

O documento como questão nas fotografias de paisagem de Pedro Davi e Félix Thiollier

The document as an issue in the landscape photography of Pedro David and Felix Thiollier

Fernando Gonçalves

Mestre e Doutor em Comunicação pela UFRJ (1996 e 2003). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado em Sociologia do Cotidiano na Universidade Paris V-Sorbonne (2008) com apoio da Capes. Atualmente é professor associado e diretor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e pesquisador do CNPq.

E-mail: gonalvesfernandon@gmail.com

Aline Alonso Martins

Aluna do Instituto de Artes da UERJ (PIBIC).

E-mail: aline.malons@gmail.com

Amanda Rodrigues Mendes

Aluna do Instituto de Artes da UERJ (PIBIC).

E-mail: amandadotmendes@gmail.com

SUBMETIDO: 30/06/2014

ACEITO EM: 29/09/2014

DOSSIÊ

RESUMO

O presente trabalho discute o documento na fotografia de paisagem no contexto da arte contemporânea. Com base na perspectiva anacrônica proposta por Didi-Huberman e Daniel Arrasse, analisaremos imagens do artista visual e fotógrafo mineiro Pedro David na série Paisagens Submersas e as paisagens do século XIX do francês Félix Thiollier. O texto procurará evidenciar os aspectos de construção dessas fotografias, mostrando como mesmo em épocas distintas ambos discutem questões clássicas da paisagem na história da arte e parecem assumir atitudes semelhantes com respeito à imagem: o documento não apenas como registro, mas também como artefato que problematiza as dicotomias natureza-cultura e natural-construído.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Arte contemporânea; Paisagem; Anacronismo; Documento.

ABSTRACT

This paper discusses the document in landscape photography in the context of contemporary art. Based on anachronistic perspective proposed by Didi-Huberman and Daniel Arrasse, the text analyzes the images by brazilian visual artist Pedro David in his photographic essay Submerged Landscapes and also the landscapes of the nineteenth century by French photographer Félix Thiollier. The text will seek to highlight the aspects of construction of these photographs, showing how even in different times both discuss the classic questions of landscape in art history and seem to take similar attitudes with respect to the image: the document not only as a record of the real, but mostly as an artifact that problematizes nature-culture and natural-built dichotomies.

KEYWORDS: Photography; Contemporary Art; Landscape; Anachronism; Document.

O presente trabalho busca discutir a natureza do documento na fotografia de paisagem no âmbito da arte contemporânea. Embora a fotografia contemporânea não pertença exclusivamente ao campo da arte, é nas práticas artísticas e nas novas teorias da história da arte (ARRASSE, 2007; DANTO, 2004; BELTING, 2006; DIDI-HUBERMAN, 2008) que podemos observar atualmente um maior vigor na investigação acerca da natureza do olhar, da percepção, da imagem e da própria experiência do fotográfico.

Mas, se por um lado é possível questionar se na fotografia contemporânea existe um estatuto particular para a imagem, por outro é possível observar que na arte se estabelece em relação à fotografia uma distância que trata imagem e o documento como formas de pensamento sensível e não apenas como conteúdo ou informação visual. Se há algo de particular na fotografia contemporânea parece ser exatamente esse lugar que a imagem assume enquanto figura ou objeto de pensamento e não simplesmente algo que nos informa ou que nos é dado para a contemplação. Na esteira do pensamento de Latour, Benjamin, Didi-Huberman e Rancière, considera-se a imagem como um artefato, cuja fatura torna visível conjuntos de relações diversas: entre tempos, entre outras imagens e também entre discursos e modelos de representação. Curiosamente, essa atitude de distanciamento coincide com o momento da aceitação da fotografia como forma de “arte”.

Como afirma Rouillé (2009), é quando a imagem fotográfica deixa de ser considerada um duplo do real e uma forma objetiva e fiel de registro que o campo da arte passa a considerá-la como uma linguagem propriamente “artística”. Nos anos 70 e 80 discutia-se mais uma vez a questão da crise da representação – já levantada pelas vanguardas artísticas desde pelo menos o início do século XX. Mas dessa vez, colocava-se em xeque o referente e o índice na fotografia como elementos que garantem a objetividade e o cunho de verdade que as tecnologias de registro e de reprodução supostamente produziram sobre a realidade. Com isso, na arte, a imagem fotográfica passa a ser vista como um material entre outros, além de um objeto que nos ajuda a refletir sobre as lógicas que organizam nossos modos de ver e de mostrar o mundo.

É nesse sentido que o texto se interessará por evidenciar os aspectos de construção das fotografias de paisagem no contexto da arte contemporânea, através das obras do artista visual mineiro Pedro David, relacionando-as às imagens de Félix Thiollier, importante fotógrafo de paisagem francês do século XIX. Como veremos, a escolha desses artistas/fotógrafos que trabalham numa mesma tradição - a da fotografia de paisagem -, embora em épocas distintas, não se dá por acaso.

A aproximação entre ambos ocorre no contexto de uma abordagem relacional da imagem apoiada na noção de “anacronismo” (DIDI-HUBERMAN, 2008; ARRASSE, 2007), que implica a ideia de uma persistência de determinadas formas e traços pré-moderneos e modernos na fotografia contemporânea. Mostrando como mesmo em épocas distintas David e Thiollier discutem questões clássicas da paisagem na história da arte, procuraremos demonstrar como ambos parecem assumir atitudes semelhantes com respeito à imagem: o documento como um constructo, um ponto de contato possível entre imagem e real.

A PAISAGEM COMO QUESTÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Não por acaso, a paisagem é um dos temas mais recorrentes na fotografia contemporânea. Os artistas se interessam atualmente pelos espaços urbanos e pelo campo, pela arquitetura e seus interiores como uma forma de discutir nossas relações com a natureza, com espaços construídos e em como essas relações organizam nossos modos de vida em sociedade. Mas a questão da paisagem não é exatamente uma novidade nem nos estudos da fotografia nem nos da arte.

