

Hiperrealismo ou a estratégia do olhar

"las cosas se cuentan solas sólo hay que saber mirar"

(Piero — José)

Se a Pop Art tinha trazido à arte um certo "mal estar" com sua frieza, seu desengajamento ético e ideológico, ao recusar o papel de "consciência da sociedade", caberia ao Hiperrealismo levar esta proposição à sua expressão extrema.

Pintura baseada essencialmente na objetivação do meio mecânico, o Hiperrealismo mantém uma série de relações com a Pop Art e o Minimalismo: tematicamente, herda da primeira os aspectos mecânicos da América urbana, da "cultura rodoviária"; formalmente, lembra o Minimalismo com suas superfícies lisas, voluntariamente inexpressivas, que traem o desejo de traduzir apenas o concreto, o literal.

O banal é escolhido por ser *banal* e não por encerrar possibilidades expressivas como acontecia na Pop Art.

Os processos fotomecânicos, já utilizados por alguns artistas pop (Warhol, Lichtenstein), são a matéria-prima do artista hiperrealista, que trabalha com fotografias, slides, material impresso, a fim de exprimir o mundo para além de toda escolha pessoal (engajamento, gosto, deformação expressiva).

Desejando voluntariamente manter-se na superfície, o Hiperrealismo explora freqüentemente o exterior dos objetos e o reflexo da realidade neles. É um jogo de refrações em que o artista se limita a ser *espelho* dum mundo que deseja conhecer apenas superficialmente, apenas em seus aspectos materiais e visíveis. Como diz Daniel Abadie, os hiperrealistas representam um "real potencial": "... Ao objeto industrial de grande consumo, elemento dum verdadeiro folclore cotidiano (a lata de Campbell Soup de Warhol, a Volkswagen de Wesselmann...) posto em evidência pelos artistas *pop*, os hiperrealistas opõem o universo do reflexo, da transparência, do instável. Trata-se contudo menos de captar o tempo, de empreender uma tentativa bergsoniana semelhante àquela dos impressionistas, que de dissolver a armadilha da aparência, de estabelecer sob a identidade do sujeito sua qualidade primeira de objeto a ser pintado ..." (1).

(1) Apud: Ghiberti, Stefano. Realtà riflessa. *Gente*, Milano, (40): 116, 3 ot. 1974.

Este aspecto é bem visível na obra de Richard Estes, cujo jogo de reflexos parece apontar para uma reversão da pura opticidade: o visto é freqüentemente corrigido pelo conhecido. Os reflexos de Estes são ao mesmo tempo imagens e ilusões superficiais. A figura humana só aparece por refração, deslocada num mundo feito só de superfícies brilhantes.

O hiperrealista vê o mundo apenas em termos materiais, objectuais: o homem está ausente do universo tecnológico que criou, ou, se aparece, é um objeto entre outros. Nada o diferencia dos produtos de seu trabalho: é visto com a mesma frieza, com o mesmo distanciamento.

Só sua opacidade cria uma nota contrastante num universo feito de superfícies lisas, brilhantes, em que tudo parece perfeito e autosuficiente. É a passagem da consciência-objeto da Pop Art, em que o homem ainda mantinha relações com os objetos e as linguagens por ele criados, para o puro objeto, para um mundo do qual o homem foi finalmente rechaçado.

Os rostos de Chuck Close, por exemplo, lembram mais um objeto que um sujeito. O rosto não é para Close o espelho duma interioridade: é simplesmente uma superfície, que oferece ao pintor um jogo de formas, cores, reflexos, como qualquer objeto ou paisagem.

Os objetos aparecem em sua integridade, mas não poderiam ser mais estranhos: lembram de tal forma a realidade que acabam por subvertê-la e finalmente negá-la.

A impressão de estranheza nasce do caráter “demasiado”, que caracteriza toda expressão hiperrealista: as cores são demasiado frias, as superfícies demasiado brilhantes, os objetos demasiado objetos, o real demasiado real para não criar uma inquietante impressão de irrealidade.

Ao abandonar a “introspecção”, o Hiperrealismo está próximo da Pop Art e do Nouveau Roman: o objeto é apreendido em sua materialidade bruta, específica, pois o homem sabe que é impossível penetrar na interioridade das coisas. O objeto deixa de ser um receptáculo de conteúdos projetados, deixa de ser apresentado em termos metafóricos para transformar-se na *superfície* duma realidade que o homem procura medir, situar.

Assim como a Pop Art, o Hiperrealismo não trabalha com a realidade, mas com *imagens da realidade*, substituindo ao conhecimento sensorial um conhecimento mediatisado, puramente visual, uma apreensão do mundo feita somente por dois olhos e uma câmera. O olho do pintor hiperrealista não seleciona: para ele tudo é igualmente importante (ou indiferente). Por isso, destrói o centro de interesse, dando a mesma importância a todos os elementos que aparecem na tela. O quadro transforma-se numa infinidade de pontos centrais, sem que nenhum ofereça uma visão privilegiada.

