

# Marco Giannotti: a fotografia como clandestina na pintura

Niura Aparecida Legramante Ribeiro  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## Resumo

O artigo trata sobre as relações entre a fotografia e a pintura na obra do artista Marco Giannotti, procurando analisar de que forma o seu imaginário pictórico pode ter sido fomentado, a partir de imagens de seus arquivos de fotografias em preto e branco. Esta abordagem comporta dois eixos: algumas de suas produções em pinturas, que aludem a fotografias como referenciais, porém, de forma clandestina, isto é, que não deixam rastros gráficos nas composições pictóricas; e a sua produção fotográfica enquanto obra, que evidencia enquadramentos de platitudes estruturais que reportam formalmente as suas pinturas.

**Palavras-chave:** Marco Giannotti; fotografia; pintura; arquivo; platitudes.

*Ou é a pintura que me leva a buscar motivos fotográficos,  
ou são os motivos fotográficos que me levam a fazer motivos pictóricos.*

Marco Giannotti

As relações entre fotografia e pintura no trabalho do artista paulistano Marco Giannotti<sup>1</sup> (1966),<sup>2</sup> podem ser pensadas em dois eixos de mão dupla: a fotografia enquanto premissa para composições picturais e fotografias que reverberam seu olhar de pintor.

Os cadernos fotopictográficos do artista são parte importante de sua pesquisa, como ele mesmo confirma: “a pesquisa artística se faz pelos cadernos. Tem uma frase de Picasso que eu gosto muito: *Je suis le cahier* (eu sou o caderno)”.<sup>3</sup> Tal esclarecimento já evidencia o quanto a sua pintura se faz pelos cadernos que abrigam parte de seus arquivos de fotografias e cujas imagens utiliza como premissas para suas composições pictóricas. “Refletir sobre o

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da minha tese de doutorado *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

<sup>2</sup> Graduado em Ciências Sociais e pós-graduação na USP, realizou estudos de história da arte quando morou por dois anos em Nova York, assistindo a aulas no Metropolitan Museum of Art e frequentando acervos de arte. Em 1986, durante seis meses assistiu aulas de história da arte no Musée du Louvre, em Paris. O artista atribui ainda sua formação humanista ao convívio com o seu pai, o filósofo José Arthur Giannotti por ter interesse por áreas da filosofia e da antropologia. Atualmente, é professor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> Entrevista à autora, 9/6/2010.

*making off* ou expor os documentos de trabalho do artista permite conhecer os processos de criação realizados num ambiente fechado do ateliê”, afirma Lioba Reddeker (2004, p. 25). De fato, esse dispositivo enriquece o imaginário do artista.

Algumas imagens fotográficas em preto e branco, ampliadas em tamanho de 10x15 cm, estão coladas em cadernos. Em uma mesma página, o artista coloca sempre o mesmo motivo, repetido em diferentes ângulos de tomadas e de enquadramentos. As fotografias, na sua maioria, foram obtidas em locais de viagens feitas pelo artista, por isso, estão organizadas nos cadernos com referência a esses lugares, como Nova York, Berlim, Paris, Chelsea, Serra do Mar, Cubatão, entre outros. As fotografias realizadas em São Paulo são identificadas pelo nome do edifício fotografado, como *Museu Brasileiro de Escultura (MuBE)*, ou do espaço dentro de um edifício, como *Terraço Itália*. Em outras fotografias, é o próprio tamanho do contato que foi recortado e colado sobre a página do caderno. O arquivo possui também várias tiras de negativos, igualmente em preto e branco. Assim como as fotografias dos cadernos, as imagens dos negativos são muito parecidas no enquadramento, como se o artista realizasse a fotografia como um treinamento do olhar pela repetição.

Pode-se perceber, nas fotografias de Giannotti, o interesse formal que se encontra em suas pinturas: formas estruturais, como molduras de janelas, planos de paredes, enquadramentos de vidraças com tomadas em perspectiva, grades de detalhes da torre *Eiffel* e de telas usadas para cercamento de terrenos, andaimes de construções, antenas de rede elétrica, de tubulações, entre outros. Mesmo quando a paisagem mais distante aparece em suas fotografias, percebe-se que seu interesse não está propriamente nessa paisagem, mas nos anteparos visuais que se sobrepõem a ela, como uma janela com cortinas, vidros embaçados ou reticulados, uma grade de ferro em losangos que se impõem sobre uma tubulação ou ponte. São as janelas como superfície, não como transparência do tridimensional, que aparecem materializadas em suas fotografias documentais. O seu olhar esbarra nos planos, não atravessa a vidraça, não busca o infinito e não retém interesse pelo assunto que está para além das molduras.

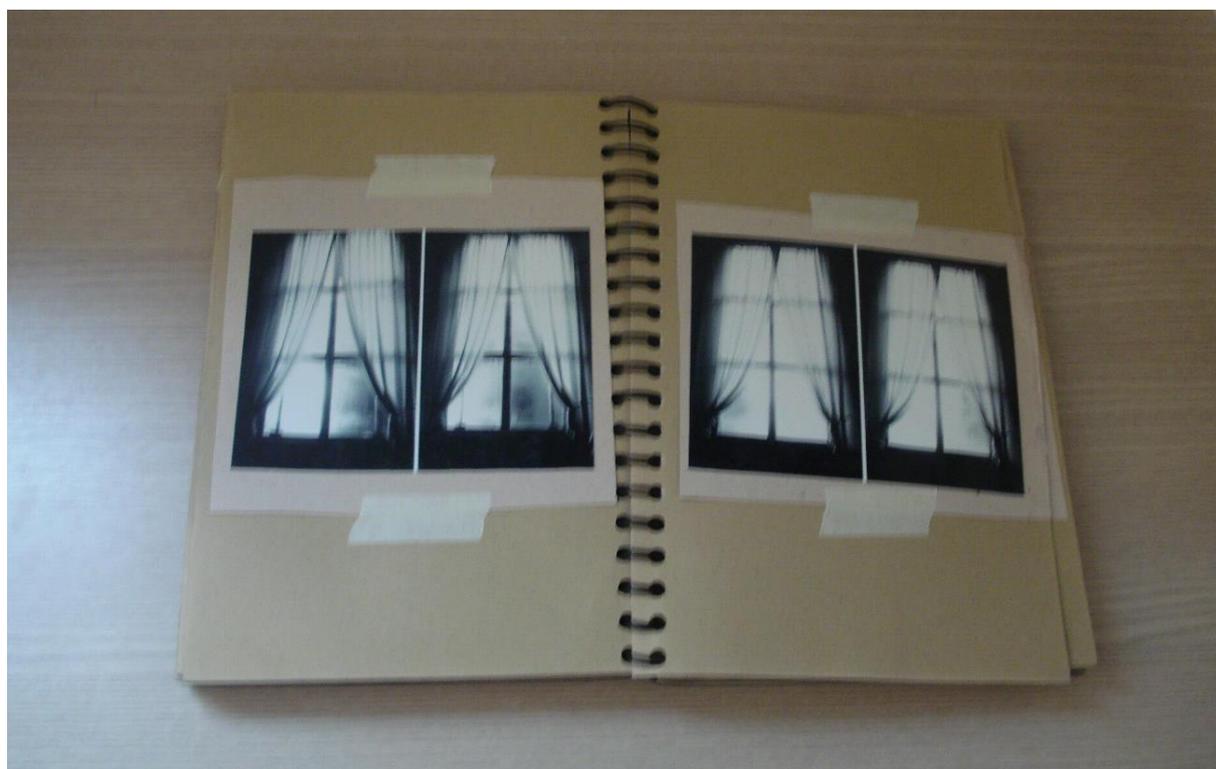
Em várias dessas fotografias como documentos de trabalho, pode-se verificar que o artista realiza tomadas aproximando-se e afastando-se das estruturas, como se fosse pela técnica do *zoom* fotográfico: uma grade fotografada mais ao longe e outra imagem da mesma grade em close, até o ponto de estourar a nitidez. Verifica-se ainda, nas fotografias de seus arquivos, que o artista não preserva propositadamente a qualidade técnica da imagem fotográfica quando da captura. São muitas imagens desfocadas, com enquadramentos descentralizados: “tem que desnaturalizar, é essa artificialidade da imagem que me interessa” (Giannotti, 2010).

Sobre algumas fotografias em preto e branco, o artista realizou intervenções picturais: “a cor sobre essas fotografias visa um pouco a desestruturá-las, a criar outra temporalidade. O que me fascina é a temporalidade da pintura. Ela não tem a imediatez da imagem

fotográfica. É o oposto do instante fotográfico” (Giannotti, 2010). Assim, a cor impõe-se à imagem mecânica, e ele tenta resgatar a temporalidade da pintura.

Aqui o emprego de pintura sobre fotografia não tem qualquer relação com a história das fotografias pintadas, com o objetivo de corrigir problemas técnicos ou dar maior caráter de realismo, como era comum no século XIX. Pelo contrário, Giannotti quer desvanecer o realismo fotográfico, tão caro aos atributos de cientificidade, designados à fotografia na sua origem. Por vezes, suas pinceladas estendem-se para além da fotografia e alcançam a página do caderno.