Na história da arte, a paisagem constitui uma das quatro categorias clássicas da pintura (além da narrativa histórica, do retrato e da natureza-morta) e se torna um tema “artístico” com o surgimento da perspectiva no Renascimento. A partir desse momento, inauguram-se através do tema da paisagem novas formas de ver e mostrar o mundo e de organizar as relações entre homem e natureza, como forma de (re)inventar modos de vida em nossas sociedades.

Como indicou Anne Cauquelin (2007), a paisagem como tema da arte aponta, desde o Renascimento, para os laboriosos processos de construção e usos de códigos e convenções. Foi graças à perspectiva, por exemplo, que a paisagem fez-se *analogon* da natureza na pintura, fazendo da representação mimética um modo legítimo de (re)conhecimento do mundo e de sua construção através da imagem. Da retórica da idealização da natureza à crise dessa mesma idealização e dos modelos clássicos de representação no século de XIX, com o impressionismo e o realismo (e mais tarde no suprematismo russo), a história da paisagem como invenção ajuda-nos também a pensar a história da fotografia e a da paisagem nesse contexto.

A fotografia no século XIX foi contemporânea da pintura academicista, que para legitimar uma imagem como arte (ou belas artes), se calcava em noções precisas de ponto de vista, distância, proporção, escala e perspectiva, que buscavam conferir à imagem um caráter naturalístico e verossímilhante. Por seu caráter técnico de reprodução, a fotografia acentuou esse aspecto mimético da imagem e foi considerada como objeto científico antes de ser compreendida como “artefato” e “objeto sociotécnico”¹, ou seja, como dispositivo de construção de realidade que servia a diferentes usos sociais através de meios técnicos de reprodução da imagem (BENJAMIN, 1993; CRARY, 2013).

Ao mesmo tempo, porém, a fotografia foi contemporânea das radicais mudanças na arte no século XIX, e, pouco a pouco, foi desdobrando e criando para si mesma, no mesmo período, diferentes possibilidades. É quando o documento que se apoia no índice e no referente para criar narrativas “verdadeiras” sobre o mundo vai coexistir com outras formas de representação vindas principalmente da pintura. Mas também da própria fotografia, com a subversão do próprio índice através da pose no retrato, da escolha de temas do cotidiano (objetos, paisagens naturais e urbanas), além da manipulação dos negativos para criação de efeitos menos naturalistas, como no caso do pictorialismo (FABRIS, 2011).

Ao mobilizar esses distintos elementos para constituir-se, percebemos o quanto tais

¹ O termo “sociotécnico” aqui é inspirado em Gilbert Simondon, filósofo da técnica francês. Nos anos 60 o autor propôs que uma tecnologia nunca é puramente “técnica”, mas também humana e social. Para Simondon, que influenciou o pensamento de Deleuze e Bruno Latour, longe de ser meramente instrumental, a técnica é fruto de um permanente processo de auto-afetação entre, de um lado, a aquisição de saberes técnicos e habilidades cognitivas, e de outro, os contextos e regras de usos, aplicações, subversão e inovação desses conhecimentos por meio das vivências sociais. Cf. SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1999.

procedimentos fazem da imagem uma “operação de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008), embora, tanto na pintura quanto na fotografia, a imagem ainda seja percebida majoritariamente, naquele momento, como “duplo do real”, legitimado pelas convenções de uma figuração objetiva apoiadas nos princípios da representação mimética.

São estas convenções que lentamente entrarão em crise no final do século XIX, com o impressionismo e o realismo, como observa Crary (2013). E será esta mesma crise que permitirá lançar também na fotografia, ao longo do século XX, um questionamento sobre objetividade e subjetividade, realidade e ficção, primeiramente nas vanguardas e, mais tarde, na arte conceitual dos anos 70. É nesse momento que os ecos desses questionamentos ganharam contornos de objeto teórico, com Barthes, Sontag, Krauss e Dubois, entre outros autores.

Nesse percurso de um pensamento sobre a experiência do fotográfico é que ganha corpo a noção da imagem como um “artefato”. O filósofo canadense Patrick Maynard corrobora esta ideia, quando afirma que ao olharmos uma imagem é possível não apenas atentar para seu aspecto indicial e de representação, mas para como “a imagem apresenta seu motivo e como esse motivo foi usado para fazer a imagem” (MAYNARD, 1997, p. 289). Elucidar esse aspecto seria, portanto, pensar a imagem como efeito ou tradução de um conjunto de ações e relações que a organizam e a tornam reconhecível em algum grau em um certo contexto por alguém.

Desse ponto de vista, também como constructo, a paisagem, seja na pintura ou na fotografia, lança, para os estudos da comunicação e da imagem, importantes questionamentos: como apreender as fotografias na arte contemporânea, por vezes inexpressivas, banais e aparentemente sem sentido? o que somos capazes ou não de reconhecer em uma fotografia e por que? O que finalmente vemos quando olhamos imagens?

Algumas dessa perguntas parecem estar sendo feitas por artistas contemporâneos, embora sejam formuladas através de suas obras. O fato é que do retrato e da paisagem às naturezas-mortas, passando pelas próprias técnicas e os processos de registro e de construção da imagem fotográfica, é o valor e o sentido do documento enquanto representação e a própria experiência do fotográfico que se tornam objeto de seu interesse e de sua investigação. É o caso do artista mineiro Pedro David.

PAISAGEM SUBMERSA: UMA NARRATIVA POSSÍVEL

Pedro David é nascido em Santos Dumont, Minas Gerais, em 1977, e tem formação em jornalismo e artes visuais. Seu trabalho como artista é marcado por uma discussão sobre o crescimento caótico das cidades e, conseqüentemente, da demanda sobre suas necessidades de espaço e da gestão de recursos naturais. Em diversas obras David retrata especialmente como este crescimento acontece em diferentes cidades mineiras. Seu trabalho consiste essencialmente em séries fotográficas em que o artista demonstra seu interesse sobre o futuro das regiões pesquisadas, onde a paisagem vêm sendo modificada pela construção alucinada de estruturas industriais ou imobiliárias ou mesmo pela ocupação desordenada.

Curiosamente, o artista afirma, em entrevista ao jornal O Estado de Minas, em 2013, estar interessado não em fazer um registro documental, mas em desenvolver uma

ideia que irá se materializar como obra. Mais do que retratar o mundo, ele busca entendê-lo através da fotografia, recriando-o (SEBASTIAO, 2013). De fato, a forte influência pictórica nas imagens de Pedro David, o posicionamento frontal do tema na foto, a valorização das cores ou dos tons de cinza, bem como a presença do contraste entre paisagens naturais e interferência humana, é uma marca de suas imagens. Outra característica é o uso do analógico e do grande formato. Seja pela questão da qualidade técnica da imagem por meio desse processo ou pelo gosto pelo processo de fabricação da imagem no laboratório para torná-lo “mais potente”, como enfatiza, o que resulta são imagens que chamam a atenção pelo jogo que fazem com o documental na fotografia.

O artista faz do estranhamento e da imaginação uma das principais características do seu trabalho na fotografia da paisagem, pelo modo como registra os rastros da presença humana em um ambiente natural em mudança. A série “Paisagem submersa”, seu trabalho inicial, já nos mostra este interesse do artista. Realizada entre 2002 e 2007, em conjunto com as imagens de outros dois fotógrafos, João Castilho e Pedro Motta, a série resultou no livro “Paisagem submersa”. O livro retrata sete municípios de Minas Gerais que foram inundados para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, construída no leito do rio Jequitinhonha, entre as cidades de Berito e Grão Mogol. As comunidades ribeirinhas, cerca de mil famílias, tiveram suas terras atingidas e mudaram-se para outras regiões.

O título “Paisagem submersa” faz referência à região fotografada, captada no estado em que foi encontrada pelos artistas, no momento anterior ao de se tornar uma área alagada e, portanto, submersa e extinta. De uma forma geral, as imagens possuem em comum o fato de mostrarem a natureza não como um espaço idealizado, mas como espaço de ocupação e de intervenção humana que foi modificado e que mais tarde a ação humana fará desaparecer.

Mas, assim como os testemunhos, as imagens não dizem tudo. Como veremos, mais do que criar registros que buscam apenas produzir memória e atestar as mudanças no lugar, o que o artista cria são arquivos onde o testemunho está a serviço de um processo de imaginação no sentido flusseriano, ou seja, de criação de imagens, com as quais o que se busca é menos o aspecto informativo dessas mudanças do que seu aspecto de acontecimento. Nesse sentido, o tratamento dado ao tema da paisagem nessa obra permite-nos discutir tanto a relação entre testemunho-imagem-narrativa e em como no processo de construção de sua visualidade quanto as dicotomias espaço natural x espaço construído, atraso x progresso, beleza x ruína, questões próprias do tema da paisagem na história da arte, como coloca Cauquelin (2007).

Os enquadramentos que David faz em suas fotografias nos mostram amplos espaços rurais, quase sempre abandonados, ao redor de construções em ruínas. A natureza aí, longe de aparecer como elemento pujante e harmonioso, como nas representações clássicas da pintura, figura como espaço de tensões. A escolha dessa circunstância de intervenção humana no espaço e de sua transformação como tema de paisagem é o que torna muito particular as imagens de David, e também de Felix Thiollier, como veremos mais a adiante.

As imagens de igrejas, barracões e casas abandonadas em meio ao mato que cresce revelam que uma comunidade um dia habitou o lugar antes de ser retirada por causa da iminente inundação. De um passado que se alojava num futuro próximo, sobr-

aram apenas edificações sem lajes, paredes com pinturas desgastadas e estruturas à mostra, onde nem mesmo o chão pode ser mais reconhecido. Algumas dessas construções encontram-se em tal estado de abandono e desgaste que podemos notar o reaparecimento de uma vegetação que parece querer retomar, pouco a pouco, o espaço que já lhe pertenceu, formando uma composição de elementos de origens, formas e cores diversificados.

Em cinco anos de documentação, Pedro David, Motta e Castilho realizaram cerca de cinquenta viagens em diferentes épocas à região e, com isso, presenciaram as diversas etapas do processo de migração das famílias envolvidas. A construção da Usina foi narrada em seis momentos: o “cotidiano”, o “presságio” de que algo aconteceria, “a mudança”, o “desmanche das casas”, o “lago enchendo” e a “carvoaria”, onde as pessoas passaram a trabalhar após a mudança. A partir de um grande número de imagens que constituem a série, três delas foram selecionadas para serem analisadas neste trabalho. Nelas, o tempo, as intervenções, as mudanças, tudo isso e ao mesmo tempo nada disso se passa. Ainda sim, todas constituem documentos que se aproximam e tocam essas circunstâncias, embora de forma necessariamente incompleta e inexata. Todas parecem demonstrar essa condição de toda imagem, que Didi-Huberman chamou de “lacunar”: nem ficção, nem pura verdade, amálgama “de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ato” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 89)

As duas primeiras (figuras 1 e 2) mostram o momento que Pedro David chama de “desmanche das casas”. Neste momento da migração, as pessoas estavam removendo seus pertences das edificações e suas estruturas estavam sendo derrubadas. Podemos notar a importância deste momento dentro da narrativa pelo enquadramento centralizado das estruturas de construção na imagem, que já não formam mais abrigos. Em vez disso, através de suas estruturas, podemos ver o espaço “natural” sobre o qual foram construídas. Já nessas imagens, é possível perceber que apesar de seu cunho documental, não se trata de uma reportagem visual, e sim, de uma narrativa de outra ordem.



Figura 1 - David, Pedro. Sem título, 2002-2007

Na Figura 1, pedaços de madeira e paredes de uma antiga construção que existia no local podem apenas nos dar uma ideia do espaço quando era ocupado, tendo o céu como parte importante da imagem, cujas cores dialogam com o branco das ruínas da construção em estado precário. As imagens, com cores bastante acentuadas, revelam com dramaticidade detalhes do céu, da vegetação, as texturas dos materiais da construção, que um dia já estiveram em uso. Nelas, a presença humana e a paisagem natural constroem uma composição que nos mostra não só o que é visto diretamente (o que restou de uma construção), mas também no “não-visto” (a vida em um lugar, a vida de um lugar): um conjunto que nos leva a imaginar, de forma lacunar, rastros de vida e movimento.

Percebemos aqui como a imagem enquanto documento, sem deixar de constituir um registro de base indicial, adquire uma função além da informativa, funcionando como um testemunho cujo sentido é antes apontar mais que atestar. A este respeito, Didi-Huberman (2012), ao tratar de quatro fotografias feitas em Auschwitz, em agosto de 1944, em condições adversas por prisioneiros judeus que trabalhavam nas câmeras de gás, afirma precisamente que o que caracterizava aquelas imagens era seu aspecto de acontecimento, sua “fenomenologia” e especificidade: o fato de terem sido “arrancadas ao inferno”. Para tais imagens “apesar de tudo”, o autor reivindica não o caráter de verdade do arquivo, mas o de uma “aproximação desapropriante” com o real, onde tudo o que se pode obter são apenas “instantes de verdade”. Nem pura verdade sobre o acontecimento, nem sua pura ilusão, mas a imagem como ponto de contato possível com o real e como possibilidade de uma narrativa possível a respeito e a despeito desse real.

Na Figura 2, o desmanche da habitação é enfatizado com os restos da construção ocupando a maior parte da imagem. As ruínas e a encosta onde estas se situa saltam aos olhos por apresentarem a mesma cor alaranjada e por formarem um mesmo conjunto, contrastando com o azul céu e o verde da mata ao redor. Construção e terra tornadas um só ante um mesmo destino, o desaparecimento.



Figura 2 - David, Pedro. Sem título, 2002-2007

O enquadramento frontal e central, na imagem, da ruína e do mato crescendo onde em um certo momento se produziu o desmanche, enfatizando o conjunto cromático, é um outro exemplo de como nesses trabalhos “real” e “ficção” não se opõe. Assumido como fragmento arrancado ao real, o documento refuta uma condição de prova de verdade e passa a constituir não um testemunho “do que há para ver”, mas do que é possível ver e pensar sobre o que se testemunha. O documento aqui é, uma vez mais, um resultado possível e visível de um processo de ordenamento da percepção e de um pensamento sensível acerca do real. Um fragmento de uma realidade complexa que não contém toda a verdade do acontecimento e não se reduz nem ao fato do desmanche nem ao de seu posterior desaparecimento.

A terceira imagem (Figura 3) retrata o processo de alagamento, em que o lago da usina começa a encher e modificar definitivamente o lugar. Nela vemos uma das construções abandonadas e destruídas - ou o que restou dela, apenas a divisão de cômodos no chão - em meio à mata já sendo tomada pelas águas, tanto em seu interior quanto ao redor. Podemos perceber que o enquadramento centralizado dessas ruínas invadidas pela água já nos dá a impressão do que vai acontecer. O lago da usina começa a encher e modificar definitivamente a paisagem e em breve todo o vestígio de ocupação humana naquela área passará a ser submerso. Esta é a *paisagem*.

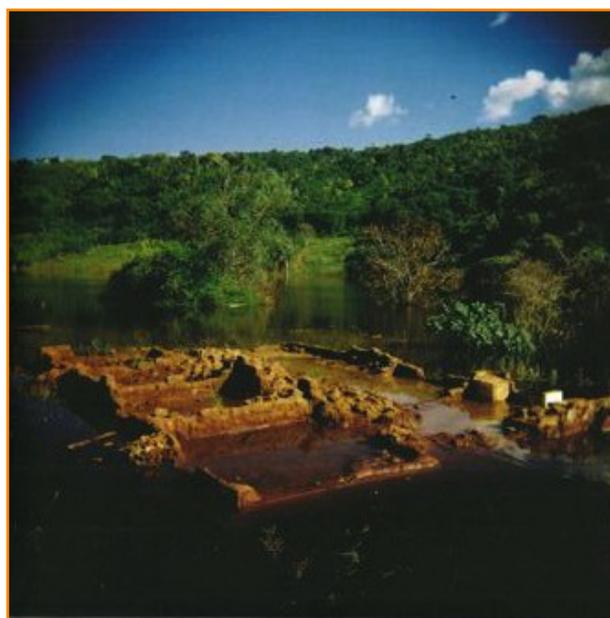


Figura 3 - David, Pedro. Sem título, 2002-2007

Observando essas e outras imagens da série, é possível perceber que o registro documental e a narrativa não deixam de existir em seus trabalhos. Contudo, esses elementos compõem menos como prova de verdade do que como um jogo preciso entre registro e invenção, através da ênfase dada em determinados aspectos como cor, luz, contraste, claro e escuro, enquadramento, ponto de vista, frontalidade, que o artista modela e acentua através de vários procedimentos técnicos. Parecendo guardar uma atitude próxima à da fotografia direta, o artista faz, contudo, sua opção pelo uso deliberado desses elementos como materiais expressivos, construindo uma percepção particular do lugar e da circunstância em que se encontra. Suas paisagens são resultantes desse processo de organização e não simplesmente daquilo que ele vê e documenta. O que vai interessar ao artista, portanto, é o modo como que ele dá a ver o que ele

presenciou, ou seja, como ele transforma o lugar em paisagem através da fotografia.

