

O DOCUMENTO COMO QUESTÃO NAS FOTOGRAFIAS DE PAISAGEM DE PEDRO DAVID E FELIX THIOLLIER¹

Aline Martins Alonso²
Ana Paula Santos de Souza³
Fernando Gonçalves⁴
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ

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 industriais 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-sociedade 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 industrial 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-society and natural-built dichotomies.

KEY-WORDS: Photography; Contemporary Art; Landscape; Anachronism; Document

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca discutir a natureza do documento visual na fotografia de paisagem no âmbito da arte contemporânea como parte dos questionamentos propostos pela pesquisa “Entre presentes: anacronismo e inatualidade na fotografia contemporânea”⁵. A discussão parte do princípio de que a imagem fotográfica é uma forma de representação construída segundo certas convenções e parâmetros e não um “espelho do real” (DUBOIS, 1993, BENJAMIN, 1994; MAYNARD, 1997).

¹ Trabalho apresentado no Intercom Junior, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bolsista de Iniciação científica Faperj/UERJ. Email: aline.malonso@gmail.com.

³ Bolsista de Iniciação científica CNPQ/UERJ. Email: apssza@gmail.com

⁴ Orientador. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Email: fng@uer.br.

⁵ Pesquisa Pibic Apoio Faperj e CNPq.

A partir disso, interroga-se acerca do valor e do sentido do documento visual na fotografia contemporânea, onde o valor indicial e de registro da imagem não é dado por si mesmo, mas pelo que permite investigar acerca da natureza da própria imagem, dos processos de representação e dos modos como vemos o mundo e o mostramos.

Embora a fotografia contemporânea não pertença exclusivamente ao campo da arte, é nas práticas artísticas e nas novas teorias da história da arte (KRAUSS, 2002; ARRASSE, 2007; DANTO, 2004; BELTING, 2006; DIDI-HUBERMAN, 2008; RANCIÈRE, 2009) que podemos observar atualmente um maior vigor na investigação acerca da natureza do olhar, da percepção, da imagem e da própria experiência do fotográfico (DUBOIS, 1993; ROUILLÉ, 2009; POIVERT, 2010).

Curiosamente, esse vigor coincide com o próprio momento da aceitação da fotografia como forma de “arte”, sobretudo a partir dos anos 70. 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, coloca-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, pelo menos na arte, a imagem passa a ser vista como “artefato”, um objeto construído por lógicas e procedimentos que ao mesmo tempo 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-modernos 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 artefato. A análise da paisagem nas imagens de David e Thiollier buscará explorar exatamente seu aspecto de construção.

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 na arte.

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

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 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 mais naturalístico. 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”⁶, ou seja, como dispositivo de construção de realidade que servia a diferentes usos sociais através de meios técnicos de reprodução da imagem.

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 “legítimas” sobre o mundo vai coexistir com outras formas de representação vindas, por exemplo, do impressionismo. Ou mesmo da própria fotografia, com a subversão do próprio índice

⁶ 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.

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 bem analisou Annateresa Fabris (2011).

Ao mobilizar esses distintos elementos, percebemos o quanto tais procedimentos fazem da imagem uma “operação de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008), na medida em que fazem, tanto na pintura quanto na fotografia, o fantasioso e o ficcional não serem percebidos como tal e ainda coexistirem legitimadas pelas convenções de uma figuração objetiva apoiadas nos princípios da representação mimética, que lentamente entra em crise.

O filósofo canadense Patrick Maynard corrobora esta ideia da fotografia como construção, 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.

A paisagem como construção, seja na pintura ou na fotografia, lança, portanto, para os estudos da comunicação e da imagem importantes questionamentos: o que torna certas imagens “informativas” ou “belas”? O que somos capazes ou não de reconhecer em uma fotografia e por que? Como apreender as fotografias na arte contemporânea, por vezes inexpressivas, banais e que aparentemente não querem dizer nada? O que finalmente vemos quando olhamos imagens?

Algumas dessa perguntas parecem estar sendo feitas por artistas contemporâneos, embora sejam formuladas através de suas obras. 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 do interesse e da investigação dos artistas.

PEDRO DAVID – PAISAGEM SUBMERSA

Pedro David é um artista brasileiro, nascido em Santos Dumont, Minas Gerais, em 1977, com formação em jornalismo e artes visuais. Seu trabalho 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 o artista retrata especialmente como este crescimento acontece em diferentes cidades de Minas Gerais. Seu trabalho consiste essencialmente em séries fotográficas de grandes dimensões, 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.

