica, porém compreensiva (no sentido de receptiva). É possível a esta altura antever a ressalva de que a pintura abstrata também pode “falar do mundo” e, a seu modo, “dialogar com o digital”, compartilhando com a figuração um propósito artístico geral de relacionamento com o mundo por vezes entendido como essencialmente ficcional, no que “a ficção, igual e inversamente ao realismo, também é uma exteriorização sobre o mundo, e talvez fosse possível descrever a história da arte como uma história das ficções. Uma história dos meios, do mesmo modo que uma história dos artistas, ela é com certeza.” (BELTING, 2003: 260).

Esta potência da arte “abstrata” não é aqui negada. A tese apenas privilegia o modo como a figuração alter-realista, ao partir do universo icônico da cultura digital (como na marca da *Apple* nos computadores pintados por Manetas, por exemplo) abre chaves de leitura para significados mais sutis, cuja abordagem será agora tratada. Também abstrata no sentido de que todo relato é uma forma de abstração, a pintura alter-realista é aqui defendida enquanto tradução pictórica do diálogo com a dimensão *concreta* da atual sociedade digital.

Com “concreto”, a tese evoca não só o reino dos atuais artefatos, mas igualmente o reino dos atuais conflitos e contradições, dos quais não deseja se *abstrair*.

⁹¹ No original: “*En la forma de caer el pelo se manifesta el pensar*”

⁹² Esta adesão ao argumento de Aicher, de resto, nos propõe um forte e suficiente vínculo entre a arte, objeto desta tese, e o design (Departamento Acadêmico na qual ela é defendida).

4. TEORIA (DO MÉTODO): O REALISMO COMO DESVIO

Rather than displacing old media, what I call convergence culture is shaped by increased contact and collaboration between established and emerging media institutions (...). (JENKINS, 2006: 274).

Este Capítulo é uma síntese dos dois anteriores. Se o primeiro objetivou um balanço histórico do *desvio*, concluindo com o questionamento sobre suas possibilidades na contemporaneidade - e se o segundo objetivou um balanço histórico do *realismo pictórico*, concluindo com o questionamento sobre suas possibilidades na contemporaneidade - este capítulo objetiva respostas provisórias e sintéticas a tais questionamentos, na concatenação das hipóteses 1. de um *desvio parcial e duplo na contemporaneidade*, de forma geral e 2. de um *realismo pictórico desviante na contemporaneidade*, em particular (e em referência à pintura objeto desta tese).

A este realismo pictórico na contemporaneidade, marcado por tal desvio parcial (tanto em relação à “arte contemporânea” quanto em relação ao realismo histórico) - e aqui proposto como o *realismo da sociedade digital* - deu-se o nome *alter-realismo*.

Como um seu lastro teórico, estará a proposta de um reordenamento da noção corrente de técnica (de [re]produção), retomando e reelaborando o matiz poético atrelado à noção clássica de *techné*.

Adiante, com base na indicação dos contributos teóricos e metodológicos da *iconologia* (história da arte), da *micro-história* e da *história serial*, descreve-se o caminho escolhido para sistematizar as feições desviantes desta pintura alter-realista, caminho este trilhado, na prática, no Estudo de Caso, que buscará traduzir tal sistematização na análise concreta da obra pictórica de Milton Manetas. Tal harmonização entre hipóteses, plano de estudo e Estudo de Caso, espera-se, conduzirá o estatuto destas *hipóteses* ao estatuto de tese.

É aqui buscado um confronto entre as hipóteses próprias da observação prévia, intuitiva, da obra de Manetas as hipóteses fomentadas pela consideração prévia das linhas teóricas supracitadas, que inspiram um reexame do conceito de *técnica* para lidar com a relação *analógico x digital*. Assim como as noções de “realismo”, “desvio” e “representação”, “técnica” é uma noção potencialmente controversa e, aqui, reelaborada. A análise técnica da obra de Manetas, de acordo com o entendimento de técnica aqui pretendido, é a análise da natureza desviante desta obra, numa “história da arte de um artista só”.

4.1. Por "uma" história da arte: iconologia, micro-história e história serial

Não se trata de contá-los, o número não importa; o que importa é fixar com um único golpe de vista as plantinhas individuais uma por uma, em suas particularidades e diferenças. E não apenas vê-las: pensá-las.
Ítalo Calvino. Palomar: 32.

Assim se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas "histórias" – a dos historiadores e a dos poetas.
(RANCIÈRE, 2009: 56).

A iconologia investiga a gênese e o significado das imagens figurativas
E. Panofsky.

Por falar em imagem e por falar em desvio, reconheça-se que o estudo das ciências humanas tem se orientado, ao longo dos últimos três séculos, justamente sob a égide de uma “lógica desviante”, em figuras como “mudanças de paradigma”; “rupturas epistemológicas” etc., concebíveis enquanto desvios nos modos coletivos de pensar.

A recente voga dos estudos de “cultura visual” neste domínio científico relaciona-se ao fator que já foi tratado nos termos de uma “virada pictórica” (*pictorial turn*), em sequência ao *linguistic turn* (virada linguística) de décadas anteriores, que chamara a atenção para o texto antropológico ou sociológico na produção do conhecimento. Para alguns historiadores, “até a História, diga-se de passagem, principalmente a História Cultural, ainda que tardiamente e sem maiores cuidados, deixou-se tocar por esta primeira reformulação de paradigmas, mas ainda não tomou ciência da segunda”. (BEZERRA DE MENEZES, 2003: 23).

Isto posto - e dado o desenvolvimento da tradição acadêmica em relação às várias áreas do conhecimento, parece admissível sugerir um atual paradigma de “diferenças paradigmáticas”, abalando o princípio científico clássico segundo o qual algumas pesquisas demandam, mais do que outras e como que explicitamente, abordagens teóricas e/ou metodológicas estritas e consagradas; não só específicas, mas efetivamente *especificadas*.

Já para um contexto científico como o da contemporaneidade, as pesquisas parecem requerer uma aproximação distinta. Por conta quer de sua própria (e plural) singularidade; quer da pluralidade inerente ao campo disciplinar a que mais naturalmente se filiam ou quer mesmo às inclinações do próprio pesquisador em seu(s) ponto(s) de vista, o objeto destas pesquisas parece demandar uma abordagem mais *ecumênica*, resguardando para cada aspecto seu um olhar específico e relativamente pontual.

A lógica deste último tipo de abordagem parece justificada, por exemplo, pelo historiador José D'Assunção Barros (2005), ao elencar a heterogeneidade contemporânea da historiografia. Para este autor, a aproximação de um objeto pela pesquisa historiográfica (ou, em termos mais simples, a *história*) pode ser concebida considerando três grandes recortes deste objeto, nesta aproximação: “as suas dimensões”, “as suas abordagens” e os seus “domínios”, que corresponderiam, respectivamente, “às suas teorias ou enfoques”, “aos seus métodos” e aos seus “temas”. Estes recortes, sempre inter-relacionados na realidade, são assim diferenciados “metodologicamente” em prol de uma maior clareza operatória da disciplina, além de conferir ao objeto a riqueza das contribuições específicas de diversos enfoques possíveis. Em relação a um possível enfoque “arqueológico” da história da cultura material, por exemplo, teríamos que

... ao se mostrar relacionada a um “modo” de desvendar vestígios materiais e de conectá-los para reconstruir a História, a Arqueologia vincula-se mais coerentemente com a segunda ordem de critérios [...] (“abordagens”). Neste sentido, para um historiador, a Arqueologia remete sobretudo aos “métodos arqueológicos” que eventualmente serão empregados para levantar fontes e dados empíricos no decorrer da pesquisa - fontes e dados sobre os quais o historiador fará incidir depois um determinado enfoque que pode ou não ser o da História da Cultura Material. (BARROS, 2005: 231).

De acordo com tal sistemática - e por exemplo - a história da arte está relacionada a um domínio (temático); a história cultural, a uma dimensão (teórica); a história serial, a uma abordagem (metodológica) quanto ao tipo ou tratamento das fontes; a micro-história, a uma abordagem (metodológica) quanto ao campo ou escala de observação etc. A presente proposta de abordagem, basicamente histórica, se deve à percepção do vínculo de seus temas-chave com o relato específico da história da arte, aqui permissiva (teórica e metodologicamente) a outros enfoques históricos, inclusive por conta de o presente objeto ser “contemporâneo”, o que agrega o olhar de uma bem mais difícil “história do agora”, por sua vez a se relacionar timidamente com a crítica.

Por outro lado, a tese propõe a suposta “hegemonização” do digital e a paralela estigmatização da pintura como um **problema histórico**. Assim, diante do paradigma da pluralidade (que acata) e diante da pluralidade de seu objeto, a tese aborda este problema com um aporte histórico básico, conformado pela concatenação complementar de várias “*histórias*” aqui elencadas - e abordando o problema desde uma perspectiva mais geral (introduzida pela iconologia) até uma mais específica.

4.1.1. Iconologia

Desta forma inicial e geral, considere-se, para a aproximação do problema, a contribuição (seletiva e pontual) do "método histórico" da iconologia. Proposta por Erwin Panofsky a partir de 1939, a iconologia pode ser entendida como uma abordagem *escalonada* da obra de arte, em três níveis discerníveis mas inter-relacionados sistemicamente: o primeiro nível diz respeito aos arranjos formais básicos, cuja descrição *pré-iconográfica* pode ser lida à luz de uma "história dos motivos artísticos"; o segundo nível diz respeito ao entrelaçamento de tais motivos a significados convencionais, porque convencionados, cuja análise *iconográfica* pode ser sistematizada numa "história dos tipos"; o terceiro nível diz respeito aos conteúdos profundos que uma sociedade pode imprimir a toda sua produção simbólica (inclusive as obras de arte), cuja interpretação *iconológica* pode ser sistematizada numa "história dos sintomas culturais". A distinção básica entre iconografia e iconologia (que engloba assim a primeira) é apontada por Panofsky como no limiar entre descrição e interpretação, respectivamente:

Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores "simbólicos". [...] A descoberta e interpretação desses valores 'simbólicos' (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por 'iconologia' em oposição a 'iconografia'. (PANOFSKY, 1991: 53).

Apesar da necessária cautela quanto à adoção (mesmo adaptada) do método formulado por Panofsky há quase um século, é possível adiantar que certas ressalvas contemporâneas advertindo, por exemplo, quanto aos condicionantes "excessivamente culturalizantes" da iconologia (NAVES In: ARGAN, 1992) aparecem como já previstas na própria fundação do método:

Quando desejamos nos assenhorar desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos **processos técnicos**⁹³ empregados, (...) necessitamos de uma faculdade mental (...) que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de "intuição sintética"...(PANOFSKY, 1991: 62)

⁹³ Grifo nosso.

De qualquer modo, a grande e retrospectiva crítica à iconologia parte da própria etimologia do termo, no sentido de uma "ciência (*logos*) das imagens (*icon*)" (Mitchell, 1994: 25), ou o problema de uma *intersemiose* efetiva entre imagem "muda" e conceito verbalizável. A iconologia, assim, foi talvez a primeira grande abordagem a sinalizar a presença, na "arte visual" da pintura, de dimensões não só visíveis, mas também inferíveis ou *visualizáveis*, assim só explicáveis "por intuição" e, assim, abarcando uma dimensão efetivamente "invisível", paralela à "inefável". A ironia da crítica à iconologia reside justamente na busca desta por explicar este invisível/inefável, ainda que reconhecendo de tal forma o concurso da intuição.

Aqui faz-se necessário um pequeno parênteses no relato sobre a iconologia, no sentido de melhor entender este fator "invisível" dos conteúdos culturais evocados pela pintura, através de um aprofundamento da noção de *metapictórico*.

O sentido comum do termo "metapictórico" como "imagem consciente de si" ("*self-aware image*") é apresentado por Stoichita & Glasheen (1997), estando próximo do de "*parergon*" (por Derrida) e do de "*mise en abyme*" (por Gide), sendo basicamente o de "discurso da pintura sobre si mesma". Este sentido será aqui adaptado para o sentido correlato de "discurso da pintura sobre seu contexto de produção" (como em SAULAGES, 2010).

Neste mesmo sentido, para Mitchell (1944: 35, em tradução nossa), "metapictures" são "figuras ou imagens usadas para mostrar o que uma figura ou imagem é [...]; figuras ou imagens que se referem a si mesmas ou a outras figuras ou imagens". Este sentido de "auto-reflexão" formal é o mesmo partilhado por "metalinguagem", noção que provavelmente inspirou a de metapictórico. Contudo, um outro sentido para o termo é possível, pois o prefixo "meta" (gr. *méta*) também pode indicar - além de "reflexão sobre si" - "transcendência", ou seja, uma possível "reflexão sobre um *além de si*", como em "metafísica". É assim que a tese prefere estabelecer uma síntese entre estes dois sentidos e entender o metapictórico como *tudo aquilo que esteja associado às condições de feitura da imagem e ao seu contexto "documental", ainda que dependendo necessariamente das indicações da pintura*. Isto equivale a encarar pintura e contexto como um *sistema*, mesmo que pontualmente.

Uma vez que *técnica* em pintura é algo tradicionalmente estudado com forte ênfase nos signos plásticos da trama pictórica, a proposta de uma *techné* poética se alinha à necessidade de uma consideração maior sobre a relação entre (forma) visível e

(sentido) “invisível”. A pintura será assim estudada como um *nexo* entre o que *faz ver* e o que dela se *sabe*, partindo do que ela “faz ver”, metodologicamente.

Uma Iconologia “tradicional” daria semelhante ênfase ao papel dos “documentos”, além da consideração das pinturas em si - mas não do modo realmente dialógico entre pintura e documentos que aqui se pretende. O sorriso da Mona Lisa, por exemplo, pode ser proposto como chave de leitura da sociedade da Renascença e até mesmo de um sentido mais amplo de humanidade. O *metapictórico* é este fator evocativo de “informações” que a pintura dá a respeito de seu processo de feitura e de seu contexto de produção, paradoxalmente através de uma presença indireta no quadro, descrevendo o mundo enquanto *subjacente* à trama pictórica. Este paradoxo é resolvido pela iconologia através da *intuição sintética*, que no limite acessa o invisível pelo visível; ou melhor, pelo visual (visível dotado de sentido); afinal, a pintura é uma “arte visual”, para além do meramente visível.

Percebe-se aqui que esta proposição de um “metapictórico infrapictórico” depende, por seu turno, de uma revisão sobre as noções-chave envolvidas num “dar a ver”. Numa forma alternativa de superar o paradoxo, a original teoria de Vidal (2015) propõe que a pintura, justamente, *não é* uma arte visual, apesar de comportar dimensões tanto visíveis quanto visuais. Para chegar a esta proposta, o autor se baseia numa revisão de noções-chave do campo: o *visível*, o *invisível*, o *visual* e, como sua grande contribuição teórica, o *invisual*:

(...) pois o visível (em bruto) torna-se visual (coisa selectiva) quando ganha significação (...) Num primeiro momento, o visual pode ser definido como o contentor do sentido do visível (...) [ou] a consciência [que temos] do visível. (...) Diremos que o visível é também um modo de privilegiar o ver sobre o saber; o visual procede de forma inversa: sobrepõe o saber sobre o ver e, acima de tudo, o 'como ver' sobre o 'simples' ver. O visível é o visto sem a consciência do que está a ser visto, logo é o visto-não-visto, o que o liga indissoluvelmente ao invisível. (VIDAL, 2015: 539/544).

Nada disto parece contradizer a pintura como “arte visual”, se considerada a exegese clássica que “decodifica” o sentido dos dados representados num quadro. Porém, mesmo a pintura mais convencional, para Vidal, nasce de um *médium* próprio da pintura cujo fundamento, cuja “arché” está lá mas é por nós esquecida – e assim “não vista” mesmo que visível - e assim não “invisível”, mas invisual. Esta falha perceptiva original colocaria a pintura - qualquer que seja - necessariamente para além de toda interpretação, ainda que sendo infinitamente *interpretável* (VIDAL, 2015: 546):

O invisual não é a mistura, na obra, do visível com o invisível, mas é antes a mediação entre ambos, consiste no sabermos que a obra é interpretável, não pararmos aí nem avançarmos para a interpretação: e este [sic] é a posição mais difícil de sustentar diante de uma obra de arte. É um fato claro e indesmentível: numa obra, não podemos de modo algum ser apenas atraídos por aquilo que nela vemos. (...) E isso que nos interpela, existe, apesar de não ser visível - é pois o invisual (e nunca o invisível). (...) O invisual é um espécie de invisível presente, determinante e muito influente, começando por herdar o seu nome do invisível; como não é **imediatamente** ⁹⁴ visível, ele é julgado inexistente, mas existe e é, como disse, pleno de consequências... (VIDAL, 2015: 550/51)

Aqui reside a sutileza de que a tese se vale para adaptar o *invisual* em Vidal (centrado no *medium* da pintura, que está lá mas não é visto⁹⁵) nos termos não de um "invisível não imediatamente visível", como o autor o coloca, mas justamente nos termos de um invisível *mediatamente* visível, restando explicitar - no caso que aqui interessa - *quais* mediações fazem a pintura alter-realista dar a visualizar, através de seus arranjos formais e técnicos, dimensões sutis da realidade contemporânea. Trata-se enfim de uma aceção específica da noção de *metapictórico*: uma que não renuncia ao sentido precário das "informações" do dado figurativo, mas segue buscando, literalmente *através* dele, outros sentidos. Faz isto inspirada na iconologia, mas para além (ou aquém) da intuição.

O infrapictórico, para a tese, seria assim uma modalidade de metapictórico na qual as imagens icônicas da pintura falam de seu contexto através de vários níveis superpostos e inferidos de alusão, mas num único nível pictórico objetivo. Por exemplo, como no sangue que "sabemos correr" por dentro e por trás da pele pintada da Mona Lisa. Mas o "sangue" que a pintura alter-realista dá a ver é outro: é digital.

Será assim dada atenção ao indicado indiretamente pelos documentos - e diretamente pela "documentação" ofertada pela própria imagem, mas nesta forma de visualidade na qual o dado figurativo funciona tanto como "*informação*" quanto como "*interface informacional*".

Assim, a intuição de Panofsky sobre dimensões "genéticas" da obra, *ausentes* nela mas *inferíveis* graças a "documentos da cultura" e, no limite, graças à *intuição sintética*, é adaptada pela tese justamente na aceitação do caráter documental não só do contexto cultural, mas também da própria obra. A tese, de forma *menos* intuitiva, aproveita as indicações do *metapictórico* como percebido na iconologia (intuição sintética), somando-as com as indicações do *metapictórico* como percebido na proposta

⁹⁴ Grifo nosso.

⁹⁵ Como o sol sobre nossas cabeças, nas palavras do autor.

do *invisual* em Vidal (infinitamente interpretável) e sintetizando-as na presente proposta de um *metapictórico infrapictórico: literalmente subjacente (infra = abaixo)*, mas não de forma física e sim *sígnica*: cultural, mas não externo ao dado figurativo; *invisual* e além de uma interpretação final, mas ainda passível de alguma interpretabilidade, graças ao documental direto do dado figurativo e ao documental indireto de suas indicações, percebidas de forma não sintética, mas *analítica*, captando na obra e com a obra sentidos limitados, mas coerentes com o documento-obra e com fontes documentais como o *testemunho do artista, o contexto da obra e enquadramentos críticos possivelmente pertinentes*. Esta síntese em muito se deve ao caráter complexo da imagem figurativa, ao mesmo tempo plástica e “informativa”, como a marca pintada da *Apple*, nos computadores pintados por Manetas. A marca da *Apple* está ali, presumivelmente, para (também) “falar da *Apple*”. Esta leitura, nisto, não se afasta de Panofsky:

... nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo [ou *intuição sintética*] e por essa mesma razão terão de ser **suplementados**⁹⁶ e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição. (PANOFSKY, 1991 :64).

Novamente, se esta leitura pode ser criticada como “iconológica” (no sentido de limitada à figuração), uma sutileza que permite desviar deste aparente impasse é ver o mundo como *complementar* e não *suplementar* ao quadro. Isto não significa desmerecer a unidade que o quadro de fato cria. Significa apenas ver quadro e mundo como um sistema; considerando *ambos* como unidades dentro de uma multiplicidade, neste sistema. Sistema cuja “porta de entrada”, num estudo de arte, será fatalmente o quadro - e, neste, o dado figurativo.

Diferentemente, assim, do “intuído” da iconologia, este conteúdo cultural “invisível” será aqui tomado como “*invisual*”, pois sua presença é dada por certa. Diferentemente, por sua vez, do *invisual* visto por Vidal como próprio “da pintura” e não “do pintado”, estando assim para além da interpretação, o *invisual* será aqui tomado como “*infrapictórico*”, nexos minimamente mais objetivo entre quadro e mundo, passível de *alguma* leitura sobre a relação entre ambos, graças à “documentação” provida por ambos, complementarmente. Este presente *invisual infrapictórico* poderá ser então minimamente descrito e “interpretado”.

⁹⁶ Grifo nosso.

O metapictórico assim entendido estará entre a *interpetabilidade* e a *interpretação*, recorrendo a chaves de leitura para além da noção tradicional de alegoria (como a que associa a cor azul ao manto da virgem etc.), mas ainda assim inferindo conteúdos indiretos.

Como exemplo na tradição recente, um procedimento *pictórico* como a supressão do fundo pode ser entendido como uma possível **reação desviante** ao modo tradicional de pintar, “realisticamente”, *fundos*. Este *fundo não figurado*, contudo, pode ser a figura (figural) de um realismo seu; específico; cifrado: pode traduzir, por exemplo, uma visão niilista do ambiente. Pode ser também uma negação “estilística” da história da figuração. Aí podem entrar dados documentais “externos” a delimitar a abertura da obra, se for este o objetivo. De qualquer modo, é nesta abertura instável que reside o infrapictórico: conteúdo invisível e plurívoco, mas presente, graças à trama visual da obra e a seu (con)texto informativo.

Para a iconologia, é necessário, para a interpretação de um objeto artístico, a análise de "documentos culturais" contemporâneos a tal objeto, reconhecendo previamente a importância de *qualquer ordem* destes documentos culturais.

O historiador da arte terá que avaliar o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente à obra em estudo. (PANOFSKY, 1990: 63)

Novamente, a presente mudança de enfoque é a de aceder não ao todo, diretamente, mas a seções deste mundo documental, a partir de indicações da obra. Na prática da produção pictórica, estas inter-relações do “dentro” com o “fora”, do “ontem” com o “hoje”, fatalmente se confundem, sendo apenas *metodologicamente* possível isolar dois “vetores” complementares nesta unidade: um “internalismo” focado nos dados *iconográficos*, numa dinâmica estritamente pictórica e, por outro lado, um “externalismo” relacionado a todo um rol de fatores metapictóricos, como a biografia, o contexto social, econômico, político, artístico, cultural etc.

Em suma, o *infrapictórico*, para a tese, é o *metapictórico* entre o visual e o invisível, síntese entre a noção de metapictórico como aquilo que a pintura diz de si mesma e a noção de metapictórico como aquilo que o contexto de produção e recepção diz sobre a pintura.

Assim, a presente apropriação da iconologia baseia esta síntese *metodológica* geral de que a tese parte, baseada na síntese *temática* inicial entre desvio e realismo.

Quanto ao *corpus* relativo à obra de Manetas, a tese recorreu diretamente ao registro imagético das pinturas e obras multimídia do artista datadas desde o ano 2.000 ou de séries iniciadas pouco antes, mas mais representativas durante os anos 2000 em diante, pesquisadas basicamente *online* mas também em livros e catálogos. Uma vez que este *corpus*, na fonte, não descreve a si mesmo como “realista”, a tese usará, inicialmente, o critério da figuração e, num segundo momento, a vinculação do *corpus* ao conceito de alter-realismo. Como *corpus* menos direto, mas aqui considerado como tão importante quanto as obras, constarão material textual crítico sobre tais obras (na forma de entrevistas publicadas, declarações publicadas, livros, catálogos, "posts" em redes sociais etc.). Pelo já exposto, toda informação metapictórica será vista como complementar para a análise dos elementos desviantes das obras. O caráter pouco preciso da *quantificação* deste material se deve ao lastro teórico e metodológico da história serial e da micro-história, coisas de outra ordem de critério.

A Iconologia é um método **histórico**, segundo Argan, porque não forma classes e sim **séries** – o próprio Panofsky usou o termo classificação ao se referir à iconografia. A distinção entre classe e série encontra-se justamente no sentido que cada um dos termos assume: classe vincula-se à tipologia (...), enquanto série refere-se à história. Somente o discurso histórico compreende em sua totalidade o sentido histórico da série. Os fatos artísticos não constituem uma classe, mas uma série porque possuem um nexu histórico. (PIFANO, 2010: 8).

A série, assim entendida pela iconologia, se avizinha da visão da obra como acontecimento, de acordo com o que em comum possuem a micro-história e a história serial.

4.1.2. Micro-história e história serial

Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento.
Hans Belting

O recurso à história da arte, dada a raiz histórica da tematização do objeto, implica também um entendimento específico desta própria disciplina como uma dimensão *simbólica* de recorte espaço-temporal do objeto tratado. Em outras palavras, Manetas é um pintor grego, mas sua "nacionalidade" efetiva é a realidade ocidental globalizada e em rede. Seu tempo, por outro lado, é a encruzilhada entre o passado da pintura, o futuro da "arte contemporânea" e o presente em que estas se chocam.

Um território e um tempo simbólicos, embaralhando imagens digitais e analógicas (por sua vez digitalizáveis e *em rede*) pressupõem uma abordagem histórica específica, pois, no desvio do pictórico para o meta e infrapictórico (e de volta), a concretude do “historicizável” tende a se apresentar como cada vez mais volátil.

Desde o começo, mergulhado mental e perceptivamente na semiosfera da cibercultura, o pintor realista hoje tem, potencialmente diante de si, todas as imagens do mundo. Ele necessariamente terá este universo como pano de fundo de comparação com tudo aquilo que venha a produzir. O “inconsciente ótico” de Benjamin como que se lhe tornou consciente.

Se isso é possível ao pintor, também o é para nós, igualmente mergulhados no mesmo “manancial sígnico”. Por isso é possível propor o estabelecimento de uma sintonia - ou uma empatia - com procedimentos tomados pelo pintor e “legíveis” já na “discursividade” direta da obra, em grande medida graças às *chaves de leitura* próprias da imagem figurativa, em suas atuais referências, códigos, sugestões e omissões.

Para a corrente da micro-história, uma redução na escala do campo de observação analítico sobre um acontecimento singular (como uma pintura), sem descurar do contexto, revelará com grande probabilidade feições insuspeitas tanto sobre o acontecimento quanto sobre o contexto. Uma imagem frequentemente utilizada para descrever a abordagem micro-histórica é a do *microscópio*, que evidencia um setor do dado observado sem excluir a observação simultânea do plano de fundo original. Esta forma de observação não apenas viabiliza mais o estudo de produções tidas como não tão representativas de um período (como no caso de Manetas), como coloca justamente esta singularidade como possivelmente representativa de dimensões contextuais pouco exploradas.

Aqui, “a redução da escala é uma operação experimental [...] presume que as delineações do contexto e sua coerência são aparentes, e revela aquelas contradições que só aparecem, quando a escala de referência é alterada.” (LEVI In.: BURKE [org.], 1992: 155).

As alternativas de se sacrificar o particular [ou qualitativo, ou acontecimento] ao geral [ou quantitativo, ou série], ou de se concentrar apenas na singularidade do particular é, portanto, uma distinção inadequada. O problema é mais aquele de como podemos elaborar um paradigma que dependa do conhecimento do particular, embora não rejeitando a descrição formal e o conhecimento científico do próprio particular. (LEVI In: BURKE [org.], op. cit.: 158).

Neste sentido da presente e aparentemente ilógica aproximação entre acontecimento (micro) e série (macro), temos que, já para os proponentes da história serial, como François Furet (1991), os problemas de pesquisa devem possuir a prerrogativa de condicionar a concepção das ferramentas de análise e recortes apropriados, fazendo valer suas especificidades frente aos protocolos usuais e uniformizantes do discurso científico. Discorrendo sobre esta forma de abordagem, Barros (2006) defende que “criar uma série é, em certa medida, recriar o tempo - assumi-lo como ‘tempo construído’, e não como ‘tempo vivido’ a ser reconstruído. De maneira análoga, criar uma série é criar um espaço, é estabelecer um território”.

A história serial nasceu enquanto forma de abordagem das fontes associada à história quantitativa, mas sua apropriação contemporânea possibilita pensar a noção de série de forma não só “qualitativa”, mas efetivamente simbólica (no sentido de E. Cassirer).

A quantificação pressupõe a serialização, se não de fontes, ao menos de dados. O inverso é que não ocorre necessariamente, uma vez que é trabalhar com séries de fontes sem estar necessariamente interessado no número. (...) Foi assim que alguns historiadores ligados à História das Mentalidades, como Vovelle, posteriormente utilizaram séries de fontes nos [sic] quais se buscava perceber as recorrências e variações, mas não aspectos quantitativos. É possível, por exemplo, construir uma série para verificar **padrões iconográficos**⁹⁷. (BARROS, 2012: 207).

Para a forma como a tese se valerá da história serial, a obra de Manetas será dividida em três *subséries*, a focar nos condicionantes técnicos da dinâmica “analógico x digital x mista (aqui, mestiça)”. Posteriormente, esta tríade será convertida numa oposição “metodológica” entre um “Manetas temático” e um “Manetas processual”, a fim de explicitar as modalidades de desvio na obra do artista..

De resto, enfatize-se o modo como a noção de uma *matriz serial de referências* coaduna-se à presente noção de uma *matriz desviante alter-realista*. As duas noções conformam-se, *abstratamente*, como interfaces de um mesmo ambiente mental, perceptivo e operativo a produzir séries “reais” de pinturas.

Na obra de Manetas, a digitalização pode funcionar tanto como simples ferramenta de veiculação em rede como constituir fator *genético*, dentro de uma (sub)poética voltada ao digital. De uma forma ou de outra, graças à veiculação *online*, as obras em questão ganham uma natureza ambivalente, tanto enquanto *artefato* como enquanto

⁹⁷ Grifo nosso.

link conversível da rede, o que exemplifica a possível dificuldade na categorização do presente objeto. De todo modo, o objeto reflete a complexidade do campo.

Enfim, estas considerações sobre a história contemplam o substrato teórico da presente metodologia. Em termos mais objetivos, concretos ou procedimentais, temos que a obra de Manetas será estudada sob dois enfoques complementares, cada um de caráter duplo: o primeiro, nonexo entre a dimensão pictórica e a infrapictórica da obra do artista (Manetas temático); o segundo, no nexo entre sua produção pictórica e sua produção em outras linguagens, notadamente a digital (Manetas processual).

Primeiramente, porém, proceda-se ao enunciado no início do **Capítulo**, numa síntese preliminar de toda argumentação até aqui, antes de confrontá-la ao Estudo de Caso.

4.2. A hipótese da pintura alter-realista enquanto desvio na "arte contemporânea"

Porque el hombre es un ser analógico, no digital, si bien puede hacer uso de técnicas digitales.
Otl Aicher

Propor o realismo como desvio envolve certamente aumentar o rol dos “realismos”, como mais um novo “*Nouveau Realisme*”. O alter-realismo, contudo, não se coloca como uma poética geral, mas pontual. Sua irrupção se deve a circunstâncias muito precisas: basicamente, o impulso realista de inquérito do mundo e uma cultura digital hostil à tradução pictórica deste impulso.

O alter-realismo é *outro* tanto em relação à “arte contemporânea” que confronta quanto em relação ao realismo (ou Realismo) que herda e a tantos outros realismos com que convive. Retomando sua dimensão de alteridade, temos que

No campo cultural não existe **alteridade**: a existência da alteridade pressupõe a existência de um “eu”, de um locutor que seria a sua medida. (...) A exigência fundamental da ética do diverso consiste em (...) partir ‘de um bom real, aquele que é, aquele que somos’, ou seja, do contexto em que o acaso nos fez nascer, cujo valor não é absoluto, e sim circunstancial. Esse tópico (...) antecipa a ideia fundamental de Bruno Latour, a da necessidade de uma ‘**antropologia simétrica**’[numa relativização do relativismo]. (BOURRIAUD, 2011a: 66).

A acepção de alternativa, aqui, reinventa a de alteridade em “*alternativas múltiplas*”⁹⁸ e não excludentes. Quando houver escolhas dentro deste universo de

⁹⁸ “Alternativa”, estritamente, é uma opção **binária**. Estritamente, não pode haver “*alternativas*”. A noção de alter-realismo aproveita a extensão de sentido dada por Bourriaud para propor esta possibilidade de “*alternativas múltiplas*”.

possibilidades, elas virão dos artistas, dada a vocação contemporânea para a ausência de qualquer programa estilístico normativo, “identitário” e excludente *a priori*.