É importante justamente mais uma vez considerar que o artista não abandona o gesto de narrar. Mas o que surge como questão em seus trabalhos é uma forma de narrar com imagens onde o documento não é mera ilustração de um discurso, mas parte de um processo de testemunho e de invenção de realidade por meio da imagem. Ou seja, ao mesmo tempo que suas imagens remetem a um fato concreto, este fato não é apresentado como evidência de um real, mas como uma cena. Sem desejar atestar um real ou se confundir com o objeto de sua representação, essas imagens parecem criar uma indeterminação quanto ao que se vê e realizar jogos com o que se mostra.

Talvez por isso essas imagens se invistam de uma qualidade estética e de uma função que não coincidem com a de um registro documental que absolutiza o real, permitindo-lhes ultrapassar os efeitos de um certo discurso (objetivo) sobre as intervenções em um ambiente pelo homem. São resultados visíveis de um registro que não suprime nem esgota o aspecto de acontecimento desse processo de intervenção. Porque essas imagens não buscam documentar as intervenções em si, e sim seus rastros, e porque o fazem de um certo jeito, o que resulta é tanto o testemunho visual dessas intervenções quanto uma reflexão sobre seu processo.

Retomando as análises de Didi-Huberman sobre os “rolos de Auschwitz”, vemos nesses trabalhos de Pedro David também uma possibilidade de pensar a imagem e o documento como amálgama de tempos, de coisas visíveis e invisíveis, pensamento e atos. Olhar tais imagens e pensa-las permite-nos, em certa medida, sentirmo-nos olhados também, concernidos, tocados por elas. Permitem também tornar a necessidade da memória e do entendimento de algo um exercício de imaginação do imediato e do invisível.

É curioso observar como essas imagens desdobram outras formas de apreensão do sensível e fazem reverberar outras questões derivadas dessas intervenções. É assim que elas podem fazer pensar, por exemplo, sobre a efemeridade e fragilidade da presença humana no tempo ou então sobre nossas concepções sobre o que é natural e social, em como o que chamamos de “natureza” só existe na relação com o homem e suas intervenções, como demonstrou, aliás, Bruno Latour (1994). Latour já havia chamado nossa atenção para a falsa questão da dicotomia entre natureza e cultura e propôs reatar o nó entre ambos através da noção do “híbrido”, mostrando a impureza dos fenômenos “naturais”, por vezes “demasiado sociais e demasiado narrados para serem realmente naturais” (LATOURE, 1994, 12).

Seguindo seu raciocínio, é possível considerar a paisagem, antes mesmo de ser pintura ou fotografia, como híbrido natureza-cultura e como uma construção, figura de um determinado modo de apreender o mundo e de representa-lo. Com isso, nos damos conta também de que as noções que temos de “natureza” e de “paisagem natural” vêm de uma concepção idealizada da própria natureza, forjada historicamente ao longo da história da fotografia, da arte e também da literatura (CAUQUELLIN, 2007), normalmente associadas ao belo, à pureza e à paz. Esse é outro aspecto das imagens de Pedro David: colocar em questão, com suas imagens, a noção de “belo” e de “natural”, de “humano” e, claro, de “pureza”. Na contramão das idealizações de um real e de um discurso sobre o real, as imagens de Pedro David, não retratam o belo intocado e perfeito, nem assumem necessariamente a condição de uma denúncia. Elas testemunham e nar-

ram aspectos de acontecimento de um lugar em transformação. É assim que o artista frustra de certa forma a expectativa de uma “bela paisagem” - o “belo” e o “natural” sendo mostrados em uma condição de imperfeição e impureza -, e ao mesmo tempo, inventa uma outra forma de narrar sobre o que testemunha.

É por meio desse jogo com a técnica, com o testemunho e com a narrativa visual que David constrói sua paisagem. Artefato. E o que suas paisagens, enquanto objetos sociotécnicos, parecem apontar ou narrar é não apenas os rastros desses processos de interferência e das mudanças que elas provocam. Ao apontar esses rastros, elas também dão a ver outros traços: os dos processos de construção das imagens dessas situações de mudança. É nesse sentido que para o artista a imagem é uma construção, como, aliás, as noções de “paisagem” e de “natureza”. É que, como afirma Cauquellin, a paisagem não é simplesmente uma cena que se vê, mas um conceito acerca daquilo que se vê, que ordena e condiciona nossas percepções de mundo.

A ideia da paisagem como “um conjunto de valores em uma visão” (CAUQUELLIN, 2007, p. 16) encontra-se aqui com a ideia que Flusser faz das imagens técnicas: “superfície que transcodificam processos em cenas” (FLUSSER, 2002, p.15). Não por acaso, Flusser afirmava que as imagens técnicas, como a fotografia, são dificilmente decifráveis pela simples razão de não parecerem precisar serem decifradas. Ao contrário, para Flusser, as imagens técnicas “transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam.” (FLUSSER, 2002, p. 43).