Jean Clair chama o Hiperrealismo de “adorável logro”: procede por metonímia, pois “restitui o objeto em sua alucinante presença, privando-o duma

dimensão, quer porque lhe retira o movimento se é um escultura, quer porque lhe retira a profundidade se é uma pintura, em todos os casos porque lhe retira o frêmito da vida e é por esta metonímia que o objeto hiperrealista, em seu defeito intrínseco, nesta falta da qual faz uma qualidade se institui como logro do desejo" (2).

Uma afirmação de Audrey Flack lembra o "ritual de embalsamento" de que fala André Bazin ao referir-se à fotografia: "Utilizo a fotografia porque é uma grande ajuda para o desenho. A fotografia *congela* um determinado momento do que acontece no mundo cambiante da realidade e me permite estudá-lo tranquilamente" (3) (grifo meu).

A afirmação que muitos hiperrealistas demonstram por Vermeer (Morley chega a repintar seus quadros) não é sem motivos: o pintor holandês foi o primeiro a dar-se conta da nova visão que se teria do mundo se entre ele e o olho fosse interposta uma aparelhagem óptica (*câmera escura*).

Apesar de toda objetivação, o Hiperrealismo não deixa de ser crítico. Sua operação é a mesma da Pop Art: a crítica não é implícita, não é feita em termos emocionais, não é veiculada por conteúdos ideológicos.

Dirige-se diretamente a visão a fim de pôr em crise os critérios de apreensão da realidade (e lembrar sua precariedade).

Sabe que a objetividade é impossível: a fotografia não é o melhor modo de apreensão da realidade, apenas ajuda o artista a compreender melhor os mecanismos da visão.

Ao optar pela imagem fotográfica, o pintor hiperrealista questiona ao mesmo tempo a arte e a realidade: deixa de ser um criador, de dar um testemunho subjetivo para pôr em crise a aparência imediata do real e denunciar a ilusão. Através do real demasiado real, o artista hiperrealista põe a nu o artificial, os mitos, os sonhos de celulóide ou papel que dominam a vida do homem contemporâneo.

Tendo finalmente chegado ao "deserto humano", feito de superfícies metálicas, brilhantes, de jogos de refração, o artista hiperrealista não deseja afirmar o triunfo do mecânico. Constata, ao contrário, a morte do homem, sua alienação, sua superação pelos produtos de seu trabalho, a perda total de valores e dimensões, a rendição à roda do consumo...

Valendo-se dos mesmos procedimentos da Pop Art, registra friamente em suas telas a ausência do homem num universo povoado só de objetos.

(2) Clair, Jean: L'adorable leurre. *L'Art vivant*, Paris, (36): 4-5, fev. 1973.

(3) Apud: Marchan, Simon. Del arte objectual al arte de concepto/Madrid/Alberto Corazón/1972/, p.65.

Crítica da visão, dirige-se justamente à nossa visão, convidando-nos a VER o mundo em que vivemos. Pois, só VENDO, é que poderemos atuar e modificar a realidade (§).

Apêndice

Embora não se possa falar no Brasil duma corrente hiperrealista propriamente dita, as influências da nova estética não deixam de se refletir nas obras de Armando Sendin e Gregório.

O caráter real e realista das imagens de Sendin é realçado pela paginação abstratizante das telas, em que se destacam fragmentos do passado e imagens vivas do presente, captado em seus aspectos cotidianos e mitológicos. A tensão entre irreal e real provocada pelo emergir da imagem dum fundo abstrato dá à arte de Sendin uma aura de poesia, que diferencia sua expressão da fria objetividade dos norte-americanos.

O aspecto meramente fotográfico está também ausente das obras de Gregório, em que o real não aparece detalhado exaustivamente, mas freqüentemente reduzido a seus aspectos essenciais. Esta economia compositória aparece sobretudo nas figuras humanas, reduzidas a silhuetas, a perfis, não propriamente dotados de consistência corpórea.

A obra de Gregório parece articular-se em torno da tensão homem-objeto num universo cotidiano tratado em seus brilhos, em suas transparências, em que a superfície é a imagem do real.

Anateresa Fabris

(*) Paralela à corrente fotográfica, desenvolve-se no Hiperrealismo uma tendência que alguns críticos chamam de acadêmica por ter voltado conscientemente à pintura de cavalete, ao modelo vivo.

A figura exponencial desta tendência — Philip Pearlstein — trata o nu não como uma realidade corporal, mas como construção, como volume, como um jogo de linhas, de massas, de cores frias.

Apesar de não utilizar fotografias, Pearlstein atinge a mesma frieza, o mesmo distanciamento, a mesma “objetividade” dos hiperrealistas fotográficos: seus nus, despidos de qualquer atrativo sexual, não diferem dos rostos/construção de Chuck Close.