

# UM REMIX DE PAISAGENS OU POR ENTRE PAISAGENS E SITUAÇÕES

**André Arçari**

Uma parcela da vasta produção contemporânea se utiliza do eixo paisagem-horizonte para a realização de seus trabalhos, seja como meio ou fim. Alguns artistas brasileiros formulam sua produção na relação com o ambiente, e muitos dos trabalhos criados chegam até nós por meio da visualidade contida na imagem.

Na investigação intitulada *Estudo da Paisagem* (2010), de Sofia Borges, o conteúdo pode ser visto através de uma suposta nitidez. Uma falsa busca de representação na imagem, portanto, uma simulação da paisagem. A existência dessa simulação questiona se a realidade identificável é palpável ou composta por imagens falsas, criadas com o intuito de desfigurar o mundo que lhes serviu de base. Nesse contexto, o signo se tornaria mais importante do que o fato.

Na lógica interna e hermética do trabalho de Sofia Borges, qual a conexão com a matéria-prima, a representação ou a captação? Essa dúvida torna-se mutável ao longo da assimilação da série. Isso porque as paisagens não são fotografadas de modo direto,<sup>1</sup> mas sim através de um filtro que acaba gerando um simulacro, ou seja, uma cópia imperfeita, a qual traz indícios da realidade. Baudrillard afirma que o *mundo atual*<sup>2</sup> é construído sobre uma representação de representações. Sobre esse jogo, ele argumenta: “Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.”<sup>3</sup>

Isso ocorre porque Borges posiciona a câmera não no real, mas realiza os registros dentro do Museu Americano de História Natural, em Nova York.<sup>4</sup> As imagens são recortes fotográficos dos dioramas do museu, que ela relata terem sido feitas em um só dia, como turista que capta seus interesses nos espaços de exposição. Ela reposiciona o lugar *paisagem* das imagens que antes tinham a função primeira de representar algo no espaço. O estudo apresenta a paisagem através da fotografia e ao mesmo tempo exhibe uma metarepresentação. Sofia fala do ato fotográfico, da relação entre produção e recepção da imagem como índice de fotografia, como bem analisou Dubois em seu ensaio *O ato fotográfico*.<sup>5</sup> Suas preocupações em questões como, por exemplo, cor, luz e sombra (para citar algumas delas) direciona o discurso de sua pesquisa para um grau pictórico. De algum modo, é possível se perguntar: poderiam ser pinturas?

Ignez Capovilla em sua (primeira) exposição individual, intitulada *Por Novos Horizontes*,<sup>6</sup> segue outro eixo sobre paisagem, mas, assim como Borges, esse não é o único assunto, pois, inseridas no campo da arte, as preocupações dessas artistas perpassam uma vasta história e uma extensa gama de problematizações. De certa forma, Capovilla atua de modo inverso ao que Borges propunha em seu estudo como turista dentro de um museu. Como artista viajante, Capovilla busca o primitivo, e seu corpo vai ao encontro de



Sofia Borges, *Estudo da Paisagem*, 2010, jato de tinta sobre papel algodão, 40x 60cm (esquerda) 100 x 66cm (direita), ed. 5. Imagem cortesia da galeria Artur Fidalgo



uma paisagem real. Ela se locomove de corpo e mente até paisagens desejadas para sua pesquisa e busca ver, com seus próprios olhos, o mundo como ele é, a fim de analisá-lo e transfigurá-lo para o campo da arte.

Na pintura, o *status* da paisagem torna-a um tema. Num olhar rasteiro para a série de Capovilla, me pergunto: de que modo essas paisagens existem no mundo real? Respondo-me através do tempo e dos diálogos travados com a artista. O ser humano não está presente nas imagens, mas é notável como pode ser percebido mediante indícios contidos em momentos e espaços determinantes. É verdade que se trata de uma presença de ausência da figura humana.

A seleção de horizontes captados durante uma viagem à Bolívia exprime uma peregrinação em que o deleite estético do corpo jogado no espaço real torna-se o lugar ideal. Associado a esse fato, o lugar sagrado que ela buscou é uma justaposição de seu eu interno e o mundo exterior. Sua busca visa à imensidão da vida. Além disso, para tal jornada ela parece mesmo questionar o mito da pureza, como fez, de modo distinto e utilizando outros artifícios e materiais, Hélio Oiticica, em *Tropicália*<sup>7</sup> (discussão apropriada

para outro texto que não este, que escrevo para você, caro leitor).

A falta de corpos na pesquisa de Capovilla é preenchida por outros interesses. O trabalho expressa sua missão solitária de encontro com as estruturas terrestres. Desse modo, o mundo dessas imagens parece pertencer a um *não tempo*, um espaço meditativo a ser sentido e vivido, mais do que racionalizado. A filosofia oriental é oportuna para uma assimilação mais ampla do vazio de prédios e multidões urbanas desses horizontes. Algo como o *Zazen* (*Apenas sentar*), definido como a base da prática zen-budista, na qual o praticante deve libertar pensamentos, e/ou ainda o *Wu Wei* (*Não ação*. Wu = não, nunca, sem, nada, vazio; Wei = fazer, agir), um princípio prático central da filosofia taoísta, poderia ser absorvido ao tempo e ao espaço visual e conceitual das imagens.