Sobre o seu procedimento de trabalho, Pedro David afirma que utiliza a fotografia por ser um instrumento de nossa época e por identificar-se com o filme fotográfico:

“Acho bonito, do ponto de vista estético. Gosto da textura, tenho o equipamento e curto usá-lo. Isso dá um tempo ao trabalho: faço a foto, revelo em casa, processo a imagem, penso no que fiz. Se não gosto, descarto. Dizem que vai acabar, mas não acabou. Consigo comprar filmes e os produtos químicos de que preciso para revelar. Porém, é um processo difícil. Atualmente se privilegiam rapidez e baixo custo, mas aposto no negativo grande, na qualidade, na técnica apurada. Esses aspectos trazem riqueza de detalhes e me permitem passar para as pessoas a sensação de espaço. Fazer foto digital exige investimento em equipamento. Para mim, a câmera digital mais interessante é o telefone: leve e prática, está sempre comigo. Permite coisas que só são possíveis com ela.” (Apud SEBASTIÃO, 2012)

Quanto a sua proposta de trabalho, o artista afirma que está interessado em fazer arte e não apenas um registro fácil, mas no desenvolvimento de uma ideia: “Sou admirador da pintura de todas as épocas, gosto de imagens elaboradas. Acho que a beleza faz pensar na imagem”. Curiosamente, pode-se notar uma forte influência pictórica nas imagens de Pedro David, como também é o caso de Thiollier, como veremos mais adiante, como o posicionamento da fotografia, a valorização das cores ou dos tons de cinza, bem como a presença do contraste entre paisagens naturais e interferência humana, como veremos mais adiante.

O artista faz com que uma das principais características do seu trabalho de fotografia da paisagem sejam os locais onde estão ocorrendo intensa interferência humana, através de ideias de estranhamento quanto a objetos que inicialmente não fazem parte do local, construções inacabadas, e diversos rastros da presença humana em um ambiente 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 de imagens “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 1.000 famílias, tiveram suas terras atingidas e mudaram-se para outras regiões.

O título “Paisagem submersa” faz referência à região fotografada, que foi captada no estado em que foi encontrada pelos artistas, no momento anterior ao de se tornar uma área alagada, portanto, submersa e extinta. De 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 degradado, tornando-se ruína e decadência, e que mais tarde a própria ação humana fará desaparecer.

A escolha pela paisagem nesta obra demonstra o interesse do artista na reflexão do processo em que se pode discutir a dicotomia entre espaço natural x espaço urbanizado, progresso x retrocesso, sucesso x ruínas, que são questões próprias 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 degradados, 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 e sujeito a mudanças. 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. Sobraram 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, cores, diversificados. É interessante perceber que mesmo com este processo em andamento, toda a área seria em breve alagada e, finalmente, submersa, como diz o próprio nome da série.

Em cinco anos de captação das fotografias, Pedro David e seus colegas realizaram cerca de 50 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 descritas neste trabalho.

As duas primeira (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.

As imagens, com cores bastante acentuadas, revelam com dramaticidade detalhes do céu, da vegetação, as texturas dos materiais de construção que já foram usados. Nelas, a presença humana e a paisagem natural constroem uma composição que nos levam a pensar não só no que é visto diretamente, mas também no “não-visto”. Um conjunto que nos leva a imaginar construções e decadentes em mesmo em seus dias de funcionamento.

Na Figura 1, pedaços de madeira e paredes de uma antiga construção que existia no local podem apenas nos dar uma ideia do espaço que era ocupado, tendo o céu como parte importante da imagem, cujas cores dialogam com o branco das ruínas da construção em estado precário.



Figura 1

Na Figura 2, o desmanche da habitação é enfatizado com os restos da construção ocupando a maior parte da imagem. As cores das ruínas saltam aos olhos, formando um contraste com as cores do lugar ao redor.

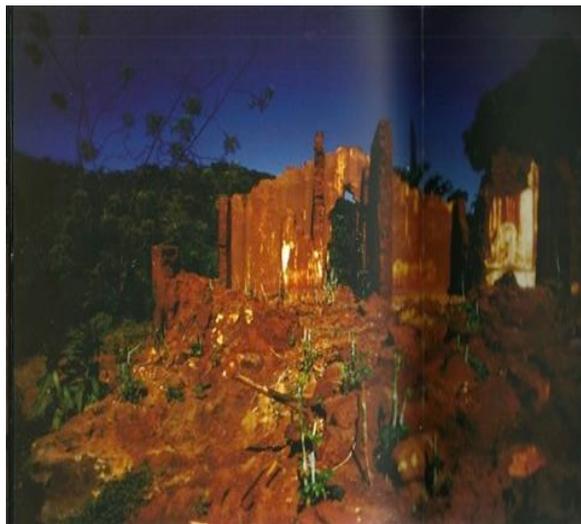


Figura 2

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 a paisagem de 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 começa a nos dar 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*.

