

Ana Silvia Mazzei Nogueira

Paisagem à vista: *imagens e reflexões*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Regina Helena Pereira Johas

Campinas
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N689p	Nogueira, Ana Silvia Mazzei. Paisagem à vista: imagens e reflexões. / Ana Silvia Mazzei Nogueira. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Regina Helena Pereira Johas. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Imagem. 2. Fotomontagem. 3. Fotografia. 4. Paisagem. I. Johas, Regina Helena Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: "Landscape in sight: images and reflections".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Image; Photomontage; Photograph; Landscape.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Regina Helena Pereira Johas.

Prof. Dr. Ronaldo Entler.

Prof^ª. Dr^ª. Laurita Ricardo de Salles.

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

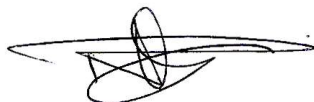
Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Maria Borges

Data da Defesa: 28-06-2010

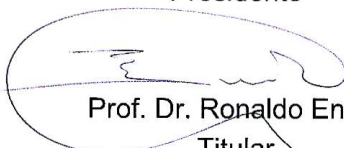
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Ana Silvia Mazzei Nogueira - RA 68131 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Regina Helena Pereira Johas
Presidente



Prof. Dr. Ronaldo Entler
Titular



Profa. Dra. Laurita Ricardo de Salles
Titular

Ana Silvia Mazzei Nogueira

Paisagem à vista: *imagens e reflexões*

Campinas
2010

Agradecimentos

À minha orientadora pelo apoio e amizade;
Aos amigos que permaneceram imóveis enquanto media a luz e ajustava o foco.

Paisagens

*Paisagens, quero-as comigo.
Paisagens, quadros que são...
Ondular louro do trigo,
Faróis de sóis que sigo,
Céu mau, juncos, solidão...*

*Umas pela mão de Deus,
Outras pelas mãos das fadas,
Outras por acasos meus,
Outras por lembranças dadas...*

*Paisagens...Recordações,
Porque até o que se vê
Com primeiras impressões
Algures foi o que é,
No ciclo das sensações.*

*Paisagens...Enfim, o teor
Da que está aqui é a rua
Onde ao sol bom do torpor
Que na alma se me insinua
Não vejo nada melhor.*

Fernando Pessoa

Resumo

Este estudo apresenta a minha produção artística entre 2008 e 2010, bem como as questões poéticas e reflexivas envolvidas nas séries: Paisagem Salgada I, II, III, IV, V e Paisagem Presente I, II, III, IV. A leitura do trabalho é determinada pelo reconhecimento da paisagem como elemento poético e fruto de uma construção permanente. No contexto reflexivo a presente dissertação se sustenta a partir das articulações no âmbito das questões da imagem hoje e de aproximações com a montagem cinematográfica. Para tanto apresento uma dissertação dividida em Primeira Parte, “Caderno I: livro de imagens” e Segunda Parte, “Caderno II: reflexões”; sendo a leitura das imagens o ponto de partida para a reflexão que se segue.

Palavras-chave: Imagem, Arte contemporânea, Fotografia, Paisagem

Abstract

This study presents my artistic production between 2008 and 2010, and the issues involved in reflective and poetic series: Paisagem Salgada I, II, III, IV, V and Paisagem Presente I, II, III and IV. The reading of the work is determined by the recognition of landscape as a poetic element and the result of a permanent construction. Within a reflective point of view the present dissertation is based on the issues of contemporary image and its approach to film editing. In this context I present a dissertation shared in two peaces, the first part, “Caderno I: book of images” and “Caderno II: reflections”, so the read of the images is a start for the reflections that follow.

Key words: Image, Contemporary art, Photograph, Landscape

Sumário

Primeira Parte

Caderno I: livro de imagens

I.1 - Paisagem Salgada I	13
I.2 - Paisagem Salgada II	14
I.3 - Paisagem Salgada III	15
I.4 - Paisagem Salgada IV	16
I.5 - Paisagem Salgada V	17
I.6 - Paisagem Presente I	18
I.7 - Paisagem Presente II	19
I.8 - Paisagem Presente III	20
I.9 - Paisagem Presente IV	21

Segunda Parte

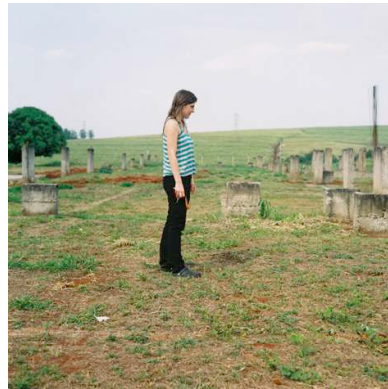
Caderno II: reflexões

II.1 - Introdução: até onde o olhar alcança	23
II.2 - Da paisagem como <i>constructo</i> e seu correlato visual – a fotografia	25
II.3 - A imagem da paisagem e o olho aparelhado	28
II.4 - Da reconstrução de fragmentos de imagem em meu processo criativo	38
II.5 - Enfim o horizonte	42
II.6 - Lista de Imagens	44
II.7 - Referências bibliográficas	45
Anexos	48

Paisagem à vista: imagens e reflexões

Primeira Parte Caderno I: livro de imagens

I.1 - Paisagem Salgada I



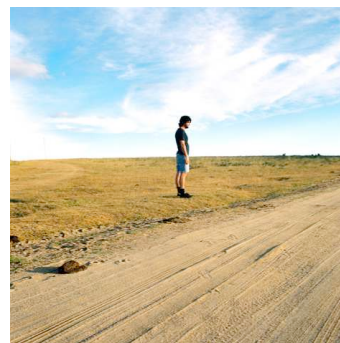
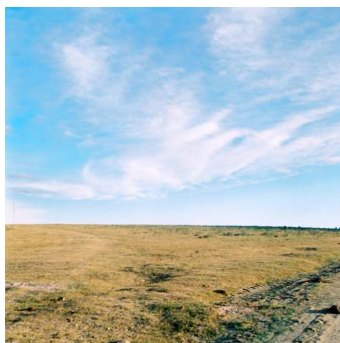
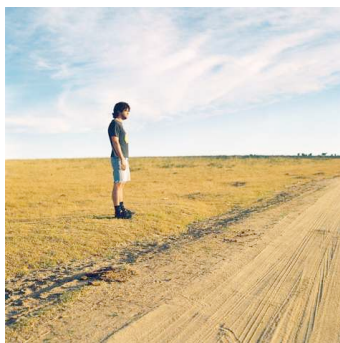
I.2 - Paisagem Salgada II