Portanto, assim como os processos de construção da paisagem na história da arte, os processos de criação na fotografia contemporânea discutem o papel do arquivo e o lugar de verdade da imagem expresso em seu caráter indicial e de arquivo. Com isso, fica claro que a imagem enquanto representação é também lugar de um pensamento sobre a representação. É por esta razão também que na arte contemporânea fala-se da imagem do ponto de vista de regimes de enunciação e de visibilidade que presidem a construção da visualidades das imagens (RANCIÈRE, 2009), ou seja, de processos pelos quais um certo pensamento sobre o real é configurado, organizado e reconhecido socialmente sob a forma-imagem. É o que faz Pedro David. Ele não cria apenas registros que documentam as interferências do homem num ambiente, mas fabrica formas de ver e de mostrar tais interferências.

Mas um de nossos objetivos aqui é também mostrar que algumas das características dos processos criativos contemporâneos com fotografia na arte – a discussão em torno da natureza do documento, da imagem como artifício e do real como invenção - não são totalmente novos. Daí nosso interesse pela noção de “anacronismo”, que implica a persistência de determinadas formas e traços pré-modernos e modernos na fotografia contemporânea.

A noção de anacronismo vem se tornando central nos estudos da imagem na história da arte, sobretudo em autores como Didi-Huberman e Daniel Arrasse. Ela implica a ideia de uma atualidade do passado e uma inatualidade do presente e que marca aquilo que seria próprio da imagem: sua condição de objeto sociotécnico, ao mesmo tempo social, técnico, histórico e comunicativo. Em Didi-Huberman, o anacronismo é visto como método que permite cartografar isso que persiste na imagem: lampejo, resquício, espessura, montagem. Para este autor, a imagem “não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN,

2008, p. 114). O anacronismo seria, finalmente, uma forma de pensar esse intervalo, essa montagem que a imagem é.

Já em Daniel Arrasse (2007), o anacronismo assume uma caráter de “dispositivo” e é pensado como prática que pensa seu tempo recorrendo a outros tempos, não como alusão ou citação mas como forma de tensionar esses diferentes tempos. Arrasse está interessado em entender, por exemplo, o jogo de relações que a obra de arte realiza, em como o artista nos faz ver a obra e o que ele nos faz ver quando nos faz ver a obra. Graças a esses jogos de relações, seria possível colocar em questão a “contemporaneidade” da arte contemporânea na medida em que evidencia o interesse contemporâneo por questões da história da arte e que de certa forma revelam o funcionamento de seu pensamento criativo.

Este tipo de análise permite demonstrar, finalmente, que a discussão acerca desses processos de construção da paisagem na fotografia não é nova e nem pertence unicamente à atitude contemporânea da arte reler o passado “a contrapelo”, a partir da contraposição de modelos de representação e da evidenciação dos processos de construção da imagem. Como procuraremos demonstrar, embora se elabore em termos distintos em cada época, também a fotografia do século XIX já propunha, em alguns momentos, interessantes deslocamentos em relação à noção de representação e de documento. É esse gesto anacrônico, comum na arte contemporânea, que veremos a seguir, com as imagens do fotógrafo francês Felix Thiollier.

ELIX THIOLLIER E O DOCUMENTO ALÉM DO “DOCUMENTO”

Félix Thiollier foi um empresário, historiador, arqueólogo, fotógrafo, editor e erudito francês nascido em Saint-Etienne, em 28 de junho de 1842. Apesar de dedicar mais de 50 anos à fotografia, foi pouco reconhecido numa época em que fotografia ainda se popularizava e era fortemente considerada como uma tecnologia de registro mimético do mundo.

As fotografias de Félix Thiollier tem o mérito de nos apresentar o que muitos fotógrafos do período quase sempre ignoravam: o início da era industrial. Felix Thiollier se aposentou aos 35 anos de idade como empresário para dedicar-se aos outros interesses que tinha, todos relacionados à documentação de sua cidade natal. É nesse momento que começa sua jornada como fotógrafo.

Sua primeira fase é marcada por fotografias da vida rural e de paisagens campestres. Já nesse momento é possível observar o que seria uma marca de suas imagens: mais do que simplesmente documentar, o fotógrafo usava, como veremos, diversos recursos para modificar e mostrar o que via. Sua obra deixa claro que Thiollier organizava os elementos na imagem para criar de forma particular suas cenas. O fotógrafo antecipa, assim, o aspecto de construção da imagem que também é encontrado em muitos momentos na arte contemporânea, como vimos com Pedro David.

Tal interesse em recriar por meio do registro documental não surge, porém, desvinculado das questões da imagem em seu tempo, particularmente no campo da pintura. Os artistas da escola de Barbizon provocaram bastante influência em Thiollier. Foi esse movimento artístico de pintores franceses que mantinham um estilo realista e pintavam quase que exclusivamente paisagens que de certa forma formou o olhar

do fotógrafo.

O contato com esses artistas, suas obras e o apreço por pintura fez com que o fotógrafo adquirisse um olhar criterioso como o de um pintor. Thiollier buscava na natureza composições com qualidades pictóricas. Tinha em suas fotografias uma busca consciente de cada elemento presente na imagem. Como Pedro David, faz do testemunho uma reflexão sobre a imagem como representação e sobre como a percepção visual é organizada por padrões e, nesse sentido, é sempre seletiva.

Arbre et nuage sur un étang à Mornand (figura 4) é um exemplo de obra de sua fase campestre. A imagem retrata uma árvore como objeto central, embora num segundo plano. Em um primeiro momento, tem-se a ilusão de se tratar de uma árvore cheia de folhas, quando o que vemos é uma nuvem por trás dos galhos completando-lhes os espaços vazios. O jogo na imagem continua com o espelho d'água que reflete o céu. O contraluz favorece o destaque do motivo principal da cena. Thiollier trabalha ainda com diferentes tons de cinza, por meio de técnicas próprias de revelação, com as quais também realça a relação de claro-escuro.