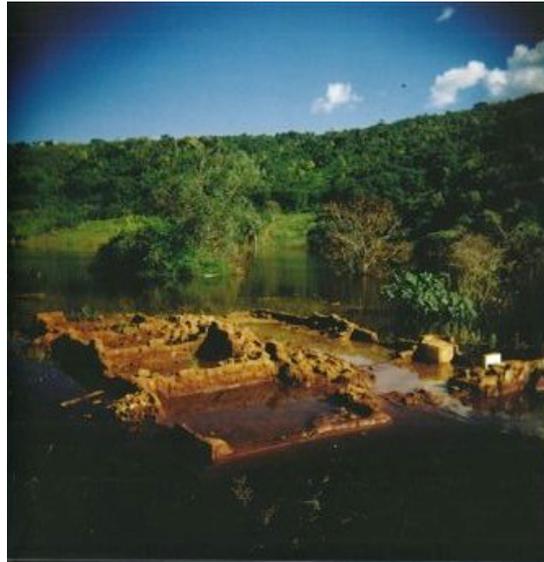


Figura 3

O que podemos perceber, através da observação do trabalho de Pedro David, tendo na paisagem o seu principal tema de trabalho, é a ênfase em determinados aspectos visuais das fotografias, como cor, luz, contraste, claro e escuro, enquadramento, ponto de vista, frontalidade, que o artista modela e acentua através de vários procedimentos técnicos. Em vez de preocupar-se com a imagem como retrato fiel do real ou como mera narrativa ou reportagem visual, o artista faz 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, portanto, resultantes desse processo de organização e não simplesmente daquilo que se vê. O que vai interessar ao artista é o modo como que ele dá a ver o que ele presenciou.

Assim, suas imagens caracterizam-se, por exemplo, pela centralidade do assunto que focaliza, o uso do contraste e a presença de cores marcantes, deixando o observador em um diálogo direto com a questão que o artista quis abordar e enfatizar. Com isso, evidencia-se o aspecto de imagem como artifício e “montagem”, como propõe Didi-Huberman (2008), como uma operação que se pauta por certas regras, princípios e intenções.

Ao mesmo tempo, um olhar cuidadoso pode fazer pensar também sobre a efemeridade e fragilidade da presença humana no tempo e na formas como nos relacionamos com os espaços

naturais. E podem também nos fazer pensar em como o que chamamos de “natureza” só existe na relação com o homem e suas intervenções. O modo como pensamos a paisagem como “forma-natureza” e como a natureza é quase sempre associada à beleza, à paz, à harmonia vem de uma concepção idealizada da própria natureza, forjada historicamente ao longo da história da arte e também da literatura (CAUQUELLIN, 2007).

Na contramão disso, as imagens de Pedro David, não retratam o belo natural, intocado e perfeito, mas o “belo” que pode resultar mesmo quando esse natural sofre mudança, é eventualmente alterado e “desarmonizado”, mostrado numa condição de imperfeição e impureza. Ao fazer isso frustramos toda expectativa que fazemos de uma “bela paisagem”. Mas o que está em jogo aí é justamente a noção de “belo” e de “natural”, de “humano” e, claro, de “pureza”.

Para fazer esse jogo, David constrói *sua* paisagem. E o que suas paisagens, enquanto marcas de uma construção, 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 artefato e o documento, 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 idéia da paisagem como “um conjunto de valores em uma visão” (CAUQUELLIN, 2007, p. 16) é muito próxima da 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, pois seu caráter aparentemente não-simbólico e objetivo faz com que as olhemos como se fosse janelas para o mundo e não imagens. Ao contrário, para Flusser, as fotografias seriam “imagens técnicas que 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 produção da fotografia contemporânea desmentem, ao invés de confirmar, o lugar de verdade da imagem expresso por seu caráter indicial e de semelhança. Com isso, fica claro que a imagem enquanto representação (e não duplicação do real) é também lugar de um pensamento sobre a representação. É por esta razão que na arte contemporânea fala-se da imagem do ponto de vista de regimes de enunciação que presidem a construção da visualidades das imagens (RANCIÈRE, 2009), ou seja, de processos pelos quais um certo pensamento sobre o real é configurado e organizado em forma-imagem.