Mais que a si mesma ou “ao mundo”, é “ao mundo da cultura” que a arte parece hoje se endereçar “*programaticamente*”. Se no final do século XIX o pintor se queria colocado mais diretamente frente ao mundo, num *propósito* de relação quase *imediate* de registro do visível, hoje, possivelmente, a cultura opera nem mesmo mais como *mediação*, mas como uma *nova realidade primeira* do registro visual, por potencialmente dar conta de todo o universo do visível, tornado conversível em signos digitais.

(...) a digitalização atenua a presença da **fonte**⁹⁹, cada geração de imagens representando apenas um breve instante em uma cadeia sem origem nem fim. (...) Tradução, translação, transcodificação, passagem, deslocamento normatizado são as figuras desse “transferismo” contemporâneo. (BOURRIAUD, 2011b: 136).

A tese assim entende e opera a noção de *alter-realismo* como um *recorte* no qual determinado ponto de vista só concebe um ‘outro’ no sentido de que também opera como ‘outro’ de alguém, ou, mais precisamente, reconhece o caráter circunstancial, dinâmico, empático e comunicante dos pontos de vista. Como diria Deleuze ao considerar o perspectivismo como “verdade da relatividade e não como relatividade do verdadeiro” (DELEUZE, 1991: 39).

Em suma, a noção de *alter-realismo* salvaguarda a tese de tentar abarcar todo um *continuum* formado pelas possíveis poéticas proponentes de uma “pintura realista contemporânea”¹⁰⁰. A profusão atual de linguagens tornaria tal tarefa virtualmente impossível. O pintor americano Steve Hanks, por exemplo, definiu sua abordagem como “realismo emocional”¹⁰¹. Diante do já exposto, esta heterogeneidade potencial já se encontra virtualmente contemplada pelo conceito de *alter-realismo*, pelo que uma efetiva catalogação geral é aqui vista como dispendiosa e desnecessária. Como se dá, então, o desvio *alter-realista*? Como todo desvio, este tem um “do que” e um “como”.

O arcabouço até aqui proposto visa a explicitar tanto a dinâmica visível quanto a invisível da pintura *alter-realista*. Em termos simples, o *infrapictórico* da pintura *alter-*

⁹⁹ Grifo nosso.

¹⁰⁰ A noção de *alter-realismo* abarca a de “realismo digital”, mas não é este o objeto que a pesquisa encara como digno de principal interesse, pois tanto a *tecnofobia* quanto a *tecnofilia* associáveis a um “realismo digital” já lidam, de saída, com a hegemonia e a legitimação prévias dessa vertente. Para a tese, a ideia de “pintura digital” só pode ser colocada metaforicamente, “entre aspas”, apesar de um realismo digital se colocar como plenamente plausível em outras esferas culturais, como o cinema de animação.

¹⁰¹ In <www.stevehanksartwork.com> , acesso em 01 out. 2015.

realista complementa a *literalidade* desta pintura para que se possa responder: *do que desvia?* Em termos mais metafóricos, ele revela o que, na “ditadura digital” da contemporaneidade, é representado como estando “por trás do véu de Maya”. O paradoxo da representação realista é que esta dimensão subjacente da realidade é dada a ver (ou visualizar) no retrato deste mesmo véu, ou, em termos menos metafóricos, no retrato da realidade tangível, aparentemente nele se bastando.

Mais do que um exercício hermenêutico em si, esta atenção dupla ao visível e ao “invisível” é aqui vista como a reconhecer a pintura em questão numa posição importante de embate simbólico. Com base no que ela dá a ver e com base no que dá a visualizar, do que então esta pintura desvia?

A resposta mais fácil, “o digital”, ignora uma problemática maior, pois o alter-realismo também desvia do realismo que o baseia. Considere-se neste sentido o detalhe “pouco visível” de que a *internet* registra atualmente inúmeras associações de pintores unidos sob a rubrica “realismo”, contando com centenas de profissionais cuja diversidade de produção é tão favorável à detecção de afinidades quanto ao estabelecimento de diferenças. Mesmo fora do *mainstream* artístico, estas atuais “corporações de ofício” buscam sua legitimidade na proposição de um “realismo contemporâneo”, em grande medida consonante com o seguinte relato, de uma enciclopédia *online*:

Realismo Contemporâneo: EUA, emergindo no final dos 1960 e início dos 1970. Realistas contemporâneos formam um grupo heterogêneo, tendo em comum seu conhecimento dos conceitos da arte moderna, escolhendo porém trabalhar de forma mais tradicional. Muitos Realistas Contemporâneos na verdade iniciaram como pintores abstratos, continuando em meio a um milieu de professores e teóricos avessos à pintura representativa¹⁰². In.: www.artcyclopedia.com/history/contemporary-realism.html, acessado em 16/10/2013.

Este relato em muito se aproxima do que esta tese defende. Para a tese, contudo, a simples aposição do termo “contemporâneo” a uma defesa atual do realismo trai uma postura subserviente em relação à lógica de uma “arte contemporânea” para a qual o realismo não passa de um capítulo de uma história da arte que, inclusive, caducou. Retomando o exemplo do sorriso da Mona Lisa, é como se a “arte contemporânea”

¹⁰² No original: **Contemporary Realism**: America, emerged in the late 1960's/early 1970's. Contemporary Realists form a disparate group, but what they share is that they are literate in the concepts of Modern Art but choose to work in a more traditional form. Many Contemporary Realists actually began as abstract painters, having come through an educational system dominated by professors and theorists dismissive of representational painting.

tivesse jogado fora - com o Leonardo *cientista* e desejoso de controlar o mundo - o Leonardo *artista* que acolhia, no retrato “objetivo” deste mundo, a indistinção da bruma.

Se o alter-realismo é o realismo da sociedade digital, o infrapictórico que traduz este digital *em pintura* desvela o “invisível” desta sociedade, o que torna a pintura alter-realista herdeira da seguinte lógica apresentada por Mitchell (1986: 39):

O princípio da contraindução, ou ignorar os fatos aparentes, a fim de produzir uma nova forma de experiência, tem um contraponto direto no mundo da produção imagética: o artista, mesmo o que trabalha na tradição conhecida como "realismo" ou "ilusionismo", está tão preocupado com o mundo invisível quanto com o visível. (...) Não admira o realismo ter se tornado no foco de uma idolatria secular moderna afeita à ciência e ao racionalismo ocidentais, e que a hegemonia destas imagens tenha gerado reações iconoclastas na arte e em outras esferas. O milagre é o sucesso com que os artistas pictóricos resistiram a esta idolatria; sua insistência em continuar a nos mostrar mais do que aquilo que vai ao olho¹⁰³.

Em suma, a caça às bruxas “objetivantes” segue mesmo depois de uma transformação em sua concepção de bruxaria. Este é um relato panorâmico sobre diferentes utilizações históricas da figuração, sofrendo o mesmo tipo de ataque. A busca pela origem do desvio alter-realista implica assim pressupor que os embates entre distintos valores (como o embate entre os valores da pintura na contemporaneidade, os valores da “arte contemporânea” e até os valores da “pintura contemporânea”) têm em seus corolários técnicos uma correspondência não necessariamente lógica - e sim potencialmente arbitrária. É aqui que a noção e a revisão da noção de técnica se afiguram essenciais para o entendimento do citado embate, pois não há apenas *um* “fantasma na máquina” digital: há toda uma *fantasmagoria*. O embate pode ser infundado mas há erros dos dois lados. O alter-realismo pretende ser uma resistência lúcida, autocrítica e conciliatória, pois percebe os próprios vínculos com o que lhe é diferente.

Se o sectarismo é problemático, a aceitação dos vínculos com a diferença pode ser, por outro lado, bastante desorientadora, principalmente neste momento de grande

¹⁰³ No original: The principle of counterinduction, of ignoring the apparent, visible “facts,” in order to produce a new kind of experience, has a direct counterpart in the world of image-making, and it is this: the pictorial artist, even one who works in the tradition known as “realism” or “illusionism,” is as much concerned with the invisible as the visible world. (...) It is no wonder that the category of realistic, illusionistic, or naturalistic images has become the focus of a modern, secular idolatry linked with the ideology of Western science and rationalism, and the hegemony of these images has generated iconoclastic reactions in art, psychology, philosophy, and poetics. The real miracle has been the successful resistance of pictorial artists to this idolatry, their insistence on continuing to show us more than meets the eye with whatever resources they can muster.

complexidade. Tal “emaranhamento” é bastante bem traduzido no seguinte esquema de David Hockney (2001: 185), no qual o artista pergunta: “Assim, onde estamos agora? Será que as linhas se entrecruzam ou se emaranham?” Neste gráfico (Figura 16), em que a linha vermelha mostra o “progresso” das artes *aparelhadas* óticamente e a verde, o “progresso” da pintura), temos:

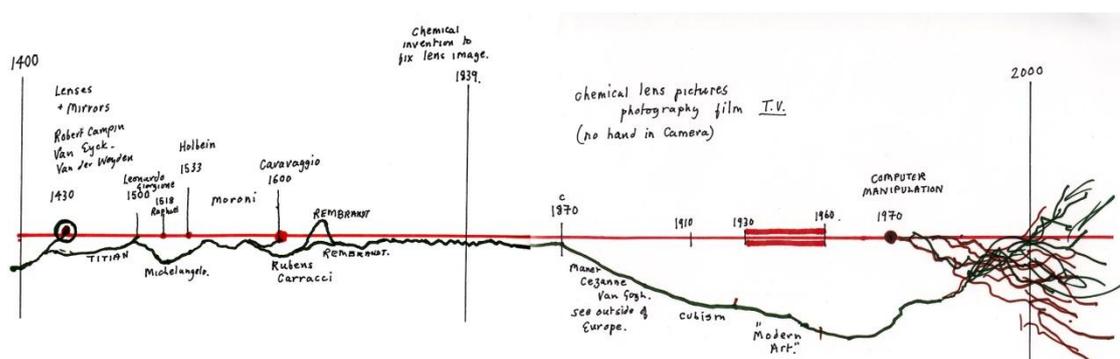


Figura 16.: gráfico proposto por David Hockney em “O Conhecimento Secreto” (2001) para o arco de relação entre a aparelhagem técnica ótica e a pintura de cavalete, de 1430 até 2000.

Fonte: Acesso em: <www.shospace.co.uk/2012/01/new-year-musings-with-david-hockney/>.

A tese propõe, como resposta à pergunta de Hockney e a seus próprios dilemas, uma síntese (entre) e ao mesmo tempo uma alternativa (a) estes “emaranhamento” e “entrecruzamento”: o desvio, como aqui definido. A síntese entre divergência e continuidade ultrapassa a imobilidade do “emaranhamento”. Desvia parcialmente; *contaminada* (de forma a abarcar características associáveis aos dois processos: entrecruzamento e emaranhamento), mas *continuante*. Utilizando uma imagem da zoologia, ela desvia não como um *morcego*, mas como um *mergulhão*. De qualquer maneira, ela desvia, mas *segue*, trazendo no tempo e no espaço o histórico de suas transformações e choques, como “herdeiro inovante”.

Inicialmente, a hipótese é assim a de um desvio parcial e duplo. O possível modelo inicial deste desvio evoca simultaneamente várias conformações de imagem: primeiro, a síntese entre um sentido horizontal (dissolução da arte na cultura) e um sentido vertical (continuidade da arte pictórica), na figura de um sentido transversal de “continuidade dissolvida”, no que também desvia - parcialmente e ao mesmo tempo - tanto da orientação digital da “arte contemporânea” quanto do realismo histórico.

Sobre este emaranhamento entre tradição e inovação, o próprio Hockney demonstra que a pintura já recorreu às próteses técnicas (ópticas) bem antes do computador. A tese defende simplesmente um movimento que comporta tanto este diálogo com a (nova) técnica quanto um desvio em relação a um *tecnicismo* a ela

atrelado. Assim como os primórdios da computação foram analógicos¹⁰⁴ (Aicher: 2001: 77), pode-se advogar uma redenção *contextualizada* da tradição pictórica, a evitar a busca pela “tradição do novo” quer em pintura quer nas novas artes tecnológicas.

Rememore-se neste sentido o tema dos "modos de ver", relacionados por John Berger (1972) à pintura representativa europeia moderna, do Pré-Renascimento até o advento da fotografia; pintura esta que denomina simplesmente, “pintura a óleo”.

Berger nota que uma característica forte mas pouco considerada da pintura a óleo é o seu poder de sugerir a *paupabilidade* dos referentes que representa. Sugerindo a suspensão do juízo que legitima esta prática pictórica como “bela arte”, o autor sugere considerar uma associação entre esta representação (do) palpável, uma clientela burguesa ou aristocrática a encomendar o registro de suas posses e o advento de um público espectador como a conjuntura apta a legitimar tal pintura como símbolo da relação entre o capital e sua visibilidade social. De fato, a representação pictórica dos “despossuídos” é exceção no arco histórico da pintura figurativa.

Posteriormente, um desenvolvimento da influência exercida pela fotografia sobre esta pintura, igualmente pouco explorado segundo Berger, é que a fotografia (ou melhor, a publicidade que se vale da fotografia) suplanta esta função social antes exercida pela pintura, ao substituir o registro factual da posse "burguesa" pelo registro da posse “desejável” que se impõe ao público (burguês ou não) no capitalismo avançado.

A problemática valorativa desde o século XIX delinea-se aqui: de um ponto de vista mais técnico que social, a fotografia suplanta a pintura; de um ponto de vista mais social que técnico, é a publicidade que suplanta a pintura. A ideia mais recente de "fotografia publicitária", assim, exemplifica a dificuldade da questão.

Retomando Berger, temos que um primeiro tipo de “manipulação técnica” foi proporcionado pela câmera ao, além de comprometer a *aura* da pintura, impôs também movimento e som ao registro desta pintura, que, por definição, sempre foi “silente e estática”, assim reorganizando ou desorganizando nossa percepção e compreensão de pintura. Contemporaneamente, tal situação se vê exponenciada pela potencial digitalização de todas as imagens (tanto as da tradição quanto as feitas agora) e a circulação em rede destas imagens, também potencialmente.

¹⁰⁴ Cualidad no es más que otra palabra para relación, analogía. Donde hay relaciones está la comparación, la valoración, la cualidad. (...) Aquí se da una clave importante para la comprensión de las modernas técnicas de comunicación. Las primeras calculadoras electrónicas eran analógicas, las de hoy son calculadoras digitales.

Esta "realidade digital" da cibercultura se interpõe como realidade primeira a ser representada artisticamente, mas de várias formas possíveis. Pintura e *web-art* podem ter assim um substrato "metalinguístico" bastante semelhante hoje, ambas se contrapondo à realmente possível confusão entre possibilidades atuais de representação *dos meios* e possibilidades atuais de representação *das mensagens*, para usar de termos "pós-modernos". Várias obras atuais têm seu núcleo conceitual e "formal" justamente na dimensão de veiculação e recepção.

Vemos assim o Real se reconstituir pouco a pouco numa espécie de pirâmide, cuja base seria o que poderíamos chamar de real bruto ou primeiro (o mundo, o universo, a matéria e a energia natural), cujo meio seria o *real artificial* (produtos, artefatos, máquinas), e o topo, o *real virtual* composto dos modelos de simulação que nutrem todas as tecnologias numéricas. Fala-se também em "real aumentado" para evitar o paradoxo da expressão "realidade virtual".Torna-se evidente que essas três camadas de realidade se interpenetram e reagem umas sobre as outras. (COUCHOT, 2003: 176).

Esta realidade digital, assim, extrapola a esfera técnica visível que é sua "pele". Como toda realidade, possui substratos de distinta visibilidade. Esta imagem da pirâmide por Couchot, com o *real virtual* posto no topo, possui claras conotações de hierarquia simbólica e, assim, cultural. Responde à pergunta de Hockney ("emaranhados ou entrecruzados?") com a imposição de uma nova hierarquia do simbólico. *É desta hierarquização, basicamente, que o alter-realismo desvia*, pois - enquanto pintura - reconhece estas camadas do real e opera dialogicamente entre elas, sendo - a seu modo - permeado por todas, razão da sua riqueza e importância neste momento. O desvio em questão configura assim uma oposição a um *tecnicismo* específico, influente na cultura e na "arte contemporânea"; tecnicismo este que elegeu o computador como "metameio", convertendo qualquer linguagem criativa ao padrão digital.

Em 1977, Alan Kay e Adele Goldberg vislumbraram que o computador se tornaria um 'metameio...'. (MANOVICH, 2013: 329, em tradução nossa) (...) O computador não é um novo 'meio' - é o primeiro 'metameio': uma combinação de meios (ou mídias) já existentes, recentes e ainda por inventar (MANOVICH, 2013: 335, em tradução nossa¹⁰⁵). [...]

Se o computador como metameio é a divisa deste tecnicismo digital, a pintura alter-realista dele desvia propondo uma *metatécnica* a subverter a hierarquia do modelo de Couchot, sem negar seus componentes. Esta metatécnica nada mais implica do que

¹⁰⁵ No original: In 1977 Alan Kay and Adele Goldberg imagined that a computer would become a 'metamedium...'. (MANOVICH, 2013: 329) (...) The computer is not a new 'medium' - it is the first 'metamedium': a combination of existing, new, and yet to be invented media (MANOVICH, 2013: 335).

uma reconciliação entre os sentidos usuais de *poiesis* (criação) e *techné* (saber fazer), contra a ideia de que épocas específicas demandam técnicas específicas.

Manetas pinta, mas pinta, inclusive, “não pintando”, pois sua obra abarca outra linguagens (como o vídeo e a *webart*) – e aqui reside o cerne da hipótese em relação ao artista – por utilizar estas outras linguagens para tratar de pintura; da pintura enquanto problema.

Resta então explicitar como o faz, dado o caráter múltiplo de sua obra. Em outros termos, como o problema da pintura repercute na obra pictórica do artista e em sua obra não-pictórica. Isto pressupõe um desenvolvimento da citada discussão sobre a noção de técnica e a proposta de uma metatécnica, a melhor situar o que há de factual e o que há de “ideológico” no embate entre analógico e digital.

4.3. Por uma nova *techné*: entre o digital e o analógico, o "mestiço"

All media are, from the standpoint of sensory modality, "mixed media."
MITCHELL, 1994:

A arte moderna começou a questionar a natureza como superfície da experiência sensível. A arte contemporânea prossegue essa análise com a interrogação das mídias técnicas que produzem uma realidade de informação própria entre o nosso olhar e o mundo. Hans Belting, 2013 : 282.

A técnica pictórica está aí.

A tese entende que, se uma pintura também teima em “não se expandir”, isto se dá basicamente em função das escolhas dos pintores em não fazê-lo, o que direciona o presente arcabouço teórico e metodológico à consideração da inter-relação *obra-recepção-autor* enquanto sistema circular, ainda que "metodologicamente" a partir da obra¹⁰⁶.

Uma vez que a pintura figurativa continua sendo feita, aparentemente resultando no mesmo tipo de artefato que Berger descreve como "pintura a óleo", como se dá a diferença desta pintura no atual contexto, considerando a dinâmica entre o que se vê e o que se sabe, na política do sistema das artes e no funcionamento amplo da cultura, em seu comum aparelhamento técnico? Qual o “modo de ver” que suscita, encarna e representa, neste momento de delongado capitalismo tardio, tempo de

¹⁰⁶ Considere-se a ideia do paradoxal gesto autoral que será recuperado *através da obra*, como sugerem Foucault (“O que é um autor”, 1969) e Agamben (“O autor como gesto”, 2007).

“desrepresentação e desinformação globalizadas¹⁰⁷”? Após discutir o “do que”, como ela desvia?

Neste sentido, considere-se o exemplo precursor da “figuração desviante” representada pelo *figural*. O seu procedimento de isolar a figura de um fundo, de modo a “implodí-la”, foi, ironicamente, usado também pela figuração norte-americana da segunda metade do século XX em sua resistência ao abstracionismo, numa *revitalização* da figura.

Aqui como em outros casos, suprimir um fundo não é apenas um *fazer*; é fazê-lo com um determinado propósito poético. Trata-se de um procedimento estilístico que na verdade é dimensão de um posicionamento técnico, pois, se a técnica pode funcionar como chave de leitura *poética* da intenção, a figura (entendida mais amplamente) também pode funcionar como chave de leitura da técnica (e, paralelamente, da “visão de técnica” como “visão de mundo”). A tese assim considera o direcionamento do dado figurativo, pelo artista, como uma escolha técnica, a influir sobre a leitura infrapictórica da obra. Parece interessante retomar a argumentação, neste momento, a partir de uma distinção entre técnica, *techné* e tecnologia.

Uma vez que se trata de termos com uma vasta tradição, a tese se evade de um retrospecto realmente detido, preferindo pressupor que "na verdade, a técnica, a 'techné' [grega] e a tecnologia correspondem às três fases do desenvolvimento histórico da técnica" (OLIVEIRA, 2008: 2).

Sumariamente, assim (e ao largo das distintas acepções históricas que estes termos desenvolveram uns em relação aos outros), a *técnica* é a aptidão desenvolvida para uma atividade qualquer (tendo nascido com a civilização), a *techné* é a organização e sistematização desta aptidão em forma de conhecimento útil e transmissível e a *tecnologia* é a tendência à "autogerência" desta sistematização técnica. Geral e esquematicamente, técnica + método = *techné*, enquanto técnica + ciência = tecnologia (como uma *metalinguagem* da técnica).

Se existe esta economia no exame comparado das noções, é porque a tese propõe uma acepção de *techné* destinada a dirimir a suposta incongruência entre a *técnica* pictórica e as *tecnologias* digitais influentes na "arte contemporânea".

Em "A vontade de potência como arte", do *Nietzsche I*, Heidegger observa que a *techné* é, sobretudo, um saber e não um fazer. A *techné* é "[...] uma designação para

¹⁰⁷ In short, though we probably cannot change the world, we can continue to describe it critically and interpret it accurately. In a time of global misrepresentation, disinformation, and systematic mendacity, that may be the moral equivalent of intervention. MITCHELL, 1994: 425.

aquele saber que porta e conduz toda irrupção humana em meio ao ente" (HEIDEGGER, 2007a, p. 75). Assim, mais que enquanto um "saber fazer" que privilegie o resultado e os processos, a noção de *techné* é aqui instada a focar numa verdadeira revisão sobre esta dimensão, o *saber*, em função de uma visão de conhecimento mais afeita à *sabedoria* que ao *know-how*, guiando a ação. Em outros termos, uma revisão que também questione a primazia do *logos* a informar a noção de *tecnologia*.

Interessante notar que a própria noção de poesia, formadora do núcleo do sentido moderno de *poiesis* como "poética artística", também pode ser encarada, ao menos etimologicamente, de forma instrumental, como "**POIESIS**: atividade produtiva, fabricativa, que é dirigida ao trabalho da natureza, como produção dos homens livres, dos artesãos ou dos escravos; relacionada [modernamente] à arte, à semiótica e ao Design". (DUSSEL, 1984).

A presente defesa de uma poética pictórica alter-realista é uma paralela defesa da *técnica* pictórica, mas adaptando o entendimento de técnica a esta *techné* que congrega a criação da *poiesis*, no sentido de um "saber fazer poético", no presente caso aliado a uma ainda outra dimensão do saber/fazer: a *práxis* própria do realismo em seu inquérito da realidade social.

Esta metatécnica configura assim a aceitação de uma "democracia técnica". Ao pintar o digital se mantendo pintura, o alter-realismo exemplifica uma forma crítica e lúcida de resistência. A presente defesa da técnica pictórica, então, longe tanto da tecnofilia quanto da tecnofobia digitais, conclama uma paralela defesa da figuração, do realismo e do analógico, dada a natureza do sistema a que se opõem no momento - e dada a natureza de sua oposição.

Se esta *techné poética* assim redime a noção de técnica, também o faz, pelo exposto, com a noção de tecnologia. Considere-se neste sentido o exemplo da técnica fotográfica, com a questão de se deveríamos pensar ou na fotografia (sob um critério mais "técnico") ou na publicidade (sob um critério mais "social") como supostas suplantadoras modernas da pintura, num *falso dilema* apontado, por exemplo, por Tagg (1992: 75):

Não há algo com a fotografia *per se*, como um meio [medium] comum. Há diferenciadas áreas de produção, diferenciadas práticas institucionalizadas, diferenciados discursos.¹⁰⁸

¹⁰⁸ No original: There is no such thing as photography as such, a common medium. There are differentiated areas of production, differently institutionalized practices, different discourses. (TAGG, 1992: 75).

Matizar este modo “relativista” de encarar um meio técnico e/ou expressivo implica perceber que a questão não se resolve na escolha de uma única resposta, mesmo com a ideia “conciliatória” de uma “fotografia publicitária”. A tese, assim, toma o caminho de considerar, neste como em outros casos, o cruzamento dos vários “discursos” que uma técnica pode engendrar em diferentes dispositivos, bem como o cruzamento dos vários “discursos” que um mesmo dispositivo pode engendrar utilizando diferentes técnicas. No caso aqui em questão, parece viável pensar que a publicidade, valendo-se da fotografia e de suas prerrogativas de reprodutibilidade e “palpabilidade”, como diz Berger, “suplanta” a prática (técnica e social) da pintura a óleo, a despeito de outras considerações sobre a relação entre “fotografia artística” e pintura.

Na verdade, a distinção entre pintura como prática técnica e/ou social é tornada artificial pela noção de metatécnica, que também suplanta a usual distinção entre “técnica simbólica” e “técnica de produção”. A metatécnica, esta *nova techné* aqui proposta, será sempre técnica e social; simbólica e de produção e, como dito, democrática - reconhecendo a cidadania de outras formas de produção e simbolismo, bem como sua influência. Assim já pensava Heidegger, sobre a dimensão de “forma simbólica” atribuível a qualquer técnica, no sentido de que “a *techne* pertence ao produzir (...); é algo poético.” (HEIDEGGER, 2007: 380).

Neste texto seminal, “A Questão da Técnica”, de 1953, Martin Heidegger (2007) argumenta que o sentido de representação moderno, calcado no Cartesianismo, permeia não só a mentalidade científica moderna (ramificada na “técnica [de produção] moderna”), mas também a mentalidade *artística* moderna. Comum a ambas, um impulso de controle racional, absoluto e objetivo, a procurar *render* o mundo, a realidade ou a natureza.¹⁰⁹ Discorrendo sobre esta “ideologia da representação” apontada por Heidegger, Werle (2011) pontua que:

Contudo, a representação não significa simplesmente pôr algo diante do homem, "representar algo", numa atitude passiva de que algo que ainda não existe é então representado pelo homem e se torna um objeto. Pelo contrário, o representar tem o carácter do *coagitatio*, no sentido de que comporta um representar que é, ao mesmo tempo, um determinado projetar humano e, sobretudo, uma pretensão de controle desse projetar. O representar apenas aparentemente é uma apreensão do que está à frente e que se orienta por algo que vem à frente, à presença.

¹⁰⁹ Em inglês, uma palavra utilizada comumente para um retrato artístico é, justamente, “rendition”.

Aqui reside o crivo que leva a tese a propor uma reabilitação da representação. É perfeitamente possível hoje buscar uma abordagem artística figurativa do mundo (o que se entende como representação) sem tal propósito prévio de controle.

Para a tese, a obra de Manetas, simbolizando a pintura alter-realista, opera um desvio que se afasta desta representação entendida enquanto impulso de domínio, em direção à representação entendida enquanto inquerito do mundo; priorizando o sentido da técnica simbólica sobre o sentido da técnica de produção. A arte produzida com tecnologias digitais certamente pode também abraçar esta noção de metatécnica. Contudo, sua (auto)imagem como operante “no topo da pirâmide” em termos de relacionamento com o real indica que, se o faz, faz pouco. Proceda-se então a uma análise “metodológica” da metatécnica em técnica de produção analógica x digital, para por fim retomar sua síntese na noção de uma *técnica mestiça*:

4.3.1. O analógico

A pintura figurativa objeto da tese é por ela chamada alter-realista. Existe certamente toda uma outra produção recente atendendo pela alcunha de "pintura contemporânea". É interessante notar que, em outros contextos, a pintura efetuou desvios análogos ao proposto aqui. O mais recente e significativo destes desvios não se deu em relação ao digital, mas à "abstração". Exemplo marcante desta "figuração desviante" foi a exposição da "American National Portrait Gallery", em 2014, intitulada "*Face Value: portraiture in the age of abstraction*", abarcando a figuração no contexto americano de 1945-75 como uma forma de resistência face à hegemonia da abstração então em voga.



Figura 17.: Joan Brown. Autorretrato com peixe e gato. Óleo sobre masonite. 1970

Fonte: Disponível em <<http://npg.si.edu/exhibit/face/portraits.html>> Acesso em jul. 2015.

Em comum entre aqueles pintores, a noção de uma *resistência* ciente da hegemonia da abstração e dos decretos sobre o fim da figuração. Igualmente em comum, a chancela curatorial de que aquela resistência à abstração não necessitou implicar *oposição*, abarcando na verdade vários graus de influência e *contaminação* - e nisto muito lembrando a dinâmica do desvio parcial, aqui proposta. Os comentários a respeito da **Figura 17**, por exemplo, julgam o chapado de seu fundo vermelho como influência direta do expressionismo abstrato. Nisto evocam a observação de Benjamin, como que antevendo o *figural*, sobre a prática pictórica de isolar um fundo como uma paisagem que remete a uma “cena de crime”.

Este retrospecto em muito pode iluminar a forma com que a pintura pode hoje dialogar com as tecnologias digitais. Em termos de recepção, a pintura pode ser hoje consumida em massa e até planejada para a massa, estando tanto num museu como no mesmo museu *online*, mas ainda considera o indivíduo, como atesta a diferença expográfica entre uma pintura e um filme de cinema.

Quando comparamos uma fotografia posteriormente pintada à mão com "pinturas contemporâneas" que utilizam impressão de imagens fotográficas digitalizadas, em tela/canvas (mesmo que sofrendo posterior interferência pictórica), vemos que o primeiro caso ainda é reconhecido como fotografia e que o segundo ainda é reconhecido como pintura, a despeito de sua base fotográfica.

Volta aqui, com “sinal invertido”, a noção do digital como “ferramenta para a produção de meios tradicionais”, na confusão entre *manualidade* e *manipulação*, a despeito do nexo - novamente - etimológico:

A ação da mão reintroduz nas obras [em *mixed media*] uma riqueza gestual e uma complexidade muito particular nas formas visuais. Encontramos nas obras desses artistas [como Margot Lovejoy e Harold Cohen] o caráter essencial da pintura: deixar um traço pigmentário sobre um suporte plano. (COUCHOT, 2003: 254).

A unidade “pixelar” de uma tela/screen (de vídeo, por exemplo) conforma uma tríade de cor-luz em vermelho, verde e azul (RGB, em inglês). Este “traço pigmentário sobre um suporte plano” não conforma, contudo, uma pintura.

Ao refutar esta associação automática entre manualidade e manipulação, a tese entende que a *manipulação* digital das imagens pode até ter pontos de contato com a

manualidade da pintura, mas que não é possível dissolver uma na outra, a não ser de forma metafórica.

A presente defesa do analógico recorre agora ao modo como Chklovski defende a arte como o “procedimento da singularização dos objetos (...) [e] (...) um meio de experimentar o devir do objeto...” (Chklovski In.: TODOROV, 1978: 45). Nesta sistematização entre procedimento e singularização *da obra* com a experiência do seu devir, a tese entende que Chklovski atentou (também) para a singularização da própria *experiência estética, via objeto*, marcada pela “dificuldade e duração da percepção” (idem.).

O poder da experiência estética como crivo da importância e da função da arte já foi suficientemente atacado desde as vanguardas do século XX e será aqui matizado. Para além da visão de uma experiência estética auto-centrada na obra autônoma e autárquica (experiência esta frequentemente valorada como elitista e *consensual*), a tese concorda com a possibilidade de uma experiência estética *dissensual*, no sentido de Ranciére (2009), caracterizada pela escolha do artista pintor em ofertar a seu espectador a singularidade de um "diálogo desviante" com o digital; um diálogo crítico, mas abertamente franco, sem sectarismos e atento aos problemas do seu tempo.

Contudo, como possível obstáculo a este diálogo; ou melhor, como um possível “ruído” a comprometer sua clareza, estão as mediações digitais a confundir a natureza das obras com a natureza de sua veiculação, notadamente via *internet*. Com isto, as dimensões técnicas de produção e de recepção da pintura, hoje, em muito se confundem, o que exemplifica a problemática noção de “pintura digital”, com a qual a tese não concorda. É preciso, então, *ainda*, reafirmar e reconhecer a existência da pintura analógica enquanto projeto poético autônomo, independentemente dos processos de digitalização com vistas à veiculação e à recepção desta pintura - e independentemente de outras formas de *ingerência* do digital sobre esta pintura.