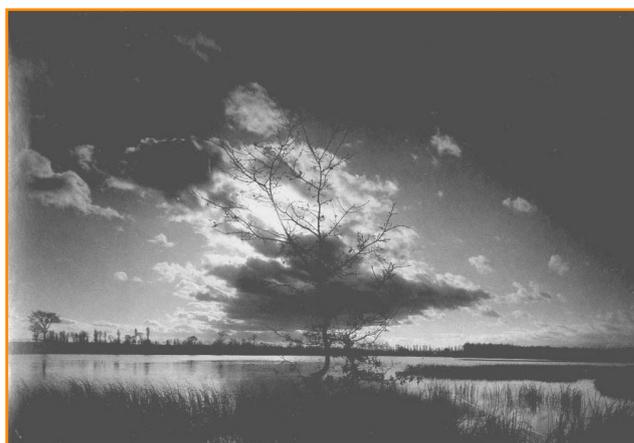


Figura 4 - Thiollier, Felix, *Arbre et nuage sur un étang à Mornand*, 1895.

É curioso observar que, em certa medida, Thiollier pensava a fotografia como experiência correlata da pintura, o que ajuda a entender a produção de um efeito épico e de louvor à natureza, ao “belo natural” de que nos fala Cauquelin² (2007), reproduzindo ainda o modo como a natureza era idealizada e historicamente construída na pintura. Ora, a fotografia oitocentista é contemporânea dos princípios representativos miméticos da pintura acadêmica. Não por acaso, fotografias de paisagem como as de Thiollier tem “qualidade de pintura”, deixando entrever camadas de percepção desse cenário, dotando a “paisagem natural” de um valor excepcional, como faziam também certas pinturas do gênero.

Só que mesmo em suas pinturas da fase campestre, Thiollier, como Pedro David, organizava, como vemos na figura 1, suas imagens de forma a criar jogos com a percepção, indo além do aspecto da representação mimética, em busca da qualidade de acontecimento do que via. Vale dizer que o fotógrafo foi muito influenciado por Camille Corot, um dos expoentes da pintura realista, que também se distanciava das

² Cauquelin (2007) mostra como na pintura a paisagem tornou-se um equivalente da natureza, o que marca não apenas uma forma de ordenamento de nossa percepção desses espaços, mas também de sua qualificação. Na pintura acadêmica, a natureza precisa ser retratada como bela porque, como criação divina, simboliza a perfeição. E a noção de belo, por sua vez, é construída e legitimada a partir de escolhas no processo de produção da representação que criam a ideia de beleza que permite associá-la à perfeição da criação, como o uso de certos tons, cores e do claro e escuro.

tradições da pintura naturalista. Corot, mais conhecidos por suas paisagens, foi um dos precursores do impressionismo pelo uso das cores e da luz e da escolha de temas sem interesse “narrativo”, como era o caso da maior parte da pintura de tradição clássica e neoclássica, caracterizada por suas cenas religiosas e históricas.

Isso nos faz lembrar que, se a fotografia oitocentista era contemporânea em grande parte dos princípios da pintura academicista, o era também das revoluções que aconteciam nesse período na arte. Se por um lado, à época se opunham fotógrafos a artistas, o debate sobre as formas de ver e de representar ganhava pouco a pouco espaço com as experimentações dos pre-rafaelitas³, dos pictorialistas e dos impressionistas. De certa forma, as imagens de Thiollier desta fase já compartilham um certo gosto pelo pitoresco e pelo imaginativo e por isso mesmo influenciaram muitos pintores, inclusive os próprios impressionistas.

Curiosamente, em suas paisagens industriais, a busca pelo pitoresco também está presente. À época de Thiollier, esse tipo de cenário ainda não tinha sido banalizado aos olhos dos contemporâneos do fotógrafo. Tanto que a cidade industrial só se tornou tema recorrente na fotografia dez anos depois de Thiollier haver fotografado tais paisagens. Em sua fase industrial, já no início do século XX, Thiollier faz um registro documental dessa (então) nova maneira humana de conviver com a natureza e de construir a paisagem urbana. O fotógrafo trata também de forma “lacunar” das questões como progresso e intervenção humana no espaço mostrando o crescimento da indústria através de registros diretos, muito próximos aos de Corot e nos quais podemos ver as fábricas e o surgimento de novos ambientes e novas formas de relação com a natureza e com os espaços alterados pela indústria. Assim como Pedro David, o que Thiollier nos dá a ver são aspectos de acontecimento de tais mudanças, nem ficção nem sua verdade absoluta.

Nessa fase, vemos imagens que não apresentam muitas vezes uma questão central. Como fariam mais tarde os impressionistas, algumas de suas imagens desse período fogem à visualidade da perspectiva renascentista e antecipam na fotografia algumas das mudanças na construção de paisagens na pintura, como a escolha de motivos cotidianos e a não-hierarquização entre elementos e planos, por exemplo. Isso pode ser percebido também pela escolha de um tema pouco nobre para a fotografia da época e de modulações de tons e luzes para uma fotografia de paisagem, em particular.



Figura 5 - Thiollier, Felix . Les Puits Chatelus à Saint-Etienne, 1907-1912

³ A Irmandade Pré-Rafaelista foi um grupo de pintores ingleses, poetas e críticos, fundado em 1848 por William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti. A intenção do grupo era reformar a arte, rejeitando o que é considerada a abordagem “mecanicista” adotada após Raphael e Michelangelo, propondo um retorno ao pormenor abundante, às cores intensas e composições complexas da arte italiana do Quattrocento.