Sobre a película do papel fotográfico, é visível a trajetória do gesto expressionista pictórico – as cerdas do pincel em cromatismos vermelhos, verdes, amarelos, azuis e roxos, que contrastam com a fotografia em preto e branco. A visão de pintor sobrepõe-se à de fotógrafo. As cores empregadas não são testes ou esboços para composições pictóricas, porque o artista não realiza transposições diretas dessas fotografias para suas pinturas. Com tal gesto picto-fotográfico, Giannotti parece querer diminuir o poder de presença, de visibilidade da imagem fotográfica, presença esta que se colocará de forma indireta em suas composições pictóricas. Embora os cromatismos não anulem completamente as estruturas das janelas, as cores conseguem repelir a noção de tridimensionalidade, também reduzida pelo interesse em fotografar janelas embaçadas, com cortinas ou com retículas que escondem os volumes exteriores da paisagem. Tudo isso se constitui numa forma de enxergar pelo viés da cor uma imagem que era em preto e branco, o que faz lembrar a condição de pintor. Com tal procedimento, o artista coloca cor nas estruturas da fotografia, definindo o eixo de sua poética: cor e estrutura.





Marco Giannotti, cadernos do artista (foto: Niura Ribeiro)

O arquivo, para Marco Giannotti, não representa uma fonte para cópias de códigos fotográficos em regimes picturais, mas compreende uma forma de alimentar o seu imaginário para suas composições em pinturas, como ele atesta: “eu penso a fotografia como algo que enriquece o meu universo visual” (Giannotti, 2010). Pode-se pensar numa relação de ambiguidade entre a fotografia e a prática pictórica de Giannotti: “é a pintura que me leva a buscar motivos fotográficos, ou são os motivos fotográficos que me levam a fazer motivos pictóricos” (Giannotti, 2010). Apesar de o arquivo ser um dispositivo de informação, o artista não utiliza a fotografia como um protocolo de consulta e de leitura literal cada vez que vai criar uma composição pictórica, mas as estruturas das imagens fotográficas estão introjetadas a tal ponto em seu imaginário que, naturalmente, fomentam suas ideias picturais. Com raras exceções, como nas primeiras obras, em que utilizou fragmentos de imagens fotográficas no corpo da pintura, o arquivo, para Giannotti, não tem a função de citação para suas pinturas, como uma transcrição literal. A fotografia como fonte pictural ocupa um lugar clandestino em muitas de suas pinturas, porque os códigos da reprodutibilidade mecânica não são visíveis:

[...] a obra reenvia ao realizado, ao completo, ao acabado, e o arquivo ao inacabado, ao fragmentário, ao escondido. Em princípio, um artista, um escritor, se faz reconhecido por sua obra antes mesmo que por seus arquivos. E acrescenta: É

preciso conceber que o arquivo não designa somente o que não está conservado na obra: seus textos, seus rascunhos, seus esboços, suas sobras [...]. O arquivo é também o traço do trabalho, do movimento da obra, de seu *making off*, mas também tudo o que a entorna, a contextualiza [...] (Corpet, 2004, p. 41-42).

Em Giannotti, muitas vezes, a cumplicidade com os arquivos não é tão explícita. O arquivo não designa somente o que o artista conserva nas suas pinturas, mas o que seu imaginário filtrou das imagens fotográficas, mais como alusão do que citação. Assim, a utilização de fotografias em seu processo de trabalho permanece clandestina à sua pintura.

### **A estrutura fotográfica como imagem clandestina no pictural**

O artista situa no ano de 1991, quando de uma viagem com seu amigo Nelson Brissac a Curitiba, o começo do interesse em fotografar para fazer uso pictórico. Em fotografias de 1992, já se verifica o seu interesse por motivos estruturais de armações de ferro de construções em imagens realizadas em Berlim e de numa fachada de edifícios com seis janelas em Engenho de Piracicaba. A fotografia começou integrada materialmente à sua pintura, como afirma: “eu fiz um fotolito das imagens, imprimir em entretela e trabalhei por cima numa série de pinturas” (Giannotti, 2010). As imagens de molduras de janelas, impressas por meio de serigrafias, são praticamente recobertas por camadas de pinturas que quase escondem a reprodução técnica em obras como *Garbo* (1993) e *Terraço Itália* (1992). O artista parece querer trabalhar cobrindo a imagem fotográfica desse lugar, como ele próprio confirma:

[...] no *Terraço Itália*, tinha uma planta Matissiana. Eu peguei essa imagem e fui encobrendo a superfície da tela, pensando a pintura quase como um palimpsesto, onde você cria uma sobreposição de várias camadas de entretela e aplica cera, parafina e pintura. Você vai desvendando essas paisagens urbanas através dessas camadas (Giannotti, 2010).

A pintura *Terraço Itália* (1992) contém o motivo plástico que mobilizará parte de sua produção pictural: as janelas. O artista diz ter sempre em mente uma obra de Henri Matisse, *Porte-fenêtre à la Collioure* (1914) “dissipar a estrutura da janela em um fundo negro que se transforma não mais em sombra, mas em cor, e o espaço virtual da janela é completamente subvertido” (Giannotti, 1986-2007, p. 5). A iconografia do trabalho *Terraço Itália* decorre de fotografia realizada pelo artista no local, registrando as estruturas geométricas das molduras de janelas com grandes planos envidraçados e com folhas de plantas em silhuetas. Tal imagem é entremeada com camadas picturais, parafina e cera.<sup>4</sup> Já há, portanto, uma intenção

---

<sup>4</sup> Nos primeiros trabalhos do pintor, como a obra *Terraço Itália*, de 1992, Giannotti fez uso da encáustica. Dentre os artistas participantes da *Casa 7*, Marco Giannotti afirma que conviveu muito com Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez, a partir de 1987, sendo que chegou a ter ateliê com este último. Esses artistas utilizavam a encáustica, matéria que permite explorar gradações da textura e de luminosidade. O grupo da *Casa 7* também foi muito ligado ao seu pai, o filósofo José Arthur Giannotti. O pintor alemão Anselm Kiefer, na época de sua formação também tivera uma importância para Giannotti (entrevista à autora, 9/8/2010). O artista se formou em meio a um contexto brasileiro e internacional de revitalização da pintura nos anos de 1980, como a

de usar a fotografia com certo distanciamento, de forma que ela não se sobreponha à pintura, mas apenas se misture a ponto de dificultar seu reconhecimento.



Marco Giannotti, *Terraço Itália* (1992), óleo e serigrafia sobre tela, 190 x 20 cm; fotografia como documento de trabalho; coleção do artista, São Paulo (foto: cortesia do artista)



Marco Giannotti, fotografia (cortesia do artista)

Na descrição de seus procedimentos para outra obra, como *Janela* (1991), pode-se perceber claramente o uso quase oculto da fotografia:

Eu pegava a imagem fotográfica, fazia um fotolito, depois fazia um *silkscreen*, como Warhol, mas é diferente desse artista, porque eu fragmentava a imagem, colocava numa entretela, mas a entretela tinha uma velatura, de palimpsesto mesmo, não é algo que se vê de imediato. Era uma tela bem fininha. Aí, eu rasgava, queimava, colava. Eu buscava uma espécie de fragmentação e, ao mesmo tempo, de rememoração, como se a imagem permanecesse dispersa, mas buscava o fio da meada (Giannotti, 2010).

Na descrição desse procedimento, pode-se perceber que o artista procura amenizar a visibilidade da presença da fotografia em suas pinturas ao fragmentar, rasgar e queimar parte das imagens, ao imprimi-las em superfícies finas, como na entretela ou papel de arroz, de forma que as fotografias ficassem entremeadas às pinturas como palimpsestos. Assim, ele utiliza recursos plásticos que, de certo modo, escamoteiam a objetividade da imagem técnica.

Essa visão entre os dois meios é atribuída pelo artista à particularidade da situação urbana de São Paulo,<sup>5</sup> que, segundo ele, determina muito de sua forma de percepção:

Não é por acaso que fui ao *Terraço Itália*, que é um dos poucos lugares onde você tem uma vista de São Paulo, mas, mesmo assim, essa vista era tão mediada, tão fragmentada, tão cheia de informações, que parece que o olhar nunca se desdobra em relação ao infinito (Giannotti, 2010).

Transvanguarda Italiana, os Neo-expressionismos alemães e no Brasil, *A Grande Tela*, no segmento da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, com curadoria de Sheila Leirner.

<sup>5</sup> Sobre a arquitetura de São Paulo, durante a entrevista à autora, em 9/6/2010, o artista afirma: “[...] note esta minha casa, ela é toda fechada, ela se volta para sua interioridade. A arquitetura de São Paulo nunca é como a de Le Corbusier, uma caixa de vidro aberta. A paulistana sempre busca a constituição de uma interioridade”.

Soma-se a tal percepção o fato de o artista ter exercido a prática fotográfica desde os 14 anos de idade.<sup>6</sup> É um olho treinado pela mediação da janela da câmera, um olhar acostumado a enquadrar os assuntos pela moldura da “janela” do aparelho fotográfico. Ele menciona, ainda, que os dispositivos óticos sempre o fascinaram e atribui essa necessidade de enquadrar um motivo até pelo fato de usar óculos, lembrando o filme *Janelas da Alma*, que também discute a questão do enquadramento das coisas do mundo.

Uma das virtudes apregoadas pelos defensores da imagem técnica já no século XIX foi a capacidade do novo invento de registrar a minuciosidade dos detalhes, como se pode constatar no discurso de Arago na *Academia de Ciências de Paris*, em 1839: “a imagem se reproduz em seus detalhes mais mínimos com incrível exatidão e fineza [...]. A luz reproduz as formas e as proporções dos objetos exteriores com uma precisão matemática” (Arago *apud* Scharf, 2001, p. 28).

