

SANDRA REY



Caminhar: experiência estética,
desdobramento virtual

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

O artigo aborda os conceitos de migração e mutação pelo viés de um projeto artístico pessoal em que são propostas experiências estéticas relacionadas ao território e à paisagem. As análises se voltam, primeiramente, ao ato de se deslocar enquanto ação artística e a um dispositivo técnico baseado na fotografia digital que permite captar, salvaguardar e ordenar, como memória visual, numerosas “imagens documentos” de paisagem. Em seguida, o objeto de análise é dirigido para experimentações suscetíveis de provocar mutações formais e semânticas nas imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem; deslocamento; arquivo;
desdobramento; migração; mutação.

CAMINHAR: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, DESDOBRAMENTO VIRTUAL

Migrações

As migrações designam os deslocamentos do lugar de vida de um indivíduo, seja temporário, seja definitivo. As relações entre a arte contemporânea e o conceito de *migração* são estreitas, tendo em vista a globalização, a proliferação das residências de artista, os trabalhos *in situ*, as intervenções e as instalações nas grandes exposições internacionais. Iremos abordar esse conceito pelo viés do *deslocamento* e da *caminhada* enquanto atitude estética, práticas que obtêm crescente importância nos processos artísticos a partir de manifestações historicamente ligadas ao movimento Dada, ao Surrealismo e à Internacional Situacionista e suas ressonâncias no Minimalismo e na Land Art.

Mutações

O termo *mutação*, originário do domínio científico, é utilizado para designar uma modificação irreversível que conduz a uma recombinação dos elementos de um órgão. As mutações se encontram no centro dos processos artísticos concernentes à *hibridação* das técnicas e dos procedimentos e, além disso, no instante decisivo em que o artista se desfaz de seu projeto, de modo que o acontecimento da obra se desenrole sob seus olhos. As mutações estão no centro das metamorfoses, seja do espaço, em representação, seja dos materiais e formas, em significações. As mutações que nos interessam são aquelas que estão em relação de hibridação de procedimentos, permitindo constatar um acontecimento capaz de provocar uma ruptura no estatuto da imagem.

Um projeto artístico ligado ao território e à hibridação de procedimentos

Dito isso, queremos destacar o intuito de aproximar os conceitos de migração e de mutação pelo viés de um projeto artístico pessoal em que são propostas

experiências estéticas em ligação com o território: *desDOBRAmentos da paisagem* é, então, um projeto¹ que compreende três eixos independentes e muito estreitamente articulados.

Circunscrito por certas regras, o projeto supõe transversalidades e entrecruzamentos entre as três práticas artísticas que englobam seus eixos:

- a. a experiência estética na paisagem: *os deslocamentos (migrações) nas paisagens*;
- b. uma coleção de documentos visuais, de registros fotográficos de fragmentos de paisagens: *os arquivos de deslocamentos*;
- c. um campo experimental propondo a metamorfose de dados do real em imagens de caráter onírico (mutações): *os desDOBRAmentos da paisagem*.

O projeto propõe experiências artísticas que incluem deslocamentos nas paisagens, processos de arquivamento e o ato criativo que visa à mutação dos dados tomados do real, em imagens oníricas. O conjunto participa de um processo em cadeia, mas essas experiências visam, no entanto, à produção de resultados estéticos independentes e autônomos, sustentados pelas pesquisas em história da arte, particularmente da arte contemporânea, bem como por investigações transdisciplinares de conceitos implicados no projeto.

No que diz respeito ao dispositivo técnico, o projeto joga com as possibilidades do dispositivo numérico que permite capturar, salvaguardar e ordenar, enquanto memória visual, numerosas “imagens documentos” de paisagens, captadas por ocasião dos deslocamentos. Posteriormente, em laboratório, o processo criativo é dirigido às experimentações virtuais, estabelecendo *combinatórias*² suscetíveis de provocar mutações formais e semânticas nas imagens. O conceito da *dobra* é um conceito operatório ativado pelos deslocamentos de uma paisagem a outra, assim como o movimento incessante de repetição da mesma imagem, ou ainda, de duas ou três imagens, justapostas ou superpostas, um número indefinido de vezes.

A experiência estética na paisagem

A ação de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de se deslocar a fim de encontrar alimentos e informações indispensáveis à sobrevivência. No entanto, apesar da satisfação das exigências primárias, o fato de se deslocar converteu-se em ação simbólica que permite ao homem habitar o mundo.

O ato de caminhar foi largamente experimentado durante as primeiras décadas do século XX: em um primeiro momento, enquanto forma de antiarte, depois, enquanto ato primário de transformação simbólica do território e, posteriormente, como uma forma de arte autônoma.