Na imagem *Paysage de mine, les puits Chatelus à Saint-Etienne* (figura 5), temos essas características presentes. Também aqui é possível observar o que Didi-Huberman (2012) chamou de “duplo regime da imagem”: ao mesmo tempo imediata e complexa, visível e invisível, “instantes de verdade” e não como a verdade toda sobre algo que se vê. Embora haja uma centralidade dos elementos industriais na cena, chama a atenção, por exemplo, como a fumaça escura que escapa das duas torres não rivaliza com o tom de chumbo do céu e das próprias construções. Apenas a linha do horizonte, em tons mais claros, num segundo plano, permite identificar em meio aos tons de cinza, onde termina a terra e começa o céu. A composição, o enquadramento, os tons, tudo aparece organizado na imagem para ao mesmo tempo captar uma circunstância e construir sua imagem. A atmosfera do lugar é captada e apresentada de forma opressora, formando uma paisagem que se tornaria comum na França do século XIX e começo do século XX. Isso pode ser percebido nos modos como o fotógrafo trabalha os diversos tons de cinza, dispõe os elementos que aparecem na imagem. Terra e céu (homem e natureza?) parecem ter a mesma peso e importância na imagem, onde o ponto de vista parece não buscar valorizar nenhuma parte em detrimento de outra. Sem necessariamente fazer um elogio ou uma denúncia ao/do progresso, Thiollier, tal como Pedro David, observa e reflete sobre essa nova paisagem - humana, construída, modificada -, outorgando-lhe o mesmo valor, enquanto imagens, das paisagens “naturais”.

Thiollier viveu um período de grandes mudanças no desenvolvimento da fotografia. Com isso, pôde experimentar diversas técnicas, principalmente quando se trata da ampliação dos negativos e o uso do papel. O fotógrafo atuava também nessa parte do processo de tratamento da imagem. Na imagem *Maison après une inondation* (figura 6), por exemplo, o procedimento de revelação usado por Thiollier foi a impressão em papel de albumina.



Figura 6 - Thiollier, Felix . *Maison après une inondation*, 1895.

Com essa técnica, ele podia fazer ampliação da imagem de que forma que, ao controlar o tempo de exposição, chegava à tonalidade mais ocre que a caracteriza no final do processo. O fotógrafo documenta assim uma cena e um momento, mas desloca-os na imagem e através da imagem, imprimindo-lhes qualidades visuais muito próprias. Fazendo isso, Thiollier, assim como Pedro David, nos mostra um fazer onde a imagem já se distanciava de certa forma da condição absoluta de duplo do real e se afirmava, enquanto documento, como artefato e operação de montagem.

Como nas paisagens hoje submersas de David, Thiollier elege questões, pontos de vista e ângulos, em detrimento de outros, e organiza esses elementos com uma determinada intenção estética, ou seja, de provocar efeitos na percepção, de ordenar nosso olhar e nossa apreensão seja dos temas campestres, seja dos urbano-industriais. Com isso, ambos levantam, cada qual a seu modo, questões sobre a visualidade da paisagem e como a partir dela é possível rever as concepções do que é natural e construído, sobre nossas formas históricas de ocupação dos espaços e modos de vida nas sociedades urbanas. Seja na produção de registros de paisagem urbanas ou naturais no século XIX ou no século XXI, é da visualidade, do documento e da própria noção de paisagem enquanto construção que se fala.

No século XIX, a fotografia de Thiollier é extemporânea em seu próprio tempo e contemporânea ao de David, pois se inscreve em um mesmo regime enunciativo, em um mesmo modo de ver e de representar que libera o documento da função de “dizer” o real ou de simplesmente atestá-lo. Assim como em Corot, a representação em Thiollier tem caráter figurativo, mas não mimético. Ou seja, o documento em Thiollier antecipa na fotografia do final do século XIX uma mudança do domínio da pintura, que só viria a se legitimar no domínio da fotografia no contexto da arte da segunda metade do século XX. Da mesma forma, a fotografia de David, enquanto forma expressiva contemporânea só pode ser entendida não a partir de sua contemporaneidade com o presente da arte, mas com a das mudanças que foram sendo gestadas na arte a partir da segunda metade do século XIX e que conquistaram para a imagem fotográfica e para o documento o estatuto de material de criação artística e também o de uma forma estética, sensível, de pensamento sobre o mundo.

Finalmente, mesmo pertencendo a épocas distintas, ambos os tipos de visualidade inscrevem-se numa mesma atitude diante da técnica e da narrativa: a de favorecer o deslocamento de um pensamento sobre o documento na fotografia como traço do real e objeto de verdade da memória e do testemunho para a condição de um artefato que se produz nos jogos de produção de sentido para a memória e para as representações do mundo. Com isso, ambos devolvem à imagem sua natureza de negociação permanente entre o testemunhal, o dizível e o visível, conferindo ao documento uma condição propriamente “lacunar”, onde não há recusa nem adesão total ou imediata ao índice, mas vislumbre, lampejo, figuração do acontecimento, aproximações com o real reveladoras de momentos de verdade e de imaginação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRASSE, Daniel. **Histoire des peintures**. Paris: Éditions Denoel, 2004.

BELTING, H. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas, vol.1**. S. Paulo: Brasiliense, 1994.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CRARY, J. **Flutuações da Percepção - Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna**. São Paulo: Cosac naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa, KKYM, 2012.

_____. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, vol 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KRAUSS, R. **O Fotográfico**. Amadora, Portugal: Ed. Gustavo Gili, 2002.

MAYNARD, Patrick. **The Engine of Visualization**. Ithaca: Cornel UP, 1997.

POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

SEBASTIÃO, Walter. **De olho no mundo. Entrevista com Pedro David**. O Estado de Minas, Belo Horizonte, 4 jun. 2012. Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vXjbRmZQQVMJ:impresso.em.com.br/app/noticia/cadernos/cultura/2012/06/04/interna_cultura,38273/+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a. Acesso em 10/06/2014.