I.3 - Paisagem Salgada III



I.4 - Paisagem Salgada IV



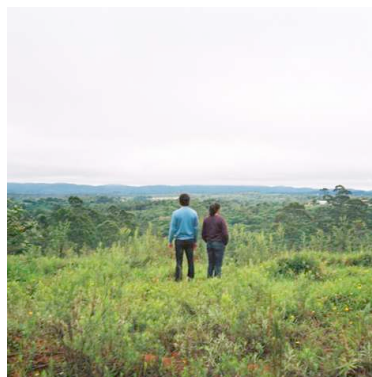
I.5 - Paisagem Salgada V



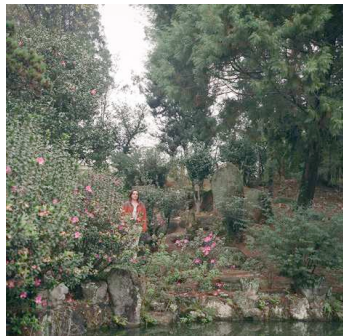
I.6 - Paisagem Presente I



I.7 - Paisagem Presente II



I.8 - Paisagem Presente III



I.9 - Paisagem Presente IV



Paisagem à vista: imagens e reflexões

**Segunda Parte
Caderno II: reflexões**

II.1 – Introdução: até onde o olhar alcança

Pois, conquanto estamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembrança quanto de estratos de rocha. (SCHAMA: 1995, p.17)

Aqui estão reunidas as séries fotográficas Paisagem Salgada I, II, III, IV, V e Paisagem Presente I, II, III, IV resultantes da minha produção artística no período entre 2008 e 2010, as quais juntas compõem a presente dissertação de Mestrado, desenvolvida dentro da linha de pesquisa em Poéticas Visuais da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Elas expressam fundamentalmente minha inquietude sobre o “olhar a paisagem” hoje.

Ao longo do processo de resgate e fundamentação teórica de minha prática artística e munida de uma câmera fotográfica, me propus a criar imagens, consciente de que “olhar a paisagem” implica em admitir sua apresentação “natural” ao preço de um artifício permanente, o do código fotográfico.

A reflexão que se seguiu – a qual me fez voltar continuamente para as minhas séries fotográficas e reorganizá-las, repensá-las, rearticulá-las – trouxe à tona as questões que a práxis artística já havia estruturado, ou, colocando isto de outro modo, trouxe à tona as perguntas correspondentes às respostas já encontradas nas imagens. Olhar a paisagem e fotografá-la, no meu caso, não é encontrar uma nova forma de ver, mas experimentar e entender o quanto a linguagem fotográfica é ao mesmo tempo reflexo e instauração de uma dada concepção de mundo.

Desse modo e tendo partido da necessidade de discutir, elaborar e ampliar as questões provenientes do olhar como processo de reconhecimento da paisagem, identifiquei inicialmente como a fotografia, enquanto linguagem articula a própria noção de paisagem. Indo além em minhas reflexões e pesquisa, pude constatar o quanto a noção de paisagem que nos é familiar é um *constructo* herdado da

perspectiva renascentista, a qual, por sua vez, constitui o sistema codificador da visualidade que teria gerado, em seus desdobramentos posteriores, o próprio código fotográfico.

Esta dissertação reúne as imagens e os conceitos que foram sendo desenvolvidos, os quais estruturam e iluminam minha produção artística. O presente texto deve ser entendido, portanto, como um mapeamento dos caminhos trilhados no processo de criação, como um registro do vai e vem que caracteriza a busca do artista. Desse modo, o corpo da dissertação de Mestrado é constituído primordialmente pelas séries fotográficas, que apresento no “Caderno I - Livro de imagens”, seguindo, no “Caderno II - Reflexões”, o registro dos aspectos plástico - conceituais investigados e que originaram as fotografias, lhes justificando a existência.

II.2. Da paisagem como *constructo* e seu correlato visual – a fotografia

Aconteceu de pararmos numa estrada para rodar cenas, porque um pedaço da paisagem ou um elemento arquitetônico nos tinha saltado à vista. (WENDERS: 1990, p.128)

A fotografia – como linguagem que instaura a noção de paisagem – e a idéia de enquadramento – como organizadora dos modos de ver o mundo – são as pontuações basilares que me mobilizaram para a realização das séries fotográficas que compõem esta dissertação.

Desde o início me deparei com o fato de que o desejo pela paisagem remete a um produto de cultura. Reconhecemos que nossa longa relação com a natureza e entre a natureza e a cultura está tanto associada aos usos mais variados da palavra paisagem quanto à idéia de “natureza selvagem”, assim como esta foi formulada pelos fundadores do ambientalismo moderno, Henry David Thoreau e John Muir, os quais garantiram que a natureza estava em algum lugar esperando que a descobrissem, e que esta seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial (SCHAMA: 1996). Afinal a paisagem não demarca a si mesma, não se nomeia. Ela seria, portanto, resultante de uma construção elaborada por conceitos e determinada por uma visualidade.

Para Anne Cauquelin (2007, p.12) a proposição segundo a qual:

A noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patentado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço.

Estaria sendo fortemente evocada, nos dias de hoje, na tentativa de se repensar o equilíbrio ambiental do planeta.

Lucy Lippard (2003), por sua vez, dirá que a palavra “paisagem” é usada indistintamente para uma cena enquadrada / imaginada diretamente pelo olhar (uma narrativa), ou uma cena enquadrada / imaginada para ser olhada (um quadro). A paisagem é um conceito ocidental e utilizado para a recepção do mundo ideologicamente enquadrado / imaginado.

Desse modo, olhar a paisagem nos remeteria a uma noção de plano e enquadramento; à noção de quadro. Recortar o mundo implica assim em estabelecer um fragmento espaço-temporal – o quadro – regido segundo códigos visuais preestabelecidos ideologicamente.

É o quadro que iria traduzir em termos visuais a idéia de paisagem como um produto de cultura. Em outras palavras, o quadro constitui o *analogon* da paisagem entendido como um conceito construído.

