

**GT 03 - ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E PEDAGOGIA CULTURAL: NARRATIVAS  
AUTOBIOGRÁFICAS NA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR****DAS VANGUARDAS AO HIPER-REALISMO CONTEMPORÂNEO: OS (DES)CAMINHOS  
DA PINTURA**Mauricio Gabriel Santos <sup>1</sup>  
Débora Cristina Santos e Silva <sup>2</sup>**Resumo**

Esse trabalho, de natureza bibliográfica e interpretativista, busca investigar o hiper-realismo contemporâneo como herdeiro e contraponto das estéticas vanguardistas, uma vez que essas passaram por sucessivas crises na representação do mundo devido à invenção da fotografia e das mídias moventes, como o cinema. Considerando que essas tecnologias apresentavam o mundo com exatidão, as artes plásticas se reconfiguraram para representar o que as lentes mecânicas não podiam apreender. A cultura, fortemente ligada à produção de imagens subsequentes e de objetos de consumo cada vez mais acessíveis e substituíveis, será absorvida e contestada pelas artes num movimento negativo e crítico das relações humanas. As artes se moveram conjuntamente com uma sociedade acelerada para espaços e valorização de imagens e objetos igualmente perecíveis. Essas expressões deflagraram muito mais que uma sociedade em mudança, mas questionaram o sistema imagético e o culto do artefato, que utilizaram, para compor. Dessa maneira, a pintura moderna deixa o figurativo para decompor a imagem em sua tonalidade, movimento, contorno e configurar uma expressão livre do mimético. Tais rupturas, no entanto, têm cedido espaço entre artistas hiper-realistas contemporâneos que objetivam o deslinde do real, esse se mostra focal e minimizado, para contemplar o homem em sua intimidade.

**Palavras-chave:** Hiper-realismo. Pintura. Contemporaneidade.

**Introdução**

A arte moderna buscou trilhar caminhos novos, para além de todos os que já havia experimentado. Conscientes ou não de suas atitudes, os artistas traçaram percursos irreversíveis. As vanguardas europeias conseguiram anular e refazer-se tantas vezes quanto a linguagem e os suportes permitiram. A liberdade do formato, a poesia que saltou da mídia impressa, a pintura que abandonou

<sup>1</sup> Professor. Mestre Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (UEG) maurioipub@hotmail.com

<sup>2</sup> Docente do PPG-IELT. Professora do Curso de Letras do CCSEH. Líder do Grupo ARGUS/CNPq. Bolsista BIP/UEG.

seu cavalete e espalhou-se por superfícies ainda não tocadas, a variabilidade das temáticas, todas essas inovações fazem-se sentidas nas poéticas contemporâneas, de modo que a tradição da ruptura não pode ser esquecida ou tampouco negligenciada em seu valor.

A negação estética que se deu nas artes, contudo, não é um fenômeno isolado. A era moderna, com uma enorme orientação para inovações intelectuais, desencadeou crises filosóficas e epistemológicas, o que levou o homem ocidental a repensar-se diante do mundo e de seus semelhantes. De um ponto de vista sociológico, assim demonstram autores como Berman (1986), Bauman (1998), a modernidade tem seu incerto início no fim do século XVIII, tendo três eventos importantes para uma mudança profunda na sociedade, sendo eles: a revolução industrial, a revolução francesa e a revolução democrática, decorrente desta última.

Esses acontecimentos são de enorme importância, pois a partir deles uma nova cultura começa a ser desenvolvida na Europa e difundida por todo ocidente. Todavia, tais acontecimentos não teriam tamanha amplitude se não alterassem também (e mutuamente) as formas de pensar e fazer conhecimento. O Iluminismo, o Positivismo Científico dos séculos XVIII e XIX reorganizaram e instituíram uma outra cosmovisão nesse período. Lyotard (2000) afirma que é nesse ponto que as grandes narrativas, auto-legitimadoras de sua própria validade, a crença em deus, a religiosidade, a fé em uma verdade divinamente inspirada, começam a ruir rapidamente. Portanto, o homem moderno nasce em meio ao convulso ambiente de reestruturação urbana.

As bases estruturais das sociedades até o século XVII foram total ou parcialmente removidas, pois os meios de produção e de distribuição econômica sofreram drásticas mudanças com a manufatura e a mecanização do trabalho. O homem moderno é o que, consoante a sociedade, aprendeu a girar também sempre, e cada vez mais rápido, contando o tempo em peças por minutos, em segundos de descanso e, claro, em centavos por trabalho. A arte não ficaria imune de representar o homem perturbado por esse ambiente.