Pode-se lembrar também a fotografia estereoscópica no século XIX, que, com a ajuda de um dispositivo, fornecia uma sensação espacial de tridimensionalidade e volume dos objetos. É na contramão dessa capacidade de ver em profundidade os volumes e as distâncias dos espaços que se configuram as fotografias que Marco Giannotti. O artista nega a perspectiva artificial tão cara aos renascentistas, que moldavam o mundo pela ilusão de tridimensionalidade: “a janela não deve ser mais pensada como modelo clássico e virtual da perspectiva, onde a tela aparece como um meio transparente” (Giannotti, 1986-2007, p. 6). Ainda segundo o artista, “na arte moderna, as janelas passam a ser vistas como superfícies, como opacas, e não mais transparentes”. O artista paulistano está interessado na planaridade do mundo. Sua visão não é para o infinito, mas para a proximidade do assunto. É, portanto, uma visão de proximidade que caracteriza sua estética pictórica e que pode ser encontrada nos seus arquivos de fotografias, que contribuíram para formar a percepção da pintura, conforme mencionado anteriormente.

Como se verificou nas fotografias de seus cadernos, o artista parece estar interessado em anteparos visuais que barram o olhar para a exterioridade do mundo. Ele opta por fotografar janelas com cortinas, vidros embaçados ou reticulados; quando aparece uma paisagem, são valorizados os planos arquitetônicos: “é quando nos deparamos com uma janela turva que, efetivamente, temos consciência da sua presença objetiva e começamos a reparar melhor no ambiente em que nos encontramos” (Giannotti, 1986-2007, p. 7), diz o artista. Sempre fotografadas de dentro para fora, em contraluz, muitas vezes as janelas são tão escuras que se sobressaem somente os planos de luzes recortados em meio a silhuetas pretas das molduras. Seu interesse reside, portanto, nas estruturas dos planos das janelas, conforme se verifica em sua declaração: “Delaunay diz que não há nada de mais

---

<sup>6</sup> Com essa idade, afirma ter morado em Nova York, de 1980 a 1982, e já possuía uma câmera fotográfica (entrevista à autora, 9/6/2010).

interessante do que janelas quando se fecham, porque aí você vê a interioridade da própria janela, e a janela é o vidro, a estrutura” (Giannotti, 2010).

A relação que o artista paulista estabelece com a fotografia nas suas pinturas não é como um atestado de presença, porque ele procura o máximo de distância possível em relação a códigos da imagem técnica. Ele não utiliza a fotografia como mimetismo: “a minha relação com a fotografia nunca foi de mimetismo. Na verdade, eu sempre pensei a fotografia e a pintura como dois meios de linguagens que têm suas particularidades” (Giannotti, 2010). Ele procura conservar uma distância dos códigos fotográficos.

Marco Giannotti diz não suportar ver pintores utilizando a fotografia da forma que ele considera como uma “solução fácil”:

O ato pictórico fica uma espécie de interpretação meio realista ou hiper-realista de uma imagem fotográfica, tem que ter uma reflexão muito grande sobre as especificidades de cada meio, é isso que enriquece essa tensão entre a fotografia e a pintura e que alimenta as duas áreas. O pior é pintor que fica pintando que nem fotógrafo e fotógrafo que fica fotografando que nem pintor [...]. Daí essa ideia de fragmentação e reconstrução contínua que realizo. Eu nunca sei o resultado final da imagem de um quadro (Giannotti, 2011).

Como se pode inferir por esse depoimento, o artista utiliza recursos fotográficos para suas pinturas, mas quer preservar um distanciamento com as “especificidades de cada meio”, por isso, critica pinturas com evidências fotográficas. O que o pintor deseja é afastar-se do sentido descritivo da imagem, do realismo da fotografia configurado em pintura.

As suas pinturas podem ser colocadas em dois eixos: as que conservam uma relação com elementos figurativos, como as séries *Fachadas* (1993), *Templos* (1995), *Cárcere* (1996) e *Cubatão* (1996); e as que mobilizam planos de cores e estruturas, como as séries *Estruturas Espaciais* (1999), *Estruturas Espaciais II* (2011), *Relevos* (2000) e *Passagens* (2003), entre outras. No entanto, mesmo nas mais figurativas, não ocorrem transposições diretas da linguagem fotográfica na sua pintura.

A série pictórica *Cubatão* (1996) surgiu a partir de várias fotografias que realizou numa viagem com seu amigo fotógrafo Cássio Vasconcellos a Cubatão, na Serra do Mar, onde Giannotti fotografou torres de luzes elétricas. Estas, quando transpostas para a pintura, aparecem quase como desenhos numa paisagem de faixas picturais de azuis, vermelhos, marrons e brancos, que, pelo colorido, podem evocar uma situação noturna. Da fotografia em preto e branco, o artista só aproveitou os motivos com as torres e os fios de energia elétrica, que multiplicou. A figuração de tais estruturas quase se mantém apagada pelas finas linhas e pela predominância das faixas de cromatismos. Não há indícios de caráter fotográfico na pintura.

Na série *Oleodutos*, o pintor cria um distanciamento da mimese dos volumes fotográficos coloridos das tubulações desses oleodutos, pois, ao transformá-los em pintura, torna-os planos e muda completamente as cores da imagem fonte. Embora ainda reconhecível pelos conectores

dos tubos que preserva, o pintor não faz uma transposição literal da imagem mecânica para a sua pintura. Em nenhum momento, ele se utiliza de aparelho de projeção de imagens. A fotografia serve, então, apenas para enriquecer o seu vocabulário de temas.



Marco Giannotti, *Oleoduto com 4 variações*, 2003, têmpera e óleo sobre tela, 300 x 900 cm; coleção do artista, São Paulo (fonte: cortesia do artista)



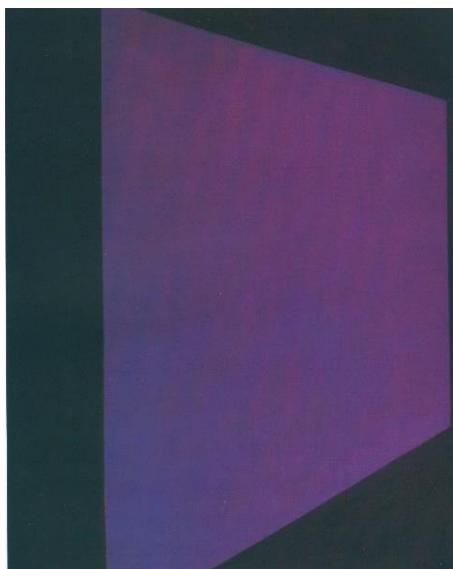
Marco Giannotti, fotografia (cortesia do artista)

A admiração assumida que Giannotti tem pela pintura de Volpi aparece na escolha do assunto da série *Fachadas* (1993), mas, diferentemente do mestre, é como se ele explodisse as fachadas e as transformasse em grandes planos de cores, que chegam a medir 270 x 420 cm. Os planos de formatos de janelas fotográficas em preto e branco aparecem transfigurados em pinturas dessa série, porém não de forma descritiva, pois o artista ameniza a objetividade fotográfica com contornos imprecisos nas janelas e marcas de pinceladas nos planos de cores. Na obra *Fachada vermelha* (1993), uma janela em azul, um pouco descentralizada, sobre um fundo vermelho, cria um contraste pictórico. Outras duas janelas em estado latente, quase invisíveis, podem aludir à imagem fotográfica latente durante um processo de revelação de fotografia analógica.

Na obra *Sala Vermelha* (1994), no projeto *Arte/Cidade*, toda uma sala de um antigo edifício foi impregnada com pigmento vermelho, e foram pintadas janelas numa enorme parede de uma das salas. Segundo o artista, as referências foram as obras *O Atelier Vermelho*, de Matisse (1911), e *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), de Cildo Meireles. Entretanto, pode-se fazer outra leitura, embora possa não ter sido a intenção consciente do artista, a pintura faz lembrar uma sala de laboratório com luz vermelha, esta utilizada para não velar o papel fotográfico durante a revelação de fotografias analógicas.

A declaração do artista, já mencionada, em relação à ambiguidade de suas escolhas, isto é, se é a pintura que o leva a buscar motivos fotográficos ou os motivos fotográficos que o levam a escolher os pictóricos, fica evidente quando se relaciona nessa série uma fotografia de janela com persianas e pinturas e desenhos. As formas horizontais e divisões verticais das persianas são sugestivas para as formas picturais. Independentemente de saber o que foi feito primeiro, se a imagem mecânica ou a imagem pictural, o que fica claro é o diálogo entre as composições enquanto assunto e enquadramentos, mas sem a presença de códigos gráficos da fotografia. A pintura parece sempre conservar o seu espaço de especificidade de linguagem enquanto matéria pictórica. O artista não permite que sintaxes gráficas da fotografia dividam espaço com a sua pintura. Essa independência que ocorre com a fatura da matéria pictórica nessas séries também ocorre nas suas pinturas abstratas.

O pintor utiliza a fotografia como elemento que potencializa o seu imaginário, mas a relação da imagem mecânica com suas abstrações cromáticas não é visível. Se não se tem acesso à produção fotográfica de Giannotti, fica difícil intuir que suas pinturas abstratas possam ter tido como elemento visual subterrâneo uma percepção decorrente de sugestões compositivas de estruturas fotográficas. Os planos cromáticos podem ser transmutações de grandes espaços planares de janelas envidraçadas – ao menos é o que se pode depreender ao compararem-se determinadas fotografias com determinadas pinturas.



