

A Paisagem Fotográfica no ensaio “O Jardim”: construção estética de uma singularidade¹

Ravena Sena Maia²

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

As estéticas da fotografia de paisagem dão conta de traduzir tanto os paradigmas e visualidades de sua época como pensamentos acerca da fotografia enquanto representação da realidade. Neste estudo, pretende-se analisar especificamente a obra contemporânea “O Jardim”, do artista Pedro David, para enfatizar como suas construções visuais desmontam um sentido ou temática da fotografia de paisagem, baseado na estética do “ponto de vista”, causando um olhar de estranhamento ao espectador. Desta forma, este trabalho possibilita aprofundar uma reflexão sobre as experiências de transformações que vivemos na cultura contemporânea, pelo viés do debate sobre indicialidade e produção de sentido no campo do fotográfico.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, estética, paisagem, contemporâneo.

As representações visuais mediam a relação dos homens com o mundo, buscando dar significado às percepções da realidade. Entretanto, as transformações por que passam as formas de produções e sentidos das imagens correspondem igualmente à transformação na relação entre o indivíduo e o mundo, isto é, na forma como dão significado às experiências vividas no cotidiano. No que se refere à paisagem, esta representação imagética foi historicamente permeada pela relação sociocultural que se estabeleceu entre o homem e a natureza, onde as conjunturas de época determinaram estilos, estéticas e a constituição da própria paisagem enquanto gênero artístico.

Com a chegada da fotografia a produção de gêneros como retrato e paisagem adquire popularidade e importância social, consolidando a imagem fotográfica como principal meio de representação visual do século XIX. Enquanto que no retrato é possível imaginar um formato específico para a representação do indivíduo, ao pensar na paisagem tais definições acerca do conteúdo se tornam complexas devido à multiplicidade de formas

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - PPGCOM/UFF. E-mail: ravenasena@gmail.com.

e possibilidades de composições que podem perfeitamente inserir-se neste gênero. Assim, a construção plástica das paisagens fotográficas dá conta de traduzir tanto os paradigmas e visualidades de sua época, juntamente com uma herança visual da paisagem pictórica, como também pensamentos acerca da fotografia enquanto representação da realidade.

A fotografia, com suas especificidades técnicas comporta um realismo de outra categoria, agregando um valor de índice à imagem produzida através de um aparelho (DUBOIS, 1993). Assim os aspectos presentes no séc. XIX como objetividade, apreensão de conhecimento pela observação e a expansão visual encontram na imagem técnica o meio mais eficiente e legítimo de produzir imagens para funções instrumentais e igualmente constituem as máximas da fotografia de paisagem, determinando suas estéticas e usos.

No caso da paisagem, é importante destacar que tais aspectos se estenderam historicamente, isto é, características da linguagem visual do séc. XIX ainda puderam ser encontradas em produções dos séculos posteriores, repercutindo-se como um código interpretativo marcante na cultura visual ocidental.

Não é intuito deste artigo se aprofundar nos aspectos estéticos das fotografias de paisagem no séc. XIX, tais assuntos sobretudo serão abordados a nível introdutório como base para entender em que medida a obra contemporânea em questão torna-se uma particularidade dentre o gênero. Neste sentido, será apresentado brevemente os primórdios da fotografia de paisagem em sua estética e significação, priorizando a relação da imagem com seu referente e principalmente seu caráter de registro e captura de uma realidade, aspectos marcantes que se inserem nas prerrogativas de objetividade, transparência analógica e nitidez dos projetos de modernidade.

Como base para esta introdução, as pesquisas de Antônio de Oliveira Júnior acerca da fotografia de paisagem nos permite analisar a fotografia em seu aspecto espaço-temporal de representação, considerando a linguagem da paisagem fotográfica do oitocentista como uma fotografia de “enquadramento”. Isto significa dizer que, para a construção do sentido de paisagem na época, os aspectos que evocam o espaço e a composição eram dominantes em relação ao caráter temporal, o qual se ocultava na fixidez presente na realidade e, pela evolução técnica, na extinção da duração em prol do instantâneo (Img. 1).

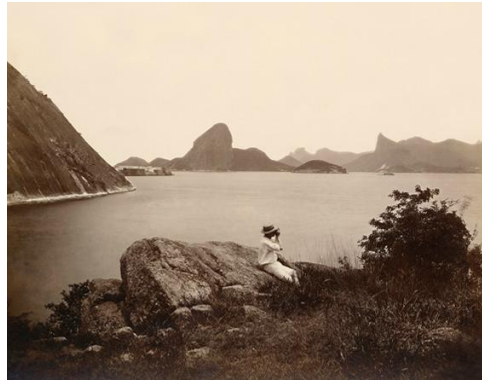


Imagem 1 – Entrada da baía de Guanabara, Niterói/RJ, 1890. Marc Ferrez

Este modelo pautado no “enquadramento” revelava ainda uma forma de relação específica com as representações visuais, preocupadas em adquirir um efeito maior de realidade através da força analógica da imagem fotográfica:

“A fotografia de paisagem, como concebida, produzida e consumida nos oitocentos exigia a nítida delimitação de um referente, de uma realidade visível com a qual a imagem se referenciasse, mas por outro lado era a expressão de um conceito sobre esta mesma paisagem e da maneira como representá-la. A fotografia de paisagem no século XIX definiu-se muito mais em relação ao real, do que em relação a qualquer outra questão, mesmo quando era colocada a serviço das mais diversas estratégias de comunicação. Isto aconteceu, primordialmente, em função da compreensão e do uso social que se fez dela.” (OLIVEIRA JR, 2004, p.162)

Na direção do uso social, a análise de Maurício Lissovsky sobre a fotografia de paisagem oitocentista acrescenta a definição de uma conquista do “ponto de vista”, destacando a predominância dos “álbuns de vistas” como a forma de difusão de fotografias de paisagem ao longo do séc. XIX. Para o autor, todo o aspecto estético estava subordinado a “seleção” de um ponto de vista pelo fotógrafo e estas determinações implicavam em “rastros” que os fotógrafos deixavam na paisagem, numa forma retórica de evidenciar locais em que estiveram presentes, percursos e viagens que realizaram, enfim: a conquista do ponto de vista são metáforas de uma conquista de territórios, uma experiência concreta e influente no contexto sociocultural da época.

Continuando a análise, Lissovsky aponta que algumas produções modernas e contemporâneas de fotografias de paisagem buscam apagar tais “rastros”, em outras palavras, apagar as produções estéticas e significativas contidas nas paisagens que tinham como máxima o ponto de vista do fotógrafo e sua relação com um efeito de real. Este apagamento foi realizado no período moderno pela inscrição maior do sujeito na “modulação das formas” da imagem e, nas produções contemporâneas, através do devir-

tempo, acréscimo temporal para representar um estado de permanência e mudança, uma tensão que, para o autor, se apresenta na origem de toda paisagem.

É na perspectiva desta tensão que este artigo pretende arriscar uma análise da obra “O Jardim”, destacando como suas construções estéticas desmontam um sentido ou temática da fotografia de paisagem tradicional causando um olhar de estranhamento. Será necessário perceber como este efeito, produto da aposta poética do artista, possibilita uma reflexão sobre as experiências de transformações que vivemos na cultura contemporânea, pelo viés do debate sobre indicialidade e produção de sentido no campo do fotográfico. Em suma, citando a expressão do Lissovsky, evidenciar a forma particular que o artista Pedro David apagou os “rastros” deste ponto de vista nas paisagens fotográficas.

A estética da paisagem fotográfica em “O Jardim”

A obra “O Jardim” de Pedro David exposta em seu website é composta atualmente por 28 imagens fotográficas em grande formato (chapas de 4x5 de polegadas), realizadas a partir de dezembro de 2008, na região periférica de Belo Horizonte, especificamente entre os bairros Vale do Sol e Jardim Canadá. O fotógrafo, como descreveu em seu website, percorre os bairros realizando fotografias para tentar “entender a expansão da cidade para fora de seus limites, o embate de seus habitantes com a natureza” deixando claro que seu motivo é a representação de uma paisagem em transformação.

A representação desta paisagem em específico, na forma como a obra é construída pelo artista, é o exemplo perfeito para evidenciar algumas características estéticas que fogem às tradições das fotografias de paisagem já expostas neste texto. Tais características são representativas de algumas questões acerca do contemporâneo e possibilitam abrir um debate no campo da fotografia, principalmente em seu aspecto indicial e em sua relação com a significação. Pretende-se compreender como a construção de sentido na obra “O Jardim” vai além de uma simples evidência paisagística e ocupa um lugar primordial dentro do jogo de intencionalidades do artista, da sua elaboração estética, e das ações interpretativas do observador.

