

## A PAISAGEM EM LINHAS/LINES

THE LANDSCAPE IN LINES/LINHAS

**Maristela Salvatori**

**Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

A representação, a paisagem e a fotografia povoam meu imaginário artístico já de longa data. Ao utilizar essencialmente processos de gravura e de técnicas afins, meu interesse pela representação de amplas perspectivas se direcionou, aos poucos, à construção de espaços urbanos. A fotografia perpassa todas as criações como ponto de partida, imagem de referência. Mais recentemente a fotografia, sobretudo, de tecnologia digital, tem sido incorporada às imagens elaboradas e introduzido novas questões.

Palavras-chave: Paisagem, representação, fotografia, monotipia

*The representation, the landscape and the photography, they populate my artistic imaginary there is long time already. Using essentially engraving processes and related techniques, my interest in the representation of broad perspectives was directed gradually to the construction of urban spaces. The photography permeates my every creation as a starting point and reference image. More recently the photography, especially digital technology, has been incorporated into elaborate images and introduced new issues.*

*Keywords: Landscape, representation, photography, monotype*

A representação de paisagens é recorrente em minha poética. Este interesse manifestou-se primeiramente na elaboração de vastos espaços. Logo, as paisagens urbanas impuseram-se.

Nesse percurso, a fotografia foi uma presença constante. Embora o emprego de recursos fotomecânicos não seja uma de suas características, há muito tomo fotografias como referência, ponto de partida, para o trabalho; utilizo cortes e granulações que podem ser identificados com a linguagem da fotografia. Há uma especial atenção aos ângulos, planos e contrastes que rapidamente podem ser “captados” pelo registro fotográfico.

As imagens que são utilizadas como referência são, geralmente, imagens banais, mas, ao mesmo tempo, também são singulares, posto que seja comum a ideia de lugar de passagem, de mudança, de transição - imagens em espera. Por ter sempre vivido em cidades portuárias, tenho um fascínio especial pelo universo das plantas industriais, nas quais pode-se encontrar amplos e sedutores volumes. Estas construções configuram espaços que, com frequência, expressam uma ideia de solidão e transparecem certa impessoalidade, característica dos não-lugares próprios da “supermodernidade”, conforme conceito do antropólogo francês Marc Auge.

Tenho como hábito fotografar lugares onde passo, também colete recortes de jornal e fotografias alheias, que constituem um acervo pessoal, o qual é ao mesmo tempo comum e anônimo. Esta tipologia industrial que me atrai é encontrada em muitos pontos do globo e posso pensar que, nos diferentes lugares onde vivi, procurei as mesmas referências, como se, ao longo dos anos e lugares, eu perseguisse as mesmas imagens, como a buscar sensações e imagens há muito fixadas em meu imaginário pessoal-urbano.

Jean Baudrillard coloca que: “O que se procura numa viagem não é a descoberta nem o intercâmbio, mas uma desterritorialização suave, da viagem pela viagem, logo, de uma ausência.”

Partir, mudar de ares, é sempre relativo, conforme Baudrillard, se antes viajar “seria o meio de estar em outro lugar ou em lugar algum”, hoje, transforma-se na “sensação de estar em algum lugar”. Ainda segundo o autor:

Na minha casa, com todas as informações, de todos os monitores, eu não estou mais em lugar nenhum, eu estou em todo o mundo, estou na banalidade do universo. Isto ocorre em todos os países. Chegar em uma terra estrangeira, com outra língua, é me encontrar subitamente aqui e em lugar algum. O corpo encontra seu olhar. Livre das imagens, encontra a imaginação.

### **O silêncio como tema**

Os grandes espaços, os ângulos, a repetição de formas, o aspecto de abandono e, sobretudo, o silêncio, que encontramos em torno desses edifícios industriais, apresentam-se como uma forte fonte de inspiração. Esse universo não é novidade no campo artístico, pelo menos desde que Charles Sheeler o destacou nos Estados Unidos, no início de 1920.

Ao considerar as máquinas como metáforas da arte e da sociedade moderna, Charles Sheeler fotografou e pintou a paisagem americana urbana de forma, ao mesmo tempo, um pouco realista, um pouco ilusionista e um pouco abstrata. Ao utilizar muitas vezes fotografias como referência para a criação de pinturas, Scheeler também construiu imagens profundamente poéticas da “idade da máquina”, mesmo em trabalhos publicitários, como a série de fotos feitas na planta da Red River (Ford). De acordo com Theodore E. Stebbins Jr. e Norman Keyes, Jr., “ele deu uma profunda expressão para os valores da era

das máquinas, e, ao fazê-lo, afetou a maneira como fotógrafos e pintores veriam a Indústria Americana nas duas gerações subsequentes.”.

Carregada de poesia e significados, esta tipologia industrial, que me tem sido tão cara, cativou muitos artistas, entre os mais destacados estão Bernd e Hilla Becher, cujas obras são, para mim, particularmente fascinantes.

O casal de artistas alemães, desde longo tempo fotografou incessantemente caixas d’água e outras formas, especialmente, da arquitetura industrial alemã. Fascinados pelas configurações encontradas em algumas construções e seus elementos profusamente repetidos, as imagens - inventários, fotografadas em condições específicas, agrupadas por semelhanças, comumente eram expostas lado a lado em pequeno formato, como que classificadas e a constituir coleções, como um silencioso testemunho de seu processo de desaparecimento.

Outro artista, contemporâneo à Sheeler, cuja obra provoca minha imensa admiração, Edward Hopper, trabalhou a pintura e a gravura influenciado pelas linguagens da fotografia e do cinema. Em cenas de um universo estático, quase deserto, Hopper representou de forma admirável a extensa e solitária paisagem americana, com seus grandes planos horizontais e uma incrível qualidade de silêncio. Em Hopper, encontramos uma noção de “humana inútil” e “um sentido de silêncio e de desapego, como se observando a cena através de uma placa de vidro.”.

Lugares que parecem estar em toda parte ou em nenhuma, momentos que parecem paralisados no tempo, retêm mais e mais a minha atenção. Ao longo dos anos, em meus trabalhos, os lugares têm tornado-se cada vez mais desertos ou “abandonados”. De acordo com Eliane Chiron, minhas imagens fazem sentir “não o caos deserto, mas desertado de toda presença hu-

mana.”. Representações, como a do solo, tornam-se importantes. Às vezes elementos tais quais os prédios são “colocados” em uma área de paisagem, como a flutuar nesse espaço fictício, criado pelo uso da perspectiva; esmagados sobre essas manchas escuras, que, muitas vezes, ocupam metade ou mais da superfície da imagem, como um desejo de se aproximar dessas superfícies e de seus segredos. Um desejo de ir a essas fontes subterrâneas?

Na configuração dos espaços perspectivados que elaboro, o trabalho é ancorado nas linhas e, especialmente, no tratamento da luz. Este elemento constitutivo primordial é de visceral importância na obra de numerosos artistas.

Destaco a obra do artista francês Pierre Soulages. Não sem razão, foi dito que sua pintura está como que “enraizada na experiência arcaica do preto e da luz, aquela que encontra a criança em suas primeiras semanas de vida: a escuridão, ausência de vida, mas também anúncio de sua chegada”. Sua pintura atravessa o negro “para ir, do mais obscuro de si mesmo ao eu profundo daquele que a olha.”.

Em 1979, Soulages chegaria

àquilo que ele procurava sem saber, o que ele chama de “o outro negro”: um negro que, não deixando de sê-lo, torna-se um emissor de claridade, de luz secreta. [...] o quadro não recebe luz externa, ele contém sua própria luz que emana da sua materialidade profunda e irradia o espectador.

Não obstante, Soulages, o pintor do escuro, não hesitou em usar a brancura do vidro translúcido na criação de vitrais para a Abadia de Sainte-Foy, em Conques. Ao deixar apenas as linhas pretas, que se movem e cruzam os planos, ele optou por formas “que são como um sopro”. Um vento que “se desenrola como uma onda, a



Figura 1. Fotografia (analógica) usada como imagem de referência, 10 x 15 cm

partir do painel para o painel”, que “se levanta e sobe, curva-se e se acalma, levantando-se novamente,” que “serve e chama o silêncio”.