Cauquelin garante que o transporte da realidade aparente para sua imagem é uma operação que pertence ao âmbito do artifício. Tal artifício se estruturaria a partir da elaboração de uma articulação específica entre imagem e realidade: a perspectiva legítima (2007). A noção de quadro teria se firmado, para esta autora, segundo o código visual da perspectiva, o qual constitui um processo construtivo singular, cuja origem pode ser encontrada nas necessidades figurativas da civilização ocidental. “Verdadeiro modelo de organização e de racionalização de um espaço hierárquico” (FABRIS: 1998, p.1) a perspectiva articulava a representação de uma idéia de mundo num sistema invisível para si mesmo.

Sistema codificador da visualidade, a perspectiva seria, portanto, bem mais do que a simples aplicação de leis geométricas e matemáticas.

De modo semelhante a este sistema codificador da visualidade todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica foi reclamado exatamente para resolver o problema da obtenção automática da *perspectiva artificialis*¹, razão pela qual fotografia é indissociável dessa técnica

¹ São denominados de *perspectiva artificialis*, os métodos de representação do espaço tridimensional no espaço bidimensional desenvolvido por Filippo Brunelleschi (1387-1446) e Leon Batista Alberti (1404-1472). A técnica de representação teve sua origem em projetos de arquitetura desenvolvidos pelos dois autores.

projetiva. Ao incorporar nos seus procedimentos ópticos; esse código perspectivo particular; o aparelho fotográfico buscava justamente perpetuar a impressão de “realidade” que está a ele associado. (MACHADO: 1984, p.65)

Essas noções, que pude reconhecer nos autores citados estavam intuídas e instituídas em minhas escolhas ao fotografar. No entanto, essa constatação não se deu de imediato, permanecendo oculta durante um bom tempo, dissimulada pelo exercício do olhar. O que se seguiu foram as etapas processuais do complexo ato de criar marcado pelo fluxo e refluxo de operações entre intuitivas e conscientes, as quais constituem o *modus operandi* de todo artista.

No meu caso, partindo de experiências anteriores e dos conceitos históricos visitados, assim como do contato com a obra de alguns artistas contemporâneos, como a obra do casal Hilla (1934) e Bernd Becher (1931-2007) e de seus alunos e seguidores: Candida Höffer (1994), Andreas Gursky (1955), Thomas Ruff (1958), Michael Wesely (1963), Thomas Struth (1954), Thomas Demand (1964) e Jeff Wall (1954)², pude perceber que o enquadramento fotográfico tornou-se questão primordial. Tais artistas influenciaram e estabelecem um diálogo com minha produção artística, pois deixam evidente em seus trabalhos que: enquadrar é, antes de tudo, excluir e instituir. Esta é a primeira linha divisória entre aquilo que é retido e o que é afastado pelo próprio ato de enquadrar.

Um dos partidos poéticos de minhas paisagens se apóia naquilo que chamo de mínimo deslocamento. O mínimo deslocamento vai questionar o ponto de vista único e o enquadramento abrindo a cena para uma seqüência de deslocamentos em que, ao optar por dispor uma fotografia justaposta a uma outra, busco provocar uma ruptura da imobilidade do eixo-observador-ponto de fuga.

² Ver anexos: fig.1, fig.2, fig.3, fig.4, fig.5, fig.6, fig.7, pág. 48 – 50.

II.3 - A imagem da paisagem e o olho aparelhado

Na fotografia, a seqüência é, ao mesmo tempo, a mais natural e mais estranha distorção infligida à sua suposta essência. (BELLOUR: 97, p. 110)

As reflexões sobre a imagem e as operações aparentes de sua construção levam a pensar a superfície como o campo em que a imagem se inscreve e os artifícios invisíveis sobre os quais sua ordenação se estrutura. A imagem fotográfica está intimamente associada à codificação dos sinais luminosos proporcionada pelas objetivas e à fixação desta informação em uma superfície estável. Arlindo Machado (1984) indica que a câmera fotográfica é sempre esse aparelho que estrutura os sinais luminosos recebidos do exterior segundo um código historicamente formado e que fabrica o visível com base num sistema de representação que corresponde à estratégia da burguesia ascendente do Renascimento. Então, a câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural está atrelada a essa identificação da perspectiva com o efeito de real e a fotografia como o seu representante tecnológico.

No ensaio “A perspectiva como forma simbólica”, de 1927, com os prolongamentos que, posteriormente, o autor lhe deu, Erwin Panofsky (1892-1968) sustenta a tese de que os sistemas relativos à perspectiva são historicamente plurais, demonstrando como cada um deles se efetua a partir de uma concepção de espaço e visão. Ao final de um longo e árduo processo de argumentação, o ensaio em questão nos leva a perceber quão relativo é o sistema perspectivo enquanto convenção figurativa. Para o historiador, de modo algum a perspectiva linear define, categoricamente, a realidade visual. Na verdade, ela representa somente uma tentativa de construção cuja peculiaridade se deve ao registro da cultura

Renascentista do Quattrocento e do Cinquecento³. Em última análise, o principal escopo de Panofsky, em seu ensaio, é provar que cada período histórico da civilização ocidental formalizou seu próprio código de representação do espaço, sancionando, por essa via, a variabilidade da própria perspectiva, e como cada “forma simbólica” reflete uma maneira particular de ver o mundo. Assim, por exemplo, a convenção perspectiva Albertiana seria apenas uma das muitas soluções possíveis (no caso, a do século XVI) para o problema da figuração. Por detrás de sua pretensão mecânica de “imitar a natureza”, a perspectiva renascentista esconderia a sua verdadeira motivação ideológica: ela visa instituir a visão plena de um espaço homogêneo e infinito elaborado por um olho / sujeito. (MACHADO: 1984, p.73)

Se toda a imagem de natureza fotográfica se encontra de alguma forma construída pela posição que o olho / sujeito ocupa em relação ao motivo, de acordo com Machado deve-se concluir que quem efetivamente vê a imagem não é o espectador, ele apenas endossa uma visão que já foi realizada antes pela objetiva. A construção em perspectiva renascentista nos dá sempre uma paisagem já vista e já dominada por um olhar, isso significa que quando vemos uma foto não é simplesmente a figura que nos é dada a olhar, mas uma figura olhada por outro olho que não o nosso.