Os horizontes são captados e armazenados numa câmera digital e não se bastam sem tal aparelho tecnológico de base. É uma formulação oposta à de Borges em termos, pois ambas são turistas (forasteiras nessas cidades distintas) e portam aparelho semelhante, a câmera. Por isso tais naturezas não se bastam sozinhas, elas *pertencem* à fotografia, bem como a ideia do vazio representado



Ignez Capovilla, *Horizonte 08*, díptico, 2013, fotografia sobre papel, 100 x 300cm

por Capovilla. É uma aventura sobre um núcleo que já se encontra construído em nossa memória, social e culturalmente. Por exemplo, o cinema ambienta cenas e tem a capacidade de construir imagens em movimento, como a do *vazio*, através da câmera filmadora, e por isso desde muito cedo teve suas especificidades, sua grafia. Sua base, nos primórdios, foi a fotografia, o *frame*. Para Deleuze o “cinema não apresenta só imagens, ele as cerca com um mundo”.<sup>8</sup> Por esses e outros fatores, o *vazio* em si no trabalho de Capovilla é encenado, bem como o movimento no cinema fora uma ilusão da justaposição de imagens estáticas gravadas na película.

Enquanto uma delas trabalha no urbano, no ambiente interno de uma paisagem projetada pelo homem com portas, paredes e afins, ou seja, o museu (espaço arquitetado), a outra realiza um *furgere urben* momentâneo para um local silencioso e “infinito” a fim de encontrar-se com a imensidão da natureza, expressando características de uma geografia em que a terra aparenta se bastar. Todavia, há que lembrar, o mundo captado por ambas é uma ilusão, uma simulação.

*Por Novos Horizontes* é composto por sete dípticos, em escala de 47x100cm (o trabalho é a

junção de duas imagens que sofrem um processo da manipulação digital a fim de ser impressas juntas) e um díptico impresso separadamente,<sup>9</sup> que mede 100x300cm (instalado no espaço com poucos centímetros de afastamento).

As imagens possuem a largura de panorâmicas, mas não trazem consigo o *continuum* tempo-espaço de um só horizonte. Todos os pares são captações distintas interligadas por uma linha. O traçado é nitidamente forjado, o que se dá, contudo, porque ritmo, composição e problemas de ordem cromática, presente nas imagens, são distintos. Há a presentificação de momentos díspares entre si. As situações dessemelhantes acabam por dividir um risco vertical centralizado, o qual chama de imediato o olhar. As cenas duplas são compostas através da manipulação digital, e por isso mesmo um abismo se instaura. Em *Horizonte 04*, elementos naturais distintos, água/terra, tentam dialogar, e a composição é interligada por uma região montanhosa. Os caminhos, vistos no primeiro plano, percorrem lados opostos, as bordas, e parecem infinitos. Já *Horizonte 03* carrega a primazia do silêncio puro/translúcido, em razão de seu lado esquerdo apresentar cristais de sal do Salar de Uyuni e seu lado direito exibir a transpa-

rente água do lago. Em escala maior, *Horizonte 08* é um composto terrulento/rochoso. No lado direito há uma composição de texturas e cores terrosas e uma região geográfica vista ao fundo desperta a associação com os pináculos de uma catedral gótica, reforçando assim uma verticalização espacial. A esquerda, o céu branco e límpido se opõe ao lixo por entre as pedras na parte inferior, o que pontua: é um lugar turístico. Por fim, o cenário afirma que o ser humano deixa mesmo rastros por onde passa.

Aliás, nós humanos é que projetamos as diferenças no/do mundo, reestruturando as percepções a partir do que absorvemos. Nossas compreensões são mesmo múltiplas em inúmeros sentidos, bem como nossas distinções físicas e intelectuais.

A *paisagem* incorpora o *tempo* em sua essência, adere as transformações humanas, bem como as naturais. Se altera pelas catástrofes, sendo sujeito protagonista. Torna-se objeto de estudo do humano pela geografia, problematizando questões como as transformações topográficas em conformidade com o *tempo*.

O *tempo*, por sua vez, é efêmero, se faz e refaz no aqui e no agora. É ininterrupto porque não há possibilidade de ser pausado como um filme, sendo, assim, *paisagem* de difícil apreensão por ser incerto. Vive constantes reformulações, sendo posto/sobreposto/justaposto a todo momento.

## NOTAS

**1** Nesse sentido argumento o fato de Sofia Borges registrar uma representação, um indício de uma paisagem real existente no planeta Terra. Ela não registra uma paisagem real em si.

**2** Refiro-me à atualidade que o teórico/filósofo analisa em seu livro publicado em 1991. Baudrillard, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

**3** Baudrillard, op. cit.: 13.

**4** Informação obtida no texto de Clarissa Diniz, escrito na ocasião da mostra Estudo da Paisagem (Study of Landscape) realizada na Galeria Arthur Fidalgo, em 2011. (Diniz, Clarissa. *Paisagem em falso*. Disponível em <<http://sofiaborges.carbonmade.com/projects/3199427#1>>. Acesso em 21 jan. 2014.)

**5** Dubois publica esse e outros ensaios em livro investigando a compreensão do processo que engloba a fotografia. Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. (Série Oficina de Arte e Forma)

**6** Mostra Individual da artista que ocorre no Espaço Cultural Memorial da Paz na cidade de Vitória, ES (Brasil), de 10 de dezembro de 2013 até 10 de março de 2014.

**7** Exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a obra pode ser descrita como um ambiente labiríntico composto de dois *Penetráveis*, *PN2* (1966), *Pureza É um Mito*, e *PN3* (1966-1967), *Imagético*, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé* e um aparelho de televisão.

**8** Deleuze pontua também que devido a esse fato o cinema procurou circuitos cada vez maiores, que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema2).

**9** A solução de dividir tais imagens viabilizou o transporte. Caso fossem impressas juntas a largura limitaria sua locomoção.

**André Arçari** é artista-pesquisador, teórico e crítico independente. Graduando finalista do curso de Artes Visuais pela Ufes, atua na instituição como pesquisador-CNPq nos grupos Poéticas Transdisciplinares nas Artes Visuais e Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes.