

fragmenta
ção da
imagem da
representa
ção



Mario Fiore
1993
31,5 x 30,5 x 3,5 cm
Acrilica sobre madeira



Resumo

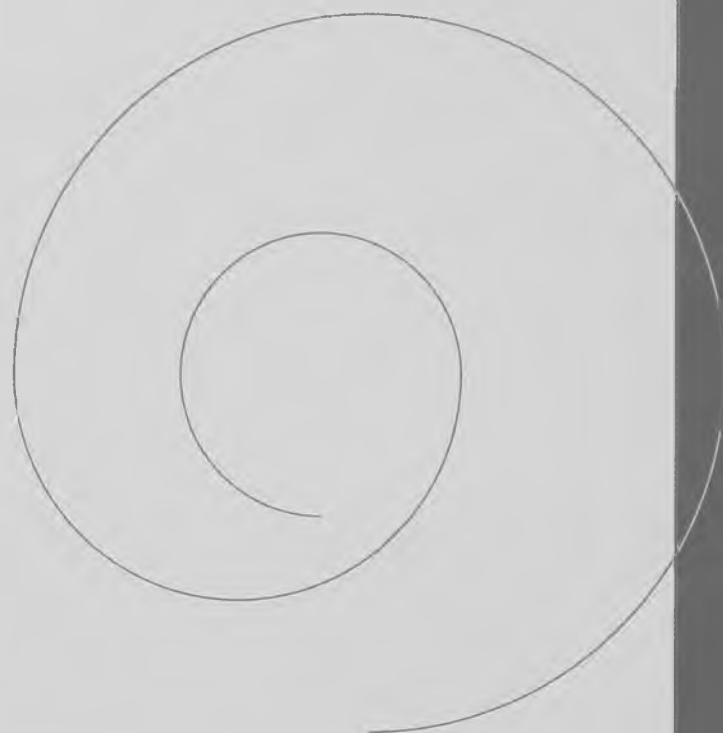
A linguagem da pintura e a paisagem urbana. A cidade vista pelo pintor. A fragmentação da imagem pictórica. Imagem plana: pintura e colagem. Imagem tridimensional: relevo. Pintura com resíduos urbanos. A pintura como arquitetura.

Abstract

The language of painting and urban landscape. The city seen by a painter. The fragmentation of a painted picture. Plane picture: painting and collage. Three dimensional picture: relief. Painting with urban waste. Painting as architecture.

Mário Fiore Moreira Jr. Aluno de
Mestrado
FAUUSP

Mário Fiore
1995
33,0 x 28,0 x 3,5 cm
Acrílica sobre madeira



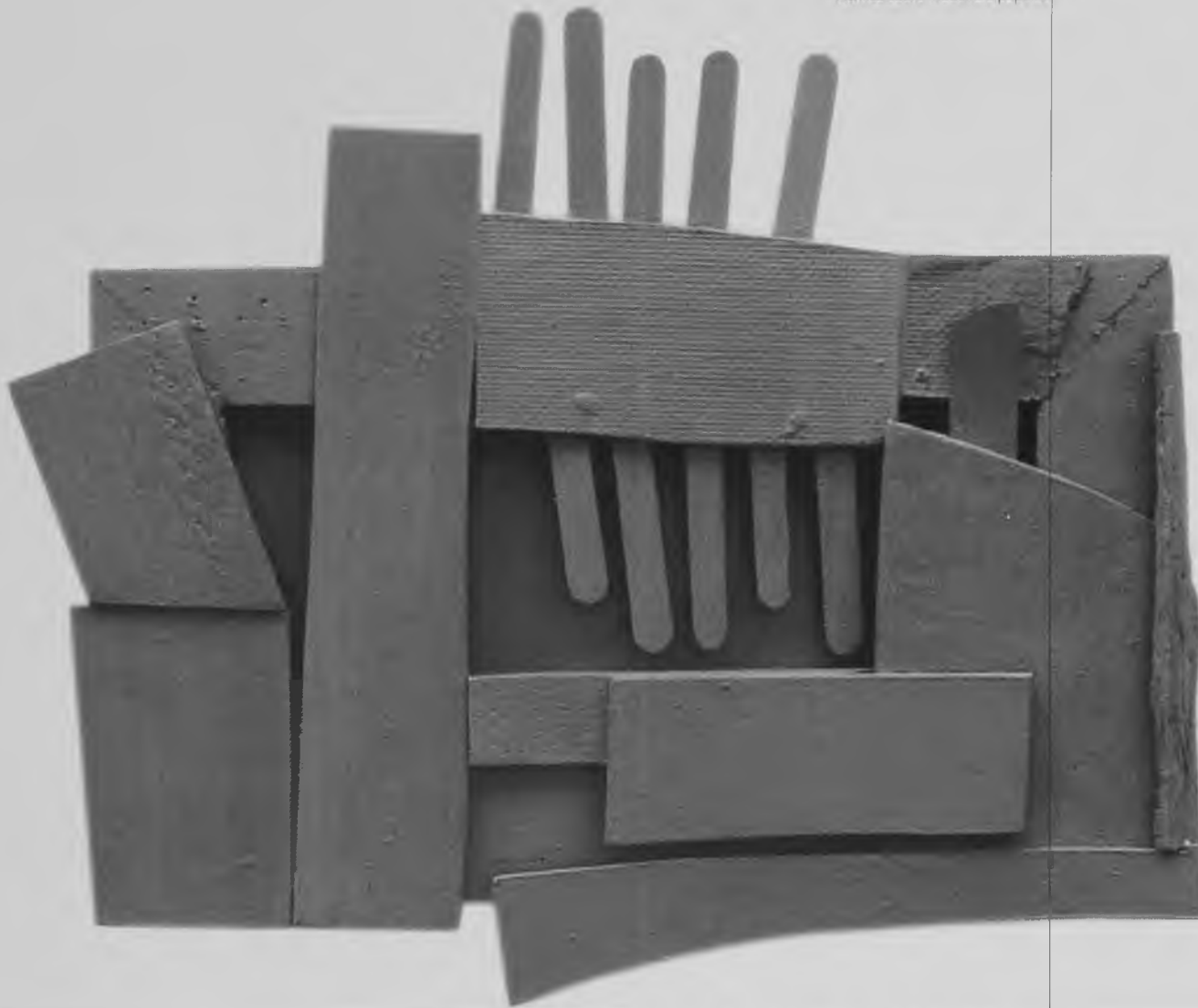
Mario Fiore
1990
80,0 x 70,0 cm
Acrilica sobre tela

Matéria de poesia ¹

"A cidade é o lugar
do texto não-verbal
e a velocidade é o
ritmo de sua
leitura."

Lucrécia D'Alessio
Ferrara

Mano Fiore
1994
24,5 x 30,0 cm
Acrílica sobre madeira e papelão



Encontrar, identificar e
inventariar elementos que
constituem o repertório visual
próprio da linguagem pictórica
na paisagem urbana é o
objetivo deste trabalho.

¹ Título do poema homônimo de Manoel de Barros publicado no livro *Gramática Expositiva do Chão* (poesia quase toda), Editora Civilização Brasileira SA, 1992, p. 179 a 181.

Enquanto artista plástico me interesso pela paisagem urbana tal como ela se apresenta, isto é, sem idealização ou ordenação dos elementos que a compõem. Sem projeto, entregue ao acaso. Me interesso por situações efêmeras, em mutação. Por este processo constante de construção e destruição.

Ao rasgar o cartaz, o transeunte provoca uma colisão entre a palavra do cartaz superposto com a palavra do cartaz coberto. Revela, desta forma, o lirismo espontâneo da rua. ²

A imagem da cidade é feita por todos, é coletiva. Lapidada por quem afixa o cartaz e por quem o rasga. Pelo tipógrafo e pelo servente que constroem o andaime.

A cidade pode ser lida como um livro. O uso da cor, a justaposição e a superposição de camadas de tintas, os desníveis, a colagem de imagens, as veladuras, os gestos, a materialidade constituem o seu discurso e o seu argumento. Os planos verticais (muros, paredes e tapumes), normalmente utilizados como suporte para transmissão de mensagens publicitárias são as páginas deste livro. São os suportes desta "poética mural". Uma poética anônima, imprevisível e bruta. ³

Revelar esta poética accidental das paredes da cidade é dar forma a um assustador arquivo da cultura urbana contemporânea.

⁴

Pintar, cobrir, vedar, raspar. Pintar novamente, cobrir, vedar, raspar, são procedimentos recorrentes na elaboração de uma obra pictórica que pretenda, através do ato criativo, resgatar a memória, a fantasia e a tradição. Mas, eu arriscaria afirmar que as obras-primas da pintura contemporânea não estão nos ateliês e sim na própria cidade. Não são os artistas que estão produzindo as melhores pinturas atualmente, mas o homem urbano, o usuário da cidade, que com a ajuda do Sol, da chuva e do vento está deixando suas marcas, suas inscrições e sua escrita na história da cidade. ⁵

^{2 / 3} Phillips Christopher. *When Poetry Devours The Walls*, in revista *Art in America*, February, 1990, p.139

^{4 / 5} Phillips Christopher, *Op. Cit.* p.144

Há alguns anos o objeto de interesse do meu trabalho tem sido a pesquisa de uma imagem típica do cenário urbano. Embora já tendo optado pela minha atuação como artista plástico, meu ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP contribuiu sobremaneira para reforçar o meu interesse pelo assunto. Naquele momento eu apenas começava a perceber a cidade como laboratório de experiências humanas, como núcleo de concentração de cultura rico em possibilidades de estudo.

Meu Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI), cujo título é “Visões de São Paulo” é um levantamento iconográfico de obras de artistas que se ocuparam em registrar a paisagem da cidade.

Nas minhas gravuras de 1978/79 este tema foi elaborado numa atmosfera intimista, na qual, a cidade era representada através de uma janela, isto é, a partir do interior de um ambiente.

Ao retomar o tema em 1989, procurei diversificar o olhar sobre o assunto. Surgiram edifícios que se sobrepunham e se acumulavam sobre a linha do horizonte, luzes noturnas dos signos publicitários que se projetavam sobre as fachadas, criando formas e cores que invadiam os ambientes das residências. A presença da figura humana era apenas sugerida. Em alguns casos a colagem de elementos da paisagem era tão acentuada que as imagens se aproximavam da linguagem da pintura abstrata. Fragmentos da cultura que operam a fragmentação da imagem pictórica.

Argan diz que: “Todos trazemos em nós, sem nos darmos conta, o sentido do espaço da cidade onde vivemos: suas amplitudes, suas distâncias, seus percursos, seu ar, sua luz, sua cor, as coisas que a preenchem. É uma imagem indefinida, incolor, fragmentária...”⁶

Iniciei então, um processo que desenvolvo até hoje, de fragmentação da imagem da representação.

Primeiro, através de imagens planas: Colagens executadas a partir da fragmentação de fotografias. Estes fragmentos foram remontados com a finalidade de eliminar o contorno original da figura.

Ao espalhar os fragmentos pelo espaço do suporte, sem determinar um foco central para a imagem representada, pretendia alterar a relação figura/fundo na composição. As imagens resultantes deste procedimento foram ampliadas e utilizadas como modelos para pinturas e gravuras.

⁶ Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p.431

Após esta atitude iconoclasta sobre a figura humana, assumi uma postura de reconstrução da sintaxe visual através da criação de colagens com fragmentos de textos e desenhos impressos. (Desmonta-se o brinquedo, para depois, passo a passo, reconstruí-lo.)

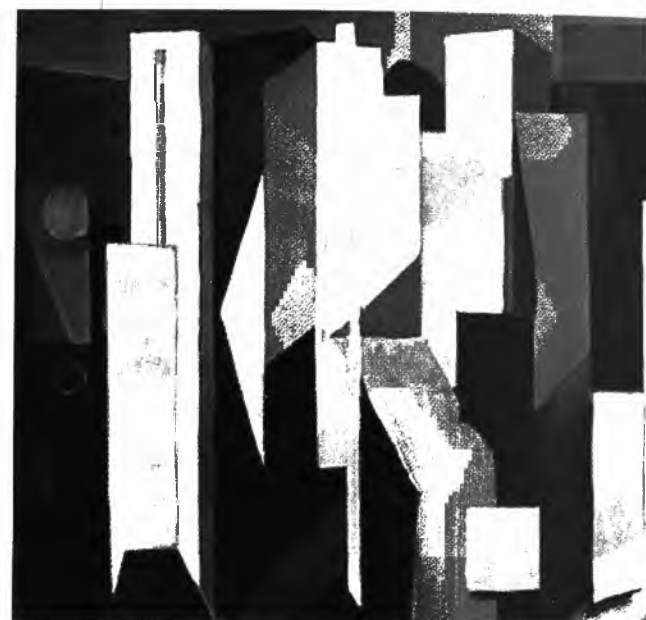
Segundo Herbert Read: "... o foco está no próprio espaço pictórico e, para a organização desse espaço pictórico, todos os elementos visuais, como cor e forma, contribuem, mas não como a representação de uma imagem perceptual imediata. Existe apenas um 'objeto de percepção': é a própria composição; quaisquer elementos provenientes da natureza, imagens visuais derivadas do tema, são decompostos de modo que possam servir como elementos estruturais. A sólida rocha é retalhada em cubos; as pedras são usadas então para construir uma estrutura independente." ⁷

Em seguida, comecei a produzir imagens tridimensionais, ou seja, relevos construídos com fragmentos de madeira, organizados em pequenas caixas, formando pequenos cenários aparentados com elementos da paisagem urbana sem, no entanto, serem narrativos ou descritivos. Surgiram da tentativa de experimentar um suporte diferente da tela montada sobre o tradicional "chassis" de madeira.

Trata-se de um trabalho que vai buscar suas referências nos tapumes de construções, nas favelas, em construções espontâneas sem pretensão artística ou intelectual. Está também impregnado pelos altares construídos por Louise Nevelson, pelos relevos de Sergio de Camargo e pelas obras de Ben Nicholson e Joaquín Torres García.

Os relevos transitam no território das miniaturas, não são esculturas nem maquetes. São definidos por indícios de verticalidade, sugerem a existência da linha do horizonte, provocam sensação de profundidade. Possuem transparência e texturas: materialidade obtida com elementos de origem diversa como plásticos, metais e tecidos. Nos trabalhos iniciais a cor seguia o mesmo esquema adotado para as telas: cores frias e escuras acrescidas de valores acinzentados. Já nos trabalhos mais recentes há a predominância de cores mais apasteladas com muitas veladuras. As peças incorporaram as sombras projetadas em seus múltiplos planos, criando dioramas animados pela incidência da luz. "Arquitetura da luz e da sombra". ⁸

O crítico Herbert Read, ao analisar as obras do pintor Ben Nicholson declara que "... uma divisão geométrica da área da pintura, que se distingue não só por sua cor mas por diferenças de nível,... Uma diferença muito sutil de nível entre as várias divisões da composição é suficiente para criar o padrão abstrato, embora este possa às vezes ser desenvolvido e aperfeiçoado por um círculo ou outro detalhe desenhado a lápis.



⁷ READ, Herbert. *História da Pintura Moderna*, Thames and Hudson, Londres, 1974, p. 92 da edição brasileira do Círculo do Livro.

⁸ SIMS, Patterson. *Whitney Museum of American Art. Selected works from permanent collection*, Nova York, 1985. Catálogo do museu, p. 131.

Estes relevos são pintura ou escultura? A interrogação é mais difícil de responder quando passamos para as obras desse artista que não são talhadas em relevos mas inteiramente pintadas, pois vemos então que a disposição das cores, seu equilíbrio e inter-relações foram influenciados por uma concepção arquitetônica de pintura. ⁹

Uma característica que percorre todo o trabalho é o modo de apropriação das imagens: tanto as letras das colagens como as madeiras dos relevos, são “objetos prontos” Retiro as letras de textos impressos e os pedaços de madeira são “resíduos urbanos” Procedimento contido e premeditado que tem como referência a acumulação, a repetição, o excessivo e o caótico.

Uma consequência relevante deste processo de trabalho é a discussão de como o espaço físico pode ser abordado em seu aspecto poético, isto é, na construção de uma poética do espaço pictórico.

A contribuição do relevo para a expressão artística contemporânea foi a incorporação da luz incidente na composição. Luz que modifica o desenho a cada momento, seja nos painéis da arquitetura moderna com a incidência da luz solar, seja no “quadro-relevo” sob a luz artificial do ambiente interno.

O relevo antecipa a arte cinética e a arte interativa, na medida em que o seu desenho e suas relações formais se alteram de acordo com o deslocamento do observador frente à obra. O observador percebe uma nova composição a cada instante. Os construtivistas russos consideravam essa apreensão dos aspectos construtivos da obra de arte ativa e revolucionária, na medida em que o espectador não estaria mais sendo iludido pela representação perspectivada renascentista, mas consciente do processo de criação da obra ao participar deste processo.

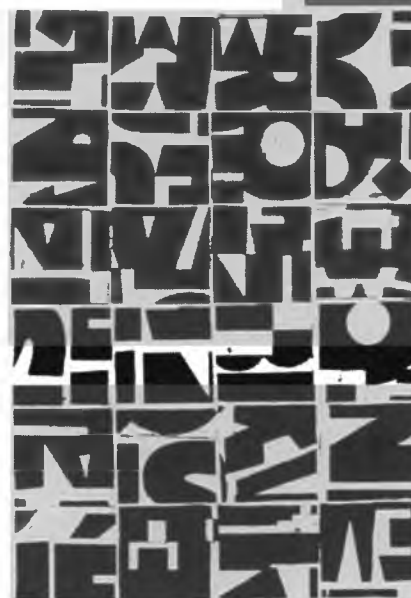
Porém, enquanto suporte, o relevo possui uma contradição interna: está vinculado à parede. Depende do plano vertical da arquitetura para ser assimilado. Deve ser observado como um quadro, mas almeja ser escultura. Não tem autonomia espacial. Tem apenas duas dimensões e meia.

Mario Fiore
1989
115,0 x 130,0 cm
Acrílica sobre tela

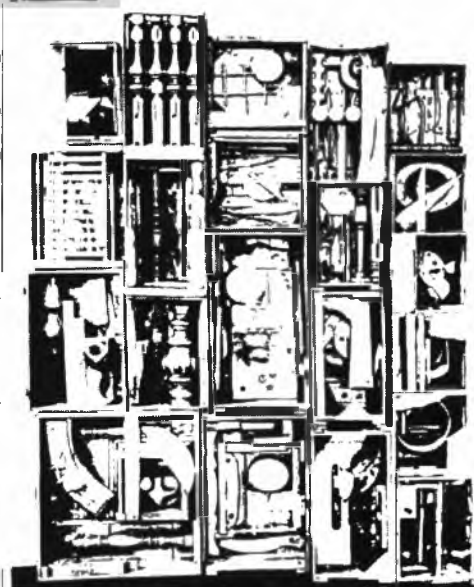
Mario Fiore
1990
70,0 x 80,0 cm
Acrílica sobre tela

Mario Fiore
1993
30,5 x 32,0 cm
Acrílica sobre madeira

Artigo baseado no
trabalho final da
Disciplina AUP-821
Projeto, cor e imagem
1º semestre 1995.



Mario Fiore
1992
21,0 x 14,0 cm
Colagem



Obra de Louise Nevelson: "Royal Tide V", 1960, reproduzida de History of Modern Sculpture, Herbert Read, Thames and Hudson, Londres, 1964, p. 265.



Mario Fiore
1993
34,5 x 60,0 x 3,5 cm
Acrílica sobre madeira