4.3.2. O digital

Não importa o que ele [artista] faça; se ele se dirige aos seus contemporâneos, deverá responder às inevitáveis questões colocadas por este novo sistema de figuração, de percepção e de conceito de mundo, que é a simulação numérica. COUCHOT (2003:308)

Contra o *consenso* que o digital impõe, mesmo aos setores da sociedade preocupados com alguma manutenção da tradição, a visão de uma experiência estética *dissensual* - na aceitação das tensões e diferenças entre formas de produção da imagem

- pode enfim contornar o suposto embate entre analógico e digital, redimindo assim a pintura de sua “crise” e abrindo a ela, pintura, a possibilidade de demonstrar pertinência na contemporaneidade. Aqui faz-se necessária uma ressalva talvez relativamente tardia, mas de qualquer modo até aqui implícita: a de que a presente defesa da pintura desviante deve reconhecer também a proposição, entre os próprios defensores da artemídia, de um desvio também a ela próprio:

Existem, portanto, diferentes maneiras de se lidar com as máquinas semióticas cada vez mais disponíveis no mercado eletrônico. A perspectiva artística é certamente a mais **desviante** de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa *reinvenção* dos meios. (MACHADO, 2007: 13).

A tese reconhece este propósito de "humanizar as tecnologias". Pressupõe, contudo, que é também possível reinventar um meio (o digital, por exemplo) a partir de outro (o da pintura analógica, por exemplo), numa possível *reinvenção recíproca*.

Na prática e na realidade presentes, contudo, os sectarismos persistem, daí os desvios. Um desvio, neste sentido, é definido por sua diferença e oposição em relação a um fator visto ou como *inicial*, ou como *normal*, ou como *bom*. A valoração associável ao desvio será então tributária da valoração associável à origem, ou àquilo “do que se desvia”. A tomar pela acepção mais genérica possível, a do dicionário (Buarque de Holanda, 1990), tal valoração da origem enquanto *normalidade* será *positiva* sob um ponto de vista conservador – e *negativa* sob um ponto de vista “irreverente”.

O desvio alter-realista respeita o digital, mas não o reverencia, pelo que segue o caráter de *irreverente*. Sendo assim, qual destas três dimensões (normal, inicial ou bom) o desvio alter-realista associa ao digital? Pressupondo que o digital *pode ser bom*, é preciso reconhecer que ele se afigura como normal no sentido de *normativo*.

Desviar desta *normalização* em termos de divergência ou ruptura é possível (ou pensável), mas esta tese propõe um desvio visto como síntese dialógica, dissociado da ideologia vanguardista da ruptura sem por isso incorrer numa visão nostálgica, segundo a qual a “ditadura do digital” não possui nenhum aspecto positivo.

Em termos mais “técnicos”, os processos computacionais de "sintetização" (gênese) e "digitalização" (gênese e/ou veiculação) das imagens, ao exponenciar os efeitos da reprodutibilidade técnica das imagens, configuram o estado mais avançado e agudo de uma sucessão de transformações protéticas na arte pictórica. Na contemporaneidade, o *grau* de hibridação proporcionado pela digitalização das imagens

legitimaria ainda mais a progressiva indiferença pela busca das especificidades da pintura ou de qualquer outra “linguagem”. Esta nova pintura expandida, além de hibridizada com outras artes e com o “mundo da vida”, estaria convergindo para uma nova base digital de hibridação que tudo absorve, contamina e simula, deslocando a arte para um novo regime da imagem: o da *simulação numérica*. Este regime como que direcionou o *pictórico*, hoje, mais para a publicidade que para a pintura. Esta não cessa de lidar com os juízos sobre seu passamento, como este, de um pintor, já em 1946: "Vivemos numa era mecânica, na qual gesso e tinta sobre tela não mais significam. (...) A velocidade se tornou uma constante na vida da humanidade"¹¹⁰. (FONTANA, Lucio, 1946, In.: BELL, 1999: 124).

Em termos mais “críticos”, a tese relembra a *flexibilização* deste ponto de vista segundo o qual a pintura estaria fadada a ser absolutamente absorvida pelo computador enquanto *metameio* (Manovich, 2013), aqui contraposto a uma *metatécnica* focada no infrapictórico da pintura alter-realista. Dito de outro modo, a simulação não constitui, aqui, a alternativa obrigatória da representação.

A noção de digitalização, como raiz da simulação numérica, é sabidamente mais ampla do que a sua apropriação pelas atuais tecnologias. Aicher atribui a Descartes a primeira grande formalização de uma lógica digital, ao abstrair o funcionamento físico dos fenômenos de sua tradução matemática, em sistemas de coordenadas binárias, sendo interessante notar como este processo se avizinha da discutida noção de representação enquanto “ideologia de domínio da realidade”.

Quando o pintor pernambucando Paulo Meira reproduz em pintura uma folha de papel pautado, é a *tecnologia* da escrita que vai ali representada, entre outros sentidos. Assim, paralelamente à consideração da distinção geral entre o digital como *ferramenta* ou como *meio*, é necessário considerar a presença do digital na pintura de três formas básicas possíveis: *ou como tematização; ou como influência processual indireta; ou como influência processual direta*.

A influência processual direta respeita os casos de “pintura digital” em que o acabamento pictórico é realizado não pelo pintor, mas por uma impressora. A diferença entre um pincel e uma impressora pode ser questionada, considerando ambos como próteses. Uma vez que a tese considera o vínculo mecânico entre o pincel e o corpo do pintor como matizador desta natureza protética, vai aqui *desconsiderada* a modalidade

¹¹⁰ No original: We are living in a mechanical age, in which plaster and paint on canvas are no longer meaningful. (...) Speed has become a constant in the life of mankind.

de *influência processual direta*, restano a discussão das possibilidades de *tematização* e de *influência processual indireta*.

Ao mesmo tempo, cruzando *transversalmente* esta oposição, está a citada dimensão da *veiculação* digital, que pode permear ou não o processo poético desde o início. Teríamos então uma *veiculação digital poética* e uma *veiculação digital instrumental*. Estes dois pares de critérios serão tidos em conta, em seu cruzamento, na presente análise da influência digital sobre a pintura alter-realista.

4.3.3. O “mestiço”

“Somos herdeiros inovantes, sobrecarregados com mitos, mas também dotados de utensílios; além disso, nossa cultura é uma transação negociada, entra ano sai ano, entre nossa herança mitológica e nosso meio técnico..”.
Roger Debrey

Na linguagem comum dos estudos tecnológicos, há o elenco de várias modalidades de tecnologia: informática, computacional, educacional, de transportes etc. Na linguagem comum dos estudos artísticos, contudo, muito se fala em artes assistidas tecnologicamente, mas sem a utilização de um termo como “tecnologia artística”.

A presente noção de metatécnica vem sugerir que se há uma tecnologia artística, ela não é exclusiva dos mais recentes experimentos com as tecnologias digitais, mas diz respeito aos procedimentos técnicos de toda e qualquer linguagem artística, considerando que tecnologia = técnica + ciência (no sentido de *conhecimento*).

Isto posto, tecnologia, arte e cultura mantêm relações íntimas desde bem antes do advento das tecnologias digitais. Tanto agora quanto há séculos, entender a esfera técnica como dimensão poética implica atentar para o conceito de meio (ou mídia) como interface entre o fazer e o intentar.

Paralelamente, implica perceber os vínculos entre mídia e tecnologia, ambas num sentido amplo. Para Jenkins (2006), um *meio* pode ser entendido como uma tecnologia que proporciona comunicação [no sentido entendido como mídia] e como um conjunto de protocolos e práticas sociais e culturais desenvolvidos em torno e em função desta tecnologia que proporciona comunicação [no sentido entendido como *médium*, notadamente em arte]; “estruturas socialmente codificadas de comunicação, a incluir tanto formas tecnológicas quanto seus protocolos - e nas quais a comunicação é uma prática cultural” (JENKINS, 2006: 13).

Entre o analógico e o digital, entender o meio/mídia/médium da pintura figurativa implica o citado reconhecimento de que esta parece operar em função de duas

dimensões correlatas, mas distintas: a *tematização* do digital e sua *incorporação* (mais ou menos efetiva) no processo de produção pictórico.

Neste sentido, Christiane Paul (2003: 53), num estudo sobre “arte digital”, discorre sobre como Casey Williams (**Figura 18**) contrabalança o caráter industrial/digital de suas fotografias com 1: um recorte em *close* que confere a elas um caráter de “*painterly colour-field abstraction*” e 2: a impressão delas em canvas, o que, de novo, acentua seus “*painterly attributes*”.



Figura 18.: Casey Williams. Tokyogaze 3. Fotografia. 2000

Fonte: Disponível em Google.com. Acesso em: jul. 2017.

A insistência justamente nesse caráter do que é “*painterly*”; nessa “*pictorialidade*”, presumivelmente atribuível a *qualquer* mídia, aqui não focou no tema, mas no enquadramento visual (associando esta imagem, o recorte de um casco de navio, à *abstração pictórica*) e no suporte físico (associando *toda* pintura a tela/canvas). Trata-se de convenções, mas mais técnicas que temáticas. De qualquer modo, convenções tanto técnicas quanto temáticas podem concorrer para direcionar o entendimento sobre a natureza do meio (*médium*) em si, o que por sua vez condicionará o entendimento sobre a natureza do que venha a se opor àquelas convenções; daquilo que lhes é desviante.

Sobre o julgamento da noção de “*pintura digital*” como metafórica, considere-se o seguinte: se, num filme de cinema, a reconstituição de uma tomada panorâmica da Roma Imperial é o resultado de cálculos numéricos, simulando e não representando uma realidade física, ela visa ao mesmo efeito ilusionista de crença, “objeto permanente da Representação” (Couchot, 2011: 40).

Em termos de (ciber)cultura, as novas e sofisticadas técnicas de construção da imagem realista *digital* podem operar a favor de necessidades sociais conservadoras (para as quais a segurança psicológica de ancoragem ao “real” funcionaria como *produto*

de consumo, ofertando certezas em um mundo de incertezas), pois, por exemplo, "...para Spielberg [sobre um filme como "Jurassic Park"], o público quer o verdadeiro, o realismo." (COUCHOT, 2003: 211). Sob este aspecto, um "realismo digital" é hoje mais efetivo no cinema comercial e na publicidade que na arte.

Na "arte contemporânea", as imagens digitais são frequentemente utilizadas com outros propósitos que o ilusionista, vinculadas a poéticas importantes, muitas vezes centradas numa revisão de todo o sensório. A tese não põe em causa esta importância, nem sua provável hegemonia. Defende apenas a cidadania de uma pintura que lide, ao seu modo, com questões correlatas.

Assim, na consideração do *meio* pictórico como potencialmente mestiço, faz-se necessário, paralelamente, aprofundar a distinção do digital como *meio* do digital como *ferramenta*. Na consideração de um trabalho "contemporâneo" específico, o digital aparece como ferramenta. Na consideração da cultura digital que baseia a "arte contemporânea", o digital aparece mais como meio, entendido tanto como mídia quanto como ambiente e contexto normativo. Esta tese é a defesa de pintores que dialoguem com o meio digital e com as ferramentas digitais (sem delas fazer uso direto e imediato), mas negando o potencial autoritarismo do digital como meio normativo.

A clareza dos termos do problema em muito se evade por conta da dimensão de mediação do meio digital, que permeia todas as dimensões do embate. Se o pintor alter-realista não faz uso imediato do digital, ele necessariamente faz um uso "*mediato*" deste, como tem sido aqui lembrado.

A consideração da distinção em si remete ao prosseguimento do argumento de Paul (2003) - mais visível (ou visto) como técnico - e que separa as utilizações das tecnologias digitais como **ferramenta para a produção de linguagens tradicionais** daquelas utilizações como *meio* em si (ou como "condição definidora de todos os processos produtivos, da concepção à concreção¹¹¹"). No segundo campo ("meio em si") estariam os casos de arte digital (sintética/numérica), da concepção à disseminação. Considerados os termos de forma descontextualizada, estes estariam, de saída, fora do escopo da tese. Dado o presente entendimento do meio pictórico, é contraditória a ideia de utilizar uma ferramenta digital para a produção da linguagem manual da pintura. Da

¹¹¹ Tradução livre. No original: One of the basic but crucial distinctions made here is that between art that uses digital technologies as a *tool* for the creation of traditional art objects – such as a photograph, print, sculpture, or music – and art that employs these technologies as its very *medium*, being produced, stored, and presented exclusively in the digital format and making use of its interactive or participatory features (op.cit.: 08). De forma similar: "Alguns já observaram que o novo cinema digital é um subgênero da pintura" [HOCKNEY, 2001: 198]

mesma forma, as imagens de gênese sintética/numérica se afastam ainda mais de uma inter-relação física com o pictórico. De todo modo, a “pintura digital”, analisada de forma descontextualizada, não diz respeito ao presente problema, por não ser aqui considerada *pintura*.

Isolando porém o entendimento da técnica como fator cultural e atentando para a natureza mais estritamente *cultural* que técnica do problema, o digital é sim passível de fazer parte do meio pictórico; ou melhor, não tanto do meio pictórico, mas do seu *dispositivo*, no sentido de Agamben (2014): de forma não imediata, mas justamente, *mediata*. O caminho aqui encontrado, assim, passa pela consideração das mediações operadas pelo (e no) meio técnico. Uma potente forma de mediação entre o que um pintor capta e o que produz é aquilo que ele *imagina*.

A tese busca aqui desenvolver o argumento de Paul nos termos de uma outra distinção correlata: a proposta por Staff (2013) e que diz respeito mais aos processos produtivos sob a ótica de como o artista os *processa* mentalmente. Para esta segunda distinção, que será aqui também considerada tanto em si quanto em sua pontual superação, a *ambiência* digital é processada (pelo artista) de duas formas possíveis: na distinção sugerida entre os verbos “*to imagine*” (conceber) e “*to image*” (imprimir, como numa impressora) o digital.

A pintura alter-realista *imagina* o digital, no sentido de que o abarca em sua visão de mundo e até em sua poética processual, mas sem o “imprimir” (*to image*). O universo digital estará assim presente enquanto ambiente, influência e - eventualmente - tema direto, mas não como *técnica direta* de produção. Longe de ser uma desconsideração da técnica, este critério justamente revaloriza antigas acepções da noção de *techné* (aliando mais fortemente as ideias, hoje disjuntas, de poética [intencional] e técnica[instrumental]).

O possível ponto de vista sobre a questão precisa, assim, ter claros os parâmetros terminológicos e categoriais de que parte. Por exemplo, o critério pictórico da planaridade pode conceber como suporte de pintura tanto uma tela/canvas quanto um retábulo de madeira, mas não pode ser utilizado para defender uma “pintura digital” através da “planaridade” de uma tela/screen, pela ausência do elemento plástico.

Dito isto - e concebendo toda possível acepção de *meio* como possível “ferramenta” de uma poética, a tese propõe superar a dicotomia ferramenta x meio, bem como a sentença de “digitalização universal” imposta pela noção de *metameio*, com a presente noção de uma *metatécnica*: uma *téchne* que, no caso da pintura alter-realista,

ênfatize os vínculos metapictóricos entre o processual e o poético, “*to imagine the digital*”, deixando este imaginado patente no dado pictórico, mas também presente no dado infrapictórico.

Esta presença (“virtual”, mas analógica) é o que torna a pintura alter-realista *mestiça* - e não híbrida. O *infrapictórico* é o fator mestiço da pintura alter-realista: converte a *intuição sintética* da iconologia na intuição do *invisual* próprio ao meio pictórico hoje, tendo este meio também como mediação. O infrapictórico evoca uma lógica cultural subjacente aos (atuais) signos da cultura, retratados em forma de signos pictóricos, no quadro. Daí o realismo, por abordar a *mestiçagem* da realidade através da *mestiçagem* da pintura.

Neste sentido, a obra de Manetas possui exemplos tanto de pinturas tradicionais quanto de pinturas *assistidas*, mas assistidas indiretamente, reproduzindo *pictoricamente* o conteúdo digital da internet, bem como casos de “pintura digital” efetiva, como as *Blackberry Paintings*, a princípio fora do escopo da tese.

A mestiçagem, assim, se insinua como plural e heterogênea, como atesta a noção na biologia. O desvio alter-realista, em sua dialética de diálogo e embate, é uma noção mestiça por excelência, bastante apta a abordar, artisticamente, a contemporaneidade.

Para a tese, uma “manobra” da pintura alter-realista neste sentido de uma imaginação mediadora recai justamente numa visão mais “terrena” do digital, transcendendo o conflito frente a um outro “dispositivo”, ao abarcá-lo, simplesmente, como faceta do mundo, dentre outras. Isto possibilita, por exemplo, a tematização pictórica da realidade digital. A “manobra”, contudo, pode ir além - e é isto que aqui se buscará explicitar.

A mestiça pintura alter-realista pode não ser **a** metalinguagem da contemporaneidade, mas sua poética dialógica traduz fortemente a dinâmica do jogo entre as linguagens nesta contemporaneidade, privilegiando esta dinâmica de jogo e não a decretação de vencedores, ainda através do eloquente silêncio da pintura.

A presente apropriação da intuição sintética da iconologia sugere que, entre o digital e o analógico, a *mestiça* pintura alter-realista opera um registro *invisual* específico de conteúdos “invisíveis” e próprios da cultura digital. Esta especificidade é dada pela figuração, que - no alter-realismo - acrescenta ao usual simbolismo do dado icônico um simbolismo novo, descrito de forma mais objetiva por uma recente corrente de estudos do contemporâneo, que descreve a atual sociedade como a que “naturalizou” o digital,

tornando-o uma presença tão poderosa quanto “despercebida”. Trata-se dos **Software Studies**.

Na esteira crítica, cronologicamente falando, de abordagens como a dos “*Cultural Studies*”, os incipientes “*Software Studies*” privilegiam, segundo Manovich (2013), a ideia de uma relativização do primado digital na cultura, como indica o sugestivo título deste estudo (“*Software Takes Command*”). Num sucinto panorama, a cultura e a sociedade contemporâneas têm sido descritas em função de vários termos: Cibercultura; Sociedade da Informação; Globalização Pós-colonial; Iconosfera; Creolização; Semiosfera; Capitalismo tardio pós-industrial; Virada Pictórica etc.

Permeando todas estas descrições, segundo estes estudos, está a forte percepção de uma “revolução digital” originária, a de certa forma resumir todos estes descritivos nos termos de uma “sociedade digital”. Para os *Software Studies*, este primado do digital é fundado numa inexatidão categorial. Para esta corrente, não vivemos numa sociedade digital, mas numa *sociedade do software*.

Tal distinção, aparentemente perfunctória para o senso comum, teria como argumento inicial a já citada concepção de que o computador, em seu desenvolvimento desde meados do século XX, se tornou, mais do que um novo meio, num “*metameio*”.

Neste desenvolvimento, a crescente capacidade de simulação dos *softwares* - a resultar, a partir da passagem do século, na crescente hibridação¹¹² de suas propriedades - possibilitou, no entendimento do autor, a concretização de uma visão oriunda dos anos 1960:

...através do trabalho de várias pessoas, desde Ivan Sutherland no começo dos 1960, passando pelos times da ILM, Macromedia, Adobe, Apple e outras companhias nos 1980 e 1990, os meios (*media*) se tornam *software* - com todas as consequências teóricas e práticas que tal transição implica. (MANOVICH, 2013: 147, em tradução nossa¹¹³).

Não simples convergência dos meios, como se postulava desde as vanguardas históricas, mas sua multiplicação e hibridação *ad infinitum* a partir de uma plataforma comum (sua simulação pelo *software*), a tornar os diferentes meios (*media*) intercambiáveis na prática, para o usuário final.

¹¹² As we followed the evolution of the computer médium from the stage of invention and experimentation (1960s-1970s) to the second stage of commercialization and wide adoption (1980s-1990s) [untill the later social networking in the web and on mobile devices in the middle 2000s], we discovered the third direction of the computer metamedium evolution - hybridization. (op.cit.: 330).

¹¹³ ...through the work of many people, from Ivan Sutherland in early 1960s, to the teams at ILM, Macromedia, Adobe, Apple and other companies in the 1980s and 1990s, *media becomes software* - with all the theoretical and practical consequences such a transition entails. (MANOVICH, 2013: 147).

Pelo que se pode depreender de tal argumento, a progressiva equação seria, basicamente, a seguinte: uma vez que a simulação computacional põe em cheque as especificidades dos meios tradicionais, a própria noção de meio específico perde seu sentido (pelo menos prático), já que todos os meios (*media*) se tornam, cumulativamente, *software*, de forma impactante o suficiente para criar uma *sociedade* e uma *cultura* do *software*. Mas o que estaria realmente em jogo nesta proposta de tal proeminência do *software* - e em tal detrimento das noções de *meio* e de *digital*?

Percebemos, como pano de fundo de tal proposta, uma visão específica sobre a natureza da esfera técnica, a problematizar a usual distinção entre as esferas material e imaterial da cultura, em sintonia com a presente proposta de um infrapictórico:

Um *meio*, então, não é apenas um rol de materiais e ferramentas (quer físicos, mecânicos, eletrônicos, ou implementados em *software*) juntamente com técnicas artísticas operadas por estes materiais e ferramentas - é também uma base de dados imaginária de todas as possibilidades expressivas, composições, estados emocionais e dinâmicas; técnicas de representação e comunicação, e 'conteúdo' atualizado em todas as obras criadas por combinações específicas de tais materiais e ferramentas (MANOVICH, 2013: 226¹¹⁴).

Esta visão de meio evoca o insistente problema das *passagens* e *inter-relações* entre cultura material e imaterial. Sintetizando a presente noção de infrapictórico com estas proposições dos *Software Studies*, temos que a figuração pictórica da sociedade digital em termos de *hardware* (computadores, telas/screens etc.) evoca - infrapictoricamente - a presença deste fator "invisível" constituído pelo *software*.

O *software* conformaria assim a dimensão *lógica* da tecnologia digital, ao impor padrões projetuais aos fluxos digitais de conteúdo, sinalizando assim sua natureza *cultural*, entre material e imaterial, dado que o *software* é "dado a ver" pelo *hardware*, sendo ambos "dados a ver" por seu retrato na pintura.

Enfim, a concatenação de todos estes conceitos neste sistema, ou pelo menos nesta "sistemática", é a base teórica e metodológica para a escrita desta presente "micro-história da arte de um artista só", que se sabe um recorte limitado e específico.

Objetiva, justamente, a construção de uma lógica sem pretensões de generalização ou universalidade, apta a dar conta de um objeto concreto e *específico*, em sua relação com a realidade do mundo.

¹¹⁴ No original: A medium, then, is not just a set of materials and tools (whether physical, mechanical, electronic, or implemented in software) and artistic techniques supported by these tools - it is also an imaginary *database of all expressive possibilities, compositions, emotional states and dynamics, representational and communication techniques, and 'content' actualized in all the works created with a particular combination of certain materials and tools.*

Se não é mais eficaz nem desejável representar esta realidade, a “arte contemporânea” se propõe penetrá-la (Benjamin) e depois, no limite, *ser mundo*, na atualização desta dimensão “*subliminar*” do real que é o virtual. Para tanto, telas, interfaces, mais telas, redes de telas; telas em rede. Se as telas funcionam como mediações técnicas, funcionam necessariamente também como mediações culturais. A “imersão virtual” em arte é crescentemente convincente em sua sinestesia, mas ainda é resultado de uma “obra”. Mesmo em processo, sem autor definido e sem substância, ela resultou de um propósito intelectual. Sob este aspecto de *derivação*, é tão “ilusionista” em relação a sua origem quanto uma pintura de *Courbet*.

Nem toda “arte contemporânea” é digitalmente orientada e em detrimento da pintura (apesar do peso de uma “ideologia” hegemônica neste sentido) e nem toda pintura atual dialoga aberta e criticamente com a cultura digital que informa esta arte. *Quando* o fazem, porém, o alter-realismo é possível.

Se a grande interface da “arte contemporânea” é a tela/screen, a grande interface de mediação na pintura alter-realista pode também ser a tela/canvas – e graças a um virtual seu: o virtual da representação, adaptado a novos pontos de contato com a presente realidade da cultura. Este **Capítulo**, partindo da *intuição sintética iconológica* e de uma adaptação do *invisual* aos conteúdos culturais apontados pelos *Software Studies*, propôs enfim o alter-realista como o retrato destes conteúdos culturais específicos, acessados pelo fator *infrapictórico* de sua representação *pictórica*. O próximo **Capítulo** aprofundará esta questão, no exame concreto de como se constrói este fator infrapictórico na obra de Miltos Manetas.

Paralelamente, este exame será também o do caráter desviante da poética pictórica do artista, dadas as premissas iniciais de confronto, o *détournement* e a proposta de sua “apropriação” por Manetas. A referência ao *détournement* se dá por sua veia especificamente política; pelo “realismo social” com que questiona o mundo (e, em Jorn, pictoricamente), enquanto que a escolha por Manetas se dá por ele se alinhar a estas abordagens (“desviante”, “realista” e “social”), também pictoricamente. Como então se traduz, artisticamente, este alinhamento?

5. ESTUDO DE CASO: MILTOS MANETAS, PINTOR DO ALTER-REALISMO

Este **Capítulo** centra na descrição e interpretação da obra pictórica (e, complementarmente, da obra multimídia) de Miltos Manetas, escolhida para confrontar as hipóteses iniciais da tese de modo a viabilizar sua conclusão. O marco balizador desta análise é a criação, pelo artista, da plataforma digital NEEN, em 2000, que registra desde então a sua obra e um pertinente corpo de relatos e posicionamentos textuais sobre vários temas. Entre eles, a relação pintura x “arte contemporânea”.

No prefácio a uma publicação concebida pelo artista (MANETAS, 2011), é sinalizada a influência exercida por Manetas sobre gerações coetâneas e mais jovens de artistas, tanto por sua obra artística *per se* como pela lapidar contundência de seus textos, aqui representados sob a forma de citações e na reprodução do Manifesto NEEN, em apêndice. Pinturas e depoimentos serão, assim, o substrato de uma *poética* a ser aqui endereçada.

A especificidade da representação, por Manetas, da realidade da sociedade da informação será baseada no exame de duas dimensões aqui vistas como complementares na obra do artista: a primeira, restrita a sua pintura, será a dicotomia - ou melhor - a dialética entre as noções de *software* e *hardware*, ecoando a correlata dialética entre digital e analógico.

A segunda dimensão, própria da pintura mas também extensiva à obra como um todo, será a dicotomia - ou melhor - a dialética, entre a forma *temática* e a forma *processual* com que o artista processa os conteúdos de sua poética. O exame destas duas dimensões, nas obras, por sua vez baseado nas hipóteses iniciais da tese, objetiva gerar um quadro de instrumental sistematização das características que, em Manetas, especificam e confirmam o desvio alter-realista.

De forma similar à introdução da tese, o **Capítulo** inicia com uma ilustração prévia de quatro pinturas de Manetas (vide **Figuras 19-22**), objetivando subsidiar um melhor entendimento da subsequente argumentação. Esta, posteriormente, voltará a tratar mais detidamente de amostras da obra como um todo.

5.0. Preâmbulo

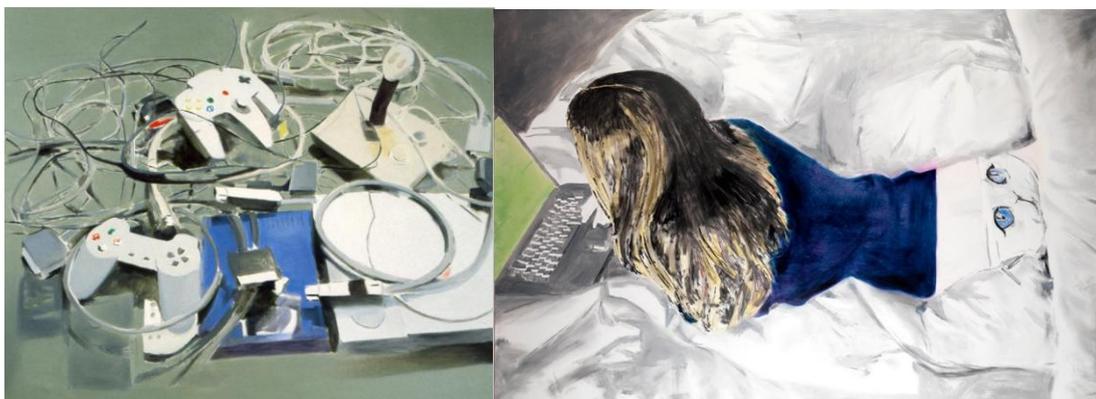


Figura 19.: ZIP DRIVE AND JOYSTICK. 1998¹¹⁵. Figura 20.: CAT PANTIES. 2005.

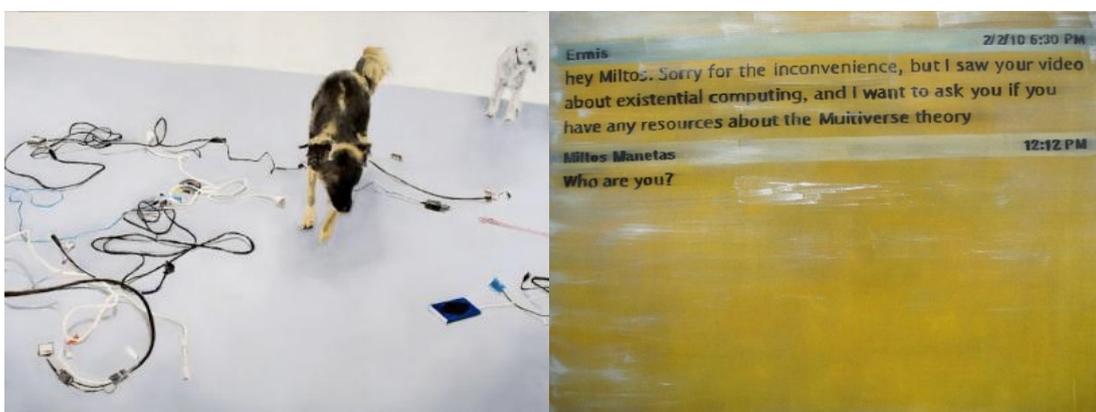


Figura.21. (reproduz 3.): DOGS AND CABLES. 2008. Figura 22.: NOW FROM THE SCREEN (SKYPE). 2010.

O último **Capítulo** propôs uma reavaliação da noção instrumental de técnica, em favor de uma técnica vista como dimensão poética. Esta nova *techné* afasta a pintura da reprodução como *reproduzibilidade* (cópia *infinita*), assim como a afasta da reprodução como “imitação” (cópia *objetiva*). Baseado em Heidegger (2007), o termo original *techné*, a despeito de sua complexa fortuna crítica, foi instado a sugerir mais um “saber sobre o que se faz” do que um “saber fazer”, sendo a natureza deste saber, por parte do artista, o grande crivo a direcionar interpretações como a que se busca estruturar aqui.

Os *Software Studies* advogam a consideração de outras camadas de realidade atuantes na contemporaneidade, para além de sua dimensão tangível e visível (ou para além do *hardware*). Uma tela/screen pintada, como na **Figura 22**, representa, graças ao que dela sabemos, fluxos de informação digital cuja natureza física íntima é invisível no quadro. Tanto no seu referente real como na representação pictórica deste referente,

¹¹⁵ As pinturas reproduzidas nesta página (**Figuras 5.1/5.4**) referem-se à ilustração descrita na última página: “De forma similar à introdução da tese, o capítulo inicia com uma ilustração prévia de quatro pinturas de Manetas (vide)”. Se não especificado, todas as imagens do Capítulo reproduzem óleos sobre tela e foram acessadas em www.manetas.com, de setembro de 2016 a junho de 2017.

tais fluxos nos são inacessíveis sensorialmente, estando porém lá - e traduzidos em estímulos visuais visíveis (letras, por exemplo). Letras, por exemplo, traduzidas na tela do computador graças à cor-luz cambiante dos pixels - e traduzidas por sua vez na pintura graças aos contrastes fixos da cor-pigmento, em nada cambiante.

A natureza física íntima (“infra”) de tais fluxos de informação não é a única presente indiretamente na pintura. Seu imenso impacto social e cultural também é mais sabido do que visto, ainda que “iluminado” quando dado a ver pela pintura.

De forma geral e a princípio, a questão de como se dão as partilhas de sentido entre arte e realidade parece ser uma questão incontornável. A tese busca delinear como dinâmicas específicas entre realidade e arte (pictórica) se manifestam em Manetas, sem pretensão de necessária generalização.