Diante desse contexto, tecnologias como a telefonia, o cinema e a televisão vieram por fim acentuar um ciclo de isolamento pessoal e afetivo. Se já não a religião, a fé, as emoções foram subjugadas pela ciência e seus ideais de progresso, uma vez que agora o declínio batia as portas da presença física. Baudrillard (2004) assinala que essas invenções fizeram das imagens e dos objetos a fauna e a flora que cercam o homem desde então, radicalizando-se nas realidades virtuais, das quais o autor vislumbrou seu início.

## Das Vanguardas ao Hiper-realismo

A liberdade da pintura, não abre tanto espaço para arbitrariedade como comumente se tem pensado. Não dispor de elementos verbais, códigos determinísticos a priori, faz com que o pintor adote uma plasticidade muito mais pessoal, embora tenda a seguir modelos já constituídos e técnicas bem desenvolvidas. Barilli (1994) aponta que essa modalidade específica de arte obedece não somente os impulsos criadores dos artistas, mas também a um conjunto de regras internas que reportam à forma com que a realidade é pensada, ao mundo da experiência física.

Se por um lado, a valorização da técnica e o ideal de beleza renascentista estabilizou as produções do período; por outro, o maneirismo concorrente dessa estética abriria, sem contudo negar os avanços materiais da outra estética, caminhos para inovações num campo em expansão visível. A ilusão de movimentos, o perspectivismo, os efeitos de profundidade e volume iniciados pelos quatrocentistas e desenvolvidos pelos quinhentistas, definiram parâmetros de discursividade na pintura que se estendeu até o impressionismo e foram pontos importantes para os vanguardistas, por um desejo de aperfeiçoamento ou de ruptura desses. O abstracionismo moderno é senão a possibilidade de contestação e de ressignificação desses valores estéticos.

Por uma questão de perspectiva, as modalidades de referência à experiência do mundo correspondem a um fazer artístico não encerrado nos limites de sua historicidade, embora a sociedade, bem como o tempo vivenciado na produção da obra interfiram na expressividade, é somente de forma parcelar. Barilli (1994) declara haver aqui, mais uma vez, certa proximidade entre a pintura, a literatura e a música. Imbuída de significados alcançáveis por vias próprias, a pintura vale-se de uma correspondência muitas vezes figurativa e icônica, tal como a literatura o faz com a língua escrita, ou, a seu modo, a pintura como a música, acena para o não-figurativismo, e o que se percebe com relação ao significado é uma certa desvalorização.

O artista visual elabora sobre si e sua produção uma nuvem de plurivocidade, atendendo ou não ao nível de significados comuns a outras formas de produção intelectual. Seu interesse é o de manter a construir formas abertas que, por um caminho ou outro, evoquem circunstâncias de outras ordens de experiência, lidando com o heterogêneo e a densidade expressiva. O impulso de mudança estética, como já elucidado, está condicionado às mudanças tecnológicas e inovações científicas. Sendo assim, é fundamental que se pense na abertura das visualidades frente aos aparelhos de produção imagética que convivem com a pintura. Isto significa também que, “a pesquisa do novo, partilhada por arte e ciência não é um requisito que se coloca em absoluto; pelo contrário, ela deve

respeitar as peculiaridades do estrato físico-material dos símbolos empregados” (BARILLI, 1994, p.78).

A representação via pintura, da figura humana, pelo retratismo, por conta da Renascença e suas contribuições técnicas, não permaneceria da mesma forma com a invenção da fotografia e do cinema. Ambas as tecnologias são mais eficientes para representar o homem do que o caráter pictórico-realista de que a pintura lentamente incumbiu-se. Não obstante, a arte perde sua capacidade de representação do mundo físico-material e, com isso, tendências mais subjetivas e abstratas começam a aparecer para representar aquilo que a ciência não consegue capturar plasticamente. É mais fácil, portanto, inovar no campo semântico dessa linguagem, e no nível estrutural os traçados gráficos ou não e redações cromáticas, que dão ao pintor a possibilidade de intervenções contínuas e ilimitadas.

A tridimensionalidade ilusória supervalorizada pelos quinhentistas, e mantida por cerca de quatro séculos, cede lugar à dimensão simbólica da superfície. A organização espacial dos corpos não segue mais prescrições miméticas, mas códigos muito particulares, a exemplo de Cézanne, Seurat e Gauguin. O simbolismo, bem como na poesia, incidiu na pintura decisivamente. A ressubjetivação da qual as artes visuais se valeram no fim do século XIX e início do XX, afirma Barilli (1994), tendeu a uma fuga do mundo verificável ou certa valorização do mundo interior, desse modo, encontrou nesse período campo fértil para experiências de caráter formal e estilístico. Vale a ressalva de que o figurativismo e o abstracionismo não se excluem mutuamente, uma vez que “os estilos figurativos não podem deixar de ter uma parte de abstração, se o termo for tomado no sentido etimológico, que significa extrair, pôr em evidência, selecionar”. (BARILLI, 1994, p. 107).