¹ Esse projeto foi esboçado a partir de uma coleção de imagens captadas em Tréport e Mers, na França, em 2003, e foi concebido por ocasião da participação dos trabalhos para uma exposição individual no Museu de Arte Contemporânea, no Brasil, em 2005.

² Cf. LEIBNIZ apud DELEUZE, 2007, p. 82.

Em sucessão ao *flaneur*, que por um ato de rebelião contra a modernidade se deixava conduzir do absurdo ao insólito em suas errâncias na Paris do final do século XIX, o Dada elevou a tradição da *flânerie*³ ao posto de operação estética.⁴

Sabemos a que ponto a representação do movimento, da velocidade, foi explorada no Futurismo e, no entanto, a percepção visual, tátil e sonora dos espaços urbanos em processo acelerado de transformação, não foi considerada pelos futuristas como ato estético. É Dada – quando da “visita” à igreja Saint Julien le Pauvre, na data precisa de 14 de abril de 1921, às três horas da tarde, sob uma chuva torrencial – que opera a transição da representação do movimento à construção de uma ação estética que deveria ser conduzida na vida real cotidiana:

*Com o Dada, passamos da representação do movimento à sua prática no espaço real. A partir das visitas do Dada, assim como das deambulações dos surrealistas, o ato de percorrer o espaço é tomado como forma estética capaz de substituir a representação e, deste modo, todo o sistema da arte.*⁵

Com efeito, as deambulações dos surrealistas e dos dadaístas, assim como as *derivés* do movimento Internacional Situacionista, são conceitos operatórios que permitiram aos artistas empreender ações no espaço real enquanto práticas artísticas, a fim de promover a experiência estética. Após as experiências europeias, a Land Art, desenvolvida na América, confirma a caminhada como prática estética, bem como instrumento de conhecimento e de modificação física do espaço: “I chose to make art by walking, utilizing lines and circles, or stone and days”,⁶ declarou Richard Long, autor de *A line make by walking*, 1967.

Do nomadismo primitivo das Rochas de Carnac ao Dada, depois do Surrealismo à Land Art, a caminhada e o trajeto são tomados enquanto experiência profunda, capaz de operar simbolicamente tanto nos territórios quanto no imaginário e na subjetividade dos indivíduos.

Na Modernidade,⁷ as viagens se tornam uma nova experiência com o objetivo de descobrir e de explorar novos territórios. As viagens inauguram relações originais com o ambiente. No entanto, no mundo contemporâneo, as relações dos indivíduos com o ambiente são muito mais complexas. A ordem política, assim como as identidades ligadas aos territórios e aos aspectos culturais, é constantemente questionada pela globalização. A desterritorialização se impôs enquanto realidade em um cotidiano marcado pela intervenção dos meios de comunicação, das mídias institucionalizadas, do consumo, cuja mais visível consequência é a uniformização dos comportamentos. As tecnologias conduzem à unificação simbólica dos espaços físicos e à abolição imaginária das fronteiras geográficas. A imprensa internacional e o mercado mundial

³ “[...] Ai está o olhar de um *flaneur*, cujo estilo de vida dissimula por trás de uma miragem benfazeja a angústia dos futuros habitantes de nossas metrópoles. O *flaneur* procura um refúgio na multidão. A multidão é o véu por meio do qual a cidade familiar se transforma, para o *flaneur*, em fantasmagoria” (BENJAMIN, 1991, p. 301).

⁴ CARERI, 2005, p. 74.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶ “Escolhi fazer arte através da caminhada, utilizando linhas e círculos, ou pedras e dias”. *Ibidem*, p.145.

⁷ A Modernidade entendida como conjunto de mudanças muito complexas que afeta todas as sociedades humanas de maneira muito distinta e de acordo com mecanismos bastante variados, desde o século XVI, a partir da Europa Ocidental.

propõem um mundo em que todos os signos se cruzam e se assemelham. Torna-se difícil reconhecer as diferenças baseadas unicamente nas referências territoriais, como aquelas que vigiam até a metade do século XX.⁸

De que modo a caminhada ou os deslocamentos podem produzir experiências artísticas?

As primeiras experiências que exploram o fato de caminhar e os percursos erráticos enquanto forma de antiarte foram realizadas como uma expansão do campo de ação da literatura até as artes visuais. As *visitas*, as *deambulações* e as *derivas* foram experiências surgidas nas práticas artísticas em estreita ligação com o domínio literário; sobretudo com as posições teóricas de André Breton e de Guy Debord. Após essas experiências pioneiras, os artistas do Minimalismo e da Land Art adotam a caminhada como experiência estética profunda, inteiramente ancorada nos campos das artes visuais:

*Meu modo de fazer arte é uma breve viagem a pé pela paisagem [...] As fotos são a única coisa que se precisa tomar da paisagem. A única coisa que devemos deixar, são as marcas de nossos pés.*⁹

Em que medida essa experiência pode se tornar uma experiência perceptiva; em que medida pode se distinguir dos deslocamentos comuns, realizados para se ir de um lado a outro cotidianamente?

*Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica recorrente. O conceito de deriva está definitivamente ligado ao reconhecimento dos efeitos de natureza psico-geográfica e à afirmação de um comportamento ludo-construtivo em oposição a todos os aspectos e noções clássicas de viagem e de passeio. Uma ou várias pessoas que se lançam na deriva renunciam durante um tempo, mais ou menos longo, aos motivos para se deslocar ou agir normalmente em suas relações de trabalho e lazer habituais, para se deixar conduzir pelas solicitações do terreno e pelos encontros que a ele correspondem.*¹⁰

A revista *Artforum*¹¹ publicou, em dezembro de 1966, o relato de uma viagem realizada por Tony Smith em uma estrada em construção na periferia de Nova York. A essa primeira viagem podemos atribuir a série de passeios realizados no deserto e nas periferias urbanas no final dos anos 60. À noite, com alguns estudantes, Smith decidiu introduzir-se sem permissão nos canteiros da estrada e percorrer de carro a cintura de asfalto negro que atravessa os espaços marginais da periferia americana.

⁸ BULHÕES, 2002, p. 153.

⁹ FULTON apud CARERI, 2005, p. 145.

¹⁰ DEBORD, 1958.

¹¹ WAGSTAFF, 1966.

Durante essa viagem, Smith viveu uma espécie de êxtase inefável que definiu como “o fim da arte” e observa: “o asfalto ocupa uma grande parte da paisagem artificial, e, no entanto, não é possível considerá-lo como uma obra de arte”. Smith coloca problemas de fundo com relação à natureza estética do percurso:

... a estrada é uma obra de arte ou não? Se sim, de que modo? Como um objeto readymade? Como signo abstrato que cruza a paisagem? Como objeto ou ainda como experiência? Como espaço em si mesmo, ou como travessia? Qual é o papel da paisagem nas cercanias?¹²

A essas questões colocadas por Tony Smith, vários caminhos se abrem. Eles serão analisados na arte minimalista e na Land Art. No Minimalismo, a estrada é considerada como signo e objeto através do qual a travessia se realiza; na Land Art é a própria travessia enquanto experiência e atitude que se torna o objeto e o fato artísticos.¹³

No final dos anos 60, a experiência de Tony Smith foi amplamente desdobrada por vários artistas, a maior parte escultores.

A caminhada condicionava o olhar e o olhar condicionava a caminhada, e parecia que apenas os pés eram capazes de olhar. (Robert Smithson).

Entre iniciativas muito interessantes, encontramos aquelas de Carl André e Richard Long. Carl André criou objetos nos quais se pode caminhar, como o *Sixteen steel cardinal*, de 1974, enquanto que a arte de Richard Long (*Walking a line in Peru*, 1972) era constituída pelo próprio ato de caminhar. Ele liberava a arte de ter um objeto como produto; com ele passamos à caminhada como atitude e experiência estéticas.

No mundo contemporâneo, os lugares geográficos podem fornecer amparo para experiências capazes de inovar no campo da arte e de questionar hábitos e valores constitutivos das identidades culturais?

Tomemos como exemplo, na arte contemporânea, George Rouse, que percorreu o mundo em busca de lugares abandonados para transformá-los em espaço pictórico e neles construir uma obra efêmera, única, que apenas a fotografia restitui, por meio do ponto de vista. Sua produção surge através de numerosas migrações, na França e em outros lugares, em busca de entrepostos em ruínas e de imóveis destinados à demolição. Nesses lugares, ele intervém pintando as paredes, o solo e os tetos de modo a criar a ilusão de volumes geométricos simples, ou de grafismos muito elaborados nos quais, como por magia, o que é plano no espaço real se transforma em volume na fotografia. Esses quadros fotográficos resultam dos cruzamentos ligados à pintura, à fotografia e à arquitetura, convocadas em um lugar

12

CARERI, 2005, p. 120.

13

Ibidem, p. 121.

específico, que logo será destruído, com o objetivo de produzir o imaginário e de tornar indiscernível o real e o irreal.

Retornemos ao nosso projeto: a primeira prática é constituída pelas ações de deslocamento junto a lugares geográficos; supõe-se a mobilidade levando em conta a experiência de desterritorialização, visto que as imagens são tomadas em situações de deslocamento: viagens, passeios, trajetos e derivas.