As fotografias que compõem o trabalho possuem estruturas estéticas que dão coesão ao ensaio e, de forma geral, podemos pontuar alguns aspectos recorrentes: registra a paisagem e, em especial, exhibe um objeto singular no centro do enquadramento, intencionalmente destacado pelo uso de alguns recursos de construção visual como: nitidez, vinhetas e saturação de cores. Os objetos em destaque estão representados, na maioria das

fotografias, num ângulo frontal, em primeiro plano e se mantém a uma distância suficiente para proporcionar um equilíbrio de proporções na composição. Pode-se perceber que as fotografias apresentam grande parte do espaço representado em foco (ou, como não dizer, todo), devido a um recurso técnico utilizado pelo artista³; isto significa que tanto a paisagem em torno quanto o objeto centralizado são relevantes e representativos para a imagem. O que fica evidente é uma estrutura visual que se repete ao longo do ensaio e que demonstra uma intenção do autor, que considero como uma *estratégia de singularização* (Img. 2 e 3).



Imagem 2



Imagem 3

Nas fotografias de “O Jardim”, é exatamente a intenção de singularizar, contrapondo objetos e paisagens, que defronta o espectador a uma experiência diferenciada de paisagem, causando-lhe certo estranhamento. Em outras palavras, a imagem do objeto interrompe a homogeneidade e o sentido unificador de uma paisagem e parece, ao contrário, descontextualizar o objeto como um fragmento indefinido da natureza. No exemplo acima, ao expor a árvore caída com tal destaque diante de uma paisagem em que praticamente não há outras árvores como aquela, o efeito é que não “reconhecemos” o objeto na unidade desta paisagem. Esta sensação de deslocamento não reside somente no fato de apresentar um objeto na paisagem (a imagem de um barco ao mar também destaca um objeto, porém sem interromper a ideia de unidade na paisagem de uma praia), mas sim no fato de que tais elementos, muitas vezes, não parecem coerentes com a natureza do entorno, isto é, o destaque do objeto produz uma polissemia na paisagem em questão.

A singularização é a marca principal do ensaio e representa a chave desta análise, o elemento estranho às convenções do que entendemos como fotografia de paisagem ou

³ A câmera fotográfica de grande formato possui objetivas que permitem diafragmas que fecham até f/64, garantindo uma maior profundidade de campo à imagem.

mesmo da ideia do efeito de real do “ponto de vista”, visto que este destaque do único objeto traduz um olhar que busca algo e o fragmenta intencionalmente. Entendemos que tal estratégia permite uma abertura de sentido, o qual transfere de uma associação de referência à realidade para uma relação, a priori polissêmica, entre o objeto singularizado e a paisagem ao redor. É neste último caso que está representado a tensão entre permanência e mudança que Lissovsky observa em sua análise das paisagens contemporâneas e que igualmente se impõe neste ensaio específico “O Jardim”.

Por outro lado, este trabalho em questão possibilita aprofundar as discussões acerca da fotografia no contemporâneo. O que se percebe com as singularizações é que a construção de sentido do ensaio de Pedro David habita outro universo de relação entre imagem fotográfica e o objeto em referência. Sua escrita estética possibilita pensar que a construção do sentido não se encontra numa relação existencial com o referente: mesmo que a relação indicial e de testemunho esteja intrínseco ao processo fotográfico, as imagens deste trabalho não buscam como significado testemunhar a existência de algo que esteve em frente à câmera, o objeto em si não é a temática principal.

Ao singularizar vestígios, índices e obras inacabadas na paisagem David permite que suas imagens evidenciem alguma ação ocorrida anteriormente ao ato fotográfico. A imagem não é capaz de testemunhar o que aconteceu, porém pode comprovar que um evento ocorreu anteriormente, que uma duração impregnou-se na realidade fotografada e abre o sentido para possibilitar questionamentos acerca do fato que ocasionou tais índices. Neste sentido, podemos identificar então que existe uma presença temporal nos índices apresentados na imagem.