Como decorrência desta inscrição, a imagem fotográfica se apresenta como imagem de certas expectativas culturais socialmente compartilhadas. No contexto das tecnologias da imagem a fotografia é a primeira a encenar o drama da relação entre o homem e a máquina que confronta uma subjetividade privada e a dimensão coletiva de um saber inscrito no aparelho. O sujeito da fotografia já é um sujeito aparelhado, envolvido pelo dispositivo técnico. As imagens fotográficas testemunham, portanto o conjunto de saberes inscritos nos modos de funcionamento

³ Termos ligados respectivamente aos eventos culturais e artísticos do século XV e XVI na Itália que quando analisados em conjunto englobam tanto o final da Idade Média - Arte Gótica e Gótica Internacional - quanto o começo do Renascimento até o início de sua decadência.

da câmera, condição que se sobrepõe aos próprios conteúdos que elas exibem – a cena, a paisagem.

Vilém Flusser (2005), aponta:

O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens tanto quanto confia nos seus próprios olhos. (2005, p.13)

Flusser também observa que o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o mundo, mas “determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (2005, p.14). As imagens fotográficas dão a ver, portanto, o modo como o aparelho fotográfico está programado para traduzir textos e teorias científicas – ópticas, químicas – em cenas. Flusser sugere que as expectativas do próprio fotógrafo estão condicionadas ao modo de funcionamento do aparelho e, ao refletir sobre uma pureza humana distinta dos artifícios tecnológicos, afirmou que os aparelhos tendem a condicionar o pensamento do homem. A reconquista da liberdade viria, portanto, de uma mudança de consciência dos fotógrafos, esses funcionários do aparelho. Ou seja, seria preciso penetrar na caixa-preta e subverter suas programações a fim de introduzir elementos humanos imprevistos nas imagens.

Considerando a evolução tecnológica, a estratégia contemporânea de produção de imagens incide sobre a condição de virtualização de diversas instâncias que interagem entre si: o sujeito, o dispositivo, o observador e a própria realidade.

Annateresa Fabris (1998) apresenta a noção de “visibilidade cultural” ao invés de pensar sobre o conceito de imagem. Essa noção indica as transformações advindas dos processos de simulação que, semelhante à perspectiva renascentista, permite antecipar o real físico, reproduzi-lo e manipulá-lo.

O que gera uma transformação radical não apenas do conceito de representação, mas, sobretudo da relação com o real. A imagem deixa de ser o antigo objeto óptico do olhar para converter-se em imagerie, práxis operacional que insere o sujeito numa situação de experimentação inédita. (FABRIS: 1998)

Entre a imagem numérica e a fotografia convencional haveria, assim, pelo menos um grau de artifício a mais, entretanto, os códigos visuais continuam a imitar não a realidade, mas o funcionamento da caixa preta através do qual lemos o mundo. Familiarizados com o sistema, usufruímos dele como se fosse transparente. Ver as coisas por meio da fotografia parece falar mais alto que a percepção de seu funcionamento, a não ser que a linguagem fotográfica apresente algum estranhamento capaz de transformá-la em conteúdo visual trazido pela imagem.

Essas reflexões me conduzem a um segundo aspecto importante para minha produção artística, além da já mencionada questão do enquadramento. Penetrar na “caixa-preta para subverter suas programações” têm sido, para mim, apropriar-me também da relação que se estabelece quando uma imagem – uma fotografia – se justapõe a outra.

O processo de articulação dessas relações de vizinhança entre as imagens me aproximou da problemática da montagem assim como é tratada no cinema. Foi pesquisando as origens do cinema russo que encontrei as teorias de montagem que inicialmente me colocaram as questões em que a colisão ou coexistência de elementos opostos pode ser encontrada como base na formação de algumas seqüências de imagens que se originam da combinação de dois ou mais elementos.

Na década de 1920, Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898 - 1948) criou o termo cinematismo (ALBERA: 2002, p.372) para estabelecer a relação entre o cinema e outras artes. A criação deste conceito serviu para falar sobre uma especificidade da linguagem cinematográfica que ele próprio identificou em outras manifestações artísticas, anteriores ao nascimento do cinema.

Para tanto, o cineasta se apropriou da categoria de estudo de sistemas modelizantes com a finalidade de entender quais as modelizações que o cinema faz

na história, o que o levou a estudar e analisar as diversas manifestações culturais precedentes ao cinema. O objetivo era encontrar os elementos característicos de cada obra que contribuíram para a construção e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica (BORGES: 2008, p.25). Assim, suas discussões apoiaram-se nas pinturas de El Greco⁴, e utilizou o conceito de cinematismo para se opor à dimensão “pictural” da imagem no cinema.

No desenvolvimento de seus estudos surgiu-lhe uma primeira constatação: o fato da pintura não possuir a capacidade de sucessão (montagem) na organização de seus elementos (eles não são colocados em seqüência) a torna uma especificidade própria da linguagem cinematográfica. Para Eisenstein, o trabalho de El Greco era o mais propício para criar uma discussão sobre a estrutura da composição, pois, segundo ele, a composição da obra intitulada “A Vista de Toledo”⁵:

Não corresponde a nenhuma vista possível da cidade; é uma representação composta por uma montagem complexa. Não se baseia no olhar, em um único ponto de vista, mas sim na reunião de diversos elementos (fragmentos) de um fenômeno pintado de diversas aproximações, pontos de vistas e lados. (EISENSTEIN, apud ALBERA: 2002, p.22-24)

O interesse despertado por Eisenstein partiu de um comentário feito pelo pintor a respeito de uma de suas obras sobre as vistas de Toledo, quando disse ter desmontado e remontado a cidade para lhe dar uma compreensão global (estruturalista), diminuindo o edifício do hospital para que não cobrisse a porta de Visagra e virando sua face para mostrar a fachada principal. Neste sentido, surge um novo termo – obraz -, logo definido por Eisenstein:

⁴ Domenikos Theotokopoulos (1541-1614), conhecido como El Greco, Pintor maneirista de origem grega que viveu em Espanha em finais do século XVI e princípios do século XVII.

⁵ Ver anexo fig. 8, pág. 51.

Como aquele que corresponde à imagem global que nasce da organização das imagens parciais analógicas e vai se formando na mente das pessoas pelo movimento da composição, ela é a possibilidade de formar conceitos através da montagem; quando ele associa o mesmo tipo de organização dos elementos na composição de suas obras com as pinturas de El Greco. (BORGES: 2008, p.26).

Ler sobre as teorias de Eisenstein serviu como um ponto de referência para entender algumas questões que estavam presentes em meu trabalho. A montagem no cinema é uma associação de planos que permite ligar situações, reunir ou separar elementos e articular numa determinada continuidade aquilo que, sem a operação de montagem, seria apenas visto como isolado. O simples fato de cortar e depois reunir permite a criação dos mais diversos efeitos.

Outros diretores russos como Dziga Vertov (1896-1954), Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970) e Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953), além de Eisenstein, refletiram sobre os conceitos de montagem cinematográfica como processo de reconstrução de fragmentos.

A interação de dois segmentos de montagem separados, sua posição, e da mesma forma, a sua direção rítmica, tornam-se os conteúdos da produção e da visão de mundo do artista. Exatamente as mesmas ações, os mesmos eventos, organizados em posições diferentes, com comparações diferentes, funcionam de forma diferente ideologicamente. (KULECHOV apud ADES: 1993, p.87)

Mas é no princípio de montagem desenvolvido por Eisenstein que posso encontrar uma verdadeira identidade com os processos aplicados na montagem seqüencial. De fato, para este diretor, o processo de realizar uma montagem significa justapor dois elementos conflitantes para que, pelo contraste, eles possam produzir um sentido novo.

Então montagem é conflito. Como a base de toda a arte é conflito (uma transformação imagista do princípio dialético). O plano surge como célula da montagem e, daí, deve ser também considerado através do ponto de vista do conflito. O conflito dentro do plano é a montagem em potencial, no desenvolver de sua intensidade, fragmentando a gaiola quadrilátera do mesmo plano e fazendo eclodir seu conflito através de impulsos da montagem entre as partes da montagem. (EISENSTEIN: 1969, p.108)

O princípio do conflito que caracteriza o seu conceito de montagem é por ele mesmo associado ao uso de imagens que rompam com as proporções e dimensões gerando o que ele chama de “incongruências aberrantes” (EISENSTEIN: 1969, p. 104). A partir dessas incongruências ele pretende criar uma forma nova de organização onde a dimensão dos elementos não seja determinada pelo realismo, mas pelas intenções estéticas do artista.

O conflito gerado através da justaposição de planos antagônicos, determinados pelo corte, deriva numa nova visualidade, conseguida pelo jogo de suas relações. Método de representação mediante cortes possibilita a construção de elementos inteiramente diferentes. (EISENSTEIN: 1969, p.164)

Um outro estudo que contribui para o desenvolvimento do meu trabalho foi o que abrangeu as questões acerca das idéias de ubiqüidade do observador. Na arte figurativa, de acordo com Machado (1984), o ponto de vista é um ponto de verdade, em que o artista coloca o olho (um único olho) a fim de traduzir o espaço tridimensional para o plano bidimensional do quadro, segundo os cânones da perspectiva central.

O que caracteriza a pintura do Quattrocento, antes de tudo, é a convergência para um ponto de fuga único de todas as linhas que representam planos perpendiculares à tela. Esse ponto, metáfora óptica do infinito, situa-se na ponta de uma reta cujo oposto diametral é um outro ponto, localizado fora do quadro, onde está o olho doador da

cena, numa palavra: o ponto de vista do sujeito da figuração.
(MACHADO: 2007, p.22)

A confirmação que de fato podemos olhar para todos os lados e que ficamos presos muitas vezes a somente um ponto de vista marca a inscrição do local de onde se olha para a cena, ou seja, o ponto de fixação dos aparelhos utilizados pelo artista para dispor a imagem e sua perspectiva. Permanecendo na maioria das vezes num lugar invisível para o espectador, o ponto de vista está inscrito na imagem, quero dizer, “o sujeito embora ausente da paisagem, encontra-se nela embutido pelo simples fato de que a topografia do espaço está determinada pela sua posição” (MACHADO: 2007, p.22).

O que vale observar é que a noção de “ponto de vista” e, por extensão, a de “sujeito”, nascem em decorrência dos cânones do código perspectivo renascentista. Arlindo Machado aponta que, com base nessa perspectiva, todo quadro torna-se uma visão organizada por um ponto, um olho único e imóvel que dá coerência aos objetos dispostos no espaço. Desse modo, desconstruir essa idéia de ponto de vista único e imóvel direciona a linha de pensamento para a noção de simultaneidade e assim tenho consciência de que uma câmera pode tomar uma paisagem de vários pontos de vista, prenunciando o que constitui a ubiqüidade - conceito chave para analisar as imagens em movimento e o cinema clássico.

A ubiqüidade da câmera e as técnicas que conduzem à identificação do espectador com o ponto de vista da câmera, aliadas ao sistema de amarrações orientadas, pelas quais as relações de esquerda/direita dos próprios corpos dos espectadores organizam a apreensão de todas as relações espaciais de contigüidade na tela, tomada por tomada, reforçam o sentido de integridade espacial. Essas aquisições acabariam por convergir na figura conhecida como campo/contracampo, destinada a tornar-se a chave de todo o edifício no plano da significação visual.(BURCH: 1979, p. 82-83, Apud: MACHADO: 1997, p.146)

A narrativa cinematográfica devolve o “ponto de vista” à sua origem óptica (MACHADO: 2007) e recoloca a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera.

Na maior parte das vezes, o sujeito não está marcado na cena. Ele se encontrado desterrado, num lugar impalpável, num lugar privilegiado de contemplação, num lugar panóptico, de onde o mundo aparece como uma paisagem visada por onividência. (MACHADO: 2007, p.24)

A cena da paisagem como um espaço aberto, impessoal e indeterminado, composto no interior do enquadramento, visado por um olho e disposto em relação a ele em termos de distância e ângulo de visão está fundamentalmente vinculada à paisagem como objeto dotado de sentido, objeto intencional, construído pela ação do sujeito que a olha. A câmera cinematográfica, tal como a fotográfica, incorpora o código da perspectiva central, mas, diferentemente da última, ela inscreve o movimento e, por consequência indica os seus próprios deslocamentos. Sabe-se que o cinema multiplica os pontos de vista através dos movimentos de câmera e os aumenta por meio de cortes e da sucessão de planos. O cinema nos oferece pontos de vista variáveis, decompondo o espaço numa multiplicidade de perspectivas (MACHADO: 2007, p.28).