O objetivo é recolher imagens do mundo enquanto produtos dos deslocamentos nas paisagens. Imagens captadas de maneira informal, às vezes distraída e sem ambição de fazer uma foto muito bem-sucedida. Trata-se, sobretudo, de pensar a fotografia a partir de seu funcionamento elementar e de seu processo reduzido ao dispositivo físico que a sustém: de um lado a representação das coisas do mundo e, de outro, o atestado de sua existência. As fotos denotam por vezes um olhar de viés, que procura desviar do primeiro plano. Um olhar sempre fragmentado pelo ato de enquadrar e, na maior parte do tempo, resistente ao que se dá como espetáculo. Um olhar que procura a experiência estética na ordem da natureza (ainda) e que se quer pouco contaminado pelas determinações da cultura de massa. Um olhar atento ao que não é levado em conta na experiência cotidiana e que marca, guarda a memória visual de uma passagem: *isso foi. Isso foi assim; um dia passei por lá...* Imagens comuns, sem nenhuma relação com o “instante decisivo” de Cartier-Bresson, que se querem próximas ao *maravilhoso* que se encontra no banal, segundo Breton.

Os arquivos de deslocamentos

Na arte contemporânea, vemos se multiplicarem os usos da fotografia nos projetos dos artistas, não somente enquanto produto de uma experiência estética, mas também como instrumento e material nos processos artísticos. André Rouillé¹⁴ observa a coincidência entre o interesse da arte contemporânea pela pequena narrativa, pelo cotidiano, pelo comum, e a ascensão da fotografia enquanto um dos principais materiais da arte. Para ele, o “enfraquecimento da modernidade”¹⁵ foi acompanhado por um voltar-se das obras em direção às preocupações locais, íntimas e cotidianas porque, na virada dos anos 80, observam-se as grandes narrativas, que marcaram a modernidade estética cedendo lugar a uma proliferação de pequenas narrativas que coincidia com o emprego crescente da fotografia nas práticas artísticas.

No segundo eixo do projeto, trata-se de salvaguardar e ordenar as imagens tomadas nos deslocamentos, enquanto relato das viagens. São propriamente documentos de lugares de passagem. As fotos tomadas implicam o registro das paisagens por *découpage*, um dispositivo fotográfico que trabalha por subtração: assim, cada foto corta e isola uma porção da extensão; as imagens extraídas do mundo são, então, apenas fragmentos descontínuos do visível.

¹⁴ ROUILLE, 2005, p. 478-483.

¹⁵ Expressão tomada de empréstimo a LYOTARD, 1988. DUBOIS, 1990, p. 179.

Se as fotografias podem conter um gesto, este consiste em subtrair uma porção do espaço ampliado da paisagem. A tomada de vista é um ato que fragmenta o visível; o que ela revela será sempre algo parcial e implicará um resíduo que Dubois chama de *fora do campo* ou *espaço off*: “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela”.¹⁶ Sua tese se relaciona com a noção de *corte* na fotografia, assim como a questão de sua relação com o espaço e com o tempo:

O ato fotográfico implica então não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma “passagem”, de uma transposição irreduzível. Quando ele corta, o ato fotográfico faz passar para o outro lado da cena; de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade...¹⁷



Sandra Rey, *Jardim de Monet, pan 06*, fotografia, montagem de cena da paisagem a partir de diversos fragmentos, tamanhos variados, 2010.

16

DUBOIS, 1990, p. 179.

17

Ibidem, p. 168.

As fotos de paisagens preservadas nos *arquivos de deslocamentos* expõem as relações com a natureza e as maneiras de olhar o mundo, revelando-o através de pequenas narrativas visuais. Essas fotos são contaminadas pelos determinantes tecnológicos e sociais que exprimem relações com o ambiente.

A constituição de arquivos é muito praticada na arte contemporânea. Ao lado de sua obra em pintura, baseada na fotografia, Gerhard Richter¹⁸ acumulou, durante anos, imagens que funcionam como fontes potenciais para suas pinturas. Ele reúne essas imagens, em uma certa ordem, em painéis. Essa coleção, nomeada *Atlas*, é um grande depósito de imagens à disposição dos projetos do artista. Ela contém, em sua maioria, instantâneos de amador, assim como reproduções de jornais e de revistas populares. É acrescentado a essas categorias um grande número de retratos pornográficos e de fotos das figuras históricas e de acontecimentos célebres, como os sobreviventes dos campos de concentração de Hitler, entre outros.