É preciso ressaltar que não se trata de um tempo da fotografia enquanto índice, ou seja, da fração de tempo do ato fotográfico expresso na plasticidade da imagem, o tempo de obturador, pois, neste caso, as imagens do ensaio não deixam de representar em sua materialidade um ato fotográfico instantâneo. Esta impregnação temporal, a que buscamos citar, se apresenta no próprio referente fotográfico singularizado, que acaba se tornando o índice de um evento não expresso na imagem, invisível. Ao analisar as paisagens fotojornalísticas de catástrofe, Benjamim Picado aponta exatamente esta outra forma de pensar os índices fotográficos para construção de um discurso visual através do viés da temporalidade:

“Quando nos voltamos, entretanto, ao apoio dos discursos que tematizam a fotografia neste seu aspecto de uma significação pautada na presentidade, nos vemos em sérias dificuldades - em especial no modo de apreender a especificidade

desta relação da imagem fotográfica com os tais “rastros”: em certas destas teorias, a matriz da indexicalidade fotográfica ainda privilegia as coordenadas espaciais das relações entre signos e objetos, valorizando a produção de uma referência pela imagem, ao invés de considerar a relação entre instante e acontecimento, mais própria ao eixo temporal desta significação. Deste modo, as teorias da fotografia reclamaram a noção de “índice” como sendo aquela que permitiria destacar na experiência do fotográfico esta espécie de conexão existencial, de instalação de uma imediatividade entre as formas visuais e o universo da referência, de apagamento das distâncias entre representação e coisa - enfim, de valorização da presentidade de seus referentes como condição mesma de sua significação mais própria.”(PICADO, 2011, p.4)

Tendo em vista essa abordagem, identificamos que no trabalho de Pedro David, a sua poética está inserida num hiato entre o objeto singularizado e a paisagem ao entorno. Mesmo que toda imagem fotográfica represente a evidência de um recorte temporal, a construção estética desta imagem não pretende atestar a presença instantânea de um objeto, num momento decisivo e significativo em sua existência. O sentido apontado por esta singularidade reside na sugestão de uma distância temporal entre um evento anterior, já ocorrido, e o momento de produção da imagem, demonstrada de maneira mais óbvia pelos fósseis, vestígios e índices singularizados. Desta forma, o que queremos enfatizar é que a relação de significação, aquilo que o autor busca representar como poética, não reside no âmbito referencial, mas sim num índice ou rastro de um acontecimento, reside na invisibilidade de um fenômeno ocorrido na paisagem, contendo uma duração sedimentada em seus índices visuais. (Img. 4)



Imagem 4

Seguindo a discussão do campo fotográfico contemporâneo, ao abordar a mudança no modo de conceber a fotografia, André Rouillé trabalha com a hipótese de que a transformação da sociedade industrial do séc. XIX para a atual sociedade da informação representa a transformação de um mundo de substâncias materiais, para um mundo dos

acontecimentos incorporais e, neste contexto, conclui que “a paisagem unitária de ontem deu lugar ao território detonado, desarticulado, fragmentado” (ROUILLÉ, 2009, p.162).

Para o autor, esta passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes propõe novos regimes de verdade e opera mudanças na ordem visual vigente que, no caso da fotografia, vai do documento à expressão. Este novo modelo fotográfico contemporâneo, a “fotografia-expressão” na definição de Rouillé, não prevê que a realidade da representação seja extraída diretamente das coisas, mas que seja produzida através de valorizações estéticas e da escolha de uma “escrita” específica que afirme a subjetividade do fotógrafo. Nas palavras do autor:

“A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências. Produzir ou registrar? De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real” (ROUILLÉ, 2009, p. 168)

Qual sentido pode-se atribuir, então, às singularizações na paisagem de Pedro David? Que paisagem é esta expressa em sua fotografia, um lugar de limites e mudanças? Em seu texto sobre o projeto, o fotógrafo expõe: “Nesta busca também fica óbvia que a minha própria tentativa de entender meu percurso e lugar no mundo”.

O assunto das imagens são os próprios “índices” da mudança ocorrida na paisagem que o fotógrafo busca exprimir. Assim, as fotografias de “O Jardim” são paisagens que não representam uma estética do ponto de vista objetivo e imparcial, mas tornam-se evidências de uma busca subjetiva. Não se trata de uma realidade única configurada em uma paisagem contemplativa e universal, mas objetos singularizados que expressam uma intenção, um sentido particular do fotógrafo acerca da paisagem, com a qual confronta o espectador a pensar qual sentido o fotógrafo quer evidenciar, ou mais especificamente qual realidade quer construir e qual subjetividade expressar.