Quando o cinema introduz o movimento no terreno da representação visual, ele o faz dissimulando, ao mesmo tempo, a descontinuidade que o constitui...A continuidade cinematográfica ordena a sucessão de planos e de pontos de vista no sentido de obter um efeito de multiplicação do olhar oferecido pela câmera, mas sempre de forma que amplie o poder dessa instância originária do sentido que está no centro de tudo. (MACHADO: 2007, p.28)

No entanto sabe-se que as imagens em movimento no cinema seguem certa cadência regular, resultante da passagem da película de um fotograma ao seguinte, ou seja, ao espectador do cinema é proposto uma impressão de continuidade e uma

impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente. O movimento aparente no cinema implica, portanto em estímulos sucessivos, seqüenciais e bastante semelhantes, “trata-se de uma perfeita ilusão”. (AUMONT: 1993, p. 51)

Retornando às questões da montagem no cinema russo vale a pena mencionar Vertov. Contribuindo para os estudos sobre montagem, este cineasta defendeu a tese de que as coisas poderiam ser observadas de diferentes pontos de vista e que o conceito de verdade não se restringia apenas a uma única característica das coisas, considerando que, assim como tudo no mundo possui diferentes aspectos, as coisas também possuem diferentes ângulos e lados que nossos olhos não vêem.

A câmera transporta os olhos do espectador, das pernas até os olhos, na seqüência mais vantajosa e organiza os detalhes em um ordenado estudo de montagem (organiza e constrói a visão).

Eu sou o kino-olho;

sou um olho mecânico;

Eu, uma máquina, mostro a você o mundo como eu só posso ver. De uma pessoa eu tomo as mãos, as mais fortes e mais hábeis; de outra tomo as pernas, as mais rápidas, bem formadas; de uma terceira a cabeça mais bonita e expressiva – e por montagem eu crio um homem perfeito. (VERTOV apud Borges: 2008, p. 27)

A noção de um Kino-olho⁶ ou Câmera-Olho foi extremamente importante para pensar a minha própria relação com um olho instável e presente em tempos e espaços plurais.

⁶ Designação usada por Vertov no Manifesto de 1923 para um projeto cinematográfico formado inicialmente por uma série de 6 filmes. Para aprofundar esta questão, veja: GRANJA, Vasco (1981), Dziga Vertov; o texto de Vertov. Del Cine-Ojo al Rádio-Ojo in Ramio e Thevenet, Textos y Manifestos del Cine:1998.

II.4 - Da reconstrução de fragmentos de imagem em meu processo criativo

Paisagem é cultura antes de ser natureza; um *constructo* projetado sobre mata, água, rocha. (SCHAMA: 1996, p. 70)

Para a confecção da série Paisagem Salgada I, II, III e IV e sob o pretexto de um encontro ocasional com uma pessoa:

- Avistei a paisagem;
- Permaneci olhando e me detive por alguns instantes, prolongando aquele momento.
- Escolhi o lugar do enquadramento; a distância em relação ao personagem e o ângulo de tomada de vista (inicialmente frontal, depois lateral e por fim, de costas para a linha do horizonte);
- As posições que ocupo, o olhar e a apreciação da situação são guiadas pelo meu olho-câmera.

A vista: um todo que reclamava um antes, um depois e um contracampo.

O enquadramento: fixo e selecionado, deixava respirar os seres e as coisas.

A tomada de vista: consistia em selecionar um motivo, um enquadramento (próximo, afastado, frontal, lateral), um momento e também uma luz, pois as fotografias eram feitas no exterior, ao ar livre.

Determinados estes parâmetros, girava a bobina da câmera ininterruptamente até esgotar os doze fotogramas da película do filme fotográfico.

Em minhas paisagens, assim como percebo em Eisenstein, os processos de reconstrução de fragmentos de imagem utilizam princípios que se identificam com os conceitos da Fotomontagem⁷ do início do século XX. No entanto, e diferentemente

⁷ A fotomontagem, em sua forma originária e mais tradicional, é o processo de composição de imagens que se utiliza da combinação de elementos visuais, na forma de fragmentos, com características plásticas diversas e obtidos das fontes mais diversas, organizados e conjugados em um mesmo suporte. (CARVALHO: 1999, p.30)

da fusão e da sobreposição de elementos conflitantes, a aproximação de meu trabalho com a montagem cinematográfica russa se faz presente no momento em que coloco uma imagem ao lado da outra em seqüência, o que garante a justaposição de planos e pontos de vista.

Do mesmo modo os elementos humanos imprevistos, digo aqui o personagem que aparece em minhas paisagens implica numa opção poética, e as “incongruências aberrantes” geradas pelo conflito de planos, pontos de vista e proporções alteradas referem-se não apenas a uma forma de expressão plástica, mas também a procedimentos de síntese das experiências visuais e de uma tentativa de conferir novos sentidos à realidade.

Em Paisagem Salgada II (ver primeira parte, “Caderno I: livro de imagens”, pg.13), o ponto de partida foi a visualização do que chamo de “ruínas urbanas”; restos de uma construção inacabada ou deterioradas; a presença de uma pessoa como uma improbabilidade em um ambiente de natureza duvidosa, acentua a perda de referência no sentido de apresentar uma variação de proporção; a seqüência final apresenta o conflito entre a aproximação e o afastamento, colocados lado a lado.

Em Eisenstein, por exemplo, um plano colocado ao lado de outro, como as duas imagens que concluem a seqüência do massacre na escadaria de Odessa em “O Encouraçado Potemkin”⁸ cuja montagem dentro de um mesmo plano pela movimentação do rosto da personagem sugere a aproximação da câmera, e a cena mostra o quadro e o extra-quadro, ou seja, a imagem cortada sugere a continuação da cena. Desse modo, Eisenstein propõe o plano não como um elemento de montagem, mas como uma célula da montagem; pensa a montagem não como uma ligação entre os planos, mas como um processo de colisão, um meio de estabelecer o conflito de duas peças em oposição entre si.