O *Atlas* cumpre, evidentemente, outras funções além daquela de um simples depósito de imagens memoráveis. Essa evidência é confirmada quando o croqui para as instalações, os projetos para as comissões públicas, os esquemas técnicos para a mobília doméstica e as colagens de arranjos hipotéticos, em uma escala verdadeiramente monumental, são a ele acrescentados. Mais recentemente, foi incorporado um grande número de diferentes paisagens, quase em série, produzidas ao longo das viagens. O que no começo tinha um caráter contingente, improvisado e cumulativo, assumiu com o tempo e com a repetida apresentação pública uma certa lógica interna e uma dinâmica particular do *Atlas* em si. Desse modo, a coleção com caráter de álbuns transformou-se em um projeto potencialmente enciclopédico, alimentado pelos impulsos pessoais, temporários e pelo crescimento contínuo. Richter frequentemente afirma que ele não tem nenhum programa e nenhuma ideologia e que, no que diz respeito a sua obra, não age de acordo com qualquer previsão preconcebida. O *Atlas* não é regido por nenhuma lógica da autossuperação, nem qualquer polêmica: fragmentos do mundo os mais diversos coexistem, lado a lado, em estado de latência. O que o *Atlas* revela pela ausência de ideologia é a apreensão fotográfica do artista na elaboração de sua arte.

Em *desDOBRamentos da paisagem*, trata-se de fotografar o universo circunscrito na passagem, de tomar os documentos no próprio ato da experiência da paisagem, ou ainda, de fixar certos traços do trajeto, como dados visuais, brutos, do real. Essa coleção de imagens tomada nos trajetos demanda, em seguida, um processo de arquivamento digital. Elas constituem um *work-in-progress* de fragmentos de paisagem; um banco de imagens, constantemente alimentado, que conta, hoje, com cerca de 12 mil fotos digitais, tomadas em diferentes locais na natureza ou em zonas urbanas no Brasil, na França e na Espanha. Os agenciamentos pelo trajeto, data, lugares e sujeito já conferem sentido, sendo evidente que eles formam um tipo de diário de bordo dos deslocamentos e supõem, de algum modo, uma ordem simbólica do real.

18

Disponível em: <<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/atlas>>. Acesso em: 15 jan. 2009.



DSC_0071, 21/01/10 17:50, ,
DSC_0071.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 50 mm, ISO 125



DSC_0072, 21/01/10 17:51, ,
DSC_0072.NEF, NIKON D80, 1/200,
f/4,0, 18 mm, ISO 100, Flash Ativado



DSC_0073, 21/01/10 17:51, ,
DSC_0073.NEF, NIKON D80, 1/160,
f/6,3, 18 mm, ISO 100



DSC_0074, 21/01/10 17:52, ,
DSC_0074.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 18 mm, ISO 100



DSC_0075, 21/01/10 17:52, ,
DSC_0075.NEF, NIKON D80, 1/100,
f/5,0, 18 mm, ISO 200



DSC_0076, 21/01/10 17:53, ,
DSC_0076.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 20 mm, ISO 110



DSC_0077, 21/01/10 17:53, ,
DSC_0077.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 18 mm, ISO 100



DSC_0078, 21/01/10 17:54, ,
DSC_0078.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 20 mm, ISO 140



DSC_0079, 21/01/10 17:54, ,
DSC_0079.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 20 mm, ISO 100



DSC_0080, 21/01/10 17:54, ,
DSC_0080.NEF, NIKON D80, 1/200,
f/4,5, 18 mm, ISO 100, Flash Ativado



DSC_0081, 21/01/10 17:55, ,
DSC_0081.NEF, NIKON D80, 1/80, f/
4,5, 18 mm, ISO 200



DSC_0082, 21/01/10 17:55, ,
DSC_0082.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/3,5, 18 mm, ISO 110, Flash Ativado



DSC_0083, 21/01/10 17:55, ,
DSC_0083.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 22 mm, ISO 100



DSC_0084, 21/01/10 17:55, ,
DSC_0084.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/5,6, 22 mm, ISO 160



DSC_0085, 21/01/10 17:56, ,
DSC_0085.NEF, NIKON D80, 1/80, f/
8,0, 22 mm, ISO 200



DSC_0086, 21/01/10 17:56, ,
DSC_0086.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/9,0, 18 mm, ISO 200



DSC_0087, 21/01/10 17:56, ,
DSC_0087.NEF, NIKON D80, 1/160,
f/9,0, 18 mm, ISO 200



DSC_0088, 21/01/10 17:57, ,
DSC_0088.NEF, NIKON D80, 1/100,
f/9,0, 38 mm, ISO 200



DSC_0089, 21/01/10 17:57, ,
DSC_0089.NEF, NIKON D80, 1/125,
f/9,0, 38 mm, ISO 200



DSC_0090, 21/01/10 17:57, ,
DSC_0090.NEF, NIKON D80, 1/160,
f/9,0, 18 mm, ISO 200

Sandra Rey, *arquivo de deslocamento*: Praia do Encanto, Ilha de Tinharé, BA, 2010.