Aqui, o saber que incide sobre o fazer e nele se concretiza ultrapassa a clássica estrutura poética de uma representação pautada num “saber” conclusivo (saber reproduzir), supostamente clarividente, positivo e focado num “fazer/poder”, em direção ao ordenamento de um “saber” inconclusivo e “tateante”, ocupado mais com um “fazer-buscar”, ciente do caráter ficcional da representação. Este outro saber se alinha mais à experiência que ao conhecimento - e mais à criatividade construtiva que à produtividade, estando associado, inclusive, a um relativo “não-fazer”:

Para tal poética, a falibilidade humana (em geral e, em particular, no “registro/domínio objetivo da realidade”) é dimensão a ser endereçada e não renegada. Numa era digital, a ciência desta falibilidade humana facilmente transita da percepção do humano para a de suas próteses técnicas. O artista diz que

Sim, eu gosto dos erros, *bugs* e falhas do funcionamento dos computadores tanto quanto de suas habilidades e performances. (...) O assunto principal que busco representar com meu trabalho é o momento em que a habilidade padece¹¹⁶ (MANETAS, 2011: 10).

Se a tese propõe uma ressignificação do conceito de *techné* como um “fazer necessariamente e conscientemente imperfeito” e se Miltos Manetas testemunha com tamanha veemência e frequência seu fascínio pelo que os computadores (enquanto *hardware* e *software*) apresentam de ineficiente, em suas *falhas* - temos que uma “*techné* alter-realista” irá relacionar este “falhar”; este “não-fazer” das máquinas, ao

¹¹⁶ No original: “Yes, I like mistakes, bugs, and failure of computer’s functions as much as their abilities and performances. (...) The main subject that I choose to represent with my work is the moment when ability fades.” Todas as presentes traduções das citações de Manetas são de autoria nossa.

menos no presente contexto, à falibilidade inerente a todos os produtos e processos humanos.

No presente entendimento, esta “imperfeição” comum a criador e criatura constituirá o núcleo deste “saber” poético em Manetas, pois o artista também se coloca fortemente contra os *usos sociais* de toda esta “maquinaria”, por parte de seus gestores econômicos, políticos, culturais e *artísticos*. O caráter *especular* desta relação entre humano e tecnológico será visto como a grande chave de leitura para o entendimento da obra, de seus nexos culturais e de sua possível interpretação. A citada “partilha de sentido”, assim, é proposta aqui como partindo não da obra ou do mundo, mas daquilo que o artista percebe e concebe *entre* eles - e *com* eles.

Esta mesma “imperfeição” pode, certamente, ser encarada mais como natureza inescapável ou mais como contingência a ser criticada e/ou superada. A obsolescência programada (pós-)industrial, por exemplo, constitui certamente mais uma deliberada política de produção do que um objetivo defeito do processo produtivo em si. Determinadas *falhas* do digital (como sua ubiquidade uniformizante, sua participação no ciclo capitalista de consumo e exclusões sociais etc.) podem ser logo entendidas como resultado de projeto. A pintura de Manetas oscila entre estes extremos de “amor e ódio” ao digital sem se deixar fixar em nenhum deles, pois o digital, como tudo, não seria amável ou detestável em si.

Numa relação que pode congrega posturas tanto de crítica quanto de identificação, como se dá este *retrato* das limitações de uma civilização (a “ocidental globalizada”) sempre induzida em direção a uma performance “ótima”? Recorrendo a Samuel Beckett¹¹⁷ (1996: 89), como se representa este destino de uma sociedade a reprimir suas chances de “falhar melhor?” Tomando o digital como simbólico desta civilização neste momento - e agora nas palavras de Staff (2013) - como Manetas “imagina o digital”?

A resposta, para a qual a noção de *software* será primordial, passa por entender, contextualmente, como a contemporaneidade pode se colocar como “imaginável”.

Sobre este ponto, é preciso localizar uma defesa da representação em meio ao panorama atual das análises sobre a relação entre as mídias artísticas e a realidade. Considere-se, neste sentido, “*Arte e Realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX*” (CRUZEIRO, 2014), um vigoroso estudo voltado a demonstrar que, a partir de certos desenvolvimentos no século XX - a redundar em indeterminações como a dentre

¹¹⁷ No original: “No matter. Try again. Fail again. Fail better.”

“arte ativista” e “ativismo artístico” (CRUZEIRO, 2014: 450) - arte e realidade passaram a constituir entre si uma relação de *simbiose*.

A palavra simbiose é a junção “do grego *sýn*, «juntamente» + *bíosis*, «modo de vida», pelo francês *symbiose*, «vida em conjunto»” [ou] “relação interespecífica entre dois ou mais indivíduos que lhes permite viver com vantagens mútuas. (...) e designa, no seu sentido figurado, uma relação íntima e de cooperação entre dois envolvidos (*Infopedia*, 2013). (...) ...essa relação determina uma inter-dependência de tal forma importante que faz com que qualquer distinção seja inoperante. (CRUZEIRO, 2014: 445/446).

Segundo o concluído deste estudo, a partir das vanguardas do século XX, no seguimento de um abandono progressivo da representação em direção à realidade “vívda”- e no seguimento de casos de *aproximação* e de *diluição* entre arte e realidade - a contemporaneidade do final do século XX conheceria uma nova tendência: a de *simbiose* entre realidade e arte. Não qualquer arte, diga-se, mas especificamente a relacionada a programas de ação direta na vida social e/ou política, na prática em formas de uma anti-representativa “apresentação de uma presença”, como no caso das “cirurgias estéticas” da artista francesa Orlan.

Para a tese, tal proposta de simbiose se apresenta realmente como procedente nestes casos, em relação a estes meios, uma vez que o resultado artístico aqui exemplificado (como em Orlan) coincide de fato com um incremento efetivo nas dimensões “material, contextual e social da realidade” (op.cit.), restando saber se resta a propriedade de chamar *arte* ou *realidade* a tal incremento ou resultado.

Não é o inegável valor destes experimentos que está aqui em causa, mas a presente convicção de que a relação específica entre o *meio* pictórico (aqui, nas obras da pintura alter-realista) e a realidade tangível (nos termos de Cruzeiro) não configura casos de simbiose. Configura, isto sim, casos de um outro tipo de (inter)relação - tomada também figuradamente do campo da Biologia : a *protocooperação*:

Cooperação, protocooperação ou mutualismo facultativo é toda relação ecológica harmônica, em que ambas as espécies são beneficiadas, mas uma pode viver independentemente da outra. A protocooperação é uma relação benéfica para ambas as espécies, embora não lhes seja indispensável. Os seres associados mantêm certa independência: apenas se beneficiam das associações mais ou menos duradouras que estabelecem. (Wikipedia, 2017).

O alter-realismo configura, mais que um estilo, uma *poética* da relação entre a pintura representativa e uma parcela da realidade contemporânea: a digital; parcela esta vista como simbólica desta realidade como um todo. Tal modo de relação não é certamente prerrogativa de toda pintura, em todo momento. Uma vez que uma

característica fundamental do conceito de simbiose é o necessário mutualismo entre as partes envolvidas, a tese entende como mais apropriado o termo sugerido pelas ciências biológicas para uma relação íntima, porém pontual: o de mutualismo facultativo ou *protocooperação*.

Utilizamos assim este último termo, pois as relações aqui estudadas entre analógico e digital não redundam em hibridações efetivas e concretas, quer em termos de continuada poética artística, quer em termos de obras singulares, mesmo em Manetas.

Retomando, nem toda “arte contemporânea” é digitalmente orientada e avessa à pintura, assim como nem toda pintura atual dialoga aberta e criticamente com o digital. Quando o fazem, porém, o alter-realismo é possível. Isto posto, a face, por assim dizer, “filosófica” da poética pictórica alter-realista coincide basicamente com o que Michael Heim chama de “realismo virtual”:

Devemos buscar balancear o entusiasmo do idealista pela vida computadorizada com a necessidade de nos ancorarmos mais firmemente à ‘terra sentida’ que o realista afirma ser nossa realidade primeira. (...) O realismo virtual é o caminho do meio entre um realismo ingênuo e um idealismo quanto à rede. (...) O desafio é manter a oscilação entre realismo e idealismo, encontrando a senda que perpassa ambos. Não se trata de uma síntese no sentido Hegeliano de um resultado lógico. Tampouco uma síntese resultante de uma guerra entre os dois lados. Na verdade, o realismo virtual é um processo existencial de crítica, prática e comunicação consciente (...). Rompe com o realismo puro e simples¹¹⁸ (HEIM In.: LUNENFELD, 1999: 41, em tradução nossa).

Rompe! Nos termos desta tese, *desvia!* Interessante também notar como esta ideia de um “processo existencial” nivela, “horizontalmente”, os níveis de realidade colocados de forma hierárquica por Couchot (2003), com o real virtual no topo da pirâmide.

Assim - e em si - tal “realismo aberto e crítico” dirá respeito a um modo geral de *protocooperação* entre representação e realidade. Aqui, entre representação analógica e realidade digital. Pintura dialógica - e não híbrida, mas *mestiça*. A *hibridação* pode ser realmente uma tendência inequívoca e irreversível da “arte contemporânea” e da artemídia assistida digitalmente. Isto, contudo, está longe de implicar que toda arte na contemporaneidade deva ser híbrida.

¹¹⁸ No original: “We might learn to balance the idealist’s enthusiasm for computerized life with the need to ground ourselves more deeply in the felt earth that the realist affirms to be our primary reality. (...) Virtual realism is the middle path between naïve realism and network idealism. (...) The challenge is not to end the oscillation between idealism and realism but to find the path that goes through them. It is not a synthesis in the Hegelian sense of a result achieved through logic. Neither is it a synthesis arising from the warfare of the two sides. Rather, virtual realism is an existential process of criticism, practice, and conscious communication. (...) [It] parts with realism pure and simple.”

Note-se que o artista aqui em questão tem travado este diálogo também de outras formas além da pintura, ao, por exemplo, proclamar serem os “websites” as grandes obras de arte da contemporaneidade. Sua produção *pictórica* é plural e heterogênea, mas não híbrida ou “expandida” no sentido físico destas práticas¹¹⁹.

Sua produção global (que inclui produção com mídia digital) é, neste sentido formal, ainda mais plural e heterogênea, mas - novamente - não híbrida.

Isto de resto é coerente com a ideia *pictórica*, mas dialógica (e dialógica, mas *pictórica*) de alter-realismo. Como se caracteriza, então, especificamente, tal diálogo em Manetas? Retomando a questão inicial e básica deste Capítulo, como ele “imagina o digital?”

5.1. A obra de Manetas

It's the capacity of the electronic computer to encode a vast variety of information digitally that has given it such a central place within contemporary culture.
LUNENFELD, 1999: 15

Websites are today's most radical and important art objects.
MANETAS, 2011: 29

Virtuality is not about living in an immaterial realm of information, but about the cultural perception that material objects are interpenetrated with information patterns. What this interpenetration means and how it is to be understood will be our collective invention.
N. Katherine Hayles In LUNENFELD, Peter (Ed.), 1999: 94.

A produção artística de Manetas, em seu conjunto que vai da “web art” à pintura, é não apenas vasta e heterogênea, como também notadamente *ambígua*. Isto torna deveras árdua a proposição de constantes, às vezes em discordância (aparente ou efetiva) com as próprias declarações manifestas do artista, cujo teor é frequentemente cambiante a depender do tópico e do momento. Em certo ponto, por exemplo, batiza a “arte contemporânea” de “a arte do século passado¹²⁰” (“*In My Computer*”, 2011: 32); juízo que convive - como se verá - tanto com propostas como a da “arte pós-internet” (NEEN), como com uma vasta produção em pintura, apesar de declarações como a de que as animações em “Flash” de Angelo Plessas são mais bem-sucedidas no gênero do

¹¹⁹ Para a tese, a pintura de Manetas seria *mestiça*. Mestiçagem entre seus níveis *pictórico* e *infrapictórico*. Mestiçagem que, como a noção de hibridismo, é aqui tomada metaforicamente. “... an animal hybrid is the result of interbreeding between species. Most hybrids are produced artificially, although a few have been observed in nature. Thus, hybrids are exceptions in the normal evolutionary process. Therefore, when I use the term ‘hybrid’, I am relying on a more **general** meaning of this word outside of biology. (MANOVICH, 2013: 168, com grifo nosso)”.

¹²⁰ No original: “‘Contemporary Art’, the Art of the Past Century...”. Esta citação também é trazida na introdução a este tese, à página -.

retrato do que qualquer pintura jamais o foi.¹²¹ É preciso frisar que o próprio artista não julga procedente pensar sua carreira em termos de fases distintas (“Não acredito nem em estágios criativos nem em mera inovação” [MANETAS, 2011: 76, em tradução nossa]). A presente análise buscará então traçar tendências (frequentemente cíclicas) nesta obra - e não propriamente fases cronológicas.

Há neste artista, na verdade, dois diálogos a considerar: o estabelecido entre a sua obra e a “arte contemporânea” e o empreendido por dimensões distintas e internas a esta própria obra.

Como “pano de fundo poético” e comum a estes dois diálogos, o *realismo*, que também se coloca de forma heterogênea: por um lado, na sua obra pictórica, no sentido estilístico identificável pela figuração – e, por outro lado, no sentido de “realismo social” identificável na postura combativa do artista; sentido este nascido com a pintura do século XIX, mas não exclusivo desta e presente, inclusive, no uso irreverente que o artista faz das tecnologias digitais.

Esta ambígua heterogeneidade permite detectar a *retomada* de ideias e processos que remetem, por exemplo, ao *détournement* situacionista, em termos de que

Se as teorias situacionistas nutrem profundamente a arte contemporânea, elas hoje se tornaram, infelizmente, uma referência histórica ou até um artigo nostálgico. [Mas] Sua crítica do objeto de arte enquanto ‘mercadoria vedete’, seu apelo salutar a uma superação radical da especialização artística merecem mais do que isso: merecem ser utilizados. (Bourriaud, 2011a: 90).

Esta mesma ambígua heterogeneidade, contudo, demanda uma análise em separado, primeiro da obra pictórica, enquanto *tematização* do digital – e, segundo, da obra em geral, enquanto poética *temática e processual* a tratar o problema da pintura de várias formas, inclusive pictórica.

5.2. Aspectos desviantes e não desviantes da pintura alter-realista na contemporaneidade: Manetas temático x Manetas processual

É interessante notar que, desde o início e *em si* também ambígua, a obra pictórica deste artista reconhecido pela “representação da sociedade da informação” (MANOVICH, 2011: 10) iniciou se reportando à natureza. Evocativa das primeiras pinturas de Piet

¹²¹ No original: “Flash animation was a newer and better than any oil on canvas technique of portraiture” (In My Computer, 2011: 35).

Mondrian, em que o registro da natureza vegetal já trai um forte pendor geometrizzante, a primeira pintura de Manetas, de 1995 (**Figura. 23**), é a pintura de uma árvore.

Tributária de uma visão da juventude, “Sad Tree” (árvore triste) traz a interpretação “expressiva” de uma árvore arqueada, que remete, por sugestivas analogias formais, ao sentimento humano de tristeza. A natureza voltará sob outros formatos à obra de Manetas, notadamente nas “BlackBerry ‘Paintings¹²²” (mais adiante). Também integrará séries em que figura como “conteúdo” de aplicativos de captação de imagem ou da *Internet*, como em “Trees on Skype” (**Figura 24**).



Figura 23.: SAD TREE. Óleo sobre tela. Da série “Existencial Paintings”, 1995.

Figura. 24.: “TREES ON SKYPE”. Da série “DRIED WEBPAGES”. Óleo sobre madeira. 2014.

Aqui, o lema “Da Natureza à tela e de volta” (“*From Screen to Nature and back again*”), citado pelo artista de forma recorrente em seu percurso, parece prenunciar a citada ambiguidade de sua obra a uma certa coerência em lidar, justamente, com tensões e contradições, de forma dialógica e simultânea.

De qualquer modo, é interessante registrar que o diálogo encenado pelo artista entre natureza e tecnologia começou, *pictoricamente*, com a primeira. Note-se que “Sad Tree” integrou a mostra “Traffic” (Bordeaux, França, 1996), em cuja curadoria Nicolas Bourriaud apresentou seu conceito de *Estética Relacional*.

“Arte Relacional ou Estética Relacional é uma tendência em artes plásticas proposta pelo Crítico de Arte Francês Nicolas Bourriaud, que definiu a abordagem como “um rol de práticas artísticas cujo ponto de partida é o todo das relações humanas e seu contexto social, mais que em um espaço independente e privado.” [...] “O artista aqui é visto mais como catalizador que como centro” (BISHOP, 2017)¹²³.

¹²² Sobre as aspas em “BlackBerry ‘Paintings’”, ausentes no original, ver pág. 17, adiante.

¹²³ No original: Relational art or relational aesthetics is a mode or tendency in fine art practice originally observed and highlighted by French art critic Nicolas Bourriaud. Bourriaud defined the approach as “a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.” [...] “The artist can be more accurately viewed as the “catalyst” in relational art, rather than being at the centre.”) Fonte: wikipedia.org/relational art, acessada em 10 de abril de 2017.

A noção, controversa, é evocada aqui mais em seu contexto (e como registro documental), dada inclusive a posição de considerável - e ambíguo - “estrelato” que Manetas irá construir ao longo da carreira, independentemente da crítica comum a propostas como a de Bourriaud: sua “abertura ao social” como pretexto para uma proeminência dada mais ao curador que ao artista¹²⁴. É pois na produção subsequente que o retrato da sociedade digital ganha peso, mesmo tendo a natureza como “duplo implícito”. Num primeiro momento, este retrato será atual, mas de uma *temática* atual, para que num outro momento o próprio *fazer* pictórico seja contaminado pela lógica digital, ainda que se mantendo pintura. Isto demanda uma inicial consideração em separado entre o temático e o processual.

5.2.1. Manetas temático

Segundo Manovich (In: AQUISTAPACE, 2008: 7), a produção pictórica subsequente do artista, famosa pela representação da “sociedade da informação” - o que pode ser entendido, para os presentes propósitos, como a representação da “cultura material digital na contemporaneidade” - se insere numa bem-estabelecida tradição da pintura moderna: a de representar pessoas modernas (no sentido de contemporâneas ao artista) em seus particulares ambientes modernos¹²⁵.

É preciso contudo averiguar, para além desta “filiação”, de que forma o artista a traduz, a ponto de poder ser estabelecida uma distinção entre esta sua representação e a de um “moderno” como o via Baudelaire.

Ainda segundo Manovich, detectar esta possível distinção entre o realismo “moderno” e o “realismo” de Manetas implica perceber, para além da mudança temporal de cenário, que a representação visual da contemporaneidade passa pela específica relação com uma dimensão sua tão estrutural quanto *invisível*:

Diferentemente da sociedade industrial, provedora de imagens e ícones através dos quais os artistas podem representá-la, a sociedade da informação pode ser entendida como a ‘resistir a sua visualização’. (...) [mas] (...) O fato de a representação visual da sociedade da informação ser difícil não significa que seja impossível em princípio. Até agora, só poucos artistas tem sistematicamente buscado fazê-lo, e [Miltos] Manetas é um deles. De fato, ele é

¹²⁴ Ver Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", pp.54-55.

¹²⁵ “Manetas works can be placed within a well-established tradition in modern painting: representing modern people in their particular modern settings. In 1863 Charles Baudelaire published the essay *The Painter of Modern Life* where he anticipated the soon to appear works of Impressionists that captured the modern dress, manneirisms and new public spaces”.

talvez o único pintor contemporâneo a fazer desta realidade o foco de suas pinturas (Manovich In.: AQUISTAPACE, 2008: 8¹²⁶).

Este testemunho, que retoma o problema que a tese coloca em termos de um *infrapictórico*, integra uma publicação dedicada exclusivamente a Manetas. Em outro texto seu (*Software Takes Command*, 2013), Manovich se debruça especificamente sobre esta dimensão *invisível* da sociedade e da cultura contemporâneas, numa abordagem que inspirou a tese a vislumbrar, na pintura do artista, um sutil mas importante *desvio* na prática pictórica de representação da realidade, apesar do vínculo com o Realismo histórico.

Se a engrenagem de um motor a combustão apresenta(va) imediatamente o movimento visível de seu funcionamento, um computador, por outro lado, não deixa ver o processamento de dados que o faz funcionar, via *software*. Percebe-se assim uma mudança de foco: da análise da dimensão *digital* da tecnologia para sua dimensão *lógica* mais sutil e, por isto, subestimada: a dimensão do “*software*”.

A distinção é realmente procedente, pois a diferença, por exemplo, entre a exibição e a “performance” de uma imagem digital, dependendo do *software* gráfico em que é “rodada”, é uma diferença considerável. O conceito de *software*, tão difundido no trato comum no sentido de “programa informático”, associa-se na verdade a uma constelação de aplicações e acepções possíveis.

“Tecnicamente”, a relação entre um *bit*, um *pixel* e uma seção de cristal líquido de uma tela de computador sugere a vinculação e a circularidade física entre *hardware* e *software*, relação próxima daquela entre matéria e energia. Como já sugerido, o senso comum aplicado a estas noções é relativamente autoexplicativo. Mas o que é, estritamente, um *software*?

[...] *Software* seria tudo o que faz o computador funcionar excetuando-se a parte física [*hardware*] dele. [...] *Software* (...), logiciário ou suporte lógico é uma sequência de instruções a serem seguidas e/ou executadas, na manipulação, redirecionamento ou modificação de um dado/informação ou acontecimento. “*Software*” também é o nome dado ao comportamento exibido por essa sequência de instruções quando executada em um computador ou máquina semelhante [celular etc.] (...) e inclui não só o programa de computador propriamente dito, mas também manuais e especificações. (...) Um *software* normalmente é composto por diversas funções, bibliotecas e módulos que gera [sic] um programa executável ao final do processo de desenvolvimento e este, quando executado, recebe algum tipo de “entrada” de

¹²⁶ No original: In contrast to industrial society, which provides images and icons with which artists can represent it, information society can be said to ‘resist visualization’. (...) [but] (...) The fact that information society is difficult to represent visually does not mean that it cannot be done in principle. So far, only a few artists have systematically tried to do this, and [Miltos] Manetas is one of them. Actually he is maybe the only contemporary painter who made this reality the focus of his paintings.

dados (*input*), processa as informações segundo uma série de algoritmos ou sequências de instruções lógicas e libera uma saída (*output*) como resultado deste processamento. (...) O termo "software" foi criado na década de 1940, e é um trocadilho com o termo *hardware*. "Hardware", em inglês, significa "ferramenta física". (em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Software>, a 20 de abril de 2017).

A tese aqui recorre a esta fonte "comum" que é a *Wikipedia* justamente por estudos como os de Manovich buscarem sentidos mais *finos; culturais* para o termo. É possível de qualquer modo perceber um forte nexos entre estes sentidos (comum e especializado) de *software*: sua destinação como fator de experiência humana de uso, dentro de algum contexto (menos ou mais abrangente) de *rede*. Não vemos o funcionamento "íntimo" do *software*, mas sua performance social final é destinada justamente a ser vista e compartilhada, através de interfaces como a tela de computador. Aqui reside o presente critério descritivo de uma tradução pictórica do *software*: a reprodução daquilo que ele *dá a ver* nas telas digitais, principalmente de forma frontal e focada (como nas **Figuras 25 a 27**).



Figura 25.: NOW FROM THE SCREEN (SKYPE). Reproduz **22**. Óleo sobre tela, 2010. manetas.com, em julho de 2017

Figura 26.: GPS. Óleo sobre tela, 2007

Fonte: manetas.com. Acesso em: jul. 2017

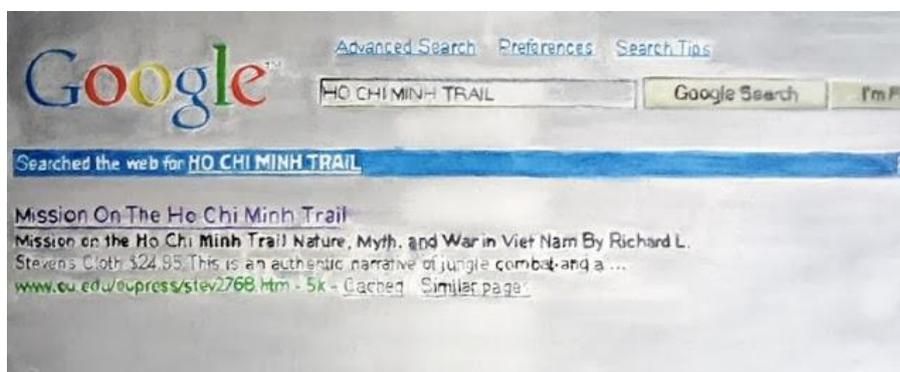


Figura 27.: NOW FROM THE SCREEN (THE HO CHI MINH TRAIL). Óleo sobre tela, 1997.

Fonte: manetas.com, em jul. de 2017.

Nas séries WRITTEN ON COMPUTERS (1995 a 2010) e NAVIGATORS (2007 a 2012), o artista reproduz em pintura o conteúdo aparente de telas digitais

(“navegadores”, *games (online)*, *websites* em geral etc., ou seja, modalidades de tradução visual do *software*). Esta representação, contudo, ganha maior profundidade justamente através da paralela consideração do “raso” *hardware*. As telas, metáfora da nova visualidade, são tão pintadas quanto os cabos eletrônicos que “ninguém vê”.

Em sintonia com a ideia de *metameio* (a englobar todos os meios a partir da digitalização), o artista vê o computador como uma “base de dados imaginária”. Ao pintar isto, contudo, ele faz também da pintura um *metameio analógico*. Opera assim uma *metatécnica*, ao traduzir o fugidio dado digital no opaco - mas loquaz - reino da pintura.

O trânsito entre pictórico e infrapictórico aqui desenhado, trânsito entre artefato e cultura, é este trânsito entre *software* (passando de um nível informático invisível, para um nível de “software traduzido” em *outputs* numa tela de computador), passando por sua vez para o mais visível, ou melhor, mais tangível *hardware* e, fechando o ciclo, para o humano usuário, depositário final e privilegiado da *cultura*.

Nas palavras de N. K. Hayles, isto exemplifica como se dá a percepção cultural de que os objetos materiais são interpenetrados por padrões de informação¹²⁷ (HAYLES In LUNENFELD [org.], 1999: 69). Que isto se dá, é claro para os *Software Studies*:

....no fim do séc. XX a humanidade adiciona uma nova dimensão a tudo que conta como 'cultura'. Esta dimensão é o *software* em geral, e o *software* para acesso de conteúdo em particular (MANOVICH, 2013: 32) ...nossa sociedade contemporânea é uma *sociedade do software* e nossa cultura, uma *cultura do software*, pois o software hoje desempenha um papel central em moldar as estruturas materiais e imateriais que perfazem a cultura¹²⁸. (MANOVICH, idem: 33).

A tese opta, neste momento, por tomar tal *passagem*, ou melhor, tal dialética *geral* entre artefato e sentido (cultural) - ou entre pictórico e infrapictórico - *também como um dado*, que *explicita* sem *explicar*, por considerar que a tarefa de explicá-lo em maior profundidade demandaria abstrações de uma *filosofia da ciência* para além do presente escopo.

¹²⁷ No original: *Virtuality is the cultural perception that material objects are interpenetrated by information patterns*. Ainda segundo HAYLES In LUNENFELD (org.), 1999, temos que, contrariando a Teoria clássica da Informação, é impossível conceber os fluxos de informação e seus suportes materiais como fatores disjuntos, como na tradicional dicotomia corpo x espírito.

¹²⁸ No original: ...at the end of the twentieth century humans have added a fundamentally new dimension to everything that counts as 'culture'. This dimension is software in general, and application software for creating and accessing content in particular (...) ...our contemporary society can be characterized as a *software society* and our culture can be justifiably called a *software culture* - because today software plays a central role in shaping both the material elements and many of the immaterial structures that together make up 'culture'.

A simples descrição deste cenário já envolve tomadas de posição. Tenha-se em mente, a este propósito, constatações gerais e relativamente consensuais, como a de que o ‘boom’ da comunicação ‘online’ *pode* ser visto como reflexo da intensificação do individualismo moderno, por exemplo. Retomando os *Software Studies*, bastará então, para os presentes objetivos, não priorizar a questão de como e por que o *software* se torna cultura, mas simplesmente perceber na prática os modos como a cultura se “*softweriza*”.

Para Manovich, tais modos incluem operações que permeiam todo o tecido social do ocidente globalizado neste momento, elencadas enquanto:

“... criar, compartilhar, reutilizar, misturar, gerenciar e comunicar conteúdo” (“...create, share, reuse, mix, manage and communicate content” [MANOVICH, 2013: 29].).

Para o caso que aqui importa, o da pintura representativa como arena de uma tradução cultural da tecnologia informática (por sua vez também cultural e atuante objetivamente em vários níveis de materialidade, quer em termos de *software* ou *hardware*), estas operações estão presentes na constelação de temas pintados por Manetas (*hardware*, *software* e humano), em sua interação aparentemente estática, mas reveladora de uma dinâmica aqui já descrita como *infrapictórica*.

Manovich reconhece a ubiquidade da noção de “digital” na cultura contemporânea, o que não o impede de criticar tal descrição. Sua abordagem nega a razão do peso cultural conferido à natureza informacional do código digital (0 x 1), advogando uma centralidade do que passou a garantir e aperfeiçoar a performance deste código: o subestimado *software*. Citando Nicholas Negroponte e sua máxima de que hoje “somos digitais”, o autor propõe que isto se dá graças ao *software*.

Apesar de a tese assumir a propriedade desta distinção proposta por Manovich entre o digital e o *software*, ela é aqui vista como a, no limite, remeter a distinções *bizantinas* como a que rejeita chamar um monitor de “computador”, pois “computador” seria, estritamente falando, o processador, ou HD (“*hard drive*”).

Além disto, já há um senso comum forte o suficiente no sentido de “lógica/sociedade/cultura digitais” em contraponto a “lógica/sociedade/cultura analógicas”. O “digital” pode assim ser realmente entendido e proposto como um termo-guarda-chuva para abarcar o grande arco “digitalização” > “*softwerização*” > hibridação de *softwares* > globalização de redes (como a Internet) > disponibilização individualizada e ‘costumizada’ de conexão etc. ...”, em permanente progressão. Assim, de certo modo,

Manovich apenas torna mais sutil e rigorosa uma distinção esclarecedora e útil entre “digital” e “software”, mas que dificilmente poderia ser vista como vital:

... não há tal coisa como ‘mídia digital’. Há apenas *software* – enquanto aplicado à mídia (ou conteúdo). (...) ‘Mídia digital’ é o resultado do gradual desenvolvimento e acumulação de um grande número de técnicas, algoritmos, bases de dados e convenções e metáforas de interface do *software* (MANOVICH, 2013: 152¹²⁹).

De forma ampla, o digital seria uma massa amorfa de informação codificada cujo sentido (tanto em termos de direcionamento quanto de significado) só o *software* determina, por sua vez de acordo com um objetivo humano:

O digital é mais que um simples termo técnico a descrever sistemas e mídia dependentes de computação eletrônica (...) Sistemas digitais (...) tudo traduzem em estruturas binárias de 0s e 1s, que podem ser estocadas, transmitidas ou manipuladas ao nível numérico ou de “dígitos” (assim chamados porque, etimologicamente, a palavra evoca os dedos de nossas mãos com os quais contamos estes números (...)) (LUNENFELD In LUNENFELD [Org.], 1999: 15, em tradução nossa¹³⁰).

De forma ainda mais ampla, contudo, temos que:

O digital é *linkado* a outros termos: eletrônico, *cyber*, telemático. Estes termos são mais do que nomenclatura tecnológica. Eles são ensaios de descrição abrangente de um momento. [...] Diria que “digital” possui função similar como um termo-guarda-chuva intercambiável para qualquer designação que posteriormente possamos escolher para descrever nosso presente imediato (LUNENFELD In LUNENFELD [Org.], 1999:15/16, em tradução nossa¹³¹).

Para os *Software Studies*, tal sentido amplo deve ser revisto, numa distinção mais rigorosa sobre as atribuições do digital e do *software*. Para esta tese, basta que a distinção seja tida em conta, pois, num compromisso entre rigor e senso comum (ou bom senso), opta por aproveitar, da noção de *digital* (ampla ou estrita), o que esta implica uma sedimentada relação com o *analógico* da *pintura*; aproveitando, na noção de *software*, o que esta implica uma relação com o *hardware* do *pintado* (presente na obra

¹²⁹ No original: ...there is no such thing as ‘digital media’. There is only software - as applied to media (or ‘content’). (...) ‘Digital media’ is a result of the gradual development and accumulation of a large number of software techniques, algorithms, data structures, and interface conventions and metaphors.