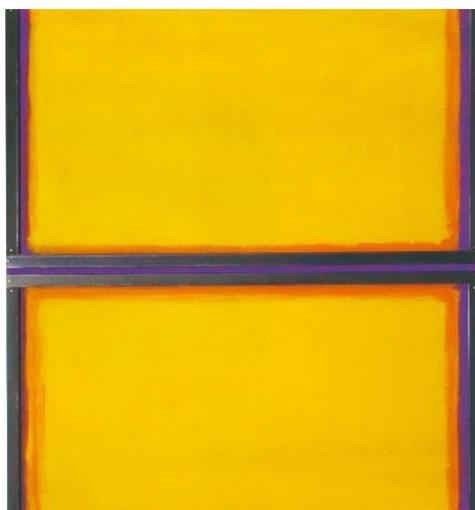
Marco Giannotti,  
*Passagem em Magenta*,  
2007, óleo sobre tela,  
250 x 200 cm; coleção  
do artista, São Paulo  
(fonte: cortesia do  
artista)



Marco Giannotti,  
parede do MuBe,  
fotografia  
(fonte: cortesia  
do artista)

A fotografia que o artista realizou de uma parede do MuBE (2002), projeto de Paulo Mendes da Rocha, com forte acento de planos, reverbera, por exemplo, nas pinturas *Passagem em Magenta* (2007) e *Passagem Para o Vermelho* (2006-2007) Nesses trabalhos, o modo como Giannotti potencializa os planos e as estruturas pode evocar sua longa experiência com a visualidade fotográfica, em que o visor da câmera, como uma janela, possivelmente habilitou seu olhar para uma disciplina seletiva de enquadramentos e aproximações de assuntos, visíveis, sobretudo, quando resgata da fotografia a capacidade de ampliar fragmentos em *all-over*. Suas pinturas sugerem um espaço para além da tela.

Os planos de determinadas obras da série *Estruturas Espaciais I* (1999), se comparados aos estudos fotográficos dos cadernos, assemelham-se às divisórias verticais internas das janelas. Portanto, os elementos estruturantes que seccionam as superfícies de cores em seus quadros podem aludir à visualidade fotográfica das vidraças das janelas. Os enquadramentos e formas dos espaços cromáticos de suas abstrações lembram os espaços de vidraças, que formam superfícies planares, encontrados nos seus cadernos fotográficos. Se a fotografia fornece a estrutura de tais planos, ela se conserva como subterrânea, pois não há nenhum indício de que a pintura tenha, efetivamente, uma relação de ilusão de fatura de matéria fotográfica.



Anna Mariani, *Caratá, Bahia*, 1986, fotografia  
(fonte: livro *Pinturas e platibandas*)

Marco Giannotti, *Sem Título*, 1999, *Série Estruturas Espaciais I*; *têmpera, acrílica e ferro sobre tela*, 190 x 200 cm; coleção particular, São Paulo (fonte: cortesia do artista)

As geometrias das fachadas das casas das fotografias de Anna Mariani, também fazem eco a essas geometrias das obras do pintor. Ao realizar *Fachadas*, conforme informou o artista, ele estava impactado pelas estruturas de planos e cores das fotografias de Anna Mariani. Quando se aproxima sua pintura, *Sem título* (1999), da série *Estruturas Espaciais I* da obra *Caratá* (1986), de Mariani (podem-se ver certas estruturas que interessam a ambos os artistas). Essa série, assim como os demais trabalhos do artista, confirma sua intenção de não incorrer em mimetismo fotográfico, pois entende que a fotografia fortalece o seu universo visual. O dispositivo da fotografia atua, em suas pinturas, como referencial de registro e de

seleção dos enquadramentos de estruturas espaciais, porém, sem recorrer à função descritiva da imagem técnica. Os estudos fotográficos têm a semelhante economia de planos que se observa em suas pinturas.

### **A pintura como “fotograma”**

Na prática pictural de Marco Giannotti, existe ainda outra questão que pode ser considerada, mesmo que indiretamente, à luz do universo fotográfico. A série *Contraluz* (2009) tem no título uma referência à forma como o artista fotografava as janelas ou as grades em contraluz, como se vê nos seus cadernos fotográficos. Possivelmente, os trabalhos dessa série sejam, na sua trajetória de pintor, aqueles que mais revelem uma alusão à natureza fotográfica, já que suas pinturas, conforme se constatou anteriormente, não revelam evidências fotográficas. Ele trata a pintura com procedimentos que evocam a experiência de revelação e impressão de imagens fotográficas analógicas. Para isso, utiliza o tema das grades.

Embora a série *Contraluz* date de 2009, o interesse pelo assunto das grades já vem de longa data, pelo menos desde as fotografias sobre *Cubatão* (1996) e também na série sobre *New York*. Pode-se lembrar que, nos cadernos do artista, há várias imagens de enquadramentos fotográficos das grades da torre *Eiffel*, do Centre Georges Pompidou, de pontes de Nova York e ainda toda uma série de fotografias realizadas num ferro velho, com diversos tipos de grades, conforme se verificou. Estas são sempre fotografadas em situações de contraluz que resultam em estruturas planificadas em silhuetas. Giannotti considera que essas fotografias foram subsídios para fazer eclodir a série de pinturas: “a fotografia te dá um alento, ela é uma ponte entre você e o mundo real; já a pintura tem um resquício romântico para mim, ela é ainda muito interiorizada, uma experiência interior” (Giannotti, 2010).

A estratégia de enquadrar o motivo em *all-over*, como aparece em fotografias de grades nos seus cadernos, também é reverberada nas pinturas com esse tema. Pode-se dizer que a fotografia determinou o seu processo pictural porque primeiramente as grades apareceram em suas fotografias. Posteriormente, o artista passou a utilizar grades reais como matrizes<sup>7</sup> para suas pinturas.

Sobre grandes telas, que variam de 80 x 100 cm a 200 x 340 cm, ou sobre papéis, é colocada uma grade como matriz, em forma de losangos; aplica-se, então, tinta spray, que passa pelos vãos da trama da grade. Disso resulta uma impressão da silhueta da trama da grade, o que se parece muito com um fotograma. Esse procedimento, que pode aludir a um fotograma, Ronaldo Brito (2009) considera parecido com um negativo fotográfico.

---

<sup>7</sup> Sobre a relação com a matriz, Giannotti lembra que fez gravura no ateliê de Sergio Fingermann e, como gravador, tem uma relação com a matriz e o encantamento com a imagem que vai se revelando, como no filme *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni. O artista refere-se à cena em que o fotógrafo, ao ampliar cada vez mais uma fotografia realizada num parque, descobre que fotografou por acaso a cena de um crime. É preciso lembrar que, como já dito anteriormente, desde os 14 anos de idade, o artista tem contato com a matriz do negativo fotográfico.



Marco Giannotti, série *Contraluz*, 2009, óleo sobre tela, 200 x 340 cm;  
grade utilizada para série *Contraluz*, desenho e foto de arquivo (fonte: cortesia do artista)

O procedimento pictural da série *Contraluz* alude a procedimentos de natureza fotográfica originados quando do surgimento da fotografia: os fotogramas, técnica explorada por Christian Schaad, Moholy-Nagy e Man Ray no início do século XX. O fotograma consiste na colocação direta de objetos sobre uma superfície sensibilizada que, quando exposta à luz, tem suas silhuetas registradas sobre esse papel. Trata-se de uma fotografia sem câmera. Pode-se recuar ainda ao século XIX, com as primeiras experiências fotográficas. Antes mesmo de se descobrir como fixar as imagens, um precursor da fotografia, Nicéphore Niépce, por volta de 1830, sensibilizou um suporte e dispôs objetos que, ao serem expostos à luz solar, deixavam a silhueta registrada na superfície sensível.

Se no fotograma a zona que circunda o objeto impresso é obtida pela luz, que queima a superfície onde se criam os desenhos das silhuetas dos objetos matrizes, na pintura a tinta

faz esse papel, respectivamente, onde a luz não atingiu a superfície ou a tinta não atingiu o suporte, ficam as zonas mais claras. Logo após o registro da grade sobre uma superfície, o artista trabalha camadas de cromatismos.

Em visita ao seu ateliê, o artista demonstrou à autora como ocorre o procedimento empregado para o controle das tonalidades por meio de apagamentos cromáticos quando trabalha com tinta têmpera.<sup>8</sup> Num grande quadro em *all-over*, de tonalidades verdes, azuis e tons mais escuros, o artista passa uma esponja molhada com água<sup>9</sup> em partes da composição onde deseja esmaecer a trama da grade que ele considera com excesso de tonalidade: “estou querendo apagar mais um pouco, pensar a figura como um sudário, para ter uma dimensão mais orgânica e menos construtiva” (Giannotti, 2010). Isso é necessário, ainda segundo o pintor nessa mesma entrevista, “porque sempre tem um tom a mais ou um tom a menos, mas é preciso cuidar, porque se você apaga demais, você cai num buraco.” Por isso, às vezes, ele também acaba reforçando cromatismos em algumas áreas com uma segunda demão de tinta: “quando preciso revelar um pouquinho mais da grade debaixo, eu retiro um pouco da matéria”, esclarece o artista. (Giannotti, 2010). Trata-se daquela matéria cromática que havia trabalhado por cima da impressão da grade. É necessário sempre procurar a medida certa, pois não pode ser nem muito apagada, nem muito visível – “não pode ser nem uma coisa nem outra, tem que encontrar a medida certa” (Giannotti, 2010). A opacidade que não deixa ver nada além da grade alude às fotografias das janelas com vidros embaçados dos seus cadernos de fotografias, conforme mencionado anteriormente.