A mutação da paisagem em sua representação

Empreender um projeto artístico que implica o procedimento fotográfico demanda um grande conhecimento do procedimento em si e, sobretudo, do objeto que ele fabrica. Queremos enfatizar com isso a necessidade de levar em consideração que a foto não é um espelho transparente do mundo e que não se pode esquecer que ela codifica as aparências por meio de convenção. Entre as técnicas de figuração, a fotografia é aquela em que a representação está mais próxima do objeto por sua relação física, direta, entre a imagem e o referente.

As teorias sobre a fotografia mostram o quanto o objeto e sua representação se encontram intimamente ligados. E, ao mesmo tempo, definitivamente separados devido ao seu dispositivo técnico que determina esse corte entre o real e a realidade da foto. Disso resulta que, apesar da ligação entre a representação fotográfica e o objeto de sua origem, uma distância absoluta entre os dois é irremediável. O fechamento do obturador determina um corte no próprio instante em que uma foto é feita e qualquer ligação com o real permanece puramente simbólica. É como se uma fina fatia cortasse definitivamente o fio que liga a imagem ao mundo.¹⁹ Em toda foto há sempre uma imagem separada, impregnada por um instante de intimidade com o real, desaparecido para sempre. Toda foto permanece uma imagem isolada, mas obsediada por essa ligação com o real. Roland Barthes (*A câmara clara*) chama nossa atenção para esse fato incontestável da fotografia: “Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca poderá repetir-se existencialmente”.²⁰ Esse corte do fluxo do tempo liga, simbolicamente, a imagem à morte, remetendo ao célebre “isso foi”²¹ de Roland Barthes. Impossível retornar ao instante da tomada de vista, contudo o registro de um fragmento de lugar, de um espaço, de uma dimensão da natureza, ou de um instante da existência permanece para sempre capturado na fina camada da imagem fotográfica.

A fotografia opera sempre o ir e vir entre o presente da foto e o alhures do referente e do momento vivido, imaginado na foto. Essa magia é a fascinação que a fotografia exerce sobre nós, desde o seu surgimento. Olhar uma foto é ver algo que um dia esteve diante da câmera fotográfica e que permanece presente em nosso imaginário, mesmo que saibamos da impossibilidade e da irreversibilidade dos acontecimentos vividos. A distância na proximidade, a ausência na presença, o imaginário no real: é essa oscilação entre o aqui da foto e o alhures do momento da tomada de vista que constitui a *aura* da fotografia tal qual definida por Walter Benjamin.

As noções de impressão e de traço do real, inspiradas pela semiótica de Pierce, são ligadas à fotografia. Visto que toda foto remete a um traço qualquer do real, o *índice* se instaura no momento da tomada de vista, pelas relações de contiguidade entre a imagem captada e o referente. Nas categorias de Pierce, no entanto, a foto é um híbrido, isto é, um *índice* no processo de instauração e um *ícone* em sua configuração, em suas relações de semelhança com o motivo, enquanto produto acabado; de modo que a foto importada no computador se torna uma imagem virtual, uma fina camada de dados icônicos sobre os quais se pode intervir: material para fazer arte.

A fotografia na arte após a ascensão do digital

Com o aparelho digital, a fotografia se enriqueceu enormemente com recursos dessa nova técnica. O filme foi substituído pelo sensor eletrônico, o que permite

¹⁹ DUBOIS, 1990, p. 45-53.

²⁰ BARTHES, 1998, p. 17. Tradução da autora.

²¹ *Ibidem* p. 109. Tradução da autora.

captar e estocar um grande número de imagens²² sob a forma digital. Através da tela de cristal líquido do aparelho fotográfico, é possível olhar a imagem no instante que sucede à tomada de vista. Uma vez descarregadas no computador, as imagens são ou visualizadas na tela ou submetidas a tratamentos diversos por meio dos programas de tratamento de imagens ou de programação informática.

Manovich observa que a fotografia sobreviveu às vagas de mudanças tecnológicas, aí incluída a automatização de todas as etapas de sua produção e da distribuição cultural, devido à sua flexibilidade e possibilidade de hibridação com outros médiums. Verossimilmente, a fotografia se revela um código representativo resistente às mudanças sofridas pela arte e pela sociedade, e isso, sem dúvida, graças à flexibilidade de cruzamentos com todas as outras formas visuais de duas ou três dimensões, de imagens fixas ou em movimento.

