

DA JANELA À INTERFACE

FROM WINDOW TO INTERFACE

Ricardo Maurício Gonzaga,
PPGA-UFES

Resumo: O texto evoca alguns momentos significativos dos sucessivos processos de concepção, enquadramento e captura da imagem do real a partir da arte do Renascimento, para analisar a influência das imagens técnicas na percepção e na concepção de realidades e seus reflexos na arte e na vida cotidiana. Acompanha também o percurso de transformação por que passaram a arte e as sensibilidades moderna e contemporânea em negociação e embate com as novas técnicas de produção de imagens, a partir da invenção da fotografia. Por fim, apresenta alguns trabalhos em arte que enfrentam criticamente tais situações.

Palavras-chave: paisagem; arte; fotografia; pintura; imagens técnicas.

Abstract: *The text evokes some significant moments of successive processes of conception, framing and capturing of the image of the real since the art of the Renaissance, to analyze the influence of technical images in perception and conception of realities and its reflection in art and everyday life. Also follows the journey of transformation through which modern and contemporary art and sensibilities came in negotiation and confrontation with the new techniques of imaging, from the invention of photography. It also shows some works of art critically facing such situations.*

Keywords: *landscape; art; photography; painting; technical images.*

Ao ativar a opção “paisagem” no recurso “orientação” da ferramenta “configurar página” no programa Word de edição de texto em seu computador pessoal, de modo a inverter para a posição horizontal o retângulo do suporte virtual, a maior parte dos usuários muito provavelmente o faz automaticamente, sem ter consciência de estar se valendo de uma tradição de mais de meio milênio. De fato, assim como a outra opção, “retrato”, que gira o suporte virtual para a posição vertical, a alternativa “paisagem” vincula a escrita por meio de computador a uma sequência de lances inventivos que definiram dispositivos culturais a partir do campo da arte, com tal potência que se tornaram tão hegemônicos que chegam a ser percebidos por muitos como se fossem naturais.

Estamos lidando aqui, evidentemente, com a convenção, ou melhor, as convenções que estabeleceram as posições e os formatos – neste caso, os retangulares – mais adequados às representações de pessoas e trechos do real visível – paisagens – na tradição da arte ocidental, principalmente a partir do Renascimento. Quanto ao formato, é igualmente fundamental manter em vista que o retangular, que emerge com naturalidade semelhante àquela que torna as denominações das posições tão familiares, também veio a adquirir seu domínio hegemônico após longo embate em que outros soçobram, tais como o circular e o elíptico.

Seria impossível aqui, evidentemente, dada a exiguidade do espaço disponível, historiar a trajetória do gênero paisagem em suas diversas etapas pela tradição da arte ocidental. Não se trata disso, mas de apontar, correndo o risco de uma certa redução esquemática, pontos de inflexão deste percurso, fundamentais para a compreensão dos problemas que se apresentam na atualidade em relação ao modo como enfrentamos a partir dos dispositivos mediá-

ticos, principalmente imagéticos, fornecidos pela arte e pela cultura, nossa aproximação ao mundo.

É difícil imaginar – tal a naturalidade com que nos acostumamos a contemplar ao longo da vida “pinturas de paisagem” – que um dia foi impensável pintar isto. De fato, a primeira pintura de paisagem de que se tem notícia na tradição ocidental cumpria provavelmente uma função prática: pintada por Ambrogio Lorenzetti sobre um painel de madeira, tinha como provável finalidade indicar a presença de documentos arquivados num móvel sobre o qual estava instalado, relativos a uma cidade dominada por Siena (Talamone) e que lhe devia vassalagem (NAVARRO, 1978, p. 55).

Em seguida, a partir de sucessivos processos de enquadramento cultural inaugurados pelas obras de arte, a pintura de paisagem foi se emancipando paulatinamente, construindo-se como análoga à natureza que simultaneamente se concebia como tal e se buscava representar.

No século XVII, em aproximação inédita ao mundo natural, a pintura holandesa teve alguns de seus maiores talentos dedicando-se ao tema paisagem. Acusados de “naturalistas” por aqueles que platonicamente consideravam que os pintores deveriam “apresentar mais do que suas impressões visuais da vida e da natureza” os holandeses “mostraram que há na natureza um encanto pictórico que só os pintores podem expressar e transmitir” (SLIVE, 1998).

Dois séculos mais tarde, a segunda metade do século XIX viu surgir na França, com os impressionistas, após o impulso proporcionado pelo Realismo de Gustave Courbet da primeira metade do século, outro momento importante de aproximação da pintura à imagem do real. Informada e simultaneamente pressionada pelo desenvolvimento de aparatos técnicos que promoviam estreitamentos de distâncias de várias

Figura 1: Ambrogio Lorenzetti, *Cidade litorânea (vista de Talamone)*, c. 1311/1320, Siena, Pinacoteca.



ordens, desde as físicas, à medida que as novas ferrovias proporcionavam aos parisienses a possibilidade de desfrutar as paisagens dos arredores de Paris, em piqueniques de fins de semana - temas, por conseguinte, de inúmeras pinturas impressionistas - até as óticas, com a invenção da fotografia, a pintura impressionista, pintura que expõe em sua superfície a experiência subjetiva do embate com o real e que se pretende a mais direta e imediata possível, se nutre, no entanto, para tanto, exatamente do surgimento das imagens mediáticas produzidas pelo aparelho fotográfico.