Se, nas suas pinturas, o artista controla os apagamentos das tonalidades picturais da forma da grade, nos fotogramas, é possível controlar, através de máscaras, as incidências de diferentes quantidades de luzes, de opacidades e transparências de objetos.

Ao provocar certos apagamentos na nitidez dos cromatismos e também da trama da grade na tela, ou com a borracha, no caso dos desenhos, o artista parece mesmo incomodar-se com a objetividade da imagem. Em alguns trabalhos, ele sobrepõe camadas de impressões dessa grade em diferentes direções, multiplicando as estruturas da grade, como se fazia na fotografia de base química, ao fotografar um mesmo motivo, sem avançar o filme. Isso gerava sobreposições. Os enquadramentos de cada módulo da grade são associados pelo artista a visores de determinadas câmeras fotográficas que possuem marcas de enquadramento. Se a fotografia não se impõe nas pinturas como um atestado de presença, quando o artista utiliza objetos reais na série *Contraluz*, fica clara a presença do padrão formado pela grade. Giannotti parece conceber, nas suas pinturas, um caráter indiciário do objeto real da grade, ao contrário

---

<sup>8</sup> O procedimento a ser descrito somente é possível com tinta têmpera, que o artista afirma ser uma têmpera usada no cinema, hipersaturada (entrevista à autora, 9/6/2010).

<sup>9</sup> O que se pode observar é que, enquanto a tela fica umedecida, a imagem da grade fica bem visível, mas, quando seca, a cor fica mais clara. Isso lembra a imagem que vai ficando mais visível conforme o contato do papel fotográfico com o químico do laboratório.

do que faz quando utiliza a fotografia como apontamento pictural, por não deixar evidências fotográficas.

Em outras obras, por vezes, numa mesma composição, ele emprega motivos de grades e de galhos de árvores, ambos tratados como “fotogramas picturais” que criam uma tensão, respectivamente, entre formas geométricas e orgânicas. Tal associação é explicada pelo artista como uma forma de dar uma dimensão mais orgânica à estrutura da grade, “porque o excesso de geometrização, chega uma hora que começa a ficar meio tautológico” (Giannotti, 2010). A ideia para essas composições veio quando o artista observou que as sombras de galhos secos de árvores se projetavam no chão do pátio de seu ateliê e também formavam uma trama.

O mesmo procedimento empregado em *Contraluz* também foi utilizado para a série de pinturas da *Via Crucis* (2009), exposta no Mosteiro São Bento, em São Paulo, em 2010. Embora o tema remeta às pinturas figurativas de cenas religiosas tradicionais, as obras de Giannotti não recorrem a esse regime de representação. O pintor retira das próprias linhas de cruzamentos das grades o símbolo religioso da cruz, que se sobressai por uma mudança de cromatismo ou da dimensão do símbolo que atravessa a tela. Tal elemento é disposto ora sobre um fundo de formas de grades quadriculares, ora sobre um fundo de formas em losangos.

O sentido espacial do uso das grades nas obras de Giannotti é aquele apontado por Rosalind Krauss (1996, p. 23): “é o de ser aplainado, geometrizado, ordenado, antinatural, antimimético e antirreal”. A grade, segundo ela, tem ainda um sentido temporal, que é o fato de ser um emblema do século XX, utilizado por artistas como Mondrian e outros. Para Krauss (1996, p. 24), “os estudos de perspectiva não são realmente exemplos antecipados de grade, porque a perspectiva é a ‘ciência do real’, e não uma forma de isolar-se dele”, ao contrário da perspectiva, “a grade não projeta um espaço de um quarto, ou de uma paisagem ou de um grupo de figuras sobre a superfície de uma pintura”. Na arte moderna, a grade apresenta-se como um elemento de fragmentação de espaços para reforçar a condição de superfície planar de uma pintura ou de uma gravura. É pelo afastamento do caráter de realidade da grade e pela sua evidência de ressaltar a superfície da obra, que Krauss não vê a perspectiva como exemplo prévio de grade naquele sistema de representação iniciado no século XV. A autora americana detecta uma bivalência na grade pelo seu caráter centrífugo ou centrípeto. Na grade centrífuga,

[...] a obra de arte dada se nos apresenta como um mero fragmento, um diminuto retalho, arbitrariamente, de um tecido infinitamente maior. Deste modo a grade opera da obra de arte para fora, forçando nosso reconhecimento de um mundo situado além do marco (Krauss, 1996, p. 33).

É nesse sentido centrífugo que Giannotti parece utilizar a grade como uma parte de um todo maior, levando a imaginar a possibilidade de que a grade possa estender-se infinitamente no espaço, para além dos marcos do quadro, numa representação em *all-over*. Esse tratamento é dado pelo artista não somente nas séries pictóricas de *Contraluz* e *Via Crucis*.

## A fotografia de *platitudes* picturais como obra

O autor francês Éric de Chassey (2006) realiza uma investigação sobre determinadas fotografias que fazem uso do recurso das *platitudes*<sup>10</sup> formais:

[...] a *platitude* não é um conceito exato, mas uma noção que depende da recepção de quem olha uma imagem. [...] Para que exista *platitude*, é necessário que a planaridade subsista em nossa percepção. É o nosso olhar que vê em *platitude* (Chassey, 2006, p. 8).

O autor lembra que

[...] o fotógrafo não é, como o pintor, conduzido a procurar a representação em terceira dimensão porque seu aparelho já é construído para procurar essa ilusão. O papel, por sua natureza, é um suporte plano, mas nós nos habituamos a ver em profundidade, como se o suporte fosse transparente. Há também aqueles que procuram voluntariamente a bidimensionalidade, suprimindo a ilusão de profundidade por uma precisão da tomada de vista para o plano. László Moholy-Nagy (1895-1947), artista que triunfa na Alemanha entre 1920 e 1930, utiliza determinadas características formais, com a chamada *Nova Visão*, como as “vistas em *plongée* que suprimem radicalmente a perspectiva em proveito de uma organização geométrica plana (Chassey, 2006, p. 8-13).

Por pensar a fotografia como estrutura, Marco Giannotti diz ter muito interesse nas fotografias do casal alemão Bernd e Hilla Becher. São fotografias de paisagens industriais, caixas d'água, torres, tipologias semelhantes de arquiteturas, entre outros, em que os artistas procuram concentrar o foco no assunto, de modo a revelar o sentido estrutural das formas. Éric de Chassey diz que esses artistas alemães “utilizavam tempos longos de pose (de 10 segundos a um minuto) para obter a mais alta precisão em todos os pontos da imagem, privilegiando vistas frontais em preto e branco e com uma luz uniforme” (Chassey, 2006, p.129). São tomadas frontais para que seja possível atingir o nível mediano do objeto fotografado. Eles procuram “endireitar” a perspectiva e apresentar as linhas do edifício como ortogonais e paralelas às bordas da tiragem fotográfica. São edifícios construídos segundo princípios de estrita economia e, assim, são propícios ao aplanamento fotográfico. A estrita frontalidade colabora para as *platitudes* do assunto:

[...] é necessário que os edifícios se assemelhem a silhuetas. Tomar os objetos de frente lhes dá o máximo de presença e vos permite eliminar o risco de ser demasiadamente subjetivo. Nós queremos mostrar o objeto em seu formato legível (Becher *apud* Chassey, 2006, p. 131).

---

<sup>10</sup> Embora na língua portuguesa o termo *platitude* tenha um significado pejorativo, conforme o *Dicionário Houaiss*, o emprego desse termo na pesquisa não está ligado a tal significado. *Platitude* fotográfica é aqui empregada segundo o conceito criado pelo autor francês Éric de Chassey, que interpreta parte da história da fotografia por esse viés.

É essa frontalidade que permite uma planaridade, esta ainda mais visível quando o edifício é dotado de grades com fachadas de natureza geométrica e estrutural. A planaridade é, também, um motivo que interessa a Giannotti. Chassey lembra que “a planaridade fica ainda mais evidente quando as fotografias são expostas em forma de grade nas paredes dos espaços expositivos” (Chassey, 2006, p. 136). Se não há uma relação tão estreita entre as fotografias e as pinturas do artista paulistano com o trabalho iconográfico do casal Becher, há um apreço pelas problemáticas formais trabalhadas por esses artistas.

Como se verificou, Marco Giannotti sempre produziu apontamentos fotográficos que lhe sugeriam estruturas de composições para suas pinturas. Paralelamente à sua trajetória como pintor, o artista começou a desenvolver também um trabalho fotográfico como obra de arte. Pode-se verificar como ocorrem as migrações de recursos visuais entre suas pinturas e essas fotografias.

O artista diz não gostar de câmeras pesadas e de troca de lentes, como fazem os fotógrafos que prezam pela qualidade da imagem técnica: “para alguns, o fetiche pelo aparelho é tão grande que usam mais a máquina que o olho. [...] A máquina tem que ser leve e ágil, deve ter quase a velocidade do meu olhar” (Giannotti, 2010). Ele não tem conhecimento técnico das fotografias e não se interessa pela precisão da imagem “definida até o último grão”, pois seu interesse é mais plástico: “até prefiro cultivar a minha ignorância”, como afirma, pois coloca seu foco nas questões que lhe são interessantes, e não no preciosismo técnico. Diz preferir uma imagem que vira “suporte de pigmentação”, por isso, prefere a impressão a jato de tinta, que se parece mais com a estampa. Giannotti afirma fazer fotografia a partir da escala e da composição da pintura e “olhar pictoricamente a fotografia” (Giannotti, 2011).