Com efeito, a fotografia responde com eficácia às necessidades dos artistas contemporâneos enquanto ferramenta para captar imagens do real, suscetíveis, posteriormente, a processos de hibridação. Com as possibilidades tecnológicas, pode-se tomar como ponto de partida as informações visuais do real, obtidas pela tomada fotográfica, para chegar a outros resultados. Nas práticas dos artistas contemporâneos, a fotografia se apresenta, muitas vezes, como uma primeira camada de um processo de hibridação. Couchot²³ observa que a revolução tecnológica acrescenta, à câmara escura da fotografia, a câmara virtual do computador.

Efetivamente, a fotografia, após a ocorrência do digital, supera o estatuto da representação tão bem fundado nas categorias de Pierce, o *ícone*, o *símbolo* e o *índice*, para se transferir em direção a *simulacros*. Os dados do real são contaminados por uma infinidade de variações possíveis devido ao tratamento digital que os joga para o lado da *ficção*, como na obra *Fantasia de compensação*, em que o artista Rodrigo Braga apresenta, em uma série de fotos, os fragmentos de um processo cirúrgico da mutação de sua própria cabeça naquela de um cachorro. Com efeito, a astúcia do artista consiste em jogar com os códigos culturais da fotografia documento (diante de uma fotografia cada um está convencido de uma certa realidade do objeto), por meio do trabalho com as simulações digitais. Ou então na série *Heliópolis*, as grandes fotos de Dionisio Gonzalez em que o artista faz uma crítica social e uma reescritura arquitetural das “favelas” do Brasil. Nas fotos das favelas, onde se constata, com toda a evidência, a ausência de planejamento e de ordem, o artista incrusta fragmentos arquiteturais contemporâneos verossimilmente realizados com materiais portadores de uma tecnologia avançada, em contraponto à improvisação e à precariedade das casas reais. Esse contraste criado pela hibridação de casebres verdadeiros, com fachadas virtuais provoca um sentimento de estranhamento promovido pela justaposição entre a precária e improvisada imagem das fachadas reais e o planejamento tecnológico dos fragmentos de construções incluídos virtualmente.

22

Mais frequentemente nos cartões que têm uma maior capacidade de memória.

23

COUCHOT, 2000, p. 25-32.

Esses exemplos, como tantos outros propostos nos locais de exposição de arte contemporânea, confirmam a variabilidade enquanto um dos princípios definidores das novas mídias.²⁴ Observamos que a imagem fotográfica tratada por computador favorece a mutação da realidade da visão – devido, evidentemente, às relações da fotografia com as questões da representação – por uma realidade de concepção, porque ela não é, definitivamente, algo fixado de uma vez por todas, mas passível de existir em diferentes e infinitas versões.

Os desDOBRAMENTOS da paisagem

Partindo dessa coleção de dados icônicos do mundo, em laboratório, algumas imagens de arquivo são escolhidas para serem tratadas. A proposição consiste em reconstruir as imagens do mundo por meio da desconstrução do referente da foto, que permanece na realidade e está perdido para sempre em um instante passado. A construção do trabalho retoma os procedimentos da pintura, sabendo que a pintura é feita por adição de matéria sobre a tela e pela construção de planos em superposição. Apoiando-se nos processos aditivos da pintura, a iniciativa consiste em escolher uma, duas ou três imagens nos arquivos de deslocamento, para tentar,



Sandra Rey, *Sobreposições*, fotografia 80 x 60 cm, 2010.

24

“New media is characterized by variability. (...) Instead of identical copies, a new media object typically gives rise to many different versions. And rather than being created completely by human author, these versions are often in part automatically assembled by computer. [...] Thus the principle of variability is closely connected to automation” (MANOVICH, 2001, p. 36).

virtualmente, fazer com que signifiquem novamente. A essa pele muito fina extraída do real, um número indefinido de camadas, com seus próprios dados icônicos, são acrescentados. Em suas reconstruções, com o objetivo de manter a coerência dos processos semânticos, uma regra se impõe: *nada acrescentar às informações visuais que não esteja previamente nas imagens.*

Trata-se unicamente de repetir sistemática e indefinidamente nas séries combinatórias os dados icônicos de cada imagem. Os procedimentos se restringem à *superposição*, à *justaposição* e aos *sistemas de inclusão*... Nessa margem estreita de operações, torna-se possível re-significar as informações visuais do referente fotográfico e tornar expansível ao infinito o processo da imagem.