É o que faz Pedro David. Ele não cria apenas registros que documentam as interferências do homem num ambiente, mas formas de ver e de mostrar tais interferências. Mas um dos nossos objetivos aqui é também mostrar que algumas das características dos processos criativos contemporâneos com fotografia na arte - o questionamento do valor de verdade 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 um 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. Graças a essas práticas, seria possível colocar em questão a “contemporaneidade” da arte contemporânea na medida em que evidencia o interesse contemporâneo por questões antigas da história da arte e que de certa forma revelam o funcionamento do pensamento criativo contemporâneo. 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.

Este tipo de análise permitirá, esperamos, demonstrar 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 evidência dos processos de construção da imagem. 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 que veremos a seguir.

FELIX THIOLLIER E A PAISAGEM ALÉM DO DOCUMENTO

Félix Thiollier foi um empresário, historiador, arqueólogo, fotógrafo, editor e erudito francês nascido em Saint-Etienne, capital de Loire em 28 de junho de 1842. Apesar de dedicar mais de 50 anos à fotografia, foi pouco reconhecido como artista, pois ele mesmo não se considerava como tal. A fotografia ainda estava se popularizando em sua época e foi considerada, em um primeiro momento, somente como técnica de registro da realidade. Mesmo assim, alguns fotógrafos do período conseguiram imprimir estilo em suas fotografias.

À época, muitos registravam imagens de paisagens naturais. No entanto, as fotografias de Félix Thiollier tem o mérito de nos apresentar o que outros fotógrafos amadores do período ignoraram: o início da era industrial. Felix Thiollier se aposentou aos 35 anos de idade de seu cargo 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 paisagens campestres.

Apesar de não se ver como artista, o fotógrafo usa de diversos recursos para modificar sua fotografia em uma busca insaciável pelo pitoresco. Sua obra não pode ser considerada mero registro documental, pois Thiollier organiza os elementos da imagem para mostrar o quão particular é aquela cena. O fotógrafo antecipa o aspecto de construção da imagem que também é encontrado na arte contemporânea, como vimos com Pedro David.

Os artistas da escola de Barbizon provocaram bastante influência em Félix Thiollier. Esse foi um movimento artístico de pintores franceses que mantinham um estilo realista e pintavam quase que exclusivamente paisagens. 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.



Figura 4

Thiollier buscava na natureza composições com qualidades pictóricas. Tinha em suas fotografias uma busca consciente de cada elemento presente na imagem. Mesmo que não fizesse, como Pedro David, necessariamente uma reflexão sobre a imagem como representação, é importante lembrar que a percepção visual é sempre organizada por padrões e, em certa medida, 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. Em um primeiro momento, tem-se a ilusão de se tratar de uma árvore cheia de folhas, mas o que vemos é uma nuvem por trás dos galhos completando os espaços vazios. O jogo ilusório continua com o espelho d'água que reflete o céu. Este compõe dois terços da fotografia. Thiollier trabalha com diferentes tons de cinza.

O contraluz auxilia o destaque do motivo principal. O posicionamento resulta em um louvor à natureza, ao belo natural de que nos fala Cauquelin (2007), ao tratar da maneira como a natureza é idealizada e historicamente construída na pintura. A autora 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. 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.

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”, pois apesar de não tratar de outro motivo além da própria natureza, é feito em camadas de percepção desse cenário, dando valor de imagem excepcional, como faziam certas pinturas de paisagem. Só que mesmo em suas pinturas da fase campestre, muitas vezes Thiollier organiza suas imagens de forma a criar jogos com a percepção, como Pedro David, parecendo ir além do aspecto meramente representativo e documental.

Vale dizer que o fotógrafo foi muito influenciado por Camille Corot, um dos expoentes da pintura realista, que também se distanciava das tradições clássicas do academicismo. 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 era contemporânea dos princípios da pintura naturalista e acadêmica, o era também justamente das revoluções que aconteciam nesse período. 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-rafaelitas⁷, dos

⁷ A Irmandade Pré-Rafaelista foi um grupo de pintores ingleses, poetas e críticos, fundado em 1848 por William Holman Hunt, John

pictorialistas⁸ e dos impressionistas⁹. 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, nas paisagens industriais a busca pelo pitoresco também está presente. Analisar as fotos 100 anos depois pode dar a falsa impressão de que a imagem da indústria era familiar para a época. A revolução industrial na França ainda era muito recente e esse tipo de cenário ainda não tinha sido naturalizado aos olhos dos contemporâneos do fotógrafo. Tanto é que a cidade industrial só virou tema recorrente na fotografia 10 anos depois de Thiollier haver fotografado tais paisagens.