¹³⁰ No original: The digital is more than simply a technical term to describe systems and media dependent on electronic computation (...) Digital systems (...) translate all input into binary structures of 0s and 1s, which can then be stored, transferred, or manipulated at the level of numbers, or “digits” (so called because etymologically, the word descends from the digits on our hands with which we count those numbers (...)).

¹³¹ No original: The digital is linked to other terms: electronic, cyber, telematic. These terms are more than technological nomenclature. They are being tested to serve as overarching descriptions of a moment. [...] I would maintain that “digital” has a similar function as a placeholder for whatever term we or posterity chooses to describe our immediate present. 16 (LUNENFELD, In LUNENFELD (org.), 1999: 15/16.

de Manetas na figura dos cabos, monitores, telas etc.). Em comum, ambas as noções (digital e *software*) evocam, cada uma a seu modo, a citada faceta invisível da realidade na contemporaneidade; invisibilidade esta que poderia ser assim tecnicamente detalhada:

... a cada segundo, milhões de *bits* fluem entre o disco rígido, a memória, a placa gráfica, o processador e a rede, mas não podemos ver isso acontecer. De forma similar, não vemos o fluxo de informação, nas redes, entre os provedores, roteadores, estações de WI-FI e computadores receptores, entre chips RFID e leitores etc. (MANOVICH In AQUISTAPACE, 2008: 10, em tradução nossa¹³²).

O citado “invisível”, por fim, estaria assim associado, de forma estrita, ao “*software*” e, de forma ampla, ao “digital”. A sutileza apontada por Manovich redireciona as implicações *simbólicas* do digital para o *software*. Não à toa, as redes sociais, entendidas como “softwares culturais¹³³”, estão fortemente presentes na obra de Manetas, tanto no retrato de sua “apresentação” em tela (com seu conteúdo visto de forma frontal) quanto no retrato de sua interação com um usuário humano. A **Figura 28** mescla estes dois pontos de vista, reproduzindo a visão de um usuário do *Skype* via videocâmera, funcionando a pintura como um espelho.



Figura 28.: *On Skype*. Óleo sobre tela. 2013.

Fonte: manetas.com. Acesso em: jul. 2017.

Assim, é o cruzamento entre as polaridades [digital x analógico] e [*software* x *hardware*] que confere material para esta classificação básica da obra pictórica de Miltos Manetas: a que subdivide o retrato do digital “metodologicamente” entre a **tematização**

¹³² No original: ...every second millions of bits do move between the hard drive, the memory, the graphics card, the processor, and the network, but we can't see it happen. Similarly, we can't see information flows between network routers, between a WI-FI station and nearby computers, between parts containing an RFID chip and an RFID reader, and so on.

¹³³ While the term “cultural software” was previously used metaphorically (see J. M. Balkin, *Cultural Software: A Theory of Ideology*, 2003), I am going to use it literally to refer to certain types of software that support actions we normally associate with “culture” (MANOVICH, 2013: 21)

(do *hardware*, do *software* [traduzido nas telas de computador] e da *interface humano-computador*) e a **efetivação processual** de procedimentos a traduzir uma influência mais profunda do digital sobre o *modo de fazer* a pintura; uma influência metatécnica por excelência, para além da tematização e para além do desvio como divergência, na direção de um desvio como relativa - mas profunda - transformação do pintar.

O desvio alter-realista, assim será aquele cuja origem; cuja *realidade* está perpassada por *informação* a atender tanto pelo nome de digital quanto pelo de *software*, condicionando a crítica da pintura a específicas dimensões *materiais* e *imateriais* de tal realidade.

Esta ambivalência, de resto, ecoa o ambíguo fascínio de Manetas tanto pelo analógico quanto pelo digital, que vemos aqui como um fascínio escrutinador do vínculo existente entre as dimensões material e imaterial da cultura na contemporaneidade:

Meu *affair* com ambas, pintura e arte digital, é dramático, mas creio haver equilíbrio eventualmente. Ambas parecem estar chegando a um acordo. Há sempre um esforço por parte da pintura; uma certa concessão, pois a arte digital não se importa, por não ter nada a defender. Ela não é “histórica” e esta é sua força no momento. (...) É como se a pintura “quisesse saber” sobre a Internet e os videogames e eu tivesse que ensiná-la¹³⁴. (MANETAS, 2011: 77).

A pintura precisa se defender, mas ainda assim investiga uma realidade que lhe é hostil. Faz isto esquadrinhando o “institucional” por trás do *hardware*. Faz isto em termos de realismo.

Esta preliminar divisão temática da obra é descrita como “metodológica” pois os termos (1: artefato/analógico/*hardware*, 2: informação/digital/*software* e 3: interface humano-computador) estarão sempre co-presentes, de diversas formas e com distintas ênfases, em todas as pinturas de Manetas. “Metodologicamente”, porém, proceda-se a tal análise temática em separado:

5.2.1.1. O *hardware* alter-realista

Em uma entrevista de 1998¹³⁵, o artista retoma a questão sobre o potencial interesse da atual pintura figurativa pelo universo digital; o mesmo universo tão frequentemente descrito, justamente, como a seara da arte não-representativa:

¹³⁴ No original: Having an affair with both, painting and digital art, is a drama but I found that there is equilibrium after a while. The two of them seem to be reaching an agreement. There is always an effort from the part of painting, a concession somehow because digital art doesn't really care, as it has nothing to defend. It is not “historical” and that's its power for the moment. (...) It's as if painting “wanted to know” about the Internet and the videogames and I had to teach it.

¹³⁵ Se não especificado, todos os excertos de entrevista deste Capítulo foram retirados da plataforma NEEN (em miltosmanetas.com) e também estão presentes em MANETAS, 2011, cuja indicação no final das citações será “M2011: página”. Tanto textos como obras

[Computadores] são uma grande paisagem contemporânea para um artista, ainda que não tenham nada a ver com arte. (...) Eles são objetos ideais de representação¹³⁶. (entrevista dada em 1998 [mostra PPP], presente em NEEN, a 10/02/2017 e em M2011:15, em tradução nossa).

“Objetos ideais de representação”. Por que o seriam? Retenha-se que o artista em vários momentos testemunha este seu interesse pelos computadores baseado não tanto em suas capacidades (memória, potência, performance etc.), mas justamente em sua potencial falibilidade e imperfeição. Estas propriedades tão “humanas” parecem estar na origem do ambivalente fascínio do artista sobre a interface entre humano e digital. Perguntado sobre por que representar os computadores e a *internet* pictoricamente, ele afirma:

Acredito que a realidade não é tão somente o que existe. Realidade é o que estamos habituados a presenciar [“to watch”], e neste sentido, até SuperMario [o *game*] pode ser emblemático da realidade¹³⁷. (MANETAS, 2011: 16).

A dimensão imagética do universo digital é, assim, como que *antropomorfizada*: mas não no sentido de uma máscara - e sim no sentido de que a distinção entre nossa autoimagem humana e nossas projeções digitais pode não ser (ou estar) tão clara quanto se poderia pretender.

“Qual seria nossa face real então? A que encaramos frente ao espelho toda manhã ou a que utilizamos *online*¹³⁸?” A parafernália (*hardware*) digital é, assim, mais que humanizada: é percebida e concebida como virtualmente *humana*, numa dimensão fortemente perceptível como *especular*:

“Estou focando em máquinas feitas para nos ajudar, mas que acabam complicando nossa vida ao funcionar como espelhos desta¹³⁹”.

Várias séries centradas na representação da dimensão material (no sentido de mais palpável e bruta, ou *hardware*) do universo digital se iniciaram no final dos anos

dados de antes do ano 2000 serão considerados caso integrem séries que adentrem pelos anos 2000. Tais obras e textos do final dos anos 1990 serão, assim, vistas como precursoras e formadoras das subsequentes.

¹³⁶ No original: [Computers] are a great contemporary landscape for an artist, even if themselves have nothing to do with art. (...) They are ideal objects of representation.

¹³⁷ No original: I believe that reality is not just what exists. Reality is what we are used to watch, and in this sense even SuperMario can be emblematic of reality. (entrevista dada em 1998 [mostra PPP], presente em NEEN, a 10/02/2017 e em M2011:16, em tradução nossa).

¹³⁸ No original: Which will be our real face then? The one that we will still encounter every morning in our mirror or the one that we will use online? (entrevista dada em 1998 [mostra PPP], presente em NEEN, a 10/02/2017 e em M2011:16, em tradução nossa).

¹³⁹ No original: “I am working with machines that were built to help us, but finally end up complicating our entire life as they become mirror sites of it”. Entrevista dada em 1998 [mostra PPP], presente em NEEN, a 10/02/2017 e em MANETAS, 2011:12, em tradução nossa

1990 e adentraram pelos 2000. Dentre elas destacam-se: NEW ABSTRACTION (1996 a 2000); PORTRAITS OF DIGITAL MACHINES (1996 a 2003); PERIPHERALS (1997 a 2007); CABLES (1996 a 2014) e MY FLOOR (1996 a 2006). Exemplos de cada uma seguem indicados, respectivamente, pelas **Figuras 29-34**.



Figura 29.: LAPTOP (Apple Power Book 540); Óleo sobre tela. 1998.

Fonte: disponível em: <http://timeline.manetas.com/works/paintings/02_NEW_ABSTRACTION/>. Acesso em: 06 jun. 2017.

Figura 30.: ROBOTS (Sony Aibo II); Óleo sobre tela. 2001.

Fonte: disponível em: <http://timeline.manetas.com/works/paintings/03_PORTRAITS.OF.DIGITAL.MACHINES/>. Acesso em: 06 jun. 2017.



Figura 31.: PERIPHERALS (Apple Hard Drive); Óleo sobre tela. 2006.

Fonte: disponível em: <<http://timeline.manetas.com/works/paintings/PERIPHERALS/>> Acesso em: 06 jun. 2017

Figura 32.: CABLES; Óleo sobre tela. 2006.

Fonte: disponível em: <<http://timeline.manetas.com/works/paintings/CABLES/>> Acesso em: 06 jun. 2017.



Figura 33.: MY FLOOR; Óleo sobre tela, 1997.

Figura 34: CARLO V. Óleo sobre tela. 1998.

Fonte: disponível em: <http://timeline.manetas.com/works/paintings/MY_FLOOR/> Acesso em: 06 jun. 2017.

Se estas imagens são de fato “especulares”, é coerente nelas detectar não apenas *reflexos*, mas também *projeções*. Referências importantes da história da arte são revisitadas nestes “retratos de máquinas”, começando pela própria alusão ao gênero do retrato, em si (“PORTRAITS”, em que máquinas são nomeadas como personalidades históricas, como Carlos V [Figura 34]).

Igualmente, a pintura “abstrata” é comentada numa verve “pop” na série em que “monocromos” são transformados em vistas superiores de *laptops* (“NEW ABSTRACTION”, como na Figura 29).

É de notar que o metapictórico textual dos títulos possui, nestas séries e em outras, grande relevância para o entendimento da obra. Entretanto, se os textos de Manetas são, como dito, contundentes, isto se deve também a eventuais ambivalências. Em certo momento, o artista justifica a pintura da maquinaria eletrônica e digital como um recurso ao “valor agregado” da tradição pictórica:

... O que quer que você pinte em óleo sobre tela fará companhia a personagens famosos: Jesus e sua Mãe pintados por Rafael, Marat por David, Olympia por Ingres e Manet, Marilyn Monroe por Andy Wahrol, a Bandeira Americana por Jasper Johns. Agora, isto tudo me parece boa companhia para um *Powerbook* ou um *PlayStation* da Sony¹⁴⁰. (MANETAS, 2011: 15).

Num outro exemplo da série PORTRAITS, o retrato não mais alude a nenhum jogo com referências históricas, mas à maquinaria em si como imagem especular do próprio artista (diminuindo assim a referencia ao próprio gênero histórico), como no “Autorretrato como MODEM” (Figura 35):

¹⁴⁰ No original: Whatever you may paint with oil on canvas, will join the company of famous characters: Jesus and his Mother painted by Rafael, Marat by David, Olympia by Ingres and Manet, Marilyn Monroe by Andy Wahrol, the American Flag by Jasper Johns. Now, this looks to me a nice company for a Powerbook or a Sony PlayStation. (entrevista dada em 1998 [mostra PPP], presente em NEEN e em M2011: 15, em tradução nossa).

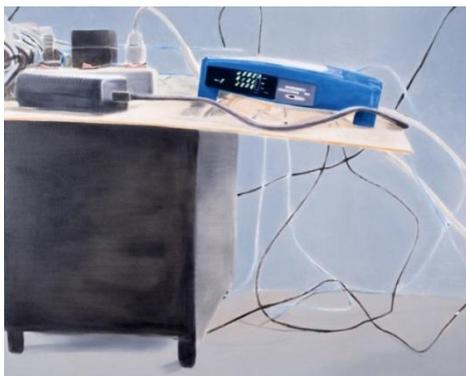


Figura 35.: SELF-PORTRAIT AS A MODEM. Série Portraits, Óleo sobre tela. 2001.

Fonte: disponível em: <[http://timeline.manetas.com/works/paintings/03.PORTRAITS.OF.DIGITAL.MACHINES/ a](http://timeline.manetas.com/works/paintings/03.PORTRAITS.OF.DIGITAL.MACHINES/a)>.

Acesso em 06 jun. 2017.

Este exemplo, como outras declarações alhures, matiza a postura “historicizante”, como na já citada descrição das esferas técnica e tecnológica como “*mirror sites*” (“espaços especulares ou reflexivos”) da realidade contemporânea. Aqui o irreverente discurso do pastiche cede lugar a um real desconforto, pois a citada imagem especular é frequentemente descrita como problemática pelo artista.

Especularidade (problemática) que não exige necessariamente o termo “autorretrato” para se insinuar. Em outros trabalhos, as associações diminuem ao ponto, por exemplo, de cabos eletrônicos serem nomeados, simplesmente, enquanto tais, como na **Figura 36**:



Figura 36.: CABLES. Óleo sobre tela. 2008.

Fonte: disponível em: <<http://timeline.manetas.com/works/paintings/CABLES/>> Acesso em 06 jun. 2017.

As ponderações sobre o *software* lembram que tais cabos, por exemplo, carregam fluxos de *informação*. Sabemos, contudo, que tais fluxos, se pacíficos para as máquinas, são mais complexos (ou “problemáticos”) para nós. Somos “máquinas” que lidam com *informação* em termos de *sentido* (ou significado).

Como Manetas “decodifica” estes fluxos de informação, no que diz respeito ao *hardware*?

Pelo que se depreende das obras analisadas e das declarações do artista, a conclusão mais aparente diz respeito ao contato “sensório” com o digital, via *hardware*. Aqui é preciso perceber que a tela (*screen*), tida como a grande interface informática, não é a única. Um *joystick* possibilita um contato manual e epidérmico; um emaranhado de cabos possibilita uma outra ordem (contextual) de leitura visual do ambiente etc. Enfim, todo e qualquer *hardware* constitui, também, uma forma de interface entre usuário e fluxo de informação digital.

O *hardware* assim pintado por Manetas, o *hardware alter-realista*, rememora então o tradicional fascínio *figurativo* pela realidade visível, em geral - e o tradicional fascínio *realista* pela realidade construída pelo humano, em particular.

Diversamente, porém, este *hardware* alter-realista em Manetas corresponde a uma realidade sensória *nova*, pois indissociável de uma realidade cognitiva específica: a do processamento das informações que a tela, via *software*, nos emite. Sabidamente, sensorialidade e cognição são partes indissociáveis do que chamamos percepção. Um livro, por exemplo, constitui exemplo similar (e *analógico*, não digital) de um objeto que tocamos com as mãos e ao mesmo tempo processamos (ao lê-lo).

Isto porque a escrita é, também, uma tecnologia. Sua “digitalização”, entretanto, introduz a sutil, mas profunda diferença: uma máquina de escrever, por exemplo, realmente para de funcionar ao não ser teclada. Um computador, diversamente, continua, mesmo inerte, a ser um nóculo de uma rede planetária de informação codificada (e *codificante*), em nenhum momento inerte.

O título do livro de Manovich, *Software Takes Command*, (“Software Assume o Controle”) não é só sugestivo; é descritivo de uma nova relação entre o humano e suas “bases de dados”; de uma *circularidade* nova entre percepto e percepção: pois, se o *software* assume o controle, ele o faz necessariamente com a mediação sensorial do *hardware*, ambas por sua vez mediadas por uma percepção já impregnada pela lógica digital, que “atenua a presença da fonte¹⁴¹”.

¹⁴¹ (...) a digitalização atenua a presença da fonte, cada geração de imagens representando apenas um breve instante em uma cadeia sem origem nem fim. (...) Tradução, translação, transcodificação, passagem, deslocamento normatizado são as figuras desse “transferismo” contemporâneo. (BOURRIAUD, 2011r: 136).

O *hardware* alter-realista em Manetas, assim, é como a “alegoria real¹⁴²” de Courbet, que ainda nos deixa a liberdade de contar uma história (a história da “realidade” e, com isto, a nossa história), mas de uma maneira muito menos autônoma, programática e *imediata* do que o faríamos há cem anos.

O *hardware* alter-realista em Manetas é a face visível e tangível do “digital” enquanto símbolo da sociedade da informação. Esta face, porém, não é pintada tanto como o resultado de um *ver* - mas como o resultado de um *assistir a* (“*to watch*”). O alter-realismo é justamente o realismo próprio de uma realidade (a nossa) à qual “se assiste” ao visto, pois todo o visto nos chega hoje mediado pela visualidade do digital. A tela (“*screen*”) é a figura concreta do nosso atual regime escópico, a compactar perceptualmente distintos níveis de realidade.

O *hardware* alter-realista em Manetas é a face material do digital que vemos como que pelos olhos de uma *webcam*.

5.2.1.2. O *software* alter-realista

Se o *hardware* é a face material do digital, o *software* seria sua face imaterial, lógica e “cultural”. Por sua novidade, simboliza mais fortemente uma época e uma sociedade que, basicamente, “tecnologizou” a cultura do espetáculo. Aparentemente louvando tal cenário, Manetas reproduz, por exemplo, a “*imagerie*” tipográfica dos signos verbais apresentados na *internet*, mas com pinceladas “sujas”, opacas, sem contorno definido (como na **Figura 37**). Impõe às luminosas, precisas e cambiantes imagens da semiosfera digital a corporeidade viscosa da pintura.



Figura 37.: 4:44. Óleo sobre tela. 2013. 20cm x 15cm
Fonte: facebook.com/miltosmanetas. Acesso em jul. 2017.

¹⁴² “...Courbet, the prophet of Realism, was making history by calling his painting “a **real allegory**”. Instead of the old symbolic figures, he was painting people from real life - not just those writers, thinkers and poets that had influenced him (Proudhon, Baudelaire, Champfleury), but also priests, prostitutes and workers. All of those people portrayed were based on real, living characters, but also carefully chosen to **tell a story** [Grifos nossos] - Courbet wanted his paintings to display his thoughts about society at that time...” (AMAN In MANETAS, 2011: 64, em tradução nossa.).

Assim, quando Manetas pinta uma tela de busca do *Google*, ele está por um lado cedendo ao enorme poder deste agente simbólico contemporâneo, mas também está, ao mesmo tempo, elaborando formas mais ativas de reação “discursiva”, ao determinar *quais* os dados textuais que a representação dará a ver. O digital, ainda que metaforicamente e tematicamente, se torna “matéria plástica”; se torna “munição”.

Por falar em ativismo, o *Manifesto Neen* (transcrito na íntegra no **Apêndice**) se apresenta como um verdadeiro ponto de convergência do pensamento do artista, iluminando tanto sua produção anterior quanto a subsequente, em retrospecto. Por coincidência, o texto data do ano 2.000, simbólica baliza entre distintos períodos e visões convencionados sobre a arte, a cultura e sua inter-relação.

Neen é uma palavra bi-facetada. Neen, como Jano, contém o círculo do tempo e da vida e, assim, o futuro da arte. (...) Os conceitos, do século passado, de ciberespaço, arte contemporânea, moda e estilo chegaram junto conosco ao nosso presente e significam agora o que significavam então, mas de forma diferente. Este universo está animado de uma forma diversa da anterior a 2.000 e Neen é, definitivamente, um elemento deste novo mundo animado. (*The Neen Book*, 2006. In www.manetas.com, a 06/06/2017, em tradução nossa) [e] Em grego antigo, Neen significa “exatamente agora”: este momento e não um segundo depois¹⁴³ (MANETAS, 2011 :44).

Para Manetas, a “arte contemporânea” está (ainda) para um Sistema das Artes visto como *janela*, enquanto NEEN, a arte após a Internet, está para a *tela* (“screen”), para o mutável, o errático, o anônimo, o pirata, o *website* como obra de arte. Nos termos de Bourriaud (ao falar - por ironia - da “arte contemporânea”), está para o *radicante* (*ou sem raízes*). A face inexpressiva do usuário em Manetas ecoa o sorriso da Mona Lisa em G. C. Argan: nada expressa em particular porque tudo congrega; toda a complexidade e completude do *ser*. Aparentemente imóvel, como um computador *online*, é a ponta de um *iceberg* de estados de espírito.

Em Manetas, a tradicional representação da sociedade industrial (como uma “sociedade do *hardware*”) é desviada no sentido de uma representação da sociedade da informação (como uma “sociedade do *software*”, mesmo que percebida graças ao *hardware*). Como elemento de continuidade, temos a persistência da representação. Como elemento de desvio, a evocação infrapictórica do software enquanto dimensão cultural cognitivamente ubíqua, mas perceptualmente subliminar ou mediada; de

¹⁴³ No original: Neen is a two-faced word. Neen, like Janus, contains the circle of time and life, therefore the future of art. (...) Last century's concept of cyberspace, contemporary art, fashion, and style slipped together with us into our present day and they are now the same they were before, but still a bit different. This universe is animated in a different way than the one before 2000, and Neen is definitely an element of this newly Animated World.

qualquer modo, filtrada ou *indireta*. A hipótese do desvio parcial da pintura alter-realista, aqui, parece novamente se impor.

Manetas pinta tanto cabos USB quanto informação textual e imagética traduzida dos *softwares* nas telas de computador. Mais que uma oscilação entre *hardware* e *software*, temos aqui na verdade o agenciamento de um “*continuum*” em que a dimensão material dos artefatos pode sinalizar (ou melhor, simbolizar) seu substrato informacional invisível e este, por sua vez, pode simbolizar a dimensão cultural de uma sociedade absolutamente permeada pelo *software*.

Ainda que invisível, tal estado de coisas (e fluxo de signos) “está lá”; é um invisível real (independentemente de seus diversos graus de virtualidade). Isto, de resto, justifica mais uma vez o entendimento da obra de Manetas como realista, deixando aberta inclusive a consideração sobre o registro de *diversos níveis de realidade*, graças ao citado “*continuum*” entre *hardware* e *software*.

De resto também, tal estado de coisas confirma o entendimento de que a usual distinção entre cultura material e cultura imaterial, se em algum momento fez sentido, parece não mais fazer neste momento. Esta indistinção se insinua inclusive como fator de entendimento da experiência de interface humano-computador como uma experiência de *imersão*.

Em suma, podemos entender a mudança representativa em questão como um desvio da representação de movimentos dinâmicos para a representação de “movimentos estáticos¹⁴⁴”, mesmo que entendidos de forma figurada. Este tipo de ação que aqui se propõe como estática, marcada por uma dinâmica mental e emocional própria de um corpo aparentemente inerte, é bem exemplificado na observação de um jogador de “*videogame*”.

Um personagem de videogame não é apenas o *cartoon* que vemos na tela. O personagem inteiro é uma criatura compósita: é aquele *cartoon* juntamente com o jogador¹⁴⁵ (MANETAS, 2011: 41, em tradução nossa.).

O *software* alter-realista em Manetas, infrapictoricamente, aponta para a realidade de uma “sociedade digital” de tal forma atulhada de signos e sentidos, que sua

¹⁴⁴ “De certo modo, a estaticidade é uma propriedade altamente específica, pois só se apresenta para referenciais muito especiais, de modo que o comum é que em qualquer situação, possamos atribuir movimento ao objeto em análise”. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento>, a 16/06/2017).

¹⁴⁵ No original: A videogame character isn’t just the cartoon we see on the screen. The complete character is a combined creature: it’s that cartoon together with the Player.

expressão, ou melhor, sua expressividade, é mais figurada pelos “emoticons” utilizados pelos usuários do *software* do que pela face real destes mesmos usuários. Isto nos leva ao ponto da interface humano-computador.

5.2.1.3. A interface humano-computador alter-realista

Mesmo uma relação não antagonística com o universo digital pode oscilar entre posturas de “amor e ódio” por parte do usuário, o que Manetas pontua em várias falas. Ironicamente, a face inexpressiva com a qual o artista retrata os usuários do digital não deixa clara a natureza emocional de sua experiência, caso não entendamos que se trata de uma experiência emocional, justamente, “neutra”; ou seja, caso não entendamos que tal experiência está ali representada, mas de forma “infrapictórica”. O *metapictórico* do posicionamento pessoal do artista sobre o digital e sobre sua obra, assim, torna-se um elemento valoroso de auxílio para este discernimento.

Corroborando Manovich (op.cit.), Manetas não representa exatamente *ou* o ser humano *ou* o computador, mas sua interface. A propósito, é preciso logo destacar que o presente entendimento de “*interface* humano-computador” não diz exatamente respeito à noção, mais específica, de “*Interação* Humano-Computador (ou *HCI*, de “Human-Computer Interaction”).

Esta última noção, muito presente no campo disciplinar do Design (Ergonômico), respeita basicamente o foco na otimização das performances e na desejável satisfação da experiência do usuário de ambientes computacionais, relativamente a critérios como *navegabilidade* etc..

Para *alguém* deste louvável horizonte projetual, a prática nos diz que a interação com os sistemas (enquanto *software* ou *hardware*) é frequentemente marcada por *ruído*: distração por *inputs* indesejáveis, como “*bugs*”, fraca codificação de instruções, conectividade eventualmente fraca no caso das redes etc. Tais ruídos levam a quadros de fraco *feedback* e, no limite, frustração, ansiedade, indiferença, fadiga e outras condições de performance “não-ótima”(a demandar aprimoramento no design destas interfaces). Ironicamente, a representação humana destes estados de espírito fatalmente será uma representação de imobilidade física:

‘To screen’ significa ocultar, Durek me disse. Quando observamos o conteúdo de telas (“*screens*”), qualquer que seja tal conteúdo, bom ou ruim, nos vemos

simplesmente hipnotizados. Telas existem para nos hipnotizar, nos fazendo pensar que tudo vai bem¹⁴⁶. (MANETAS, 2011: 93).

Há cerca de um século, a ideia de velocidade e movimento (dinâmico) foi exaustivamente explorada por vanguardas como o Futurismo. Movimento este que simbolizava a pujança de uma sociedade industrial destinada a um futuro de progresso. Este futuro, porém, chegou com um incrível incremento na velocidade dos fluxos de informação, traduzida porém em imagens de aparente imobilidade, no que diz respeito à interação com o computador.

A prótese maquina “pós-humana” de um artista como Stelarc é aqui tematizada, mas sua tradução na pintura de Manetas é a de uma prótese problemática; “humana; demasiado humana”, como nas séries PLAYING VIDEOGAMES (1997 a 2005) e POINT OF VIEW (1998 a 2001), exemplificadas respectivamente nas **Figuras 38 e 39**.



Figura 38.: PLAYING VIDEOGAMES (CLAUDIA). Óleo sobre tela, 2003.

Figura 39.: POINTG OF VIEW (ALONE WITH NINTENDO CONTROLLER). Óleo sobre tela, 1999.

Fonte: disponível em: <<http://www.manetas.com>>. Acesso em 06 jun. 2017.

A incômoda ausência de tratamento volumétrico nos corpos em Manetas contribui para esta percepção de imobilidade, uma vez que a ilusão de volume pode ser entendida como indicação de um movimento conjunto de luz e sombra, ofertando à cena uma maior verossimilhança enquanto momento no tempo. A cena aqui, no entanto, se apresenta fortemente “chapada”¹⁴⁷; *fora do tempo* que presentifica.

¹⁴⁶ No original: ‘To screen’ means ‘to hide’, Durek told me. When you look stuff on screens, any kind of stuff, good or bad, you simply get hypnotized. Screens exist to hypnotize you, to make you think that everything is OK.

¹⁴⁷ Sobre os PERIPHERALS, de resto, temos o paradoxo de que são *periféricos* tratados pictoricamente como *figuras* - mas que, pelo isolamento plástico de seu fundo (como na **Fig. 5.20**), se aproximam também do *figural* (ver **Capítulo 3**, pág. -).

Etimologicamente, *distrain* (se) se relaciona com um *apartar* (se). A conexão com um *videogame* ou com o conteúdo de um *website* nos aparta do mundo, ou melhor, nos torna parte de um mundo específico; um mundo “à parte”.

Ao pintar os ambientes da sociedade da informação, Manetas está particularmente interessado na interface humano-computador... (...) e embora ele não foque literalmente na pintura de dados informáticos, está de fato envolvido com o novo tipo de relação homem-máquina tão central tanto para as atividades de ‘info-work’ quanto para as atividades de ‘info-leisure’, atualmente¹⁴⁸. (Manovich In AQUISTAPACE, 2008: 15, em tradução nossa).

Tamanho grau de imersão pode ser percebido como retratado na série de pinturas ilustradas na **Figura 40**, um resumo da série LOOKING AT COMPUTERS, disponível no site do artista:

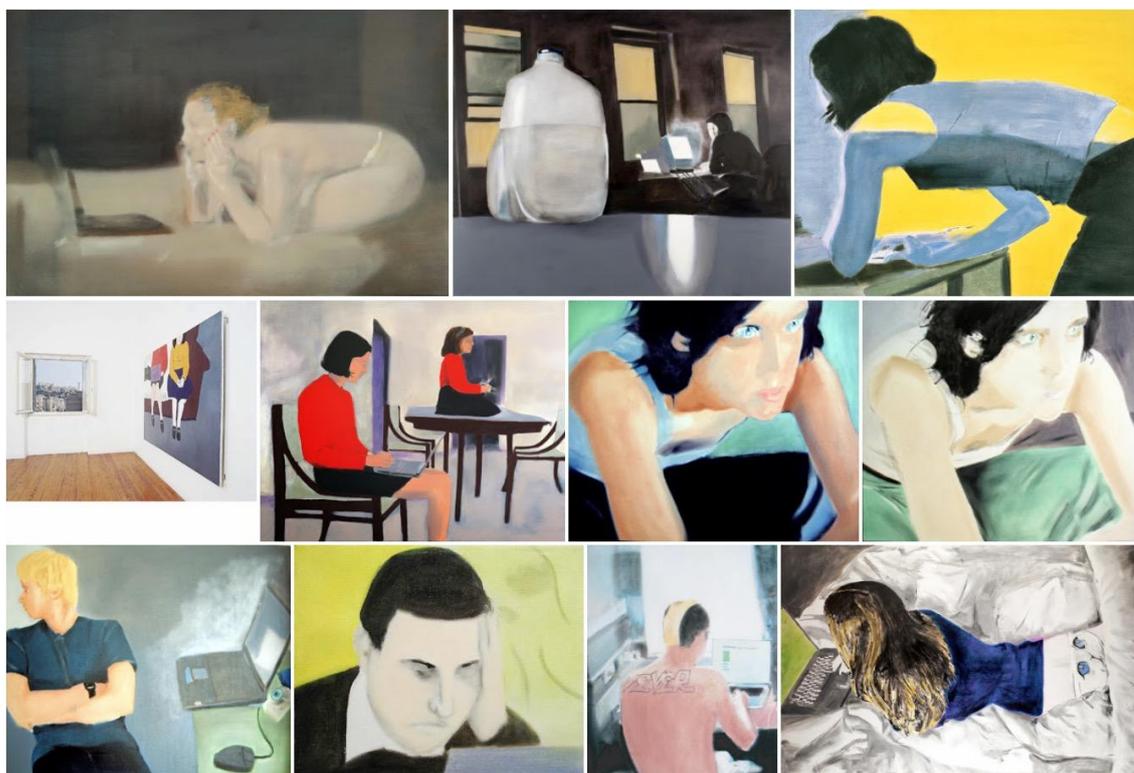


Fig.40.: LOOKING AT COMPUTER SCREENS [Compilação de exemplos da Série]. Óleo sobre tela. 1998/2005

Tamanho grau de imersão pode ser já inevitável, o que não significa que não possa ser questionável. Em Manetas, a lógica digital, atuante de fato há milhares de anos através de operações como abstração, *categorização* e *nomeação*, é retratada como possuindo hoje um inédito poder normativo, materializado na conversão

¹⁴⁸ No original: In painting the spaces of information society, Manetas is particularly interested in human-computer interface... (...) So although Manetas does not literally paint information work, in fact he is directly engaged with the new kind of human-machine relationship which is central to both info-work and info-leisure activities today.

generalizada de todos os estímulos em *instruções* dadas à máquina (ou “0” ou “1”), mas, de certa forma, dadas também ao humano.