Santaella (2003) assevera que anteriormente à fotografia, a pintura procurava figurar o visível e o invisível numa imagem mimética que visava fundir o sujeito ao mundo. Esse tipo de imagem funcionava como a síntese do homem com a própria imaginação. No entanto, ao expor o visível, a fotografia reproduz não mais por imitação, mas por captação, uma vez que as imagens tornam-se documentos, são traços, vestígios de luz. E, por ser um fragmento do real, essa imagem torna-se o testemunho do confronto entre o sujeito e o mundo. A proliferação das imagens decorrente da invenção da TV fez com que as práticas sociais passassem a ser mediadas por visualidades, muito mais que um conjunto de imagens, mas a configuração de uma sociedade do espetáculo.

Em oposição ao excesso de imagens, a pintura voltará seu olhar para o próprio interior: a pintura pós-fotográfica simula por modelização variações de parâmetros de objetos ou situações, pois “o que essas imagens colocam em cena é o procedimento da visão”. (SANTAELLA e NÖTH, 2008,

p. 171). Trata-se de uma antecipação do mundo que objetiva fugir de representações já postas – o resultante dessa atribuição é uma imagem-experimento. Efetivamente, os vanguardistas tiveram progressivas rupturas da dependência da imagem, enquanto objeto do mundo e constituinte de uma significação social alienante. Nesse sentido, Santaella e Nöth (2008) esclarecem que o impressionismo é a primeira estética a negar o valor discursivo da imagem ao preocupar-se tão somente com a impressão colorista, constantemente mutável, da luz sobre os cenários representados.

Posteriormente, segundo Santaella e Nöth (2008), o neo-impressionismo, especialmente com Seurat, transformou a decomposição pictórica das cores impressionistas em um sistema teórico. Van Gogh, por sua vez, deslocou as cores das figuras materiais do mundo, elevando-as ao nível da expressão subjetiva. Gauguin representa, nesse processo, uma cisão muito mais profunda, tanto no poder da imagem, quanto na sua composição cromática e estética, ao simplificar indefinidamente as formas dos objetos e delegá-los a uma função decorativa, em planos bem demarcados e não referenciais.

A revolução absoluta e o dinamismo futurista fizeram ressoar mais agudamente os projetos estéticos de três pintores que sintetizaram a desconstrução moderna, Mondrian, Kandinsky e Pollock. O expressionismo abstrato radicalizado até o limite por Pollock trouxe o intuitivo e o não-lógico às margens de uma estética prenunciada por Kandinsky e consagrada por Mondrian que em vez de fazer referências a realidade concreta, buscou desreferenciá-la ao máximo da expressão cromática e pictórica. O abandono do símbolo, do ícone, o ideal de alcançar o grau mínimo de referência na pintura, fez de Mondrian um divisor de águas, a partir do qual a pintura não poderia mais ser a mesma. Esse percurso fez com que muitos se questionassem sobre o valor artístico da pintura e também sobre os novos rumos que tomaria depois de haver sido desconstruída radical e impiedosamente!(SANTAELLA e NÖTH, 2008).

Baudrillard (2004) considera que a arte desapareceu por proliferação, associada à incapacidade de expressão, o excesso de imagens. A xerox terminou por expandir a arte até a própria anulação. Com efeito, nesse cenário, a arte “desapareceu como pacto simbólico, pelo qual ela se distingue da pura e simples produção de valores estéticos, que conhecemos sob o nome de cultura: proliferação dos signos ao infinito, reciclagem das formas passadas e atuais.” (BAUDRILLARD, 2004, p.21). Nada mais se contradiz ou se questiona; tudo coexiste em uma harmonia indiferente, a neo-geometria, o novo expressionismo, o hiperrealismo contemporâneo; isso porque essas tendências não possuem caráter próprio, senão de simulação de estéticas passadas, e é pela indiferença que suscitam em nós que podemos suportá-las simultaneamente:

A mixagem das culturas, a liberação formal e estilística, produziu na nossa cultura uma estetização geral, numa assunção de todos os modelos de representação e mesmo anti-representação nas artes. Assim, tudo torna-se esteticizável, a maquinaria industrial, a insignificância do mundo, os ideários da anti-arte, tudo se transfigura no estético. Para Baudrillard (2004), é esse caráter que compõe o maior empreendimento da cultura ocidental, pois assistimos ao materialismo mercantil fazer da publicidade uma organização semiológica da vida humana. Até mesmo o mais banal, obscuro, esteticiza-se, culturaliza-se, posto que tudo é dito, expressado, tudo transforma-se em signo de acordo com seu valor estético atribuído.