A fotografia como obra de arte atendeu a uma necessidade do artista de reconectá-lo com o real depois de uma produção pictórica abstrata: “o grande problema da pintura é a abstração, que faz você chegar sempre num buraco negro, quando você se vê às voltas com questões puramente formais. É como você voltar a falar do mundo”. E acrescenta: “a fotografia me traz de volta ao real” (Giannotti, 2011).

Em 2009, na exposição *Quadrante*,<sup>11</sup> o artista expõe trabalhos em fotografias. Cada imagem é composta pela justaposição de quatro fotografias, nas quais ele resgata a estrutura de divisórias das janelas, deixando um espaço em branco entre as imagens. Nos seus cadernos fotográficos, por vezes, aparece essa mesma montagem. Diz ele: “sempre via as minhas fotografias como um caderno. Realizei uma montagem como *cahier*, cada imagem era composta de quatro imagens. Era um pouco trazer esse universo do caderno para a fotografia” (Giannotti, 2010). Assim como dos cadernos fotográficos originaram-se motivos pictóricos,

---

<sup>11</sup> A exposição foi realizada no Centro Cultural Maria Antônia em São Paulo.

também se originaram fotografias como obra, mas estas foram mediadas por sua forma de compor na pintura.



Marco Giannotti, *Série Quadrante*, 2009,  
37x 50 cm cada fotografia  
(fonte: cortesia do artista)



Marco Giannotti, fotografia  
do arquivo do artista  
(fonte: cortesia do artista)

Na série *Quadrante*, observa-se uma busca incessante pelas *platicudes* formais e por cromatismos, por meio de contraluzes que registram silhuetas dos objetos ou por tomadas que planificam os elementos fotografados: de anteparos visuais, como superfícies reticuladas e cortinados de janelas, de letras adesivadas em vidros, de planos coloridos, de imagens do mar, da areia da praia, entre outros. O resultado das imagens leva a pensar num olho fotográfico que vê os elementos do mundo real de forma muito aproximada e plana. Ele consegue retirar uma *platicude* até mesmo de elementos volumétricos.

A grade já era um motivo presente nas suas fotografias como apontamentos fotográficos para pinturas, mas aparecia como anteparo visual de suas paisagens. Para a série *Quadrante*, as fotografias são tomadas num ferro velho, com enquadramentos aproximados e em *all-over*, assim como algumas de suas pinturas abstratas. Giannotti procura aproveitar todo o negativo, sem cortes, porque, segundo ele, “o enquadramento tem que estar no olho” (Giannotti, 2010) – e esse olho foi treinado pelos enquadramentos do aparelho fotográfico e pela visão pictórica. Às vezes, as grades em contraluzes, com zonas enegrecidas pela ausência de luz ou pelo acúmulo das texturas, colaboram ainda mais para exacerbar a platicude das imagens. Em outras, até se pode perceber uma determinada perspectiva, porque o interesse do artista está na captura dos cromatismos. Outras grades de cercas tendo no fundo o mar, ou grades de cordas de goleiras, são combinadas com fragmentos de estruturas de paredes e com grafismos de letras.

Contrariamente às dimensões imensas com que a fotografia contemporânea tem trabalhado e aos tamanhos igualmente grandes de suas próprias pinturas, as fotografias de

Giannotti possuem o tamanho aproximado de 36 x 50 cm, que, na exposição *Quadrante*, foram expostas em vitrines. Isso se deve em parte ao fato de que o equipamento técnico que utiliza só permite chegar a esse tamanho. Pode-se pensar que, nessas fotografias, ele coloca suas questões picturais, como o aplanamento das imagens e os cromatismos. Algumas séries das suas pinturas abstratas, como *Relevos* (2000), *Estruturas Espaciais I* (1999) e *II* (2001), *Passagem I* (2003) e *II* (2006), antecedem o seu início de produção de fotografias como obra de arte, e tais fotografias serão determinadas pelo seu olho pictórico e planar. “A fotografia como obra de arte vem porque tem essa relação com a pintura”, afirma o artista (Giannotti, 2010).

A percepção planar e geométrica que se encontra em *Passagens I e II* reverbera em fotografias de paredes da série *Quadrante*. Silhuetas de paisagem, quando sobrepostas pela luz nessas paredes, acentuam ainda mais a bidimensionalidade da imagem. Se, por vezes, aparece certa perspectiva dos espaços, esta é amenizada pelos enegrecimentos dos espaços que o artista fotografa. Assim, essa visão de *platitudes* é o elo que liga suas pinturas e suas fotografias, visão assumida pelo artista ao afirmar que “a visão em 3D me irrita profundamente, eu gosto literalmente da imagem plana e da ambiguidade. A profundidade imaginada é muito mais interessante do que ela pronta” (Giannotti, 2010). Nesse sentido, o artista contradiz todos os objetivos da fotografia com finalidade científica.

A utilização de letras como imagem, e não mais como semântica, aparece tanto nas suas pinturas de 1988-1990, quanto em suas fotografias como obra e é atribuída pelo pintor à sua amizade com a artista Mira Schendel,<sup>12</sup> que, como se sabe, utilizava o recurso gráfico das letras em suas composições. Não há uma intenção narrativa – o interesse está em explorá-las enquanto elementos gráficos. Segundo o artista, “o naturalismo deixa de ser o paradigma, a narrativa deixa de ser o fio condutor da pintura”. O artista reforça a ideia de que a pintura não seja vista mais como a janela renascentista aberta para o mundo evocando um espaço virtual e de que livrar-se das convenções do naturalismo é uma das formas de conceber a pintura como “um terreno de experimentação contínua” (Giannotti, 1986-2007, p. 6). Para amenizar essa relação com o real, fragmenta os motivos por meio de enquadramentos que acentuam ainda mais a condição de bidimensionalidade de letras adesivadas sobre vidros. Assim, é pelo viés do fragmento da realidade que estrutura a série fotográfica *Chelsea Outside* (2007), em que o enquadramento e o corte de letras adesivadas são tão aproximados que estas viram estruturas planificadas, perdendo o seu referencial semântico. O fundo, entrevisto por entre os planos das letras, torna-se desfocado e, às vezes, mesmo que a geometria de um prédio ainda seja visível, a câmera parece ter sido encostada

---

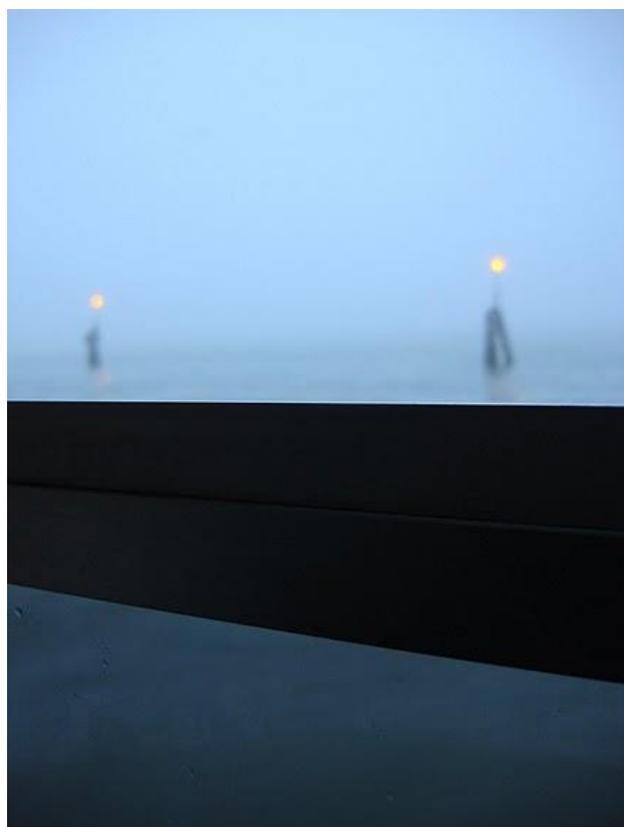
<sup>12</sup> O artista foi apresentado à artista por José Rezende. “Tivemos uma relação muito intensa, afirma Giannotti, uma comunhão de questões. Um dia, ela me disse: ‘Marco, eu poderia ter feito este trabalho, não porque você se influenciou por mim, mas porque somos contemporâneos e vivemos as mesmas questões’. Era uma coisa maravilhosa! Eu fiquei próximo da Mira até o fim da vida dela” (entrevista a Fernando Augusto em 11/11/2003).

ao vidro para potencializar, por exemplo, uma letra em vermelho que se impõe a toda a composição, reavivando o interesse de pintor de Giannotti:

Uma das coisas mais fascinantes da pintura é que ela ensina você a olhar, essa dimensão mais tátil, mais aproximada. Essa questão tátil é uma experiência muito forte da pintura. Você está o tempo todo lidando com a cor, o pigmento, a matéria (Giannotti, 2010).

Essa dimensão tátil, ele aplica às fotografias. Ainda nessa série, o artista sempre encontra anteparos visuais que burlam as volumetrias, sejam eles reflexos de vidro ou retículas que planificam a paisagem.

Se o artista não preserva nas suas pinturas um caráter de natureza fotográfica, as suas fotografias, como obras, têm um caráter pictórico e alguns trabalhos guardam muitas semelhanças de *platitudes* de composições com as suas pinturas abstratas.<sup>13</sup> Os monocromatismos azuis da série *Luz+Luz* (2009) não somente intensificam uma natureza pictural da fotografia, como às vezes destroem a objetividade da imagem mecânica pelos aspectos brumosos e desfazem a linha de horizonte entre céu e mar. Em outras imagens dessa série, as estruturas compositivas assemelham-se muito à sua pintura *Relevo em dois azuis*, de 2000 e *Sem Título*, 1991.

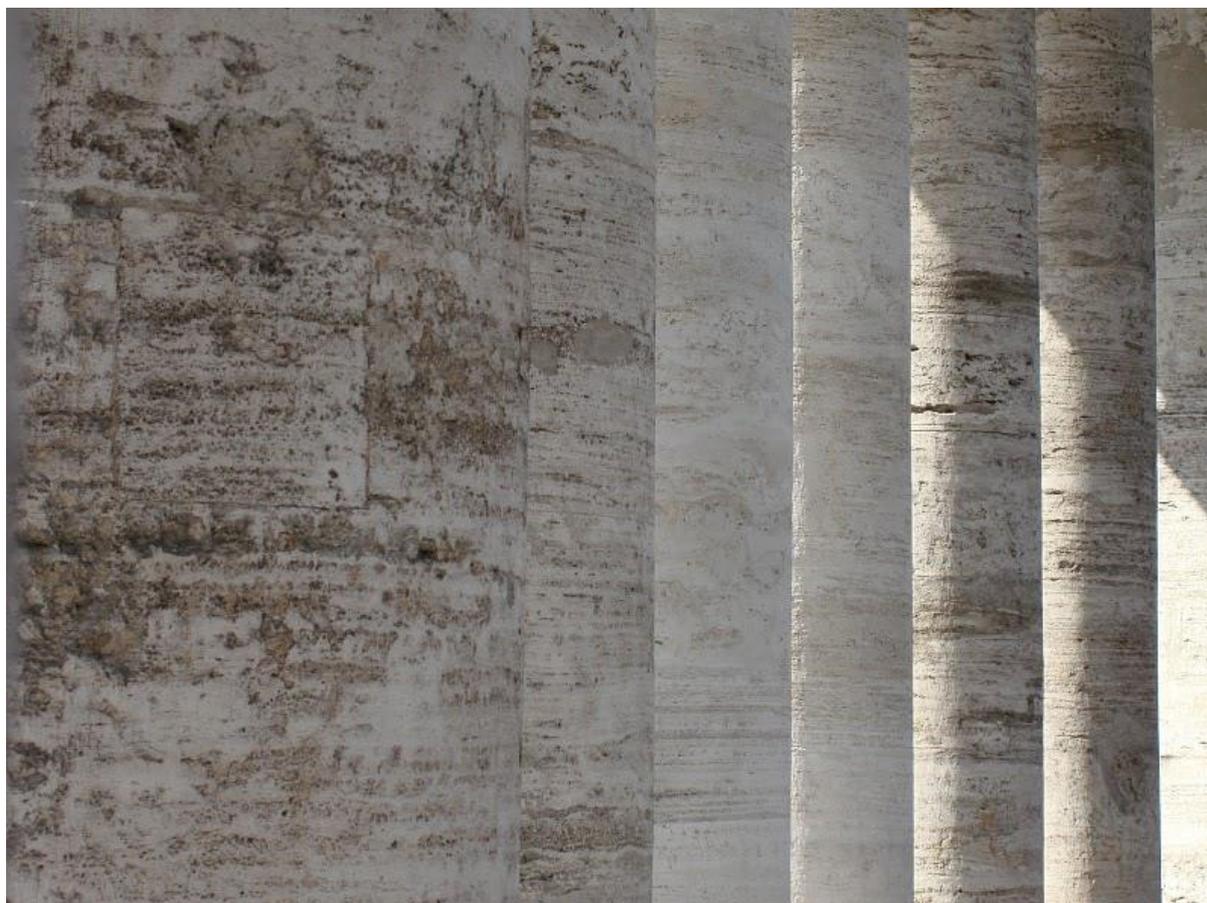


Marco Giannotti, *Relevo em dois azuis*, 2000, têmpera e acrílica sobre tela, 220 x 240 cm, coleção do artista, São Paulo (fonte: cortesia do artista)

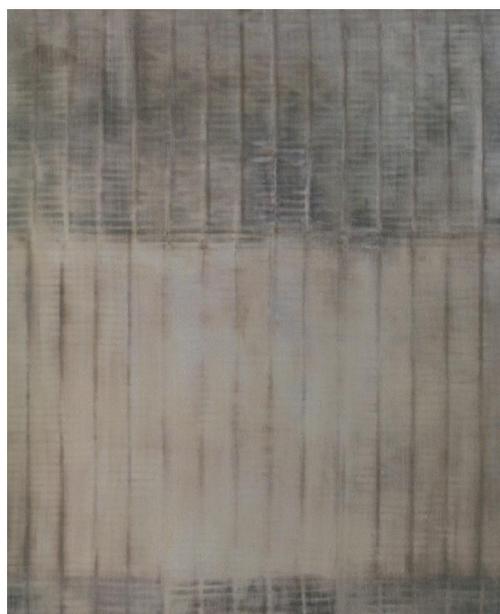
Marco Giannotti, *Série Luz + Luz*, 2009, fotografia, 50 x 37 cm (fonte: cortesia do artista)

<sup>13</sup> Sua dissertação de mestrado, na USP, trata sobre *A Doutrina das Cores*, de Goethe. Escreveu um livro sobre *Reflexões sobre a Cor* e em outro livro, *História da Arte Internacional*, contempla um capítulo sobre a relação entre fotografia e pintura.

Na série *Bernini* (2009) Giannotti trata as volumetrias com aparências de planos por meio dos enquadramentos em *all-over* das colunas, reduzindo ao máximo a noção de volumetria. Essa superfície, que beira o pictórico pelos descascados e manchas, evoca camadas de pintura como um palimpsesto de cromatismos e brancos e ocres e aproxima-se, cromaticamente e em termos de estruturas de linhas verticais, da sua pintura *Sem Título* (2009).

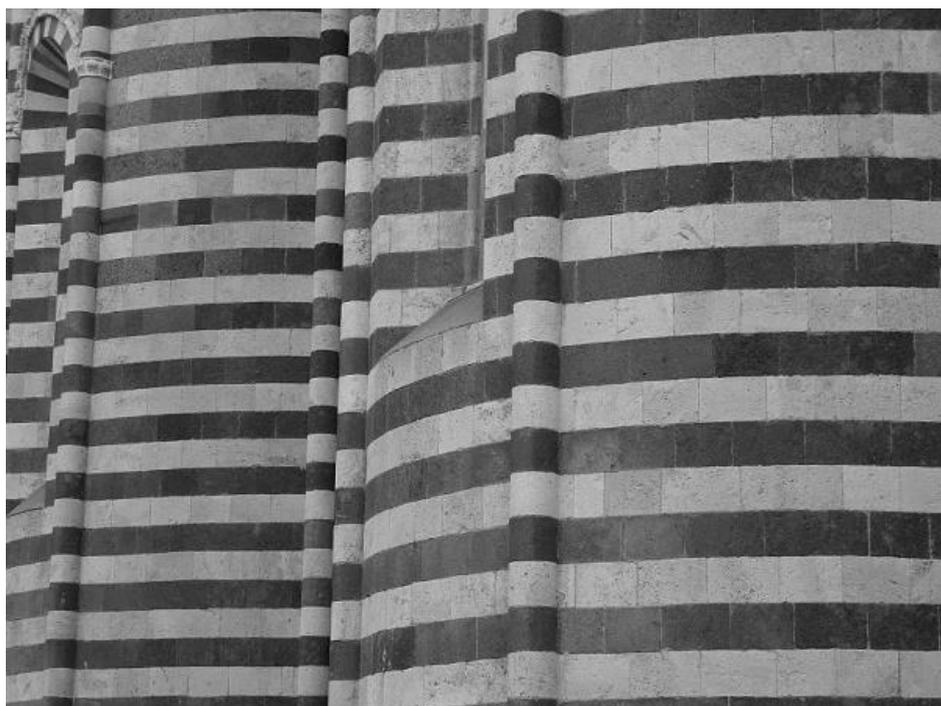


Marco Giannotti, série *Bernini*, 2009,  
fotografia, 37 x 50 cm  
(fonte: cortesia do artista)



Marco Giannotti,  
exposição *ContraLuz*, 2009,  
óleo sobre tela, 200 x 145 cm  
(fonte: cortesia do artista)

Em *Orvieta* (2009), também valorizando o corte em *all-over*, a superfície da fachada de uma arquitetura com as listras horizontais pretas, cinzas e brancas pode evocar uma pintura abstrata. As manchas nos espaços brancos lembram camadas pictóricas. A proximidade com que as listras foram fotografadas potencializa a imagem, gerando um misto de planos e de volumes. Embora pareça montagem de pós-produção, porque listras largas se juntam a listras mais finas, isso não aconteceu; trata-se simplesmente do ângulo de enquadramento, que junta as distâncias de uma parede a outra do prédio.



Marco Giannotti, série *Orvieta*, fotografia, 37 x 50 cm (fonte: cortesia do artista)

As superfícies dos assuntos com aspectos picturais é o que caracteriza outra série fotográfica, *Travessia* (2009)<sup>14</sup>, pelas luzes amareladas, manchas cromáticas sobre a pedra e texturas da areia e da água, que lembram matérias pictóricas. O foco da produção do artista nas platitudes leva-o a colocar um elemento de bidimensionalidade, como faz nessa série, ao fotografar projeções de sombras de figuras sobre superfícies volumétricas e texturadas. É natural seu interesse pela sombra por tratar-se de um elemento plástico de representação plana. Uma reflexão sobre a sombra aparece num texto que escreveu sobre as obras *Shadows* (sombras), de Andy Warhol, no qual Giannotti também faz referência ao trecho da República, de Platão, que descreve a alegoria da caverna.<sup>15</sup> Não é de todo improvável que o artista coloque o público a reviver a situação dos prisioneiros da caverna de Platão, pois,

<sup>14</sup> O nome *Travessia* deve-se simplesmente ao fato de o artista atravessar um rio para fazer as fotografias.