Aqui o desvio é detectado pela primeira vez - e *tematicamente*: como *distração alienante* vivenciada pelo usuário do digital. Tamanho grau de imersão pode então ser questionado criticamente com vistas a uma imersão que nos transporte ao rico mundo virtual, sem necessariamente nos “desconectar” completamente deste: uma “metaimersão”. Manetas traduz esta possibilidade na proposição de duas noções importantes para uma reavaliação da interface humano-computador: as noções de **metatela** (“metascreen”) e de **computação existencial** (“existential computing”).

Se para a proposta de simbiose entre arte e realidade, como em Stelarc e Orlan, uma realidade *pós-humana* é desejável por conta das limitações do atual estágio humano, visando a seu aperfeiçoamento graças ao aperfeiçoamento das máquinas, Manetas fala do nosso futuro em termos não de um *pós-humano*, mas em termos de um “*pós-digital*”.

Apesar da sugestão do termo, este não diria respeito a uma superação do digital ou a um regresso ao pré-digital, mas a um movimento de (auto) crítica e relativo distanciamento; uma ponderação existencial sobre a civilização tecnológica, ainda que nela imerso(a):

Precisamos olhar o Digital e ver o que mais ele é, pois, se o Digital não passar de estéril aplicação de categorização e nomeação, teremos um futuro triste diante de nós. (...) Num mundo ideal, a passagem da tela para a **Metatela** seria a passagem do pesadelo de todas estas telas de computador para um estado mais interessante de **Computação Existencial**¹⁴⁹. // Esta última seria uma espécie de “realidade” computacional, mas em nada semelhante a realidade virtual, aumentada ou similar. Como seria esta “realidade computacional”? Não tenho ideia, é claro. Se tivesse, uma Computação Existencial já estaria entre nós¹⁵⁰. (MANETAS, 2011: 74).

Algumas sugestões de Manetas indicam um horizonte mais estritamente “técnico” para a *Metascreen*, como a superação da excessiva parafernália que nos rodeia, na

¹⁴⁹ Grifos nossos.

¹⁵⁰ No original: We need to look at Digital and see what else it is, because if Digital is left to the sterile application of categorization and naming, this guarantees a very miserable future for all of us. (...) In an ideal world, the move away from screen to Metascreen would be the passage from the nightmare of all those computer screens to the very interesting place of Existential Computing. // Existential Computing is a kind of computer “reality”, but has nothing to do with virtual reality, augmented reality, and the likes. But how this “computer reality” will look? I have no idea of course. If I did, Existential Computing would be already here. (MANETAS, 2011: 74, em tradução nossa).

“utopia de uma era na qual bases de dados finalmente se tornam simplesmente uma outra camada da natureza.¹⁵¹” (MANETAS, 2011: 74).

Outras sugestões indicam um horizonte mais relacionado a um estado mental coletivo, no qual começaríamos a “pensar analogicamente de novo: não o analógico pré-Internet, mas um vindouro, um analógico depois do digital¹⁵²” (MANETAS, 2011: 74), um analógico para o qual os humanos possamos ser vistos como as máquinas de pensar mais apropriadas para *nos* pensar.

Tal “imprecisão” na definição destes dois conceitos de *Metatela* e *Computação Existencial*, de resto, é coerente com a ambiguidade sempre apontada aqui sobre as relações entre técnica e poética, *hardware* e *software*, culturas material e imaterial, analógico e digital, em Manetas.

De fato, não houve este “marco” a partir do qual passamos a pensar “digitalmente”. Nunca paramos de pensar analogicamente. Tomar maior consciência desta lógica analógica e valorizá-la mais, contudo, é realmente possível. Neste sentido, a tese concebe, ao menos provisoriamente, uma *figura* para a possível tradução artística da *Metascreen* de Manetas: justamente, uma *terceira* tela, interface abstrata e ideal entre estas *canvas* e estas *screens* que falam umas das outras.

De forma mais concreta, esta *metatela* ideal pode ser acessada, em Manetas, pela *canvas* da pintura, interface que retrata a outra interface constituída por sua “irmã digital”, com base no poder ancestral da pintura em funcionar, retrospectivamente, como um “computador quântico”:

...Tenho produzido algo como 500 *prints* de *videogames* em grande formato, 20 vídeos baseados em *videogames* e mais de 30 *websites* empregando animação em Flash e outros programas similares. Ainda assim, a pintura permanece para mim o mais importante meio a ter um efeito considerável sobre o karma da realidade. Isto porque uma pintura não se move, mesmo que tudo nela - suas formas, cores, significados e interpretações, até mesmo seu formato e composição - esteja em constante movimento e transformação. Há muito se especula sobre a existência de computadores quânticos - e sobre o que faremos caso sejam inventados. Gostaria de encerrar esta entrevista compartilhando minha crença de que computadores quânticos talvez sempre tenham estado entre nós - e que os tenhamos estado usando desde tempos antigos - e que não são nada mais, nada menos, do que aquilo que chamamos “pinturas¹⁵³”. (MANETAS, 2011: 68).

¹⁵¹ No original: “...the utopia of na era where the database has finally become just another layer of nature.”

¹⁵² No original: “...start thinking analogue again. I’m not talking about the old pre-Internet analogue, but of the coming one, of analogue after digital.”

¹⁵³ No original: ...I have produced something like 500 large-format prints from videogames, 20 videos-after-videogames, and more than 30 websites that employ Flash animation and other such programming. Yet painting still remains for me the one important medium that can have a considerable effect on the karma of reality. That because a painting does not move, though everything in it - forms, colors, meanings, and interpretations, even its format and composition - is in constant motion and transformation. People speculate about the existence of quantum computers,

Uma dimensão complementar a destacar nas pinturas em que Manetas retrata os ambientes da sociedade da informação com os quais interagimos diz respeito ao registro dos artefatos digitais como artefatos de consumo.

Este *escalamento* da significação dos objetos ecoa a ambivalência da *Pop Art* do século XX quando chamada de “Realismo Capitalista”, considerado agora o contexto de um “Capitalismo Digital”. Por exemplo, a marca da *Apple*, em Manetas, é um tema recorrente e ocupa um lugar *semelhante* ao que a marca da *Sopa Campbell’s* ocupou em Andy Warhol como alvo da ambígua crítica que pode ser feita ao consumismo por parte de usuários que são, também, *consumidores* (Vide **Figura 43**). Sua justaposição a outras marcas que não são de artigos informáticos, como a da *Nike* (Vide **Figura 42**) parece cumprir dois propósitos: nivela os tradicionais artigos analógicos e os novos artigos digitais na mesma dimensão de consumo e, ao mesmo tempo, aplaca a alteridade do “Grande Irmão” digital, tornado agora elemento da esfera social doméstica (como na **Figura 41**):

Assim, as pinturas de Manetas documentam o **desvio** que se evidenciou em uma década de cultura do computador: da visão de **imersão** alienante exemplificada pela popularidade da VR [realidade virtual] em meados dos 1990 para o conceito de **fusão** entre os computadores e a vida diária exemplificada pela crescente popularidade da computação ‘permeante’ [semente da ‘Internet of Things’, por exemplo], em meados dos 2.000¹⁵⁴. (Manovich In AQUISTAPACE, 2008: 16, em tradução e grifos nossos).

Aqui o desvio se insinua pela segunda vez - e ainda *tematicamente*: como um desvio do digital como normal (no sentido de normativo) para o digital como normal (no sentido de ordinário). A Manovich, contudo, parece escapar a ideia de que uma “imersão alienante” pode se dar tanto num ambiente virtual quanto na dimensão de consumismo palpável também potencialmente própria de uma “*internet of things*”. Assim, este desvio em direção a uma “naturalização” do digital é aqui registrado, com a ressalva de que não se dirige na verdade àquilo que o próprio Manetas defende como “computação existencial”. A tese assim reconhece pertinência na descrição, por Manovich, de uma

and hypothesize about what we will be doing once they are invented. I want to close out this interview by sharing my belief that perhaps quantum computers have always been around, and we have been using them from the ancient times, and that they are nothing other than what we call “paintings” (MANETAS, 2011: 68, em tradução nossa).

¹⁵⁴ No original: Thus, Manetas’s paintings document the shift which took place within one decade of computer culture: from the vision of alienating immersion exemplified by the popularity of VR in the middle 1990s to the concept of fusion between computers and everyday life exemplified by the growing popularity of pervasive computing / ambiente intelligence research by the middle 2000s.

fusão entre os computadores e a vida diária. É justamente deste cenário ainda fortemente alientante, contudo, que o desvio alter-realista (também) desvia, na visão de uma *metaimersão*, ou uma “fusão” minimamente consciente de suas implicações para o humano.



Figura 41.: MY FLOOR. 1997

Figura 42.: MY FLOOR (NIKE SHOES/SONY PLAYSTATION). 1997

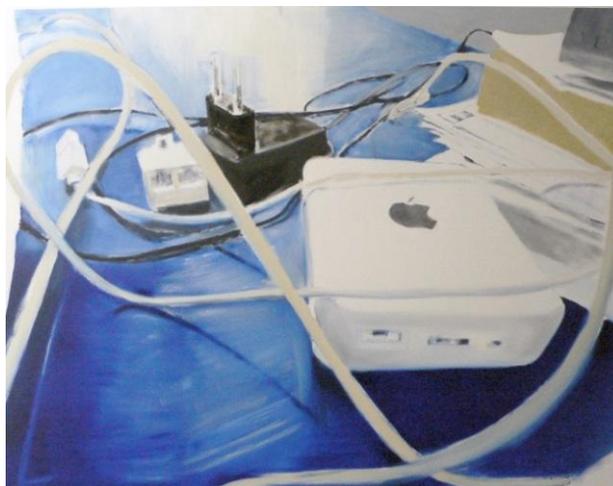


Figura 43.: PERIPHERALS (APPLE HARD DRIVE). 2006.

Este contemporâneo “retrato de costumes” é certamente uma característica marcante destas pinturas a tratar da interface com o digital, mas cabe aqui priorizar uma sua dimensão mais importante, no entendimento da tese - e que diz respeito não apenas à pintura de Manetas, mas a sua obra como um todo: a sua capacidade de, mesmo multimidiática, sempre trazer, de alguma forma, uma reflexão sobre a pintura - e sobre esta como campo para o questionamento sobre os posicionamentos humanos no mundo. Os vídeos das “*BlackBerry Paintings*” fazem isto. Para a tese, contudo, isto é

realmente obtido *como pintura* pelas “*Internet Paintings*”, ao aliar a técnica pictórica à lógica digital, trazendo o tempo da *internet* para dentro da pintura. Com isto, a análise passa da ênfase na esfera temática para uma ênfase na esfera processual.

5.2.2. Manetas processual

"It would be certainly a very foolish thing: try paint the Internet, start making oil-on-canvas paintings out of the computer world." William S. Burroughs, 1996

O desvio alter-realista no “Manetas temático”, assim, *dá a ver* os efeitos culturais (da sociedade) do *software* como simbólicos de uma sociedade excludente, cindida entre uma coletividade bastante alienada e um *establishment* fortemente alienante. Isto é de suma importância, considerada a relação *pintura x mundo* a partir do segundo termo, mundo, pois esta tematização pictórica, na verdade, não logra muito mais do que uma atualização do modo realista de retratar a realidade tangível, mesmo com a ressalva deste novo e importante fator infrapictórico traduzido pelo *software*. O desvio alter-realista no Manetas temático é, assim, um desvio enquanto *divergência* frente a dimensões sociais e políticas da atual realidade, dada sua face digital. Novamente, isto é de grande importância para uma crítica ampla. Privilegiando, contudo, a contribuição do diálogo *pintura x digital*, em Manetas, para um estudo *sobre pintura*, outro ponto de vista sobre este diálogo se mostra necessário.

Na série INTERNET PAINTINGS (iniciada em 2002 e integrante da Coleção Saatchi), *duas únicas pinturas* em óleo sobre tela são parcialmente atualizadas, através do tempo, representando o conteúdo mutável da *internet* através da reprodução e adição cumulativa e justaposta de várias “*home pages*” de “*websites*”. Como primeiro ilustrado pelas **Figura 44** (que mostra a primeira pintura, “*Internet Painting Bright*”, em dois momentos: 2007 e 2008), o procedimento resulta num *palimpsesto* que deixa ver todas as etapas adicionadas através do tempo, numa sucessão de cumulativos “*shots*” (ou registros instantâneos) da internet, cada etapa das pinturas congelando temporariamente a dinâmica de *hipertexto* da grande rede.



Figura 44.: INTERNET PAINTING (BRIGHT). Óleo sobre tela. Status em 2007 e 2008. manetas.com, em 07/2017.

Isto resulta a longo prazo numa reprodução, através do tempo, daquilo que a *internet* dá a ver ao vivo: justamente, a negação do instante.

Não se trata, sob nenhum ponto de vista, nem mesmo metafórico, de uma “pintura digital”. O próprio título (“*Internet Paintings*”), evocativo de uma potencial ambiguidade neste sentido, é um dado metapictórico importante na medida em que confirmamos que se trata de uma pintura tecnicamente “tradicional”, a princípio tematizando a internet como referente. Pablo Neon de La Barra, no texto do catálogo *online* da exposição *Internet Paintings*, no BDELAB, em 2007, diz:

Manetas iniciou as *Internet Paintings* em 2002. Trata-se de duas pinturas em óleo sobre tela medindo 250 x 380cm cada uma. Ambas, uma 'negra' [ilustrada na Figura 45] e a outra 'branca', são colagens pintadas de páginas da *internet*. Uma vez que os *sites* estão sempre mudando, a superfície das pinturas também se modifica. São 'pinturas infinitas'; Manetas as atualiza regularmente adicionando novos *sites* que considere interessantes. São uma paisagem sentimental da tecnologia, uma sempre mutável biografia da *internet* e do artista, com a tela do computador operando como janela de mundos novos e inexplorados: muitos dos *sites* são criados por Manetas ou amigos; outros são um reflexo evocativo de seus momentos de vida¹⁵⁵. (De La Barra, 2017).

¹⁵⁵ No original: Manetas began working on the Internet Paintings in 2002. The Internet Paintings are two oil on canvas paintings measuring 100 x 150 inches (250 x 380 cms) each. Both paintings, one dark (as in Off) [ilustrado na Figura 45] and the other bright (as in On), are painted collages of pages from the Internet. As these sites are always appearing, changing, and disappearing the surface of the paintings also evolves. They are infinite paintings; Manetas updates them regularly by painting any new websites he finds worthy of representation. A sentimental landscape of technology, an always-changing biography of the internet and of himself, the computer screen becomes a window for new and unexplored worlds: many of the websites represented are there because they have changed the way we use the internet, other websites are internet artworks created by Manetas or his friends who use the internet as their studio and exhibition place, finally other websites are a reflection of moments of Manetas life.



Figura 45.: INTERNET PAINTING (DARK). Óleo sobre tela, Status em 2010
 Fonte: manetas.com. Acesso em: jul. 2017.

Se toda pintura é um “computador quântico”, estas *pinturas da internet* logram uma especificidade temporal realmente marcante: elas contam com o longo prazo; sua percepção se dá indefinidamente no tempo, necessariamente sintética. Muitas outras experiências neste sentido de um *palimpsesto pictórico* já são conhecidas na arte desde o modernismo, como em Sol Lewitt, por exemplo.

A especificidade aqui é a de que não há a representação do *tempo* em si, ou mesmo a reflexiva representação *do tempo da pintura*, como na conhecida série em que outro artista pinta sucessivas versões de uma mesma pintura em branco sobre branco, “ad infinitum”: há aqui, na verdade, uma “sincronização” única e específica entre o *tempo da pintura* e o *tempo da internet*; um diálogo efetivamente processual, com um fator preciso (o digital) a intervir no tempo do fazer pictórico, transformando-o, mas não completamente; numa *transformação no meio*, mas não *do* meio pictórico.

A pintura muda porque a *internet* muda, mas a pintura muda pictoricamente. As *internet paintings* configuram assim uma verdadeira interface temporal entre o digital da internet e o analógico da pintura.

A este propósito, museus e colecionadores são advertidos de que a aquisição destas pinturas está condicionada à permissão para que o artista as “continue” quando quiser. Um dado a notar sobre o resultado plástico deste procedimento respeita a diversidade estilística de vários dos “frames” justapostos (bastante notável no segundo estágio da **Figura 44**). Esta diversidade “de pincelada”, ausente da obra de Manetas

como um todo, sugeriu a possibilidade de que os “prints” tivessem sido realmente impressos diretamente da “web”, como acontece com várias “pinturas digitais” de outros artistas. O presente autor, após não encontrar indicações sobre este aspecto nos relatos sobre a série, entrou em contato direto com o artista via *Facebook*, iniciando um diálogo de importância inestimável para esta tese.

Manetas afirmou que todos os “prints” foram sempre pintados à mão, mas que alguns realmente demonstram certa heterogeneidade estilística - *intencional*. Esta se deveu à contratação eventual de assistentes para a pintura de cada “frame” individualmente. A antiga prática da delegação de fases da pintura a assistentes é reinventada, a fim de simular, pictoricamente, a heterogeneidade visual da *Internet*. Outras versões das *Internet Paintings*, como *subséries*, surgiram em função de mostras específicas.

O título da versão ilustrada na **Figura 46** (vide) remete ao lema “Fora da *Internet* não há glória”, da proposta que Manetas e associados formularam para o “*Internet Pavillion*”, na edição 55 da Bienal de Veneza.



Figura 46.: Internet Painting (OUTSIDE THE INTERNET). Óleo sobre tela. Status em 2008
Fonte: Manetas.com. Acesso em jul. 2017.

Neste trabalho, questões importantes para os rumos da “arte contemporânea” são colocadas de forma contundente, como a problematização das noções de autoria, originalidade e propriedade intelectual, contrapostas a práticas “subversivas” de cópia e pirataria, vistas por Manetas como o futuro inevitável (e bem-vindo) das práticas expressivas. Na imagem vê-se, por exemplo, o lema “*I am gonna copy*” (“Vou copiar”) repetido *copiosamente*. O artista diz: “...me gusta el concepto de la Piratería!”.

Estas pinturas, referidas pelo artista em termos de “plataformas” de uma arte “pós-internet”, têm seu complemento poético na criação de *websites* como obras de arte, como o site <www.jesusswimming.com>, que apresenta uma figura *a la cartoon* de Jesus Cristo nadando de forma repetida e mecânica.

Para além do jocoso, porém, Manetas concebe a *web* não só como a grande arena para a criação artística na contemporaneidade, mas também como a grande arena para a expressão de posicionamentos, num sentido amplo, *políticos* - e de forma mais que figurada, *efetiva*.

A internet aponta diretamente para Gustave Courbet e para a estranha relação da arte com o mundo além do mundo da arte, ou seja, com a “realidade”. Isto explica a incongruência entre internet e arte. A internet é fluida, cambiante, amorfa e de forma alguma tangível. (...) É, simplesmente, uma nova realidade global, atraindo milhões e milhões de usuários e produzindo mais enunciados por minuto do que alguém poderia controlar¹⁵⁶. (AMAN In MANETAS, 2011: 85)

Esta citação parece resumir e ao mesmo tempo explicitar os vínculos que esta tese procura estabelecer entre pintura, realismo e “arte contemporânea”, dada a presença do digital e da *internet* nesta última. A realidade da *internet*, também perceptível como a *realidade digital* ou a *realidade do software*, é uma realidade e ao mesmo tempo uma interface com os outros níveis de realidade apontados por Couchot: o “real bruto” (natural) e o “real fabricado” (pelo humano). A humanidade, contudo, não fabrica apenas *microchips*; também fabrica relações de poder.

Uma arte voltada a uma crítica da *internet* estará assim focando a dimensão social da realidade. Manetas faz isto, dentre outros modos, com as *Internet Paintings*.

Dentre os alvos desta crítica, está a ubiquidade da internet, dimensão efetivamente transversal ao modo de vida de todos os seres humanos no mundo globalizado, neste momento. Obviamente, tal uniformidade esbarra em especificidades de recepção e reação (“*feedback*”), tanto grupais quanto, no limite, individuais.

A apropriação da *internet*, ou - utilizando um termo em voga - sua “ocupação”, abre assim a possibilidade de utilização desta *internet* contra o modo com que é usada pelos gestores do sistema econômico e político. Em outras palavras, a apropriação (artística) da *internet* configura um *desvio* de seu programa como ferramenta de poder.

Novamente: um desvio aqui obtido através da pintura. Tematicamente, as *Internet Paintings* dão a ver tanto o conteúdo disseminado pela “indústria da informação” quanto um processamento subversivo deste. Simbolizam assim o poder que nós, receptores e usuários da rede, temos de reelaborar os conteúdos por ela impostos, fazendo isto quer

¹⁵⁶ No original: The internet points directly towards Gustave Courbet and art’s strange relationship with the world beyond the art world, with “reality”. And that reality is why the internet and art are not an easy match. The internet is fluid, changing, without borders and not at all tangible. (...) It is, quite simply, a new global reality, attracting millions and millions of users, and producing more statements per minute than anyone can handle.

como simples expressão de desconforto; quer de forma mais reativa, às vezes como verdadeiras práticas de guerrilha.

Em outra subsérie, XXX, (no detalhe ilustrado na **Figura 47**), Manetas expõe um tipo de conteúdo (pornográfico) que a *internet* veicula, mas com uma restrição dupla: a restrição moralista que reprime realidades ligadas ao desejo e a restrição de permitir que alguns, *pagando*, possam burlar esta mesma restrição.

Como fechamento desta crítica, aparece literalmente a mensagem “Impossível conectar-se à *Internet*”. Não é apenas a realidade visível da rede que é aqui representada, mas principalmente a política por trás de suas formas de acesso.



Figura 47.XXX (Internet Painting II [detalhe]). Óleo sobre tela. Status em 2013

Fonte: manetas.com. Acesso em: jul. 2017.

Os alvos temáticos de posicionamento são virtualmente infinitos, desviando do digital enquanto ferramenta de poder. Contudo, a análise processual destas adições sugere um outro desvio, mais profundo e radical.

No prolongamento do argumento da história serial, esta *série de duas pinturas* é aqui tomada como *corpus* principal da tese, pois estas pinturas são, como diz Leon de La Barra, “pinturas infinitas” (no tempo). Por isto, elas imprimem uma dimensão qualitativa a sua aparente insignificância numérica. Elas negam a permanência, mas seguem um ritmo *seu*. O artista as atualiza quando bem entende. Seguem o lema “não tenhamos pressa, mas não percamos tempo”. Unem o tempo do *pintar* ao tempo do *conectar*, unindo assim dois mundos.

Vinculada ao *real digital* pelo tempo que dele reproduz (ou melhor, traduz), esta pintura da internet é um *real fabricado* que efetua, nesta tradução de temporalidades, uma tradução de realidades. Congrega assim, de forma isônoma, as dimensões de realidade que Couchot havia hierarquizado.

As *internet paintings* traduzem a figura da *pirâmide das realidades* numa figura de *ponte entre realidades*. O processo (pictórico e político) que constroem supera a divergência e a ruptura, em função de uma *transformação* pelo diálogo e pela tradução. Desviam da segmentação, da separação, da hierarquização e da exclusão mútua. Desviam do digital como símbolo do poder e abraçam o digital como símbolo de transformação, transformando seu próprio *modus operandi*. Com isto, desviam também de si. Com isto, *desviam do desvio*.

Na coerente sequência da análise da obra de Manetas em temática e processual, temos que o desvio alter-realista desenvolve uma dialética semelhante, num desvio temático enquanto divergência e num desvio processual enquanto transformação (a abarcar divergências mas também convergências).

O **desvio como divergência** acentua a oposição à orientação digital da “arte contemporânea”, enquanto o **desvio como transformação** acentua tanto esta oposição quanto uma paralela oposição à inércia da tradição pictórica. Note-se que esta transformação objetiva transformar tanto o digital quanto a própria pintura, envolvendo nisto a atualização da dimensão de **desvalorização**, a partir de J. Jorn, de forma a apropriar parte do sentido original e situacionista de *détournement*.

5.3. Análise comparada e gráfico dos procedimentos desviantes

Esta sistemática entre temático e processual, paralela à sistemática entre divergência e transformação, será a base lógica e metodológica da presente proposição de uma matriz desviante em Miltos Manetas, a ser agora analisada:

5.3.1. O desvio como divergência em Manetas

Em realistas como Courbet, no século XIX, a tradução pictórica da realidade, mesmo dada a orientação social de seu realismo, salientava de forma mais contundente a faceta visível e tangível, ou *material*, da equação “cultura *material* x cultura *imaterial*”, em direção ao fenótipo/tangível/analógico/*pictórico/coisa como signo, mas como objeto*; num simbolismo entre o real bruto e o real fabricado. Já no século XXI, a figuração, no entendimento da tese, salienta de forma mais contundente a faceta invisível e intangível, ou *imaterial*, da equação, em direção ao genótipo/intangível/digital/*software/infrapictórico/coisa como signo, mas como hardware*; num simbolismo entre o real bruto, o real fabricado e o real virtual.

Não são pois polos, mas diferentes ênfases sobre distintos pontos do paradoxal escopo da pintura, que representa o mundo de forma sígnica, ou seja, utiliza a representação do visível (quando figurativa) ou a apresentação do visível (quando “abstrata”) para evocar conteúdos mais ou menos inefáveis. Nas palavras de Manetas, este escopo paradoxal pode ser abarcado no lema “Da tela(screen) à natureza e de volta, de novo” (tradução nossa para “*From screen to nature and back again.*” Para a tese, o escopo da pintura alter-realista poderia ser adaptado deste lema a outro: “*Da pintura ao digital e de volta*”, ou “*Do software para o hardware e de volta, e de volta...*”.

Temos então, neste incremento de natureza, um incremento de realidade, o que implicaria um novo realismo. O problema, em relação a uma pintura como a ilustrada na **Figura 48**, é que ela nos mostra realmente um infrapictórico novo, constituído pelo *software* e configurado pelo *hardware* que o traduz; mas o faz *processualmente* de forma similar à empreendida por Courbet um século atrás. Se o computador propicia um “*infolisure*” (“lazer informático”), ele também impõe um “*infowork*” (trabalho informático), situação *temática* que sensibilizaria Courbet.

Em suma, o *infrapictórico* desta pintura é novo em sua tradução do digital, mas seu *pictórico*, não.



Figura 48.: Patients. The Architect with his Laptop. Óleo sobre tela. 1995
Fonte: manetas.com. Acesso em: jul. 2017.

Em outros termos, o alter-realismo está aqui, mas não em todo seu potencial desviante. Interessante a este propósito notar como um “realismo social” focado na crítica ao *establishment* cultural e artístico, faceta do *establishment* social, é operado por Manetas não tanto em suas pinturas, mas no uso “ativista” da própria *internet*.

Em 2017, a Edição 14 da Documenta de Kassel foi parcialmente transplantada por seus organizadores para uma sede paralela: Atenas, capital do país de nascimento de Manetas. Controversa desde o início, a iniciativa foi criticada basicamente por falta de empatia com a realidade de grave crise econômica e social na Grécia - e como

“paternalista”, “populista” e “hipócrita”. *Graffiti* tomaram conta das ruas, dizendo um dos mais influentes que “não me deixarei exotizar [sic] para aumentar o seu capital cultural. Assinado: o povo”. A mostra foi inclusive batizada pelos seus críticos como “*Crapumenta*”, num jogo de palavras com “*crap*” (“excremento”). Manetas participou ativamente destas críticas à Documenta 14, transformando seu *site* numa grande plataforma para a expressão de posicionamentos seus e de outras personalidades. O *site* do artista, irônica e contundentemente, diz:

A Documenta 14 representa o esforço do ideário 'Total North' em apagar os resquícios terríveis do Sul ao gentilmente hipnotizar este, incorporando-o, modulando-o em algo como uma aceitável cultura de massa. Uma maratona de tristeza e comiseração, a Documenta 14 toma lugar em Atenas. De lá, ensinará o mundo e os gregos algo renovadamente patético a cada dia. As intenções desta Documenta oscilam entre o pedagógico e o ético e seu moto operacional é TELIC: 'Chegaremos a nosso destino final'. A Europa, seus artistas e convidados iluminarão o planeta, com a lição vinda de Atenas, de onde todo maravilhoso ensinamento se origina¹⁵⁷. (manetas.com, em julho de 2017).

Desde bem antes Manetas vinha criticando a “arte contemporânea” como “arte do século passado”. O episódio da Documenta 14 acentua o posicionamento do artista. Posicionamento em muitos aspectos contraditório, pelas estreitas relações que o artista mantinha com membros da equipe grega de recepção da mostra, bem como por sua própria participação em mostras de “arte contemporânea” que o tiveram como “artista contemporâneo”. Os posicionamentos e a própria posição do artista podem dar margem a pontuais ambivalências, mas o princípio de (também) defender uma arte para além das instituições vigentes encontra forte e continuada comprovação na prática.

Assim, se as *internet paintings* tematizam a rede mais como um problema de pintura, o ativismo do artista tematiza a rede mais como um problema da *instituição arte* e da própria ideia de instituição. Notavelmente, a pintura se inscreve como um tema transversal a lidar com todas estas inquietações do artista, o que se infere de declarações como: “Como se programa uma vida? Pintando-a”.

O artista está ciente do *status* problemático da pintura em relação à “arte contemporânea”. Ao impor um outro ritmo temporal às *internet paintings*, Manetas

¹⁵⁷ No original: Documenta 14 represents Total North's struggle to erase the dirty and horrible leftovers of the South by gently hypnotizing it, incorporating it, fine-tuning it into some kind of acceptable mass-culture. A marathon of sadness and misery, Documenta 14 takes place in Athens. From there, it will be teaching to the Greeks and to the World something newly pathetic everyday. The intentions of this Documenta fluctuate from Educational to Ethical and its operational moto is TELIC: "We'll reach our final destination". Europe, it's artists and its guests for yet another time are giving their lesson to the planet, a lesson coming now from Athens, the place where all the wonderful teaching started.

dinamiza a *aura* mesma da pintura . Se Jorn produziu uma pintura *desviada*, Manetas produz uma pintura *transviada*, no sentido de transformada, ou melhor, *metamorfa*.

5.3.2. O desvio como transformação em Manetas

Seguindo o critério de Staff (2013), temos que “*to image the digital*” (noção de difícil tradução em português) refere-se a procedimentos “pictóricos” cujo objetivo seria uma inter-relação entre procedimentos plásticos e digitais, numa associação entre os dois tipos de técnica. O caso aparentemente mais comum atualmente seria o de pintar tradicionalmente sobre imagens digitais/digitalizadas, impressas sobre um suporte bidimensional (canvas, papel etc.), no que comumente tem sido descrito como “pintura assistida” ou “pintura digital”.

Além de “imaginar”, as *internet paintings* logram “to image” o digital, porém analogicamente. Constituindo esta transformação **no** meio pictórico, sem exceder um limite processual que traria uma transformação **do** meio pictórico, abrem espaço para uma revolução interna do meio, uma auto-crítica potencialmente entendida como uma verdadeira “violência” auto-infligida.

Em relação assim a estas *internet paintings*, seu infrapictórico é novo (em continuidade com o Manetas temático, ainda presente) e seu pictórico é, também, proporcionalmente novo.

No que ambos se relacionam paralelamente ao digital, sua “novidade” depende então deste vínculo, a distinguir seu processo do de outras experimentações temporais semelhantes, em pintura. Este é certamente o dado principal a considerar, pelo que a tese entende ser esta série, das *internet paintings*, a principal objetificação do desvio alter-realista em pintura, aqui analisada.

O *desvio processual como transformação* assim congrega o *desvio temático e como divergência* e o supera, traduzindo toda potencialidade do desvio alter-realista.

Este é o ponto ao qual a tese objetivou chegar, dentro de um entendimento especificado de pintura. *Esta é, a princípio e ao final de contas, a tese.*

Esta citada dimensão de violenta auto-crítica, porém, pode ser esgarçada em significados potencialmente ricos, caso se trespasse, justamente, um “entendimento especificado de pintura”. Esta transformação; esta violenta “desvalorização” auto-imposta parece ser levada a cabo de forma bem mais radical em outra série, uma série de *pinturas entre aspas*, as “*Blackberry ‘Paintings’*”.