A lógica de produção de sentido nas imagens contemporâneas é então modificada dando espaço para uma forma particular de significar a realidade vivida, assim subjetividades e imaginários entram em questão. A sensação de estranhamento causada diante das imagens de Pedro David mostra uma subversão numa estrutura estética predominante das fotografias de paisagem, o ponto de vista, que obriga o espectador a reorganizar elementos e repertórios numa nova estrutura interpretativa para esta imagem. Por fim, as singularizações confrontam visualmente o espectador pela representação frontal

de objetos e, desta forma, transmite a experiência de confronto e tensão vivida pelo próprio fotógrafo, na busca por identificar qual o seu lugar nesta paisagem em transformação.

Permanência e mudança: sentidos para a paisagem contemporânea

No ensaio “O Jardim” já se identificou uma “estrutura visual” no interior de suas imagens que norteia a singularização dos objetos, e conjuntamente é possível trabalhar uma segunda “estrutura visual” que surge na sucessão das fotos; ao percorrer a ordem definida no site, percebemos que estes mesmos signos visuais já identificados definem outro padrão, encontrado somente ao visualizar a série.

As primeiras imagens do ensaio retratam elementos que estão no solo, em uma composição que se organiza priorizando um plano horizontal, ou seja, a natureza, “tema” das primeiras imagens, é relacionada a esta horizontalidade (Img. 5). No percurso do ensaio, identificamos que a orientação visual muda, sendo então guiada por uma verticalidade presente nos objetos singularizados. São as construções urbanas, as casas, paredes, postes, e outros elementos que caracterizam essa expansão da cidade, declarada pelo fotógrafo, que propõem agora um direcionamento vertical (Img. 6). Enfim, é possível perceber na estrutura a construção de uma narrativa que aponta para a mudança de uma paisagem, isto é, tanto uma mudança de direcionamento do olhar (horizontal para o vertical) quanto uma mudança cultural de algo da natureza que deixa vestígios no solo transformando-se em construções que se erguem ao céu. A composição torna-se enfim um procedimento estético e retórico desta intenção e da busca do fotógrafo por entender o embate da expansão da cidade com a natureza.



Imagem 5



Imagem 6

O espectador, ao superar a primeira sensação de estranheza, e acompanhando a estrutura que se segue no ensaio, percebe que aquele é um espaço de mudança, um espaço de conflito e que por isso não pode identificar-se ou mesmo pertencer. Um espaço que, mesmo representando uma interrupção temporal, expressa uma potência de transformação, uma temporalidade própria que distende este evento passado em uma progressão futura. A força expressiva desta obra está justamente no jogo intencional do artista que imprime tal experiência ao mesmo tempo em que constrói uma imagem em frontalidade com o espectador, instaurando um olhar que não é de um deleite, de mero observador de uma cena, mas sim uma experiência visual que provoca estranhamento. Procura-se, na leitura da imagem, primeiro reconhecer que lugar é este que o fotógrafo registrou, depois esta singularização reforça que se está diante de um território de mudança ainda incapaz de estabelecer pertencimentos ou recognições, uma pausa nesta expansão que conjuga, num mesmo espaço, a construção e a destruição.

Na obra “O Jardim”, explorar a paisagem torna-se uma forma de compreender os limites de uma identificação com um lugar que está mudando, e cada dia mais rápido. Singularizar os vestígios que se mantém sob um território em transformações tensiona o espectador ao exercício de reconhecimento e de busca por uma construção nesta paisagem. Desta maneira, o fotógrafo transpõe a sua experiência e questionamentos subjetivos frente às transformações do contemporâneo, uma inquietação que perpassa suas representações, seus territórios, e, porque não, sua interpretação sobre um fazer fotográfico.

REFERÊNCIAS

PICADO, Benjamim. **Paisagens e Crônicas Visuais da Destruição: índices e temporalidades do discurso visual no fotojornalismo**. Revista Eco-Pós, v. 14, p. 66-85, 2011.

DAVID, Pedro. **O Jardim**. Disponível em: < <http://pedrodavid.com/ojardim/>>. Acesso em: 10/04/2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

GREEN, D. & LOWRY, J. **De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica**. In: GREEN, D. Que ha sido de la fotografía?. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007 (p. 49--64).

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISSOVSKY, M. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Contemporanea**. (UFBA. Online). v.9, n°2. p. 136-155, 2011.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. **Entre arte e realidade**: história, significação e plasticidade na fotografia de paisagem brasileira – 1860/1910. 2004. 276 p. Tese (Doutorado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROUILLE, André. **A Fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac. 2009

SIMMEL, Georg. **A Filosofia da paisagem**. Política e trabalho, n.12, setembro, 1996, p.15-24. (Tradução: Simone Carneiro Maldonado).