Em *desDOBRamentos da paisagem*, podemos dizer que “reina o princípio da *adição infinita*”.²⁵

Dito de outro modo, trata-se de repetir à exaustão os mesmos elementos icônicos, previamente escolhidos, repetindo-os²⁶ até encontrar novas sintaxes capazes de produzir o irreal a partir dos dados do real.

Em certa medida, um processo em relação com o conceito de *collage* e as *fotomontagens* surrealistas carrega essa diferença: nos *desDOBRamentos da paisagem*, trata-se de repetir, exaustivamente, as mesmas imagens, enquanto que nas propostas surrealistas se tratava de reunir no mesmo suporte elementos heteróclitos, desconectados ou mesmo retirados de contextos diferentes, sem os repetir.

Um processo também próximo dos procedimentos empregados por Max Ernest nas obras em que ele explorava as novas sintaxes a partir de imagens conhecidas.

Trata-se, nesse caso, de fazer pintura sem as limitações materiais convencionais, reduzindo os procedimentos que lhe são próprios a um grau quase zero. Questão de liberar seus procedimentos de toda matéria e das convenções que não são essenciais para eles, a fim de permanecer apenas com as *superposições* e *justaposições* de camadas.

Nesse trabalho, repetição liberta a imagem da ilusão de profundidade (devido à profundidade do campo da foto), a favor da planaridade promovida pelas novas relações topológicas de vizinhança e de contiguidade, por sua vez promovidas pelas justaposições.

As *dobras*, em número infinito, a partir de agora re-instauram a imagem virtual em uma esfera não localizável, fora do espaço e do tempo.

Nos *desDOBRamentos da paisagem*, é a incansável repetição dos mesmos elementos icônicos, escolhidos ao acaso, que engendra a diferença porque, paradoxalmente, repetir indefinidamente a mesma imagem perturba e emudece o referente. O referente da foto permanece ali perdido (ou então não identificável), acarretando, assim, o surgimento de um espaço que evoca as operações do sonho.

Assim, a experiência promovida pelos deslocamentos nas paisagens, e apresentada enquanto memória nos *arquivos de deslocamentos*, parece levantar problemáticas

25

FOUCAULT, 2006, p. 326.

26

Para se ter uma ideia do número de repetições efetuadas, a partir de fotos com 1 a 7 Megabites de memória nos *desDOBRamentos da paisagem*, são gerados arquivos digitais com 1, 2, 3, e mesmo 4 Gigabites.

próprias das relações de espaço-tempo. Em seguida, esse modo operatório, que multiplica os dados do real em uma série de combinações possíveis e não cessa de fazer com que a imagem se dobre sobre si mesma nos *desDOBRamentos da paisagem*, acaba por transformar a percepção dos fragmentos das paisagens em um espaço sem topos, não localizável, mas aberto ao acontecimento. Uma nova ordem visual nos liberta do real e alcança o traço do Barroco: “a dobra que vai ao infinito”, diria Deleuze.²⁷

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire ou les rues de Paris*. In: _____. *Écrits Français par Walter Benjamin, présentés par J.M. Monnoyer*. Paris: Gallimard, 1991.
- BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (Orgs.). *America Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- CARERI, F. *Walkscapes, walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- COUCHOT, E. *L'art numérique: dissolution ou hybridation?* Revue Recherches en Esthétique, C.E.R.E.A.P. n° 6, octobre, p. 25-32, 2000.
- COUCHOT, E. *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.
- DEBORD, G. *Théorie de la dérive*, 1958. Disponível em: <<http://www.agbsaopaulo.org.br/node/109>>. Acesso em: 11 ago. 2008.
- DELEUZE, G. *A dobra, Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luis Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, G. *Différence et Répétition*. Paris: Puf, 1993.
- DUBOIS, P. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan, 1990.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta; ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Reluma Dumará, 2002.
- FOUCAULT, M. *Sobre Byzantios*. In: BARROS DA MOTTA, M. de (Org.). *Esthética: literatura, pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- Gerhard Richter: *Atlas*. Disponível em: <<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/atlas>>. Acesso em: 15 jan. 2009.
- LYOTARD, J. F. *Le posmodernisme expliqué aux enfants*. Paris: Galilé, 1988.
- MANOVICH, L. *The language of new medias*. Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- ROUILLÉ, A. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005.
- WAGSTAFF, S. *Talking with Tony Smith*. Artforum, dez. 1966.



SANDRA REY

Artista plástica, trabalha com fotografia digital, é professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, edita a revista *Porto Arte*, publicação especializada na divulgação de pesquisas acadêmicas em Artes Visuais. Pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa Científica (CNPq).