



**FRACTURA: UMA ESTRANHA ALIANÇA ENTRE MODELO E PINTOR E A
MEDIACÃO FOTOGRÁFICA NA PINTURA**

**FRACTURA: A STRANGE ALLIANCE BETWEEN MODEL AND PAINTER AND
THE PHOTOGRAPHIC MEDIATION IN PAINTING**

Mariana Riera Niederauer

Aluna de doutorado PPGAV - UFRGS

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5419706312236210>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-4495-4653>

Não associada

RESUMO

*Este artigo investiga as relações entre pintura e fotografia a partir da obra *Fractura* (2024), pintura de minha autoria criada a partir de uma fotografia encenada. Reflete-se sobre como a materialidade pictórica tensiona a frieza da imagem fotográfica, buscando restituir uma relação perdida. A análise dialoga com o texto de Carolyn Christov-Bakargiev, que discute a "aliança estranha" entre pintor e modelo mediada pela fotografia. A obra citada é examinada como um caso dessa negociação: ao representar uma cena doméstica banal, a pintura transforma a representação do sujeito em presença pictórica. Conclui-se que a pintura, mesmo quando falha em superar completamente a mediação técnica, resiste como lugar de encontro impossível — onde a tinta borrada ou a cor saturada restituem, paradoxalmente, o que a fotografia perdeu.*

Palavras-Chave: Pintura contemporânea. Fotografia. Retrato. Ausência. Materialidade.

ABSTRACT

*This article examines the relationship between painting and photography through the artwork *Fractura* (2024), created from a staged photograph. It explores how pictorial materiality challenges the coldness of the photographic image while attempting to restore a lost presence. The analysis engages with Carolyn Christov-Bakargiev's concept of the "strange alliance" between painter and model mediated by photography. The cited work exemplifies this negotiation: by depicting a banal domestic scene, the painting transforms subject representation into pictorial presence. The study concludes that painting, even when failing to fully overcome technical mediation, persists as a site of impossible encounter—where smeared brushstrokes or saturated colors paradoxically restore what photography has lost.*

Keywords: Contemporary painting. Photography. Portrait. Absence. Materiality



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Este artigo explora questões de pintura a partir da obra *Fractura* de 2024 (Imagem 1), obra de minha autoria que nasce de uma fotografia encenada, mas que busca, na materialidade da tinta, restituir uma relação perdida. Ao longo do texto, refletirei sobre o processo criativo fragmentado, as escolhas que tensionam a representação, e como a pintura contemporânea resiste à frieza da imagem mecânica, mesmo quando falha em superá-la completamente.

Para isso, deve-se observar alguns pontos: A relação entre pintura e fotografia nunca foi de mera substituição, mas de tensão e diálogo constante. Desde o surgimento da imagem fotográfica, a pintura precisou redefinir seu lugar, não mais como principal meio de representação, mas como espaço de questionamento e ressignificação. Nesse contexto, Carolyn Christov-Bakargiev (2007) discute como a fotografia alterou profundamente a dinâmica entre o pintor e o modelo, transformando o ato pictórico em um exercício de negociação com a ausência. Já, Bruno Marques (2019) explora a evolução do retrato na arte contemporânea, argumentando que o corpo suplantou o rosto como principal significante identitário a partir do final do século XX. O autor discute como a arte passou a contestar a noção do rosto como "espelho da alma", abraçando a fragmentação do eu e a multiplicidade de identidades.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS



Imagem 1. Mariana Riera, *Fractura*, 2024, óleo sobre tela, 160 x 235. Acervo da artista.

Nesse processo, se antes o gênero do retrato tradicional apostava na equivalência entre rosto e identidade (Marques, 2019), suas transformações recentes revelam justamente o contrário: a representação tornou-se campo de disputa, o que era documento de identidade tornou-se questionamento sobre a própria possibilidade de representar o sujeito.