De forma diferenciada, mas não menos interessante, o americano James Turrell, autor de obras muito instigantes, “comprou” um vulcão localizado no Estado do Arizona e, neste univer-

so deserto, ele cria salões e paisagem que constituem espaços de profunda solidão e silêncio.

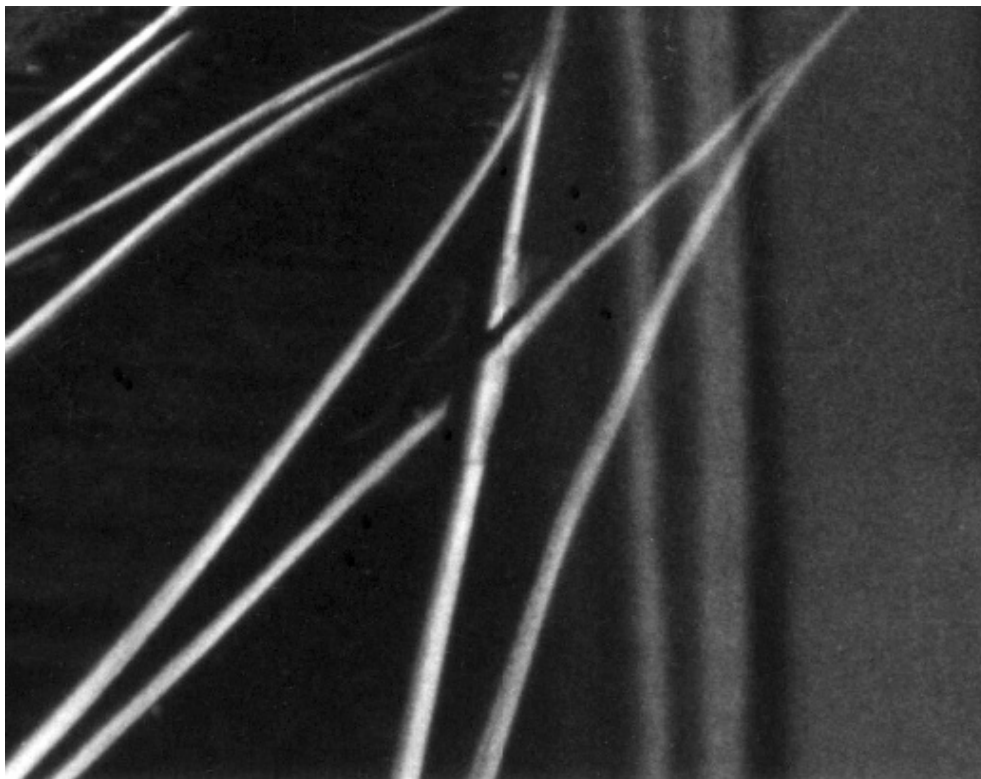
### **Apropriação e desdobramentos**

Nos últimos anos comecei a incorporar recursos digitais à prática de atelier. Esses recursos, primeiro, configuraram um instrumento para



Figura 2. Estudo (digital)

Figura 3. Detalhe da fotografia de referência, tratada e impressa digitalmente, 42,5 x 52,5 cm, 2009



elaboração de estudos iniciais. E, se a fotografia sempre esteve presente em meu processo, apenas mais recentemente comecei a incorporar fragmentos das imagens fotográficas de referência na própria composição das imagens. Dessa forma, o que antes era apenas referencial, foi trazido para a imagem e passou a fazer parte da constituição da mesma. Trabalhos mais recentes mesclam e justapõem recursos técnicos da monotipia e da fotografia.

Nos trabalhos da *Linhas/Lines* (2009), a paisagem urbana releva-se na profusão de linhas, ofertada por ferrovias. Para a construção do terceiro conjunto da série, usei como referência uma imagem tomada em uma estação de ferro parisiense. Trata-se de uma fotografia analógica em cores (fig. 1), 10 x 15 cm, esmaecida, com pouco foco, com interferência de muitos refle-

xos e, aparentemente, sem maiores atrativos. Uma observação mais acurada revela que esta fotografia foi obtida através da janela do vagão de trem, que sai ou chega ao cais e que apresenta uma rica profusão de linhas, linhas dos trilhos, dos fios elétricos, dos trens, dos prédios do entorno. São linhas especialmente convergentes, mas também perpendiculares e cruzadas.

Digitalizada em monocromia, a fotografia de referência foi espelhada, cortada e impressa em papel ampliado (fig. 2), em um formato ampliado.

De um lado, a imagem digital foi tratada digitalmente. A resolução foi ampliada, os contrastes alterados e a imagem sofreu novos cortes – mutilações. Alguns destes recortes foram impressos e ampliados (fig. 3) em *plotter* para impressões fotográficas e em papel semelhante



Figura 4. Módulo em monotipia, 42,5 x 52,5 cm, 2009

ao utilizado para gravuras de entalhe. De outro lado, a impressão em papel, agora destituída das cores originais, foi tomada como guia para novas transformações. Organizado através de uma grade de corte, o retângulo impresso foi subdividido em módulos menores. Esses módulos foram recriados em monotipia sobre metal, de forma bastante livre, e tratados como imagens independentes (fig. 4), o que originou, ainda, alguns fragmentos esmaecidos pelo recurso de uma segunda impressão (fig. 5).

Pela autonomia e característica modular das imagens resultantes, estas poderiam ser combinadas e montadas de diferentes maneiras, assim como os módulos poderiam ser apresentados isoladamente.

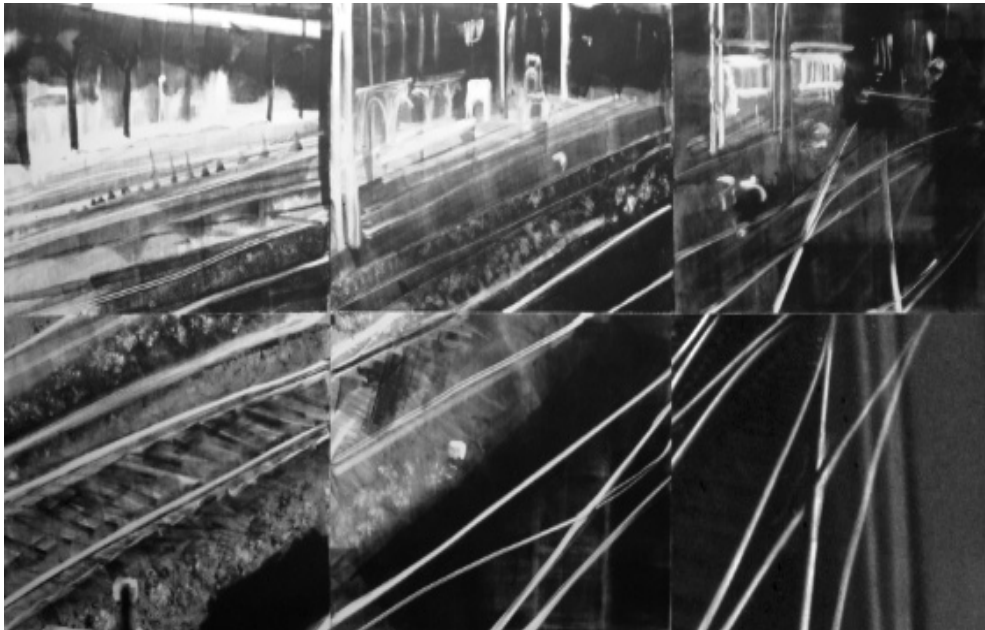
Dentro do projeto Pontos de Contato/Points of Contact, o terceiro conjunto da série Lines/

Linhas conjugou peças em monotipia e um módulo de fotografia impresso digitalmente, que foram justapostos de forma a configurar um painel que reconstrói alguns traços do primeiro estudo (fig. 6).

Neste conjunto de imagens, assim como em outros trabalhos que realizei, ao longo do processo de criação, observamos que estes “espaços perspectivos” são recriados com redução e simplificação de elementos, o que resultou em composições de linhas, de certa forma, bastante toscas. As composições são desalinhadas, ocorrem distorções perspectivas e um exame mais cuidadoso permite verificar a existência de múltiplos pontos de fuga.

Diferentemente do tratamento da linha, que se identifica mais com a linguagem do desenho, outros recursos visuais, como o tratamento da

Figura 5. Sem título, série Linhas/ Lines, Monotípia e fotografia em impressão digital, 86 x 163 cm (políptico), 2009



luz, exploram granulações, contrastes e sutis passagens de tons que, assim como os “recortes” de cenas, encontram mais identificação e remetem à fotografia.

Esta contaminação pela linguagem fotográfica, desde sua origem, e a utilização de recursos visuais identificados com a fotografia, induzem o olhar que, primeiramente, tende a identificar a imagem com uma reprodução fotográfica. E nisso toda uma situação de jogo com o referente se instala. Conforme Rosalind Krauss, a qualidade de “transferência” do mundo natural que se imprime sobre a emulsão fotográfica e, em consequência, sobre a prova fotográfica, dá à foto seu *status* de documentário, sua verdade inegável.

No entanto, o resultado é fragmentado, tanto na composição que permite e gera espaços vazios entre os diferentes módulos, quanto na junção entre as partes, com suas inúmeras linhas desencontradas.

Ao comentar sobre alguns trabalhos que realizei anteriormente, Eliane Chiron destacou que os mesmos apresentariam um “tempo indeciso

entre o que não é mais e o que ainda não existe”. Este tempo, que teria origem em algumas características que se fazem presentes na série aqui abordada, como “O tremido das superfícies e das formas e a descontinuação das linhas da paisagem” e “A divisão da imagem pela grade ortogonal”, instalaria “um efeito de pulsação petrificada.” Ou, ainda, o afastamento entre os módulos, que permitiria visualizar a parede de montagem. Conforme Chiron:

A grade, sendo formada de intervalos entre as folhas de papel, permite à parede real aparecer na imagem figurada, lá onde representação se anula em proveito da materialidade da tinta e do papel. Nosso olhar então, querendo preservar ao mesmo tempo a aspereza da parede e do papel, se apegando a flutuar entre estas duas realidades, a ilusória e a real, tanto que cada efeito anula instantaneamente o precedente, enquanto que cada matéria é a destruição da outra.

Apesar da visível fragmentação, o olho, cul-

turalmente “educado”, corrige as distorções e descontinuidades e lê verossimilhanças, mesmo que estas sejam sustentadas em poucos elementos. Se, ao primeiro olhar, as imagens podem ser tomadas como fotográficas, ao aproximar-se, é possível identificar as características gráficas da maior parte de suas peças constituintes, com manchas aleatórias, linhas tortas, - traços da manufatura da imagem. Porém, misturado às monotípias, encontramos, agora, um fragmento de fotografia inserido no painel. Devido às suas características formais, à sua impressão em papel fosco e ao fato de se encontrar justaposto, colocado em meio às monotípias, esse fragmento de fotografia parece não ser imediatamente reconhecido como uma imagem fotográfica, mas constitui um fator de estranhamento e ambiguidade.

Estas imagens fotográficas, paulatinamente incorporadas ao trabalho propriamente dito, tratadas e impressas em tecnologia digital, e misturadas, sobrepostas e/ou justapostas às imagens geradas por recursos como os da monotípia sobre metal, acrescentam novos elementos nesses cenários esvaziados, desertificados, nos quais a representação se apresenta como um jogo com diferentes desdobramentos.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **La transparence du mal**. Paris: Galilée, 1990.

CHIRON, Éliane et alii. **Maristela Salvatori**. Catálogo de exposição. Paris: Gal. Michèle Broutta, 20 junho – 22 julho 2000.

COUCHOT, Edmond. **La technologique dans l'art**. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.

DEBECQUE-MICHEL, Laurence. **Hopper**. Les chefs d'œuvres. Paris: Hazan, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico**: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986.

HECK, Christian. **Conques**. Les vitraux de Soulages. Paris: Seuil, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 1993.

LISIECKI-BOURETZ, Sylvie. Pierre Soulages et la traversée du noir. **Chroniques de la Bibliothèque nationale de France**, Paris (15), 8, 2001.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. Perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

STEBBINS Jr., Theodore E. e KEYES Jr., Norman. **Charles Sheeler, The photographs**. Catálogo de exposição, Boston, Museum of Fine Arts, 13 outubro 1987 – 3 janeiro 1988.