Em minha produção o que define a visualidade não é somente a paisagem em si, mas também, e principalmente o ponto de vista e o corte. Pelo deslocamento sutil do olhar e através das decisões que a própria natureza da fotografia impõe, o

⁸ Filme “O Encouraçado Potemkin” de 1925. Direção Sergei Eisenstein.

gesto do corte fotográfico possibilita não a reconstituição nem a documentação ficcional de um fato, nem ainda um relato organizado, mas uma imagem da paisagem: não há personagens definidos e, a rigor, nem mesmo uma história.

Em Paisagem Presente I (ver primeira parte: “Caderno I: livro de imagens” pg.15), as seqüências mostram a paisagem em blocos que em ligação imediata com os seguintes, separados somente por um pequeno espaço vazio, garantem a recepção do desenho dos planos, que se enriquecem não com fusões e sobreposições de imagens como em Eisenstein, mas com justaposições e composições feitas por uma câmera que interfere no que observa e pela adoção de um ângulo especial de observação, assim a montagem não se faz dentro da imagem (por meio de fusões ou movimentação dos personagens), mas é feita através da edição, do corte e principalmente da associação de pontos de vista e planos.

Em Eisenstein a multiplicidade, simultaneidade e a velocidade se sobrepõem fazendo com que vários tempos e vários espaços convivam, não havendo mais espaço para o realismo da aparência, expandindo então, através da articulação dos fragmentos, as possibilidades da construção pictórica. Eisenstein se serve da câmera para criar um espaço puramente cinematográfico, construção formal não preocupada com a reprodução do mundo tal como ele nos aparece a olho nu, o que significa criar elementos humanos imprevistos como uma opção do artista.

No meu caso, os planos fotográficos foram pensados para servir a uma ordem precisa, ou em outras palavras, para servir a uma determinada visão de mundo. Nesse sentido, a noção de Kino-olho foi extremamente importante para pensar a minha própria relação com um olho instável e presente em tempos e espaços plurais. Enquadro de forma mais ou menos fechada e segundo um eixo determinado, o que significa que coloco o espectador a uma certa distância perceptiva do que está sendo fotografado. Esta distância tem um papel fundamental na continuidade-descontinuidade dos planos em que se desenrolam as seqüências de imagem.

Ora, estas distâncias produzidas pela abertura do plano conjugam-se com uma modulação, igualmente importante, das distâncias internas, as que nascem dos espaçamentos, dos movimentos sugeridos e das tensões no interior do plano.

Me aproximo ou me afasto de um dado elemento: humano, natural ou arquitetônico – as proporções se modificam respectivamente e relativamente à paisagem, tudo isso se organiza numa forma combinatória complexa e mutável.

Em minhas paisagens, entendo que a problemática principal consiste em colher fragmentos da realidade ordená-los e montá-los a fim de dar-lhes um novo significado. A nova significação provém da busca de desconstrução da idéia de um ponto de vista único e imóvel. Ou seja, busco aqui questionar a noção de “ponto de vista” e, por extensão, a de “sujeito”, que nasceram em decorrência dos cânones do código perspectivo renascentista e se firmaram com o uso do código fotográfico.

Partindo do conhecimento já mencionado de que é possível reconhecer o sujeito que olha a paisagem, busco sugerir a instabilidade da posição ocupada pelo espectador, uma vez que as seqüências de imagens sugerem mínimos deslocamentos.

II.5 - Enfim o horizonte

Nossas pernas, na realidade, dispõem de espaço suficiente; nossas almas é que enferrujam a um canto. Vamos migrar interiormente sem cessar e a cada dia armar nossa tenda mais perto do horizonte ocidental. (THOUREAU, apud. SCHAMA: 1996: p.572)

As paisagens e as situações presentes em cada uma das imagens que compõe as séries Paisagem Salgada e Paisagem Presente, não derivam de nenhum acontecimento previamente determinado, mas funcionam como um ponto de narração indeterminado, um registro por vezes banal de uma cena. Esse procedimento presente em meu trabalho está intimamente ligado ao meu interesse pelas imagens, pelo enquadramento e aos direcionamentos estabelecidos pelo meu processo criativo que apontam onde minha poética se situa no contexto da arte contemporânea.

Se o ato físico da montagem nasce com uma certa naturalidade no cinema, o ato lógico da montagem - o uso de diferentes distâncias e posições de câmera para fotografar e filmar os mesmos acontecimentos e lugares, ou acontecimentos e pessoas em diferentes lugares — não nasce com tanta simplicidade.

O quadro fotográfico que se recompõe continuamente dando origem à paisagem – um *constructo* específico da poética visual em pleno desenvolvimento, não se opõe ao cinema clássico, aquele da ligação narrativa entre imagens, mas estaria ligado ao poder autônomo de uma imagem que se afirma duplamente: por sua temporalidade autônoma e pelo vazio que a separa das outras. A seqüência de imagens fixas permite, portanto, que com o uso de cortes, ou melhor, com o uso dos espaços vazios entre um frame e o seguinte; o espectador presencie diversos pontos de vista simultâneos. O que surge é a sensação de “tempo real”, responsável por uma impressão de realidade (um “realismo”) que nem mesmo a melhor montagem (compreendida como construção da realidade) conseguiria criar. À montagem ainda

caberiam as tarefas de continuidade, metáfora, dinamismo e ritmo, conceitos que servem agora como ponto de partida para futuras reflexões e criações artísticas.

O presente estudo, por fim, fez-se evidente ao me convencer de que uma imagem não é nem o que vemos nem um duplo das coisas formado por nosso espírito. As imagens não são o duplo das coisas. São as próprias coisas, “o conjunto de tudo o que aparece” (DELEUZE: 1985, p. 78), ou seja, o conjunto daquilo que é.

II.6 - Lista das Imagens

Pág. 13: Paisagem Salgada I, díptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009.

Pág.14: Paisagem Salgada II, tríptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 110 x 110 cm, (cada) 2009

Pág.15: Paisagem Salgada III, tríptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009.

Pág.16: Paisagem Salgada IV, tríptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009

Pág.17: Paisagem Salgada V, díptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009

Pág.18: Paisagem Presente I, tríptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009.

Pág.19: Paisagem Presente II, tríptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009.

Pág.20: Paisagem Presente III, tríptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009.

Pág.21: Paisagem Presente IV, díptico;

Impressão fotográfica em papel Fugi, com laminação fosca e aplicação em PVC, dimensão: 60 x 60 cm, (cada) 2009.

II.7 - Referências Bibliográficas

ADES, Dawn. Photomontage. London: Thames&Hudson Ltd, 1993.

ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BERGSON, Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Patrícia Maria. Traços ideogramáticos na linguagem dos animes. São Paulo: Via Lettera, 2008.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Serguei. O sentido do filme. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: A idéia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

EISENSTEIN, Sergei. Cinematisme: peinture et cinéma. Bruxelles: Editions Complexe, 1980. Comolli, Jean-Louis. "O Futuro do Homem. O homem da câmera de filmar". In: O Olhar de Ulisses. O Homem e a Câmara. Cinemateca Portuguesa, 2001.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Relume-Dumara, 2ª Edição, 2005.

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. Ubiquidade e transcendência. In: O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e Pós-cinemas. São Paulo: Editora Papirus, 1997.

SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

LIPPARD, Lucy. Land Art in the rearview mirror. In: LaBELLE, Brandon e EHRLICH, Ken. Surface Tension: problematics of site. New York: Artbook, 2003.

VERTOV, Dziga. Kino-eye. The writings of Dziga Vertov. Ed. Annette Michelson. Berkley: University of California Press, 1984.

WENDERS, Win. A lógica das imagens. Lisboa: Edições 70, 1990.

Artigos e sites online

BECHER, Bernd and Hilla: disponível em:

<www.levygallery.com/.../bernd_hilla_becher/bernd_hilla_becher.htm>, acesso em 20/04/2010

CARVALHO, Hélio Jorge Pereira. Da fotomontagem às poéticas digitais. Dissertação de Mestrado: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 1999.

Disponível em: <<http://www.unicamp.br/bc/>>. Acesso em 20/04/2010.

DEMAND, Thomas: Disponível em: <<http://www.thomasdemand.de/>>. Acesso em 20/04/2010.

EXPÓSITO, Alberto Martín. O tempo suspenso. Fotografia e relato; In Revista Studium n.16, Campinas: Unicamp, 2004. Disponível em:

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>> . Acesso em 20/04/2009.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem, 1998. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201881998000100010&script=sci_arttext>. Acesso em 20/04/2009.

GURSKY, Andréas. Disponível em: <www.moma.org/exhibitions/2001/gursky/>. Acesso em 20/04/2010.

HOFER, Cândida. Disponível em: <<http://www.renabranstengallery.com/hofer.html>>. Acesso em 20/04/2010.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas. Disponível em:

<<http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser.htm>> Acesso em 20/04/2010.

RUFF, Thomas. Disponível em: <www.tate.org.uk/magazine/issue5/ruff.htm>. Acesso em 20/04/2010.

WALL, Jeff. Disponível em <www.moma.org/exhibitions/2007/jeffwall/>. Acesso em 20/04/2010.

WESELY, Michel. Disponível em <<http://www.wesely.org/wesely/index.php#>>. Acesso em 20/04/2010

Anexos

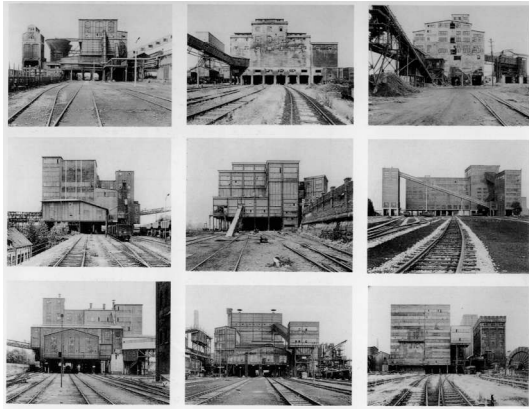


Figura. 1
Bernd e Hilla Becher. Preparation Plants, 1966-1976.



Figura. 2
Cândida Hofer. Strahovska knihovna Praha II, 2004
C-Print 127 x 119 cm



Figura. 3
 Andreas Gursky. 99 Cent, 1999
 Chromogenic color print 207 x 337 cm
 Matthew Marks Gallery, New York, and Monika Sprüth Galerie, Cologne



Figura. 4
 Thomas Ruff. House Number 7, C-print, 1983.

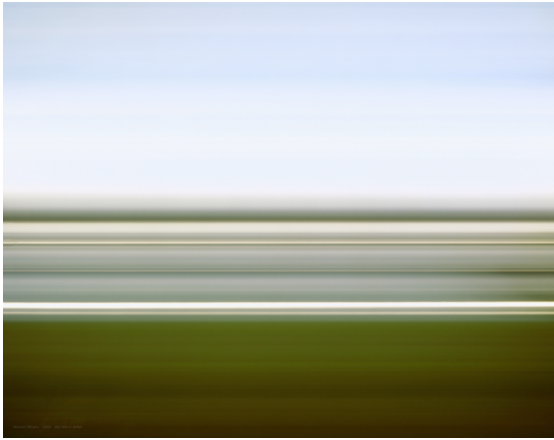


Figura. 5
Michael Wesely. East German Landscapes, C-print, 2005.



Figura. 6
Thomas Demand. Clearing, 2003
chromogenic color print, 76 x 195 in.
Museum of Modern Art, New York



Figura. 7
Jeff Wall. Storyteller, 1986
Cibachrome, aluminum light box. 229 x 437 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York

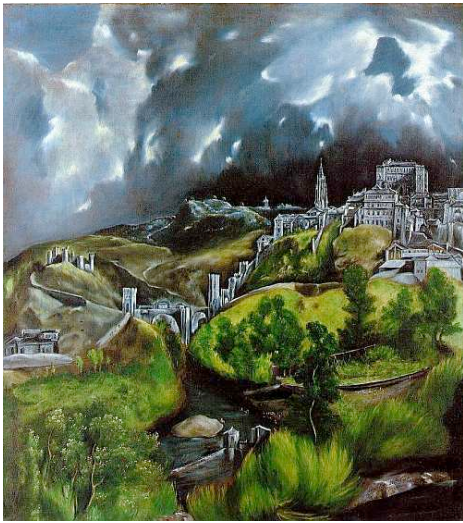


Figura. 8
El Greco. Vista de Toledo, 1596 -1600.
Óleo sobre tela 47,75 x 42,75 cm
Metropolitam Museum of Art, New York