O procedimento nelas envolvido é simples: de posse de um *BlackBerry*¹⁵⁸, o artista “pinta”, ou melhor, executa a ação motora de pintar, com um pincel mas sem nenhum suporte físico para ele, a cena visível diante de si, captada na tela do aparelho. Para quem vê a ação de fora, é como se o artista “pintasse (n)o ar” (**Figuras 49 e 50**). Para quem vê a imagem captada no aparelho através de um registro fotográfico desta captação (**Figuras 51 e 52**), a realidade assim registrada induz uma percepção análoga à ofertada por uma possível tela (canvas) ou mesmo uma “foto de foto”. Para quem vê a imagem do aparelho ao vivo (o que vai reproduzido indiretamente na **Figura 53**, mas que não pode ser aqui recriado), a percepção é ainda mais ambígua.



Figura 49.: Registro fotográfico da captação de uma “BlackBerry Painting.”

Figura 50.: Registro fotográfico de Manetas realizando uma “BlackBerry Painting.”

Fonte: disponível em: <<http://purple.fr/television/blackberry-painting-by-miltos-manetas/BLACK3>>

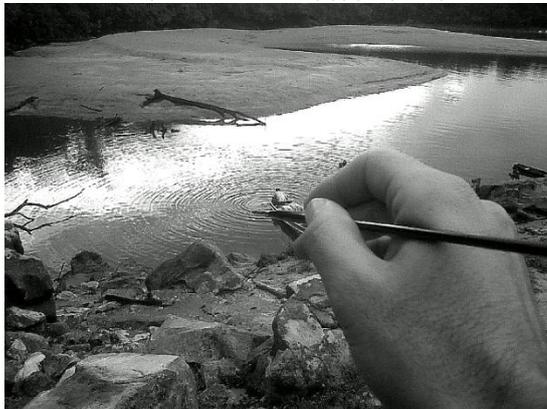


Figura 51: Registro fotográfico da captação de uma “BlackBerry Painting.”

Figura 52.: Registro fotográfico de Manetas realizando uma “BlackBerry Painting.”

Fonte: disponível em: <<http://purple.fr/television/blackberry-painting-by-miltos-manetas/BLACK3>>. Acesso em jul. 2017.

¹⁵⁸ “...BlackBerry is a line of mobile e-mail and smartphone devices developed and designed by Canadian company Research In Motion (RIM) since 1999. BlackBerry phones function as a personal digital assistant and portable media player. BlackBerry phones are primarily known for their ability to send and receive (push) Internet e-mail wherever mobile network service coverage is present, or through Wi-Fi connectivity. BlackBerry phones support a large array of instant messaging features, including BlackBerry Messenger .” (MANETAS, 2011: 69). Note-se que o procedimento, atualmente (2017) pode ser reproduzido em praticamente qualquer outro modelo de telefone móvel.

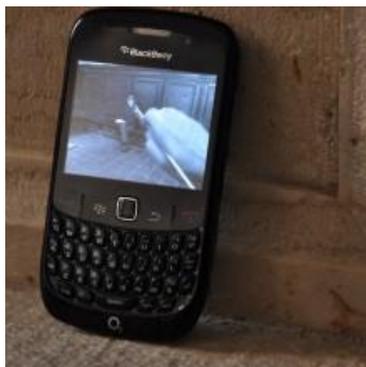


Figura 53. Registro fotográfico de Manetas realizando uma “BlackBerry Painting.”

Fonte: disponível em: <http://purple.fr/television/blackberry-painting-by-miltos-manetas/> BLACK3. Acesso em: jul. 2017.

Características importantes desta série dizem respeito a dois aspectos básicos: primeiramente, trata-se de um procedimento que, a princípio, rompe com as prerrogativas de autoria que reservam apenas ao “artista” o papel de produzir arte. Qualquer pessoa munida da tecnologia necessária (um *BlackBerry* e um pincel) e do mínimo de instruções pode realizar uma *BlackBerry* “Painting”.

A iniciativa de compartilhar o procedimento com índios do Xingu em 2011 é, neste sentido, emblemática (**Figura 54**).



Figura 54.: Registro fotográfico da realização de “BlackBerry Paintings” por índios do Xingu. 2011.

Fonte: manetas.com. Acesso em: 06 jun. 2017.

Logicamente, a carga simbólica da transgressão exercida em relação à pintura tradicional faz mais sentido para um “ocidental” familiarizado com a instituição e a história da arte, ou seja, ciente da transgressão envolvida.

Em segundo lugar (e o que aqui mais interessa), a tese entende que a designação “*painting*” (pintura) pode ser atribuída a este procedimento de forma apenas metafórica, o que não significa “desimportante”.

Manetas induz o digital a compor uma ode à pintura. O simbolismo envolvido, resumido na ideia de literalmente “pintar a realidade”, nas palavras de Manetas, sugere um posicionamento de reverente diálogo com a pintura, cuja intenção só pode ser compreendida à luz da obra pictórica do artista. A princípio, contudo - e objetivamente,

trata-se de vídeos *digitais* tematizando a significação estética e histórica da pintura. Por isto, a tese, a princípio, adapta a designação *painting*, atribuída a esta série, entre aspas (“*painting*”), num compromisso parcial com sua realidade “pictórica”. Esta orientação, de resto, aplica-se aqui a toda e qualquer proposta de “pintura digital”.

Em termos de desvio, temos enfim a constatação de uma *matriz desviante*, a considerar o cruzamento de vários fatores. Um notável circuito marca assim o entendimento do diálogo *pintura x digital* em Manetas. Circuito que eventualmente entra em “curto-circuito”, como nestas *Blackberry*. De forma geral, a interface humano-computador é tratada como *assunto na pintura* e como *assunto de pintura*, pois, se o *digital tudo simula, a pintura tudo traduz*. Ao mesmo tempo, o *assunto pintura* é tratado como chave de leitura de toda arte, inclusive quando a obra se dá numa efetiva interface humano-computador, como nas *BlackBerrys*.

“*From screen to nature and back again*”; “*From painting to digital and back again* (em formulação nossa)”. Para a tese, este circuito de idas e vindas que se retroalimentam e se transformam a cada ciclo desviante se efetiva numa dinâmica *especular* traduzida numa nova figura do desvio: o *transvio*.

O *transvio* é o desvio alter-realista visto como matriz. Mais forte como temática aqui; mais forte como processo ali. Mais forte aqui enquanto divergência; mais forte ali enquanto transformação. Mais dirigido ao mudo digital ou mais dirigido ao mundo da arte, a depender do caso e do enfoque. Às vezes, este *remaniement*¹⁵⁹ lembra fortemente o *détournement*, seu precursor.

Quanto ao uso contemporâneo do desvio, ele se deslocou de modo bastante sintomático em direção ao código dominante: o logotipo. Já não se contam hoje em dia os artistas que desviam siglas ou *slogans* “pertencentes” a empresas existentes, desde o trabalho pirata de Daniel Pflumm com a AT&T até a venda, por parte de Svetlana Heger e Plamen Dejanov, de sua força de trabalho para a BMW (1999), passando por Sylvie Fleury (as cores de Chanel), Philippe Parreno (no vídeo *Some Products* ele apresenta Picorette, uma extinta marca de doces) ou os logotipos desviados por Michel Majerus em seus quadros tridimensionais. (Bourriaud, 2011b: 154).

O Manetas pintor domestica a marca da *Apple*. O Manetas ativista ataca a “marca” da Documenta de Kassel. O Manetas artista pinta e “pinta não pintando”. Como Asger Jorn, aparentemente violenta a pintura, mas só aparentemente. Jorn atrelou suas ideias sobre o desvio a uma efetiva e sutil prática pictórica. Seus quadros e seus textos, assim como em Manetas, formam um todo indissociável.

¹⁵⁹ Em francês, algo como uma transformação baseada em rearranjo sistêmico.

Comum aos dois, esta paradoxal “desvalorização” da prática e da instituição pictóricas. Nas palavras de Jorn, “A pintura está morta (...) Viva a pintura!” (“Détourned Painting”, 1959). Em outras palavras, a da pintura de Jorn corta a própria carne com vistas ao “rejuvenescimento” da arte. Manetas parece ver este rejuvenescimento mais como uma “desconstrução”. Em declaração recente no Facebook, o artista comenta sua produção de 2002, sugerindo, num primeiro momento, ser aquele um tempo em que “a eletrônica tinha frescor” (“when electronics were fresh”) para em seguida matizar tal juízo, dizendo que “a eletrônica continua com frescor; tendo apenas *ele*, Manetas, envelhecido (“...for me - I am an old man - electronics are still fresh¹⁶⁰..”).

Em seus mais de vinte anos de carreira, o que afinal - e por enquanto - se pode depreender deste frescor perdido, mantido ou reencontrado, no confronto com as máquinas e com as telas? A presente resposta passa pela sintonia encontrada entre a noção de *matriz desviante e especular* e a proposta de Manetas sobre o digital como “*mirror site*” (ou “*locus especular*”).

Se o digital funciona como espelho da realidade e de nós mesmos - e se, como já visto, *digital* e *pintura* funcionam como assunto um do outro em Manetas, temos que sua obra orchestra um efetivo jogo tripartite de espelhos, com finas interseções de reflexos precisos, no qual a **arte** (que trata [entre outros] do real, seja analógico ou digital), a **realidade** (que abarca [entre outros] a arte e o digital) e o **digital** (que abarca, “digitalizando-os” [entre outros], arte e realidade) funcionam, cada um a seu modo, como “*mirror sites*” uns dos outros.

Uma vez que estes cruzamentos vão se tornando cada vez mais filigranados, a tese agora procede a uma sua *esquematisação*:

Esta resume os procedimentos desviantes e não desviantes da pintura alter-realista (em Manetas) em função de duas ordens de critério: primeiro, considerando um quadro mais geral e abstrato de condicionantes, tratados durante todo o desenvolvimento da tese quanto à relação entre tradição realista em pintura, “arte contemporânea” orientada digitalmente e alter-realismo (**Quadro 1**); segundo, numa tradução mais específica e concreta destes condicionantes em termos de práticas mais diretamente perceptíveis na obra (pictórica) do artista (**Quadro 2**):

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/miltos.manetas/posts/10154261239671254?comment_id=10154274072051254&reply_comment_id=10154279983676254¬if_t=feed_comment_reply¬if_id=1491770283370793>.

	realismo histórico	“arte contemporânea” orientada digitalmente	alter-realismo (em M. Manetas)
<i>Relação com a tradição</i>	Ruptura com o Idealismo	Ruptura com a representação	Desvio parcial (transformação da representação)
<i>Relação com a realidade presente</i>	Inquérito da realidade social	Hierarquização de regimes de realidade (bruto, fabricado e virtual)	Inquérito da realidade social com isonomia entre regimes de realidade
<i>Modelo plástico/visual</i>	Olhar documental	Computador como <i>metameio</i>	<i>Metatela</i>
<i>Suporte plástico/visual</i>	Tela (<i>canvas</i>)	Tela (screen)	Tela (<i>canvas</i>)
<i>Modelo de tradução arte/realidade</i>	Tradução metapictórica (“alegoria real”)	Realidade aumentada (virtual)	Tradução infrapictórica + transformação pictórica
<i>Lógica do modelo de relação arte/realidade</i>	Analógica	Digital	<i>Mestiça</i>
<i>Modelo de técnica</i>	Representação (produção e reprodução)	Simulação	<i>Metatécnica</i>
<i>Modelo (biológico) de relação entre os meios</i>	Indivuação	Hibridação ou Simbiose	Protocooperação
<i>Referente direto</i>	Realidade tangível	x (noção ausente numa lógica de simulação)	Realidade tangível e intangível (dialética <i>hardware/software</i>)
<i>Objetivo poético</i>	Inquérito da realidade tangível como simbólica de uma realidade social	(pós)humanização das tecnologias digitais	<i>Transvio</i> (diálogo pictórico e infrapictórico com o digital); Inquérito da realidade tangível e intangível como simbólicas de uma realidade social.

Quadro 1. Esquema geral das relações de continuidade e não-continuidade no desvio alter-realista com base na obra de Miltos Manetas.

	Pintura alter-realista temática em M. Manetas.	Pintura alter-realista processual em M. Manetas (<i>internet paintings</i>).
Procedimentos de continuidade em relação ao Realismo histórico	Manutenção da forma realista de representação sobre <i>canvas</i> : quadro como objeto acabado. Manutenção do “impulso figurativo”. <i>Cena de costumes</i> .	Manutenção do “impulso figurativo”
Procedimentos de desvio em relação ao Realismo histórico	Introdução da <i>temática</i> digital, com o <i>software</i> como fator infrapictórico (“realismo virtual”); “descuido” plástico.	<i>Temática</i> e <i>lógica</i> temporal digital, com o <i>software</i> como fator infrapictórico (“realismo virtual”) e adições plásticas, no tempo, como fator pictórico; “descuido” plástico. Quadro como objeto em devir.

Procedimentos de continuidade em relação à “arte contemporânea”	Problematização da arte. Atenção histórica/historicizante; ironia; ligação com o metapictórico textual e documental. Consideração do fator ambiental digital.	Problematização da arte. Incorporação relativa de uma lógica temporal mais próxima do regime da simulação que do regime da representação.
Procedimentos de desvio em relação à “arte contemporânea”	Manutenção da forma realista de representação sobre tela (canvas): quadro como objeto acabado. Manutenção do “impulso figurativo”	Manutenção transformada da forma realista de representação sobre tela (canvas). Quadro como devir objetificado. Manutenção do “impulso figurativo”

Quadro 2. Esquema específico das relações de continuidade e não-continuidade no desvio alter-realista com base na obra de Miltos Manetas.

Percebe-se que esta proposta de sistematização esquemática não segue nenhum sistema consagrado de critérios analíticos e interpretativos. Dadas as opções de encaminhamento teórico e metodológico da tese, entendeu-se como apropriado buscar a contribuição conjunta de diversos e pontuais vieses de abordagem, em prol do melhor entendimento de uma problemática tida como “interfacetada”.

As menções destacadas acima (“*quadro como objeto em devir*” x “*quadro como devir objetificado*”) sugerem, por outro lado, que distintos pontos de vista podem traduzir uma mesma condição do alter-realismo como *continuidade* ou como *mudança*, a depender do termo em relação. Isto reforça a presente noção de desvio como simultaneidade de continuidade e mudança.

Relembre-se igualmente a ressalva de que nem toda “arte contemporânea” é digitalmente orientada e hostil à pintura (apesar da ação de uma influente ideologia anti-representativa), assim como nem toda pintura atual dialoga aberta e criticamente com o digital; mas, quando o fazem, o alter-realismo é possível.

Pintura e “arte contemporânea” foram aqui descritos em conflito pelo nexo do fator digital. Este “sistema” que engendra o alter-realismo é construído por esta tese, apesar de descrever um problema efetivo, omitindo, *mas não ignorando* um campo mais amplo e relacionado. Neste sentido, considere-se a menção de Moacir dos Anjos (2010) a um trabalho, descrito como “realista”, do artista Gil Vicente:

É neste contexto tenso e complexo [entre estética e política] que melhor se pode apreender a singularidade da série Inimigos (2005-2010), de Gil Vicente, na qual o artista assume, em uma série de desenhos realistas feitos em carvão sobre papel e em tamanho próximo ao natural, o papel de assassino de vários dirigentes políticos, os quais, atuando em âmbitos geográficos diversos são portadores de visões distintas, se não conflitantes, de mundo. (ANJOS, 2010: 128).

O “problema” de Gil Vicente é análogo ao problema colocado aqui como dependente do digital, mas engendra outros sistemas de leitura, ainda que em forte intersecção. Seu realismo não é o de Manetas, mas em comum com este, a *figuração* (ainda que não colocada como resistência direta a outras linguagens artísticas) e o *inquérito da dinâmica social* descritível, de forma ampla, como *política*.

Os “donos do mundo” em Vicente, que todos conhecem, são outros em Manetas: são os “donos do mundo virtual” da grande rede, ramificada na rede do sistema das artes. Poderia ser imaginado um desenho nos moldes da série *Inimigos* em que Manetas aponta um revólver para o curador-chefe da Documenta 14. De fato, o artista usa de outras armas e figura seus oponentes de maneira diversa, mas com um propósito “belicoso” bastante semelhante. Em outros termos, a presente delimitação da “arte contemporânea” como “orientada digitalmente” exclui muita produção “contemporânea” mas “analógica”, pois o digital foi aqui escolhido como nexos do *embate* e do *diálogo* entre a tradição pictórica e a “arte contemporânea” (em si e como faceta de uma sociedade digital).

Em intersecção com este nexos entre *pintura* e “arte contemporânea” aqui colocado como implicado pelo digital, Anjos (2010) segue e sinaliza a detecção de outro nexos importante: este estabelecido entre estética e política e implicado pela ideia e pela prática da *transgressão a padrões estabelecidos*, como que objetivando o controle de novos padrões. Recorrendo ao Rancière de “*Politics of Aesthetics*”, o autor propõe que o tempo presente testemunha um forte embate em que tanto a arte quanto a política questionam e rearranjam o domínio do que pode ser *dito, pensado e percebido*.

Por esta ingerência no domínio do sensível, a política pertenceria ao âmbito da estética. Paralelamente, pelo poder que o domínio do sensível tem de influir nos rumos do devir objetivo da sociedade, a arte funcionaria como efetiva força política.

É neste sentido que, assim como Vicente por outros caminhos, a *microhistória da arte* de Manetas é também uma *micropolítica*, inclusive pela dimensão *dissensual* de sua poética, para citar outro fator discutido por Rancière. Dissensual basicamente por transitar entre tantas linguagens expressivas, reinventando a dinâmica histórica - e, no presente, *normativa* - de sua interação. Se a política é aquilo que concerne à *pólis*, Manetas propõe uma ocupação da “aldeia global” através da ocupação de suas redes de informação e sentido.

Faz isto com seu embate multimidiático com a multimidiática “arte contemporânea” e faz isto com sua pintura, tanto temática quanto processualmente.

Desenha assim *um* caminho possível de ação estética/política no presente, em meio a outros possíveis e igualmente legítimos.

Dito isto - e mesmo com tais recortes e omissões de outros caminhos possíveis, o próprio caminho de Manetas, entre temático, processual e ativista, é de forte pluralidade; é um caminho *matricial*. Várias são as virtuais e efetivas combinatórias de caminhos possíveis neste “mapa do desvio” aqui esboçado. Um caminho específico e possível nesta encruzilhada que é o alter-realismo, em função de uma conjunção específica destes cruzamentos, será descrito em termos de sua máxima potencialidade possível enquanto *desvio*.

As características definidoras da matriz desviante alter-realista e as características da obra de Manetas (notadamente nas *internet paintings*) operam assim um *acoplamento* entre “modelo” e caso concreto. Como o estágio inicial e hipotético da tese vislumbrava ambas (matriz e obra) de forma incompleta e intuitiva, não faz sentido transformar num problema a questão de qual dimensão induziu a outra (primeiro). A tese prefere considerar o resultado de uma indução recíproca e comunicante em direção a este caminho entre caminhos. É deste caminho preferencial que se tratará agora.

5.4. Conclusão: a tese da pintura alter-realista enquanto desvio na “arte contemporânea” ou o “transvio”

The issue is not really about our relationship to the machines we create. It's about our relationships to each other in class and personal terms, and how we decide to use these machines, and who is involved in those decisions. (STEIN In LUNENFELD, 1999: 203).

*História é a Política passada. Política é a História presente.
Sir John Seeley.*

Inicialmente, a tese descreve este caminho como traçado e trilhado pelas *internet paintings*, pois, dentro de toda obra pictórica de Manetas, elas congregam estas - e *todas* estas seguintes características baseadas na matriz desviante:

1. Configuram prática de resistência da representação, da pintura, da figuração e do realismo frente à *ideologia digital* presente na “arte contemporânea” e na sociedade digital;
2. Fundam esta resistência tanto numa crítica quanto numa auto-crítica, aceitando a influência do digital no que esta possa enriquecer a pintura - transformando feições da tradição pictórica tendentes a reprimir tal influência;
3. Partem assim de um compromisso entre um firme *entendimento* de pintura e uma abertura a influências vistas como inevitáveis e necessárias;

4. Articulam a emergência de uma especificidade *infrapictórica sua* (aqui constituída pela tematização do *software*) e a emergência de uma especificidade *pictórica sua* (aqui constituída pela apropriação e tradução da lógica temporal digital);
5. Desviam da tirania da história e da tirania do presente, transformando e se transformando, tecendo uma tradução pictórica que, como toda tradução, é uma interface entre o termo traduzido e a forma de tradução escolhida, pois escolhida em função do primeiro;
6. Objetivam assim, filosoficamente, aceitar as novas dimensões da realidade (a bruta, a fabricada e a virtual), defendendo um relacionamento equânime entre suas distintas e possíveis formas de simbolização;
7. Nesta aceitação e nesta defesa, criticam tanto a *negação* quanto a *hierarquização* destas novas dimensões (em seus efeitos sociais de exclusão); daí o seu (alter)realismo;
8. Pressupõem que as inter-relações entre identidade (pictórica) e alteridade (digital) partem da aceitação - firme e flexível - de ambas;
9. *Artisticamente*, sabem-se *uma* resposta possível para uma problemática abordada sob um ponto de vista específico: o do desvio como transformação contaminada; “*détournement*” sem vistas ao progresso de uma *situação* futura, mas às potencialidades de liberdade inscritas no próprio presente;
10. Neste misto de inquérito e aceitação do presente, aceitam eventuais transformações *na* pintura, mas não uma transformação *da* pintura (como sua digitalização) a ponto de obliterar todo caráter possivelmente identitário da prática em nome de supostas adequações a supostas exigências do presente.

Sociologicamente falando, o que em certo sentido quer dizer tanto *socialmente* quanto *politicamente* falando, a postura traduzida na desviante poética alter-realista encontra uma última analogia figurada no esquadramento “comercial” do *software* enquanto produto:

Um software (programa de computador) é chamado de livre quando seu código-fonte está disponível para qualquer pessoa, podendo cada uma alterá-lo [sic] para adequá-lo às suas necessidades. Uma das características do software livre é ser gratuito, porém ele não deve ser confundido com o software gratuito (freeware), aquele que se pode usar sem pagar, pois nesse último caso o código-fonte [sic] não pode ser alterado, nem simplesmente estudado. O exemplo mais conhecido de software livre é o Linux. (COSTA, 2009, não paginado).

Percebe-se aqui a problemática do possível uso e da possível função de uma dimensão (como *software*, digital ou virtual) como critérios a considerar em sua eventual

crítica. Considere-se, por exemplo, que a simulação *virtual* já foi apontada tanto como o caminho definitivo e necessário para a humanização das tecnologias (Popper, 1997, 2004) quanto como cume “aristocrático” dos atuais regimes de realidade (Couchot, 2003), diversamente do sentido envolvido na expressão “roubo virtual”, por exemplo.

O desvio alter-realista abraça, também por exemplo, a ideia de *software* livre, negando o *software* pago como faceta do *Soft Power*, ou do Capitalismo Digital. Artisticamente falando, isto vem aqui traduzido na *tematização* infrapictórica do *software* e no *processo* pictórico da tradução temporal de sua lógica para o tempo da pintura. A sociedade do *software*, assim multifacetada, é abordada por uma poética artística também multifacetada, mas mais coerente em seu *realismo* de base.

O “*modelo especular tripartite*” aqui proposto entre arte (pictórica), o digital e a realidade transmuta a figura situacionista do desvio como *détournement* na figura de um ciclo (no sentido de círculo dinâmico) desviante: um contínuo e retroalimentado *desviar*, aqui igualmente esquematizado nos termos de uma matriz.

A realidade já abarcava o digital e a pintura. O digital já abarcava a realidade e a pintura, como *metameio*. Faltava encontrar uma pintura que abarcasse o digital e a realidade (sendo o *primeiro* um possível tradutor simbólico da *segunda*, neste momento).

O digital, para além de sua inegável dimensão de realidade nova e inescapável, possui também uma dimensão de realidade histórica igualmente inegável (ainda que menos perceptível). Manetas ama a pintura, não sendo “apenas” um pintor. Reflete sobre a pintura e sobre o digital, pintando e através de outras linguagens, mas como que elegendo a pintura como símbolo (problemático) da atuação histórica da arte sobre o mundo.

O alter-realismo, poética não deflagrada e sem manifesto, aqui concebida e aqui atribuída a um único artista, é *uma* ponte entre o analógico e o digital. Manetas é o pintor do alter-realismo porque se posiciona dos dois lados desta ponte. Frequentemente, a sinalização demarcatória desta ponte não basta. Se para o artista, por exemplo, os *websites* são as grandes obras de arte da contemporaneidade, apenas as pinturas são (e sempre foram) “computadores quânticos”, a unir o tempo do *ver* ao tempo do *assistir a* (“to watch”).

O alter-realismo opera um desvio de uma **lógica** digital, preconizada pelas linguagens tecnófilas da “arte contemporânea” (e que, da pintura ao holograma, prevê um curso processual racional e inequívoco para todos os projetos construtivos) rumo a uma **lógica** analógica que, da pintura ao holograma, compara, recebe, recua, titubeia e

prosegue: a construir uma torre não com vistas ao céu, mas ao horizonte. Desvio que vê nas “mãos da realidade” não apenas os seus *dígitos*, mas também as linhas incertas do seu e do nosso destino.

A pintura alter-realista de Miltos Manetas, emblemática nas *internet paintings*, configura assim um desvio em relação à “arte contemporânea” análogo ao desvio da refração da luz por um espelho (**Figura 55**): o raio de luz perfaz tanto um afastamento do *obstáculo refletor* (o que traz consigo a virtual alternativa da sua própria continuidade luminosa, se não houvesse o espelho) quanto um reflexo que duplica as imagens refletidas, mas de forma invertida. Geometricamente, continuidade não mais linear, mas angular. De todo modo, continuidade e mudança a um só tempo.

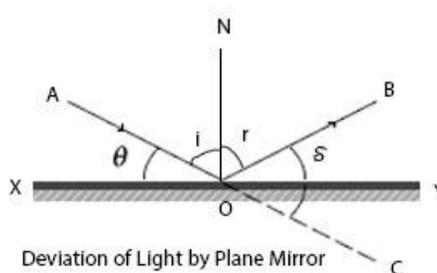


Figura 55.: Esquema gráfico da óptica do desvio da luz por um espelho plano. Note-se que o desvio na reflexão da luz é definido como o ângulo (α) entre o **prolongamento** do raio incidente e o raio refletido.

Fonte: disponível em: <<https://www.kullabs.com/classes/subjects/units/lessons/notes/note-detail/1734>>. Acesso em: jul. 2017.

No que toca a mudança, as considerações iniciais da tese sobre um “desvio contemporâneo” propuseram a adoção de um modelo que, em vez de implicar apenas uma relação entre (dois) *elementos*, como proposto por Débord, pudesse implicar uma relação entre (dois) *meios*. A noção de desvalorização de Jorn auxilia esta transição entre o entendimento de *objetos* desviados e o entendimento de práticas, contextos ou até mesmo paradigmas desviados. Assim, em vez de permanecer restrita a exemplos como um *quadro desviado* em particular, a análise poderia se permitir discutir uma *pintura desviante*.

O desvio alter-realista aqui defendido está associado não a um modo direto com que este digital possa ser “*imaged*” (“impresso”), mas a um modo indireto, traduzido, como nas *internet paintings* - ou seja - ao modo como ele é *imaginado* (“imagined”).

Manetas *imagina o digital como espelho da pintura, uma vez que o imagina também como espelho do real*. Desvia assim da “arte-contemporânea” ao abraçar a pintura - e, ao abraçar uma pintura que abraça o digital, desvia da natureza excludente da “arte contemporânea”. *Desvia de encontro e ao encontro*.

Traduz pictoricamente as ubíquas telas/screens que todos vêem, mas também os cabos elétricos que “ninguém vê”, desvelando assim elos comunicantes da atual realidade que seguem velados numa “arte contemporânea” extremamente aparelhada, mas esquecida da totalidade desta aparelhagem no que ela apresenta de acessório, incapacitante, desagradável e (também) real. Abraça o tempo *hipertextual* da rede digital, mas o submete, doce e dolorosamente, ao “tempo de missiva” da pintura.

A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, [que] significa próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar nele (AGAMBEN, 2009: op.cit.: 69).

Esta conclusão é, com o perdão do truísmo, *conclusiva*. Esta mesma conclusão, contudo, deve ser imediatamente e relativamente posta em causa, pois é antevista aqui uma conclusão, entre complementar e paralela, a concluir por um seu outro caráter, justamente e necessariamente, *inconclusivo* - *em função de um critério a permear e perpassar todos os critérios até agora analisados - e de forma mais difícil de mapear: o critério da mediação (veiculação) digital*.

Segundo Grau¹⁶¹ (2003), novas mídias, mais do que tornar mídias tradicionais obsoletas, induzem estas mídias tradicionais a ocuparem novos lugares “no sistema”. Se este argumento é aceito, pode-se pressupor que, na “arte contemporânea”, a pintura feita agora ocupa um lugar marginal, apesar das espetaculares mostras de “pintura contemporânea”.

Assim, apesar do balanço efetuado sobre o esquema da matriz desviante, será preciso retomar e concluir a ressalva sobre o *digital como mediação*, a dificultar a detecção do “lugar da pintura” no sistema, entre processual e temática, pois o digital pode influir mais na gênese ou mais na veiculação de uma imagem hoje.

A este propósito, a difusão digital das imagens é algo a princípio certamente benéfico à ideia de democracia, por exemplo. Já artisticamente falando, a *gênese* analógica de uma imagem pode ser simplesmente negligenciada dependendo do poder de sua difusão digital. Manetas utiliza fortemente a *internet* como fator complementar na comunicação de sua poética, que transita entre a *rede* e os museus e galerias. A difusão digital de suas imagens analógicas se torna, assim, um valor agregado - e intencional.

¹⁶¹ “New media do not render old ones obsolete, but rather assign them new places within the system”. GRAU, Oliver. *Virtual Art: from illusion to immersion*. Cambridge, London: The MIT Press, 2003.

Nesta intenção, a fronteira entre elemento poético e instrumento comunicacional se turva. Meio e mensagem se confundem. Para a criação e percepção do *site jesusswimming*, a presença da *internet* é um fator tanto genético quanto veicular. Para o Manetas ativista, a *Internet* entra como vetor e como um verdadeiro símbolo da veiculação de conteúdos de resistência, apesar de outros estratos seus mais atrelados ao "sistema". A *Internet* está, assim, por sua heterogeneidade, no vértice de injunção do desvio alter-realista. Fazem uso dela, de forma distinta, tanto o pintor quanto o artista multimídia. Como então, na obra do pintor e artista multimídia Milton Manetas, se dá esta indistinta presença da *Internet*, entre via de mediação e fator poético em si? Lembre-se, na busca por esta resposta, que, para muitos, a *Internet* não é local para os posicionamentos pessoais de um artista.

Pois o que torna pintura uma pintura é o que o artista faz, não o que ele diz. O que importa é o que ele faz. O que o artista diz, neste como em tantos outros contextos, é mera informação, e informação comprometida, do que ele fez ou fará. Na melhor das hipóteses, está um passo atrás do que realmente importa. (WOLLHEIM, 1999: 15)

Ora, é possível defender uma dimensão relativamente *indiscernível* entre aquilo que um artista faz e aquilo que ele diz, a depender das circunstâncias. A legenda "sem título", empregada programaticamente, é um exemplo de como uma informação "contextual" pode clarificar o propósito poético de um trabalho e fazer parte da obra, ao menos como esta é entendida desde condições como a do "*campo expandido*" (Krauss, 2005) e desde o advento de uma "*teoria institucional da arte*".

Ademais, é justamente no exame de "informações comprometidas" que é possível detectar a insurgência de conflitos como os ilustrativos da tensão entre a prática pictórica tradicional e fatores coercitivos impostos pela aparelhagem atual da "arte contemporânea". Aqui, a noção de *deleção* (WOLLHEIM, 1999: 23) sugere o quanto um artista pode dizer, não dizendo e/ou fazer, não fazendo.

O motivo mais provável pelo qual um agente deseja atenuar determinado aspecto que tematizou é sua sensação de que esse aspecto se tornou uma presença confusa, insípida, anódina, ou em termos mais gerais, insignificante na obra de seus contemporâneos e de seus antecessores. (WOLLHEIM, 1999: 23)

Manetas pinta em óleo sobre tela e "pinta" sobre o ar, nas Blackberry "paintings". A princípio, ele diz e faz coisas incongruentes. Esta tese até agora elegeu as *Internet*

Paintings como o grande exemplo do desvio alter-realista em Manetas por considerá-las circunscritas a um entendimento de pintura.

Se for, contudo, justamente considerada a possibilidade de um *salto*, ou uma *revisão*, ou um *parênteses*, no sentido contraditório de uma violência possivelmente empreendida ao seu próprio argumento, aparentemente atacando o que busca defender, a tese chegaria a conclusões distintas.