<sup>15</sup> Os homens acorrentados no interior de uma caverna, sem acesso ao mundo exterior, só podiam ver sombras projetadas na parede, conforme seu artigo "Andy Warhol e a sombra da Imagem" (Giannotti, 2004).

numa das imagens, uma sombra é projetada sobre uma pedra que pode evocar uma parede de caverna. Este é um trabalho que pode propor uma reflexão sobre a imagem. Essa questão sobre a realidade e a representação da imagem pode ser pensada com a série fotográfica *Travessia* em relação à fotografia.

Ao fotografar uma realidade, que é a paisagem, e uma aparência de realidade, que são as silhuetas projetadas sobre a paisagem, pode-se pensar, num sentido metafórico, que o artista faz um comentário sobre a condição da fotografia, que capta uma aparência de realidade e não é a própria realidade, como faziam crer os discursos dos primeiros fotógrafos, interessados no sucesso do invento, acreditando que a fotografia substituiria essa realidade. Assim, essa série pode ser uma metáfora para falar que a fotografia, sobretudo a analógica, capta um vestígio de uma realidade filtrada, evidentemente, por seus códigos de representação. Pode-se lembrar que o que é real para os prisioneiros da caverna de Platão é a sombra projetada de um outro real. O que Giannotti pode propor é uma reflexão sobre o que consiste a imagem fotográfica, sobre a ilusão de que ela seja capaz de substituir o real, e indagar que conhecimento é este que a fotografia é capaz de revelar do mundo. A série *Travessia* pode ser uma chamada para refletir sobre a produção de imagem que pretende duplicar o real. Entre todos os meios de representação, a fotografia talvez seja a mais astuta em duplicar aparências enganosas de um real. A obra pode, então, realizar uma travessia do real para o mundo das aparências.

Algumas das questões exploradas pelas fotografias de Marco Giannotti encontram eco em certas fotografias modernistas. A exploração de *plátitudes*, de estruturas compositivas, de fragmentos de motivos em *all-over*, pode ser encontrada tanto na fotografia modernista internacional quanto na brasileira. A fotografia modernista no Brasil explorou muito as *plátitudes* das formas, seja através da valorização das sombras e das sobreposições de imagens, seja pelos enquadramentos inusitados, com tomadas de cima para baixo e vice-versa.

Marco Giannotti reconhece uma relação de algumas fotografias de grades com os trabalhos de Geraldo de Barros. Como se sabe, Barros participou do grupo *Ruptura* (1952), da I e II Bienal Internacional de São Paulo (1951 e 1953) no auge dos debates e da implementação das abstrações no Brasil. É, assim, um artista que se identificou com as abstrações geométricas na sua produção, tanto em pintura quanto em fotografia. Como afirma Paulo Herkenhoff (2006, p. 147 e 149), sua fotografia “se rege por um estatuto de ruptura [...] opera a fissura no bloco do verismo mecânico imperante na fotografia. [...] A ‘abstração’ de Geraldo de Barros é uma oposição à fotografia realista”. Desde o final dos anos de 1940, com as *Fotoformas* (1949-1950),<sup>16</sup> Barros já trabalhava com a imagem mecânica, e a fotografia foi a “experiência que se introduziu no seu raciocínio construtivo, antecipando sua pintura concretista” (Herkenhoff, 2006,

---

<sup>16</sup> Realizou uma exposição das *Fotoformas* no MASP em 1950; “as fotografias tinham um caráter construtivo, mesmo que nessa época não se soubesse o que era concretismo.” A partir dos anos 1950, abandona a fotografia para seguir o concretismo (Costa; Rodrigues, 1995, p. 52 e 53).

p. 156). É com a série *Fotoformas* que ele desenvolve suas fotografias abstratas, resultantes de seu interesse por Paul Klee. O artista priva suas fotografias da ilusão de tridimensionalidade ao dissimular as volumetrias de fachadas e telhados. É essa *platitude* que Giannotti tem em comum com o pintor do grupo Ruptura. Marco Giannotti declara que suas fotografias realizadas num ferro velho que integram a série *Quadrante* dialogam com determinadas fotografias do seu contêrrâneo. Trata-se das fotografias de estruturas metálicas do telhado da Estação da Luz, de São Paulo, feitas por Barros com superposição de tomadas no mesmo negativo. O que Giannotti e Barros têm em comum é a preferência por determinados motivos geométricos, grades e fachadas na fotografia e a abstração geométrica nas pinturas.

Esses tratamentos de *platitudes* também se encontram em *Sol Nascente* (1963), do brasileiro Gaspar Gasparin, que produziu achatamentos por meio do contraste de luzes e sombras, com planos que beiram a abstração. Além de Barros, outros pioneiros da fotografia moderna brasileira, como José Yalenti e Thomas Farkas, também se interessaram em subverter os propósitos de registrar dimensões volumétricas dos assuntos pela fotografia. Yalenti explorou as potencialidades da fotografia em contraluz e incorporou a geometrização de motivos arquitetônicos, valorizando linhas e planos em *Embarque* (1945). Nas fotografias de Farkas, igualmente a imagem captada em contraluz foi trabalhada, acrescida de ritmos, texturas, ângulos e enquadramentos inusitados e geometrias em *Barragem de usina* (1951) e *Textura* (1949). Embora Farkas e Yalenti não sejam abstratos, trabalharam com uma linguagem que dialoga com uma economia formal dos assuntos.

Outros exemplos de inovação na fotografia modernista relacionados com o aplainamento de volumes dos motivos fotografados são encontrados em várias obras: o ângulo inusitado de tomada do alto de uma praça, em *Divergentes* (1955) e *Composição II* (1954), de Ademar Manarini; as geometrias arquitetônicas de *Propaganda do Céu* (1957), de Claudio Pugliese; as geometrias abstratas de luzes em *Escada em branco* (1957), de Eduardo Enfelt; a valorização das estruturas de linhas geométricas que se desenham no espaço enegrecido em *Composição óbvia* (1935), de José Oiticica Filho; as costas de uma placa de trânsito em *Impacto* (1957), de Eduardo Salvatore, entre outras fotografias.

Assim, mesmo em se tratando de assuntos figurativos, a fotografia modernista procura ressaltar uma visão mais abstratizante dos motivos, seja por privilegiar enquadramentos e ângulos inusitados, seja por considerar estruturas geometrizadas das composições e contraluzes que aplainam as superfícies. A fotografia moderna “transformou o uso da perspectiva [...], tendo que lutar contra a representação da perspectiva [...], e sua pesquisa de autonomia levou-a aos limites do abstracionismo”. Assim, a “dinâmica figurativismo/abstracionismo foi típica da produção moderna”, constatam Helouise Costa e Renato Rodrigues (1995, p. 92 e 93).

É pela ambiguidade entre abstração e figuração, entre *platitudes* e volumetrias, que se podem aproximar fotografias de Giannotti das imagens produzidas pelos fotógrafos modernos

brasileiros. Se, para esses últimos, encontrar uma visão abstratizante de assuntos figurativos representava uma pesquisa para implementar uma nova visão à fotografia num contexto de teor mais tradicional praticado no meio, em Marco Giannotti, não existe essa preocupação, porque a situação contemporânea não requer mais visões de rupturas. Para Giannotti, utilizar um vocabulário plástico ligado às abstrações está diretamente relacionado à sua pintura de teor abstrato e à sua percepção planar, conforme abordado anteriormente. O que há nas práticas picturais e fotográficas do artista é a sua visão de opor-se à objetividade da imagem realista, uma visão em profundidade e perspéctica.

Ao verificarem-se as práticas artísticas de Marco Giannotti, pode-se dizer que o artista trata pictoricamente as suas fotografias, mas não trata fotograficamente a pintura no sentido aqui abordado na análise de suas obras. Assim, os seus resultados plásticos picturais não deixam transparecer o uso da fotografia, de forma que esta permanece clandestina, mas as suas fotografias estão impregnadas de evidências picturais.

## Referências

- CHASSEY, Éric de. *Platitudes: une histoire de la photographie plate*. Paris: Gallimard, 2006.
- CORPET, Olivier. L'archive-oeuvre. In: POINSOT, Jean-Marc (org). *Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du Colloque, 7-8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE/IPHAN, 1995.
- GIANNOTTI, Marco. "Andy Warhol ou a sombra da imagem". *Ars*, v. 2, n. 4, p. 117-126, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2936>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.
- GIANNOTTI, Marco. Entrevistas concedidas a Niura Aparecida Legramante Ribeiro. São Paulo: 9 jun. 2010; 14 fev. 2011; 17 fev. 2011.
- GIANNOTTI, Marco. *Memorial Circunstanciado (1986-2007)*. Arquivo digital do artista.
- HERKENHOFF, Paulo. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- MARIANI, Anna. *Pinturas e platibandas: Anna Mariani*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac et ali. *Marco Giannotti*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- REDDEKER, Lioba. "Making Of" – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire". In: POINSOT, Jean-Marc (org). *Les artistes contemporains et l'archive: Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du Colloque, 7-8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- RIBEIRO, Niura Aparecida Legramante. *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.