Contudo, Baudrillard (2004) afirma que continuamos a crer na arte contemporânea como um ritual de cariz metacognitivo, sem referência a julgamentos estéticos. E o fetichismo do mercado especulativo consagra esse ritual ultra-estético. Efetivamente, “livre do real, você pode fazer algo mais real que o real: o hiper-real. Aliás, foi com o hiper-realismo e com a pop-arte que tudo começou, pela elevação da vida cotidiana à potência irônica do realismo fotográfico.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 25). Essa é uma tendência que engloba todas as artes e estilos, entrando no campo transestético da simulação. É o mesmo entusiasmo, mesmo frenesi, que a centrifugação das experiências estéticas promoveu no século XX, porém, agora em outro sentido, não mais expansivo, mas cumulativo.

471

Ora, se a arte é uma forma de apreensão do real, essa realidade, pelas poéticas contemporâneas tendendo a hiper-realidade, em sua proposta, reposiciona o homem no mundo. Ao ponto que o conhecimento produzido não somente objetivo, tampouco apenas subjetivo, mas totalizante sugere uma empatia entre pintor e observador. Dentro da ambiência comum da arte, os dois sujeitos podem frente à pintura construir uma imagem de um mundo possível conectado às experiências de vida de cada um. A pintura hiper-realista move, assim, a realidade referencial para o campo do imaginário e, ao ser devolvido, enquanto obra de arte, para a fruição, entrega mais do que o verificável. “A relação sujeito/objeto surge a partir de então como a base em que se alicerça qualquer relação cognitiva.” (BARBOSA, 1995, p.178).

Diante disso, a pintura hiper-realista do século XXI afirma um mundo empírico preexistente à representação e com certa independência da posição do sujeito espectador. O mundo dos objetos já não se enquadra apenas nos limites do visível, mas estende-se para um campo acessível somente a imaginação do fruidor. Os detalhes, pequenos ou grandes, são apresentados com muita frequência fragmentados ou parciais sob uma valorização de superfícies iluminadas que melhor realcem o figurativismo técnico dessas produções, mostrando o mundo sem pretensões narrativas e com

enfoques arbitrários, o que indica certa pluralidade de olhares e ressaltando o específico na apreensão de objetos particulares. “Modifica-se deste modo o papel constitutivo do espectador monocular e em vez de um realismo narrativo, em que todo objeto cumpre seu papel numa unidade temática, a representação passa para um naturalismo descritivo” (SCHOLLHALMMER, 2002, p. 28).

### **Considerações Finais**

O hiper-realismo desvela uma fragmentação e heterogeneidade crescente bem como a perda da coerência em outras formas artísticas como a literatura e a pintura não-figurativa. O sujeito, ao perder a consciência de sua corporalidade, encontra no hiper-realismo uma tentativa de resgate de sua presença física. O real agora é representado e armazenado distante da memória cambiante que a sociedade contemporânea fundou. Assim, o fugaz, ainda que intangível, é recuperado pela pintura e não permite o seu desaparecimento.

O que se presume, portanto, de acordo com Schollhalmmer (2002), é uma reivindicação do real nas artes e na literatura a despeito das rupturas vanguardistas. Embora a pós-modernidade desconstrua a capacidade discursiva da realidade nas artes visuais - ao menos com principal referente causal e cultural, acentuados pela perda das referências universais e das utopias estéticas – a pintura tem assistido uma recuperação do real correspondente em primeira instância ao realismo histórico e logo pela valorização lírica do gesto mínimo.

### **Referências**

- BARBOSA, Pedro. **Metamorfoses do Real: Arte, imaginário e conhecimento estético**. Porto, Edições Afrontamento, 1995.
- BARILLI, Renato. **Curso de estética**. Editorial etampa Lda. Lisboa, 1989.
- BAUDRILLARD, A. **A sociedade de consumo**. Edições 70, Lisboa. 1995.
- BAUDRILLARD, A. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. /s.t.. São Paulo, Papiros, 2004.
- BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade** - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A Aventura da modernidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. E. Regimes representativos da Modernidade. In: **Léguas e meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. N°1. 2002.