Sobre a dinâmica entre pintor e modelo, gostaria de citar o texto *A Strange Alliance: The Painter and the Subject* (Christov-Bakargiev, 2007), que aborda pontos pertinentes ao discutir o uso da imagem fotográfica na história da pintura. Nele, a autora explora a relação complexa e em constante evolução entre pintura e fotografia — desde o emprego da câmera obscura como ferramenta auxiliar no Renascimento até o impacto decisivo da fotografia na representação do sujeito na arte moderna e contemporânea. O ensaio investiga como a fotografia alterou a representação da subjetividade e a dinâmica entre pintor e retratado. Segundo a autora, artistas modernos e contemporâneos passaram a pintar a partir de fotografias não apenas



extremos

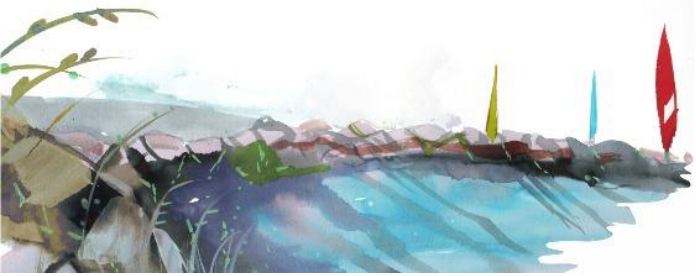
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

para capturar a instantaneidade, mas também para explorar a distância inerente e a ausência de um olhar recíproco que a imagem fotográfica impõe. Essa abordagem frequentemente se manifesta na representação de figuras de costas, com olhar velado ou com o rosto obscurecido para enfatizar essa desconexão, ao mesmo tempo que reforçam a vivacidade da instância pictórica e apontam para uma existência para além da imagem quando olham para algo fora do nosso campo de visão (além da relação pintor-modelo).

A dinâmica entre presença e ausência ecoa no próprio título da pintura que apresento neste artigo: *Fractura*. A palavra evoca não apenas a ruptura entre modelo e pintor discutida por Christov-Bakargiev, mas também a fragmentação inerente ao processo criativo. Pintar a partir de uma fotografia — como fiz nesta obra — implica uma dupla fratura: por um lado, subjugamos a materialidade sedutora da tinta (suas pinceladas, suas cores, sua corporeidade) para obedecer à imagem que buscamos trazer à luz; por outro, cedemos aos impulsos da matéria, deixando-nos conduzir por suas possibilidades infinitas.

Essa tensão nos despedaça enquanto criamos. Oscilamos entre o desejo de representar uma figura reconhecível e a urgência de explorar a autonomia da tinta; entre a precisão do gesto e o acidente que redireciona a obra. Somos, assim, constituídos por desejos fragmentados: ora comandamos a matéria, ora somos por ela comandados. *Fractura* materializa essa condição — não apenas como representação de dois corpos ou da relação entre pintor e modelos, mas como vestígio do próprio ato pictórico, onde a ruptura se torna método.

A própria imagem de referência que criei para pintar reforça essa lógica do fragmento: um recorte do cotidiano deslocado de seu contexto original, agora habitando o espaço ambíguo da tela. Gosto da ideia de pegar uma imagem banal e torná-la diferente. De tirar dela sua justificativa de existência que, nesse caso, é justamente sua banalidade. Percebo que houve a transformação (do fragmento de cotidiano para outra coisa) quando a imagem que surge na pintura parece querer silenciar qualquer sentido,



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

embora eles existam subjacentemente. Talvez eu goste da ideia de algo não dito e da sensação de silêncio justamente porque sinto que falamos muito sobre pintura de maneira geral, mas pouco se pode dizer da real sensação que temos diante de uma pintura, simplesmente porque palavras não são suficientes.

Christov-Bakargiev (2007) ao tratar da cisão promovida pela fotografia entre pintor e modelo, afirma que anteriormente ao uso da tecnologia, a prática pictórica tradicional se sustentava em uma forte aliança entre artista e modelo — relação viva que se traduzia no retrato. Com a fotografia, porém, esse vínculo se rompe: o modelo (ou o “Outro”), transformado em imagem inanimada, “traí” o pintor, virando-lhe simbolicamente as costas. Surge assim o que a autora denomina “uma aliança estranha (ou alienada)” (Christov-Bakargiev, 2007, p. 33).

A autora enfatiza que, no retrato tradicional, o pintor não representava apenas um rosto, um retrato, mas a própria relação estabelecida entre os dois sujeitos. Já na pintura mediada pela fotografia, o que se manifesta é “uma forma de distância e separação inevitáveis, a solidão e a perda causadas pela própria visão fotográfica” (Christov-Bakargiev, 2007, p. 34). A imagem congelada, ao substituir a presença do modelo, introduz uma lacuna ontológica: o retrato passa a carregar não a troca de olhares, mas a consciência de uma ausência.

A autora destaca uma importante diferença entre os artistas que estavam interessados em representar a visão mecânica das câmeras, como por exemplo Warhol e Richter, e alguns pintores mais recentes, interessados em explorar os efeitos e a autonomia da pintura a partir da fotografia, dentro da subjetividade da própria linguagem. Cita ainda artistas como Marlene Dumas, Michelangelo Pistoletto, Elizabeth Peyton e Wilhelm Sasnal:

Suas obras não descrevem nem performam o que acontece com a subjetividade e o eu neste universo de espetáculo, mídia e Internet; em vez disso, elas questionam o que ocorre com o *self* do pintor, experimentando a vivência pessoal de estar diante de um 'Outro' fantasmagórico que não nos consagra, nem nos reconhece ou instancia com seu olhar. (Christov-Bakargiev, 2007, p. 35)



extremos

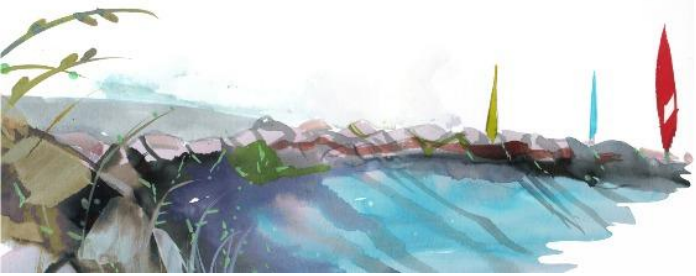
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Ou seja, o artista busca contrabalancear a natureza inanimada do sujeito/modelo reforçando o caráter fortemente pictórico e único de sua prática, pintando de modo “anacrônico” e “solipsista” em uma sociedade onde a pintura é uma forma obsoleta de produzir imagens. A reação pictórica em confronto com a imagem fotográfica desconexa pode significar que quanto mais “morta e inanimada” for a fotografia de referência, mais vibrante e viva será a pintura: “em uma relação que ecoa a necrofilia e, por vezes, uma tentativa quase dândi de respiração artificial.” (Christov-Bakargiev, 2007, p. 36)

Nessas condições, a pintura não imita a fotografia, mas responde a ela de forma crítica. Enquanto os artistas pop dos anos 1960 expunham a massificação, os contemporâneos usam a pintura para recuperar o que a fotografia não consegue capturar — a subjetividade, o tempo prolongado e até o fracasso (como nas pinceladas borradas de Sasnal).

Embora o uso de termos escolhidos pela autora como “necrofilia” possa parecer excessivamente mórbido, essa linguagem encontra eco em teóricos que escreveram sobre a imagem fotográfica. Autores como Bazin, Sontag e Barthes já estabeleceram ela como linguagem do ausente. Se a fotografia é, por definição, o vestígio de um instante irrepetível, a imagem da ausência, sua relação com a morte e o esquecimento mostra-se intrínseca.

A autora analisa diversos exemplos na pintura, desde obras pioneiras como as de Manet (que em seu tempo desafiavam as convenções) até produções contemporâneas. Para ilustrar esse percurso com obra ainda mais recente, penso na pintura *Couched* (2020) de Jenna Gribbon, onde uma figura sentada no sofá, absorta em seu celular, ganha uma estranha intensidade. A cena banal – que na fotografia original provavelmente pareceria distante e sem vida – na tela adquire peso e presença. As fortes pinceladas, as cores e a luz da tinta transformam o trivial em algo vigoroso.



extremos

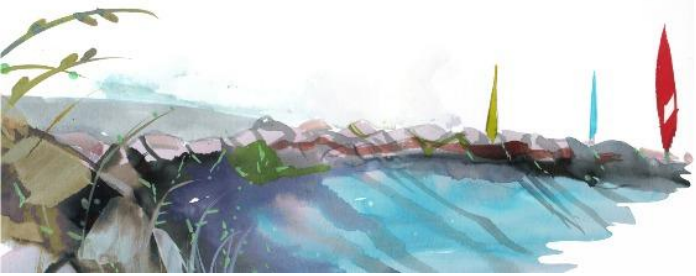
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Essa transformação me interessa especialmente porque ecoa o que busco em *Fractura*: pegar um fragmento do cotidiano e, através das decisões pictóricas (a espessura da tinta ou um rosto que nega seu olhar), fazê-lo existir em outro registro. Muitas outras obras minhas recorrem a esse tipo de negação do olhar como recurso quando usam o gênero do retrato (Imagem 2). Lembro inclusive de tomar essa decisão com o intuito de fugir dos retratos tradicionais, buscando uma maneira de enfatizar a linguagem.



Imagem 2: Mariana Riera, Sem título, 2016, acrílica sobre tela, 19 x 25 cm.

Quando vislumbrei o projeto que daria origem à pintura de *Fractura*, decidi que buscaria em outra casa, fora da minha (como costumava fazer), alguma cena em que eu me sentisse representada de alguma maneira. Logo pensei em recorrer a qualquer amiga minha que fosse mãe, por enfrentarmos, de certa maneira, rotinas semelhantes. Pensando em algo, que se servisse para definir um gênero literário, talvez pudesse ser descrito pela alcunha de “autoficção”¹. Dessa forma, decidi incorporar objetos pessoais à cena, misturando-os ao mundo de minhas personagens retratadas. Levei alguns itens como uma almofada, um travesseiro (que aparece em outra pintura minha) e o livro que estava lendo na época, cuja história faz referência



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS

às tensões da maternidade. Talvez, toda essa encenação, tivesse um objetivo inconsciente de diminuir a distância causada pela imagem fotográfica, buscando certa projeção (minha e, talvez, de alguns espectadores) nas personagens retratadas.

Tal aspecto, referente à projeção, ecoa a análise que Bruno Marques faz da obra da artista portuguesa Lourdes de Castro. A obra de Lourdes Castro, focada em sombras projetadas, é apresentada como um estudo de caso exemplar dessa "ideia de retrato projetivo" (Marques, 2019), onde a ausência do rosto (ou a negação do olhar) amplifica as possibilidades de interpretação do espectador e a expressão da singularidade:

Perante aquele gesto, ação, postura, detalhe, como um corte de cabelo ou simples objeto que segura nas mãos, o nosso interior põe-se a vibrar; eles vêm à mente, regressam do passado: a partir de um (quase) nada, forma-se todo um discurso da recordação e da morte que nos arrasta — é o reino da memória, arma da ressonância. (Marques, 2019, p. 26)

A imagem da representação de um sofá me veio em mente quando lia alguma matéria, não lembro ao certo qual, sobre o conto de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio* (1962), que li há muitos anos. A narrativa é conduzida por um filho que vê seu pai tomar a enigmática decisão de abandonar a terra firme, deixando sua família para ir morar no meio de um rio, isolado do mundo em uma canoa. E permanece lá até findar sua existência, alheio às súplicas de sua família. Essa história sempre me remete a uma pintura do pintor escocês Peter Doig (1959-), *100 years ago*, de 2001, em que um homem é representado dentro de uma canoa vermelho alaranjada.

Em contraposição à partida do pai, pensei na imagem da mãe que sempre fica quando um pai vai embora. A imagem que emerge para mim é a imagem de um sofá verde azulado como oposição à canoa vermelho alaranjada, pois a mãe não costuma poder ter a liberdade de partir em busca de um sentido de existência, se quiser encontrá-la, terá de fazer isso na continuidade de sua rotina. Talvez a única maneira que ela encontre de viajar para longe seja lendo um livro, como faz a mãe representada na imagem. O sofá, portanto, é o suporte que permanece no lugar, apesar de eu ter



extremos

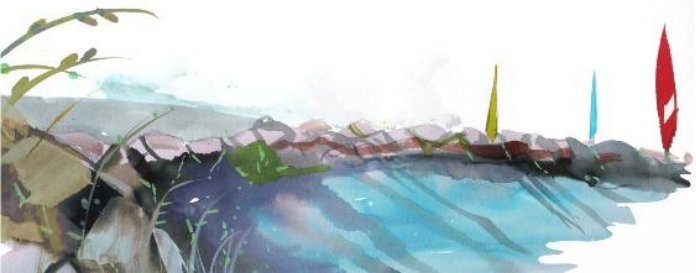
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

colocado uma sugestão de que ele flutua no ar, sugerindo que existem possibilidades para além do estado fixo que a vida cotidiana permite.

O fato de haver duas figuras, uma que nos encara, como se estivesse questionando nossa presença diante da imagem e outra que nos ignora, como nos exemplos citados por Carolyn, faz-me pensar que o título da obra é dado pela maneira como ela foi feita. Digo isso porque foi necessário mais de uma visita à casa de minhas modelos, o tempo necessário para conseguir a fotografia foi longo. Não se trata de uma imagem retirada da internet ou de qualquer origem distante de mim. É uma imagem que encenei na tentativa de reaproximação, mas que, entretanto, falha em seu intento quando, durante a execução da pintura, deparo-me com a fria imagem retrabalhada - já não um corpo presente, mas mera fotografia digital em minha tela. E sobre essa frieza, nada mais justo do que receber a negação do olhar da mãe, que busca uma outra realidade, do livro, um mundo além da cena representada na imagem.

Conclusão: A Pintura como Lugar do Encontro (Impossível)

Em *Fractura*, a fotografia que originou a pintura — uma cena doméstica encenada — carrega em si a ambiguidade própria do *medium*: é ao mesmo tempo registro íntimo e objeto distante, capturado pela frieza da lente. Essa dualidade ecoa a discussão de Christov-Bakargiev (2007) sobre como a imagem fotográfica, ao substituir o modelo vivo, introduz uma "solidão inevitável" no ato pictórico. Ao transpor essa fotografia para a tela, meu processo tornou-se um exercício de negociação: a tinta, em sua materialidade vibrante, responde à rigidez do instantâneo, transformando a ausência do olhar recíproco (como no retrato da mãe que me ignora) em presença pictórica. A escolha por uma imagem banal — um sofá, um livro, corpos em suspensão — não nega sua origem fragmentária, mas a tensiona: o que era documento privado ganha densidade na ambiguidade da pintura, onde a pincelada ou a cor saturada podem, paradoxalmente, restituir o que a fotografia perdeu em seu "ça-a-été" (Barthes, 1984).



Referências

- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 192.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. A Strange Alliance: The Painter and the Subject. In: PUBLISHING, Hayard. The Painting of Modern Life. Curadoria de Ralph Rugoff. Londres: Hayward Publishing, 2007. p. 32 - 41.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. Revista Criação & Crítica, São Paulo, n. 4, 2010. 91-102.
- MARQUES, Bruno. Quando o corpo se torna rosto: Notas sobre a ideia de retrato projectivo em Lourdes Castro. Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade, n. Especial, 2019. 15 - 29.
- ROSA, João G. A terceira margem do rio. In: Primeiras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 79 - 85.

Notas

¹ Segundo Eurídice Figueiredo, “A autoficção é um gênero que foi criado por Serge Doubrovsky (1977). Sentindo-se desafiado por Philippe Lejeune que, no livro *Le pacte autobiographique* (1975, p. 31), indagava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, Doubrovsky decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim, ele criou o neologismo de autofiction para qualificar seu livro *Fils*, [...]. (FIGUEIREDO, 2010, p. 92). A autora ainda cita Régine Robin ao falar de um desejo de “Ocupar todos os lugares”: “Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção” (apud, FIGUEIREDO, 2010, p. 93).