Em sua fase industrial, Thiollier faz um registro indicial dessa (então) nova maneira de construir a paisagem. Ele, virtualmente, trata das questões como progresso e intervenção na natureza mostrando o crescimento da indústria através de registros diretos, realistas, muito próximos aos de Corot e nos quais podemos ver as fábricas e a interferência do homem no espaço, criando novos ambientes e novas formas de relação com a natureza e com os espaços alterados pela indústria. 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.

Na imagem *Paysage de mine, les puits Chatelus à Saint-Etienne* (figura 5), temos essas características presentes. Não existe uma hierarquização dos temas. 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

Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti. Os três fundadores juntaram-se a William Michael Rossetti, James Collinson, Frederic George Stephens e Thomas Woolner para formar os sete membros "fraternidade". 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

⁸ Movimento que reivindicava para fotografia um caráter artístico e se oponha à fotografia comercial e como mera técnica de registro e de reprodução. Os fotógrafos do pictorialismo se definem como artistas e para eles fotos são apenas fotos e não uma mera reprodução da realidade. Daí em seus trabalhos ser muito característico o borrão ou a busca deliberada do efeito flou através das manipulação de negativos e do uso de elementos químicos. Formalmente, a escolha dos temas pictóricos e do aspecto "subjetivo", mostram uma forte influência do impressionismo. Cf. FABRIS, A. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, vol 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁹ Movimento surgido na segunda metade do século XIX que se opunha aos preceitos do naturalismo e do academicismo na pintura, como a escolha de temas nobres (cenas históricas e religiosas, retrato e natureza-morta). Os impressionistas construíram uma vanguarda no século XIX ao estabelecer como temas, além da natureza, o cotidiano, as cidades e os modos de vida da época. Além disso, davam ênfase na cor e na luz em seus procedimentos como forma de modular e acentuar determinados aspectos das cenas, criando-as literalmente a partir de suas percepções e da observação de mudanças na paisagem, de acordo com o ponto de vista, o momento do dia, a incidência e a qualidade da luz. Pode-se dizer que com os impressionistas a construção da paisagem toma um novo rumo, pois aos poucos alteram-se os princípios que norteiam a os modos de ver o mundo e de representá-lo.



Figura 5

circunstância e construir sua imagem. A atmosfera opressora e pesada de uma mina é assim captada e apresentada, formando uma paisagem.

Isso pode ser percebido nos modos como o fotógrafo harmoniza 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. Precisamos observar o todo para usufruir da imagem. Essas estratégias operacionais compõem a imagem para dar a ver a busca pelo pitoresco também na paisagem industrial. O fotógrafo faz um elogio ao progresso, de certa forma. Mostra a beleza dessa nova paisagem, humana, construída, modificada, outorgando-lhe o mesmo valor que as 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. O fotógrafo atuava também nessa parte do processo. 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

Com essa técnica de revelação, ele podia fazer ampliação da imagem e controlar o tempo de exposição, chegando à tonalidade que desejasse. O fotógrafo trata assim do presente mas deslocando-o para fora de si, num movimento anacrônico, extemporâneo aos princípios de seu próprio tempo. Fazendo isso, Thiollier, assim como Pedro David, nos mostra um fazer fotográfico onde a imagem já se distanciava de certa forma da condição de duplo do real e se afirmava, enquanto documento, como artefato e operação de montagem.

Curiosamente, a imagem lembra as questões o trabalho de Pedro David, na série *Paisagem submersa*. Thiollier também nos apresenta uma inundação, embora em circunstâncias distintas. O tratamento do tema é direto. Todos os elementos estão ali: o agente causador e as consequências. Mas, como nas paisagens de David, Thiollier elege temas, pontos de vista, 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 da cena. Não menos interessante é o uso de um tema pouco nobre ou “belo” e de modulações de tons e luzes não muito comuns à época para uma fotografia de paisagem.

Finalmente, como se pode perceber, seja na produção do registro das mudanças na paisagem urbanas pela indústria no século XIX ou nas imagens contemporâneas que falam de mudanças realizadas pelo homem no ambiente natural é possível perceber que tanto em um caso como no outro, é da natureza do documento imagético enquanto artefato e da (des)construção de uma certa ideia de natureza e de cidade que se fala.

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.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **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: Cornell 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 10/07/2013.