Lembrando Bourriaud, “a primeira camada de realidade que o artista leva em conta [hoje] já não é o espaço da exposição, e sim a complexidade das redes de comunicação e produção de que o mundo da arte não passa de um subconjunto”. (BOURRIAUD, 2011a: 171).

Se Manetas fala pela *Internet*, por exemplo, o faz sabendo que a *Internet* é igualmente uma plataforma para o discurso da “arte contemporânea”. O artista, assim, da mesma forma que todo um contingente de artistas e ativistas, faz hoje um uso “pirata” da *Internet*. “Pirata”, *entre aspas*, pois o conteúdo de suas mensagens é subversivo, mas usa os canais abertamente disponíveis, diferentemente de um “*hacker*” que sabota as defesas destes canais para obter um acesso de outra forma negado.

Esta visão da *internet* mais como redes (ou enredamento) do que como a *rede* nos traz então à visão da obra de Manetas como proporcionalmente radial: como uma *intranet*. O “lugar da pintura”, aqui, estará assim também no cruzamento deste lugar, dentro da obra do artista, com este mesmo lugar dentro do lugar mais amplo da arte, da cultura e da sociedade, dado o peso de cada um destes fatores. Neste sentido, o que inferir daquilo que Manetas faz e diz?

Note-se que o digital como nexos entre pintura e “arte contemporânea” é um nexos de vocação *dialógica*, enquanto o digital como nexos entre as dimensões da vida social, sugerido pela ideia de “capitalismo digital”, é um nexos que convida ao embate.

Neste sentido social, o realismo de Manetas desvia do digital como face atual do capitalismo, apesar de outras faces estarem aqui em jogo. Esta natureza “partidária” do realismo evoca fortemente Lukács, apesar de sua ênfase na arte literária:

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída - qualquer que seja a concepção de mundo formulada pelo escritor em termos de pensamento - pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens. Portanto, todo realismo verdadeiro implica na [sic] ruptura fetichização e com a mistificação (In.: COTRIM, 2016, não paginado).

“O que inferir daquilo que Manetas faz e diz?” A resposta, “inconclusiva”, pressupõe justamente que, o que quer que o artista faça ou diga, por imprescindível que seja para uma análise pontual, estará sempre sujeito à relatividade de um quadro de referencia potencialmente mais amplo. Em outros termos, considerada a obra *pictórica* do artista, *isoladamente* - e dado o presente entendimento de pintura - as *internet paintings* configuram o melhor exemplo possível de desvio alter-realista, para a tese, pois abraçam o tempo do digital (*mais* processualmente) e repelem o *capitalismo digital* (*mais* tematicamente). Este “malabarismo” define a riqueza e a autonomia de seu desvio.

O malabarismo, contudo, traz a potência de saltos mais “mortais”. Considerada a obra do artista como um todo, que congrega mas vai além de sua pintura - e considerada a aparente *desvalorização* que ele imprime à pintura por seu trabalho em outras mídias (como as formas de arte dos *websites*) - e, por um momento, *desconsiderado* o presente entendimento de pintura - são as “Blackberry” e não as “*internet paintings*” a tomar este lugar de exemplaridade do desvio alter-realista.

Fazem-no nesta condição *hipotética* justamente por levarem às últimas consequências uma auto-crítica “desvalorização” da pintura num diálogo com o digital. Como sabemos pela obra do artista como um todo, são, como dito, uma “ode à pintura” que Manetas induz o digital a construir. Considerado assim isoladamente este *microcosmo* que é a obra do artista como um todo, os *vídeos* das “*Blackberry Paintings*” são, sim, pintura. Não são *em si*; nem em função de um quadro mais amplo de referências, que a tese acata. Ao escutar com coração mais aberto o que o artista diz, contudo, sentimos que o são, sabendo não sê-lo. Em suma, neste sentido comparado e hipotético, **são e não são pintura**.

Neste sentido comparado e hipotético, a pintura não morre nas *Blackberries*, apesar de ali estar, objetivamente, ausente. À luz do resto da obra, esta pintura *desvalorizada* está ali *revalorizada*; mas não em função de sua modernização, correção ou rejuvenescimento, *a la* IS. Em Manetas, o *détournement* não visa a um futuro planejado, mas a um incerto *além*.

Um fluxo desviante assim concebido como transformado e transformador, inclusive no que respeita as categorias de sua análise, não cessa de *agregar* sentidos. Este radical *transvivo* atualiza, sutil mas fortemente, uma característica do *détournement* como proposta por Asger Jorn: “In his study *L’Automation*, Louis Salleron explains that automation, ‘as always happens in matters of progress, **adds** more than it *replaces* or

*eliminates*¹⁶². Adição, mesmo que contraditória ou ilógica, dentro de um quadro estabelecido de referência: pintura e não pintura; ser e não ser; eis a resposta. O elemento preexistente do *détournement* se transforma assim num elemento *afetivo*, uma reminiscência, mas forte o suficiente para abalar as certezas e as categorizações que aqui se busca consolidar a tanto custo.

Manter *conclusivamente* que o centro do presente Estudo de Caso é e não é *pintura* implicaria propor que esta tese é e não é *científica* (considerado o atual consenso acadêmico sobre o sentido de ciência). Este é um salto “quântico” que a tese vislumbra com encanto, mas do qual precisa, de alguma forma, se evadir, pois se inscreve deliberadamente num dispositivo científico cioso de seus protocolos.

Assim, o que seria uma tese *dissensual* decide, de forma conciliatória (e, finalmente, científica), por um “consenso desviante”: conclui, *conclusivamente*, pela primazia do exemplo das *internet paintings* como um **desvio processual e de transformação no meio pintura**.

Reconhece, assim, o pleito de cidadania das *Blackberry Paintings*, ou melhor, “*paintings*”, como um **desvio processual e de transformação do meio pintura**, enquanto, por ora, circunscrito ao reino de uma outra e nascente hipótese:

A de que a pintura está aí

E alhures.

5.5. Considerações finais (limitações da pesquisa e pesquisa futura)

“Cultural Identity emerges from decisions made person by person, bit by bit, moment by moment, experience by experience”. (GIGLIOTTI In LUNENFELD, 1999: 63)

Uma “história do presente” é uma empresa consideravelmente temerária, não apenas por conta do conhecido critério da falta de “distanciamento histórico” em relação ao próprio presente que se vive, mas também pela constatação de que o presente é, mais do que imediato, *vertiginosamente* imediato. Esta desorientação estrutural da contemporaneidade, para os seus contemporâneos, é assim diagnosticada por Agamben (2014):

¹⁶² The Situationists and Automation. Asger Jorn, 1968, In <www.bopsecrets.org>. Acesso em jul. 2017.

Ser contemporâneo é responder ao apelo que a escuridão da época faz para nós. No Universo em expansão, o espaço que nos separa das galáxias mais distantes está crescendo a tal velocidade que a luz de suas estrelas nunca poderia chegar até nós. Perceber, em meio à escuridão, esta luz que tenta nos atingir, mas não pode – isso é o que significa ser contemporâneo. O presente é a coisa mais difícil para vivermos. Porque uma origem [uma *arché*], eu repito, não se limita ao passado: é um turbilhão, de acordo com a imagem muito fina de **Benjamin**, um abismo no presente. E somos atraídos para este abismo. É por isso que o presente é, por excelência, a única coisa que resta não vivida.

Uma “história do presente” é, assim, em certo sentido, uma empresa tão temerária quanto uma “história do futuro”. Ou melhor, as incertezas em relação ao presente facilmente se mostram na prática (e *na teoria*) tão potentes quanto as incertezas em relação ao futuro. Isto posto, uma noção bastante original relacionada a uma elaboração do futuro da interação humana com o digital é a noção de *metatela*, de Manetas. Esta possibilidade interpretativa de uma *tela* mais que nova, *inedita*, aponta na verdade para um futuro pós-digital, no sentido de um digital privado da “ditadura do digital”.

Como um presságio deste futuro, sugerido por Couchot (2011: 42), temos que a raiz da imagem numérica em um programa informático (e não mais em um real do qual seria indício) “faz entrar a lógica da figuração na era da Simulação”. A noção de metatela sugere justamente que esta “lógica figurativa” (como que uma *pulsão figurativa*) é poderosa o suficiente para congrega e transcender as possíveis modalidades técnicas de morfogênese da imagem. Na encruzilhada que é sua obra, Manetas é um “*designer de significados*” (nos termos de Vilém Flusser); a projetar e executar, com seu pensamento e suas ações, parte significativa de seu próprio destino e parte importante do destino da arte na contemporaneidade.

Os novos meios, da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos. Mas os meios podem funcionar de maneira diferente, a fim de transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significados. (FLUSSER In.: CARDOSO [Org.], 2007: 159).

Um projeto editorial de 2005, no prelo, de Manetas, aqui ainda não citado, se chama “Marx, Marinetti e Miltos Manetas”. Este título *projetual* por si só parece resumir, também ele, os vínculos aqui tecidos entre realismo (social), desvio e “vanguarda”.

Sugere que a poética realista e a alter-realista são poéticas de intervenção no mundo e no mundo da arte. Se o mundo, contudo, e neste momento, é mais vasto que a

“arte contemporânea” e que a “sociedade digital” que insiste em se declarar sua face, qual seria esta real face do mundo?

Na crítica ao *BP Portrait Award 2015* publicada na edição *online* de 17/06/2015 do jornal "*The Guardian*", Jonathan Jones intitula sua matéria de "*Sad Face*" ("Rosto Triste"), traduzindo o incômodo de perceber, na grande parte dos retratos propostos para o prêmio, um ar básico de "inexpressividade". Citando o exemplo, realmente bastante insólito, de um modelo retratado de óculos escuros, o comentarista finaliza o relato lamentando que não existam mais "tantos Rembrants hoje em dia", a capturar a alma do seu objeto/sujeito. A tese cita este exemplo por considerá-lo emblemático, por várias razões. Primeiro, por ainda verificar a manutenção de critérios de comparação com a *genialidade* dos grandes mestres do passado; comparação a operar ainda hoje na ação de formadores de opinião e do público;

Segundo, relativamente à massiva e virulenta reação dos leitores, como aquela a observar que, "uma vez que a história só registrou **um** Rembrandt, é relativamente inevitável que não haja tantos atualmente" - o que de resto sinaliza a descentralização do poder de formar opinião, a tornar difícil (senão impossível) a caracterização homogênea do "público" contemporâneo.

A face do humano em Manetas também é inexpressiva. Novamente, pelo que o corpo de sua obra diz, esta inexpressividade sugere espera ansiosa, mas otimista.

Por falar em “outro” futuro, um horizonte previsto como a problematizar ainda mais a relação entre o analógico e o digital diz respeito à "*Internet of Things*¹⁶³". Em seu limite de literal superação e indiferenciação entre coisas e informação, este novo passo tecnológico pode ter o poder de alterar o entendimento sobre as conclusões desta tese. Esta é, contudo, uma situação que precisará ser tratada em seu devido tempo.

Voltando ao presente, o caráter ubíquo da informação num *regime de informação* inspirou a presente proposta de alter-realismo. Proposta associada ao que outros possam chamar, por um lado, de “realismo capitalista” e, por outro lado, de “capitalismo digital”, a presente busca sugerir o quanto a questão artística aqui abordada também é (como sempre o é) uma questão social. Competências para melhor vislumbrar os nexos, condicionantes e consequências que a lógica artística na contemporaneidade engendra

¹⁶³ A Internet das Coisas (do inglês, *Internet of Things*) é uma revolução tecnológica a fim de conectar dispositivos eletrônicos utilizados no dia-a-dia (como aparelhos eletrodomésticos, eletroportáteis, máquinas industriais, meios de transporte etc.) à Internet, [e] cujo desenvolvimento depende da inovação técnica dinâmica em campos tão importantes como os sensores wireless, a inteligência artificial e a nanotecnologia. (In <https://pt.wikipedia.org/wiki/Internet_das_coisas>. Acesso em 06 jul. 2017.

com outras lógicas (econômica, sociológica, política, antropológica etc.) certamente contribuiriam para tornar esta tese um testemunho mais profundo, rico e útil da contemporânea “realidade”. O presente autor desta tese “provisoriamente concluída” continuará a acompanhar o desenvolvimento paralelo e geminado entre o impulso de desenvolvimento científico e tecnológico e o “impulso figurativo” na arte da pintura.

Paralelamente, atentar-se-á para o potencial que uma discussão mais socialmente disseminada sobre *Educação Tecnológica* (CARDOSO, 1999) pode ter para minorar os efeitos atrelados à percepção da citada “ditadura do digital” sobre a presente e as futuras gerações, em prol da percepção das dimensões potencialmente e efetivamente positivas do digital, resguardado o respeito para com outras formas simbólicas.

“THE AND”.

REFERÊNCIAS

- ACQUISTAPACE, Micaela (Org.). **Miltos Manetas: paintings from contemporary life**. M Johan & Levi Editore, 2008.
- ADORNO, T. W.. HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Amigo & O que é um Dispositivo?** 1ª Ed. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009
- _____. O autor como gesto. **Profanações**. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **O Pensamento como Coragem**. Entrevista concedida à Revista do IHU (Instituto Humanitas Unisinos). Edição *online* n. 517, julho de 2014.
- AICHER, Otl. **Analógico y Digital**. Trad. para o Espanhol de Yves Zimmermann. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ANJOS, Moacir dos. **Crítica, Moacir dos Anjos**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. ____: Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, José D'Assunção. A História Serial e a História Quantitativa no Movimento dos Annales. **História Revista**. v. 17, n.1, p. 203-222, jan/jun. 2012.
- _____. **Os Campos da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. ____: Antropos. 1991.
- _____. **Senhas**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BECKETT, Samuel. **Nohow on: three novels**. NY: Grove Press, 1996.
- BELL, Daniel. **The coming of Post-Industrial Society**. NY: Basic Books, 1973.
- BELL, Julian. **What is Painting? Representation and Modern Art**. Thames & Hudson, 1999.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica.** _: Zouk, 2012 [1ª ed. 1936].

BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a Obra de Arte:** técnica, imagem, percepção. Trad.: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão.** ____: Brasiliense, 1984.

BERGER, John. **Modos de Ver.** São Paulo: Rocco, 1999.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano T. Fontes Visuais, cultura visual, História Visual. Balanço Provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, nº45, pp.11-36, Julho de 2003.

BOTTOMORE, Tom (Ed.) **Dicionário do Pensamento Marxista.** Zahar. Edição Digital: abril de 2013. In: www.sociological.dominiotemporario.com/doc/DICIONARIO_DO_PENSAMENTO_MARXISTA_TOM_BOTTOMORE.pdf.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida:** a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Editora, 2011a.

_____. **Radicante:** por uma estética da Globalização. São Paulo: Martins Editora, 2011b.

_____. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Editora, 2009.

_____. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes. 2009

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Martins, 2000.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** ____: Cosac Naify, 2012 [1ª ed. 1974].

CARDOSO, Tereza F. Levy. Sociedade e Desenvolvimento Tecnológico: uma abordagem histórica. GRINSPUN, Mirian P. Z. (Org.). **Educação Tecnológica: desafios e perspectivas.** São Paulo: Cortez, 1999 (pp. 183-225).

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTELLS, Manuel. **Internet Galaxy:** reflections on the internet, business and society. Oxford: Oxford Press, 2001.

_____. **A Sociedade em Rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. TODOROV, Tzvetan. **Teoria da**

Literatura-I. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al.

COELHO, L. A. L. Percebendo o método. In: Rita Maria Ribeiro Couto. (Org.). **Formas do Design.** Rio de Janeiro: 2AB, 1999, pp. 28-51.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna.* São Paulo: Loyola, 2000.

COSTA, Eliane. Impacto das tecnologias na produção, na distribuição e no consumo culturais. **Economia da Cultura: ideias e vivências.** Ana Carla Fonseca Reis e Kátia de Marco (Orgs). Rio de Janeiro: Publit, 2009.

COTRIM, Ana. **Literatura e Realismo em Gyorgy Lukács.** ____: Zouk, 2016.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** PARENTE, André (Org.). São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. O Sujeito Aparelhado e as Técnicas Óticas. _____. **A Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual.** Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. "A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real". DOMINGUES, Diana (Org.). **A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias.** ____: UNESP, 1997

CRUZ, Nina Velasco e.: O Conceito de Mídia Úmida. **Arte e Tecnologia.** Coleção Estudos da Cultura. Série Interseções; v.4 (pp.9-20). Recife: Massangana, 2010.

CRUZEIRO. Cristina Pratas. **Arte e Realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX.** Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa, 2014.

DANTO, Arthur.C. **After the End of Art.** ____: Princeton University Press, 1998.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** ____: Contraponto, 1997 (Tradução de "La Société du Spectacle". 1ª ed. 1967).

DEBORD, Guy. JORN. Asger. **Memoires** [Livro de Artista]. IS. 1959.

DEBORD, Guy et al. INTERNATIONAL SITUATIONISTS DEFINITIONS, acessível em <http://www.bopsecrets.org/SI/1.definitions.htm>, acessado em 10/07/2014.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. *Um guia prático para o desvio.* Disponível em <http://www.bopsecrets.org>.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem.** ____: Vozes, 1994.s

DELEUZE, Gilles. **A Dobra.** ____: Papyrus, 1991.

_____. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Gral, 1988.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Tradução, por Silvio Ferraz e Anitta Costa Malofe, de Francis Bacon: *Logique de la Sensation.* Paris: Aux Éditions de

la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 5V. São Paulo: 34, 1995.

DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.

DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **A Persistência da Pintura**. Fundação Bienal do MERCOSUL. 2005.

DUSSEL, Enrique. **La Filosofía de la Producción**. Bogotá: Editora Americana, 1984.

ENGELS, Friedrich. **Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A altermodernidade de Nicolas Bourriaud. **Trans/Form/Ação**. v. 35, n. 3, set/dez. 2012.

FERRAZ, Pâmela Araújo. A Técnica Situacionista do Détournement na Obra de Cildo Meireles. Dissertação de Mestrado. Orientador: Gentil Porto Filho. Departamento de Design da UFPE, 2013.

FEYERABEND, P. **Contra o método: esboço de uma teoria anárquica do conhecimento**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1977.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Rafael Cardoso (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. [Portugal:] Vega, 2002.

FREITAS, Artur. As Três Dimensões da Imagem Artística. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

FREUD, S. STRACHEY, J. FREUD, A. (org.). Jokes and their relation to the unconscious. **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**. V. VIII. Londres: Hogarth, 1974.

FURET, François. Atelier do Historiador. **A Oficina da História**. Lisboa: Gradiva, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O Método Desviante. Trópico. www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2807,1.shl. Publicado em 03/12/2006.

GASKELL, Ivan. **Vermeer's Wager**. London: Reaktion, 2000.

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

GOMES, H. F. A função do Iconismo na percepção: etapa precursora da construção de conhecimentos e informações. **Data Grama Zero. Revista de Ciência da Informação**, V. 6, nº 6, 12/2005

GRAU, Oliver. **Virtual Art: from illusion to immersion**. Trad. Gloria Custance. London: The MIT Press, 2003.

GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge, Massachussets; London: The MIT Press, 2008.

GUATTARI, Felix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. _____: Vozes, 2010.

HAYLES, N. Katherine. The Condition of Virtuality. LUNENFELD, Peter (Ed.). **The Digital Dialectic. New Essays on New Media**. Cambridge/London: The MIT Press, 1999/FBAUP.

HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica. **Scientiae Studia**, V.5, n.3. pp. 375-98, 2007. Trad. Marco Aurélio Werle.

HEIM, Michael. The Cyberspace Dialectic. LUNENFELD, Peter (Ed.). **The Digital Dialectic. New Essays on New Media**. Cambridge/London: The MIT Press, 1999/FBA

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. _____: Cosac Naify, 2001.

HABERMAS, Jurgen. **Técnica e Ciência como Ideologia**. UNESP, 2015.

HUYSEN, Andreas. Mapping the Postmodern. **After the Great Divide**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAKOBSON, Roman (1971). Do realismo artístico. EIKHENBAUM, B. et alii. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, pp. 119-27.

JAREMTCHUK, Dária. RUFINONI, Priscila (Orgs.). **Arte e Política: situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

JENKINS, Henry. **Convergence Culture: where old and new media collide**. New York University Press, 2006.

JONES, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/17/bp-portrait-award-2015-national-portrait-gallery-london>. The Guardian. Online. 2015.

JORN, Asger. **The Situationists and Automation**. 1968. In: www.bopsecrets.org, acessado em julho de 2017.

_____. **Detourned Painting**. 1959. In: www.sionline, acessado em julho de 2017.

MATTHEWS, Jan D. **An Introduction to the Situationists.** 2005. In: www.theanarchistlibrary.org., acessado em julho de 2017.

KLEIN, Naomi. **Sem Logo:** a tirania das marcas em um planeta vendido. Rio de Janeiro: Record: 2004. Trad.: Ryta Vinagre.

KNABB, Ken (Ed.e Trad.). **Situationist International Anthology.** Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1995 (third edition). In: www.bopsecrets.org., acessado em julho de 2017.

KNABB, Ken. **A User's Guide to Détournement.** (tradução de Ken Knabb a partir de *Situationist International Anthology* [2006]). In: www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm, acessado em julho de 2017.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **The Originality of the Avantgarde and other Modernist Myths.** Cambridge: MIT Press, 2005. 1. ed. *October (Spring)*, 1979.

KURCZYNSKI, Karen. **The Art and Politics of Asger Jorn.** ____: Ashgate, 2014.

_____. Expression as Vandalism: Asger Jorn's "Modifications". **Anthropology and Aesthetics**, v. 53/54 (2008), pp. 295-313.

LATOUR, Bruno. Ensaio de Antropologia Simétrica. **Jamais Fomos Modernos.** 1994.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-história. BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História:** novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência:** o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **Cibercultura.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **O que é o Virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOPES, Dominic. Pictorial Realism. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 53, No. 3 (Summer, 1995), pp. 277-285.

LOTMAN, Yuri. **Universe of the Mind.** ____: 2001.

LUKÁCS. Gyorgy. **The meaning of Contemporary Realism.** ____: Lightning Source, 1979.

LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.** 1ª edição 1979. Trad. ingl. Geoff Bennington e Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).

_____. **Discours, Figure.** Paris: Klincksieck, 1971.

LUNENFELD, Peter. **The Digital Dialectic.** New Essays on New Media. Cambridge/London: The MIT Press, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MALEVICH, Kazimir. From Cubism and Futurism to Suprematism: the new realism in painting. **Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism, 1902-1934**. BOWLT, John (Ed. & Trad.). NY: The Viking Press, 1976.

MANETAS, Miltos. **In My Computer**. Brescia: Link, 2011.

_____. **Marx, Marinetti e Miltos Manetas**. No prelo.

MANOVICH, Lev. **Software Takes Command**. NY: Bloomsbury, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MARX, Karl. **O Capital**. Edição Condensada. Trad. Gabriel Deville. ____: Edipro, 2008.

MATOS, Olgária. **O Iluminismo Visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MATTHEWS, Jan D. **An Introduction to the Situationists**. In.: www.theanarchistlibrary.org., acessado em julho de 2017

MAUAD, Ana Maria & KNAUSS, Paulo. Imagem e Cultura Visual. **Revista Tempo**. Nº 14. 2003: 9-10.

METZ, C. Além da semelhança, a imagem. METZ, C. et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MORAES, D. de. **Metaprojeto: uma nova abordagem disciplinar para o Design**. Minicurso. P&D Design 2004.

MITCHELL, **Picture Theory: essays on verbal and visual representation**. University of Chicago Press, 1994.

MURRAY, Janet H. **Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace**. The MIT Press, 1998.

NIETZSCHE, Frederico. **A Gaia Ciência**. Lisboa: _____. 2000.

OLIVEIRA, Eva Aparecida. A Técnica, a Techné e a Tecnologia. **Itinerarius Reflectionis**. Vol. II - n. 5, jul/dez 2008: 1-13 (versão *online*).

THE OXFORD COMPANION TO ART (Edited by Harold Osborne). Oxford University Press: 1970.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAPADAKIS, A.; COOKE, C. & BENJAMIN, A. [Ed.] **Deconstruction**. Omnibus Volume.

Nova Iorque: Rizzoli, 1989.

PAUL, Christiane. **Digital Art**. _____: Thames & Hudson: 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PETROSKY, Henry. **The Evolution of Useful Things**. ____:Vintage, 1994.

PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PIFANO, Raquel Quinet. História da Arte como História das Imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 7., Número 3, 09-12/2010.

POMERAND, Gabriel. **Saint Guetto of the Loans: Grimoire**. ____: *Ugly Duckling Presse*, 2006. (reedição de *Saint Ghetto des Prêts*, de 1950).

POPPER, Frank. **From Technological to Virtual Art**. Thames & Hudson. 2006.

_____. **Art of Electronic Age**. Thames & Hudson. 1997.

PORTO FILHO, Gentil. Palestra em reunião *online* do Grupo de Pesquisa II no *facebook*, em julho de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Primeira edição francesa de 2008).

_____. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34. 2005. Tradução de Mônica Costa Netto.

REAVES, Wendy Wick; WARD, David; FORTUNE, Brandon Brame. **Face Value: portraiture in the age of abstraction**. London: D Giles, 2014.

RITTEL, H. W. J, **The Reasoning of Designers**. Working Paper A-88-4, Institut fur Grundlagen der Planung, Stuttgart (1988).

RODOWICK, D. N. **Reading the Figural**, or philosophy after the new media. Durham: Duke University Press, 2001.

ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. ____: Perspectiva, 2006 (1ª ed. 1959).

SAGER, Peter. **Nuevas Formas de Realismo**. ____: 1981.

SANTOS, Jeims Duarte dos. A Pintura Realista entre o Gueto e o Bunker: o caso da coleção de arte figurativa no século XXI no MEAM Barcelona. Catálogo do XXVI Encontro Anual da ANPAP. 2017. No prelo.

SAPIR, Itay. **The Destruction of Painting: an art history for an art that resists history**. Leitmotiv. V.5, 2005, www.ledonline.it/leitmotiv

SCHILLER, Dan. **Digital Capitalism: networking the global market system.** The MIT Press, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. no. 39 Brasília. Jan./ Jun. 2012. Versão Online, acessada em julho de 2017.

SCHOTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A Obra de Arte. BENJAMIN et al. **Benjamin e a Obra de Arte.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHWABSKY. **Vitamin P.: new perspectives in painting.** Vol. 2. 2011.

_____ **Vitamin P.: new perspectives in painting.** Vol. 1.. 2007.

SILVA, José Cláudio Cruz e. **Processo-projeto em Intervenções urbanas: SPA das Artes 2009.** Dissertação de Mestrado. Orientador: Gentil Porto Filho. Departamento de Design da UFPE, 2011.

SMITH, Roger. Terminological Inexactitudes: image functions in graphic communication. **Information Design Journal** 4/3 (1986) p. 199-205.

SOULAGES, **Estética da Fotografia.** São Paulo: SENAC, 2010.

STAFF, Craig. **After Modernist Painting: the history of a contemporary practice.** ____: I.B.Tauris, 2013.

STOICHITA, Victor I. GLASHEEN, Anne-Marie. **The Self-aware Image: an insight into early modern meta-painting.** Cambridge University Press, 1997.

TAGG, John. **Grounds of dispute.** Art History, cultural politics and the discursive field. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRIER, James. **Detournement as a Pedagogical Praxis.** ____: Sense Publishers, 2014.

VAN ALPHEN, Ernst. Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história. **AFE.** EBA UFRJ, 2006.

VANEIGEM, Raoul. **A Arte de Viver para as Novas Gerações.** ____: Conrad, 2002 (Tradução de "*Traité de Savoir-vivre À L'usage Des Jeunes*". 1ª ed. 1967).

VIDAL, Carlos. **Invisibilidade da Pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman.** Lisboa: Fenda, 2015.

WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. **Trans/Form/Ação,** (Marília-SP); V.34, pp.95-108, 2011.

WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como Arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999: 13-17.

ZACARIAS, Gabriel. MACHADO, Tiago. Novo Realismo e Internacional Situacionista: um

estudo do questionamento da imagem pictórica pelas neovanguardas francesas. *Domínios da Imagem*, v. 3, n. 5, p. 67-82, novembro de 2009.

ANEXO: O MANIFESTO NEEN

NEEN MANIFESTO¹⁶⁴

NEEN STANDS FOR NEENSTERS¹⁶⁵: A STILL-UNDEFINED GENERATION OF VISUAL ARTISTS. SOME OF THEM BELONG TO THE CONTEMPORARY ART WORLD; OTHERS ARE SOFTWARE CREATORS, WEB DESIGNERS, AND VIDEO GAME DIRECTORS OR ANIMATORS.

OUR OFFICIAL THEORIES ABOUT REALITY—QUANTUM PHYSICS, ETC.—PROVED THAT THE TASTE OF OUR LIFE IS THE TASTE OF A SIMULATION. MACHINES HELP US FEEL COMFORTABLE WITH THIS CONDITION: THEY SIMULATE THE SIMULATION WE CALL NATURE. OPENING THE DOOR OF YOUR ROOM OR CLICKING ON A FOLDER ON YOUR COMPUTER'S DESKTOP WILL SEND YOU TO SIMILAR DESTINATIONS. TWO VERSIONS OF REALITY THAT ARE SEEMINGLY PERFECT AND DENSE, BUT THEY WILL START DISSOLVING AFTER YOU ANALYZE THEM.

COMPUTING IS TO NEEN AS WHAT FANTASY WAS TO SURREALISM AND FREEDOM TO COMMUNISM. IT CREATES ITS CONTEXT, BUT IT CAN ALSO BE POSTPONED. NEENSTERS BUY THE NEWEST PRODUCTS AND THEY STUDY HOW TO CREATE MOMENTUM. THEY GLORIFY MACHINES, BUT THEY GET EASILY BORED WITH THEM. SOMETIMES THEY PREFER JUST WATCHING OTHERS OPERATING THEM.

NEENSTERS FIND THEIR PLEASURE IN THE IN-BETWEEN ACTIONS. NEEN IS ABOUT LOSING TIME ON DIFFERENT OPERATING SYSTEMS.

NEENSTERS LOVE COPYING IN THE SAME WAY THAT THE CITY OF HONG KONG MULTIPLIES ITS MOST SUCCESSFUL BUILDINGS. THE SAME, BUT A LITTLE DIFFERENT: NAMES, CLOTHES, STYLE, ART, AND ARCHITECTURE ARE IMPORTANT FOR NEENSTARS. SO THEY CREATE ALL THAT FROM SCRATCH, AS IF WHAT HAS BEEN DONE BEFORE THEM IS NOT SO IMPORTANT.

NEEN IS VERY SENTIMENTAL, BUT IT IS NOT ABOUT IDENTITY, ALTHOUGH NEENSTARS OCCASIONALLY USE THEIR IDENTITIES AS PASSWORDS IN ORDER TO OBTAIN CERTAIN PRIVILEGES.

¹⁶⁴ In.: MANETAS, 2011: 21.

¹⁶⁵ Em outras versões, como em <www.afterneen.com>, o termo "neenster" aparece neste texto como "neenstar".

BECAUSE THE IDENTITY OF A NEENSTAR IS HIS STATE OF MIND, HE IS FREE TO USE THE IDENTITY OF ANOTHER NEENSTAR IF HE NEEDS TO DO SO. BUT THIS WORKS ALSO ON REVERSE: A NEENSTER CAN CREATE ARTWORK FOR ANOTHER NEENSTER AND THAT IS THE MAJOR DIFFERENCE BETWEEN NEEN AND CONTEMPORARY ART.

WHILE IN CONTEMPORARY ART YOU NEED TO BE YOURSELF ALL THE TIME, A CERTAIN TYPE OF "HERO" WHO IS POLISHING ALWAYS HIS IMAGE UNTIL HE BECOMES A MIRROR OF HIS LIFETIME, IN NEEN, YOU ARE A KIND OF "SCREEN." A NEENSTER PROJECTS A TEMPORARY SELF THAT STAYS ALWAYS UNDER CONSTRUCTION AND MOVES FROM THE PRESENT TO PAST AND FUTURE WITHOUT LIMITATIONS.

AND BECAUSE A NEENSTER WILL PUBLISH EVERYTHING ON THE WEB, HIS STATE OF MIND REFLECTS THE PUBLIC TASTE. NEENSTARS ARE PUBLIC PERSONAS.

IF FANTASY BROUGHT SURREALISTS TO THE RIDICULOUS AND REVOLUTION DROVE COMMUNISTS TO FAILURE, IT WILL BE CURIOUS TO OBSERVE WHERE COMPUTING WILL BRING NEEN.

MILTOS MANETAS, NEW YORK, 2000.