Se a pintura almeja então tornar-se, na expressão de Giulio Carlo Argan, uma “equivalente sensível do real” (ARGAN, 1992), isto se dava por um processo de aproximação à realidade da fotografia enquanto superfície que, como bem definiu Roland Barthes, configura-se em unidade indissolúvel, como “vidraça e paisagem inseparáveis” (BARTHES, 1984). O que a fotografia fazia a pintura ver era de que modo as circunstâncias

e limites não só da visão humana, mas das condicionantes culturais que haviam estabelecido as convenções representacionais consagradas pela tradição eram fundamentais para definir sua forma e resultados específicos. O que a pintura - assim como a fotografia - não podia (ainda) perceber era o contraposto: o modo como a fotografia devia a ela e a sua história, em grande parte de um modo vinculado às mesmas convenções (leia-se: enquadramento, monocularidade, projeção de realidades tridimensionais no plano bidimensional) que definiam a realidade das suas configurações finais, a possibilidade dela mesma existir. Ou seja, se a pintura desejava adquirir uma realidade concreta como superfície semelhante à da fotografia, necessitando, no entanto, distinguir as características da sua das da dela, a fotografia por outro lado, derivava radicalmente sua própria possibilidade de concepção de toda a história da pintura, para - aliando-se aos avanços da física e da química - efetivar-se.

Daí por diante toda a trajetória da pintura na modernidade pode ser explicada pela via da afirmação deste espaço de diferenciação em relação à fotografia, num processo de essencialização, em busca de uma autonomia, que, em última instância, teria como paradigmas finais, grosso modo, “paisagens abstratas”, voltadas para problemas de organização sintática interna, das quais todos os aspectos relativos a ligações da ordem da representação com imagens anteriores deveriam ser excluídos, como aspectos específicos próprios a sua concorrente e coirmã. Ou seja, tendo renunciado de vez a possibilidade de ser janela, a pintura almeja agora tornar-se vidraça de suas próprias e autorreferentes paisagens (contando com uma textualidade específica que a ampara nesta trajetória – a teoria – mas isto já é outra história). Conduzida por ela, a arte encontra-se daí por diante – durante todo o período moderno - em regime de apresentação, perfeitamente adaptada a sua definição como “concreta”, nos termos sugeridos por Theo van Doesburg (VAN DOESBURG, 1977).

Por outro lado, o efeito da fotografia sobre a percepção do real é avassalador. Próteses visuais que aproximam o distante, no tempo e no espaço, as câmeras fotográficas, ao multiplicar sua capacidade de captura em termos tanto qualitativos quanto quantitativos, acabam gerando a desvalorização de todas as imagens produzidas. Mais torna-se menos: como aponta Jean Baudrillard, “a multiplicação só é positiva em nosso sistema de acumulação. Na ordem simbólica, equivale a uma subtração” (BAUDRILLARD, 2002). Assim, numa viagem de férias, por exemplo, logo que vê a paisagem local que o fascina, o turista parte imediatamente para a produção de fotografias. Insere-se assim no curioso, mas nem por isso menos perigoso círculo vicioso que consiste em produzir imagens

fotográficas para ver depois e rememorar o momento em que, tendo podido experimentar a sensação de ver de fato, no aqui e agora de sua presença *in situ*, não o fez. Mais: provavelmente estas imagens, que na maior parte das vezes já são produzidas por meio de câmaras digitais, não serão impressas em papel fotográfico, e, pior, talvez, muito provavelmente, após uma primeira mirada, nem sejam revisitadas, ficando relegadas ao limbo do esquecimento em arquivos digitais que se acumulam à espera de futuros apagamentos.

Eis o efeito final sobre o real instituído pela superprodução de imagens técnicas: a desvalorização radical não só do referencial imagético, ou seja: da imagem originária do mundo, mas também das imagens produzidas a partir dele. Não se trata mais aqui da perda da aura, nos termos de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1975), mas da tendência a desvalorização final desta “imagem real” e dos processos de sua percepção direta e concepção de realidade a partir desta. O triunfo das mediações, que agora adquirem o caráter de substitutivos mesmo daquilo que deveriam mediar, torna-se, paradoxalmente o seu próprio fracasso, pela via da banalização. Nesta situação não deve causar surpresa o fato de a mídia jornalística e televisiva ter adotado de uma vez por todas aquilo que, de início, surgira como metáfora para se fazer referência a belas paisagens locais: a expressão “cartão postal”, que se generalizou, substituindo de vez, como sinônimo, qualquer referência direta às realidades físicas que designam.

Assim, a aproximação no tempo e no espaço que a imagem fotográfica produz em relação ao mundo atrela-se a um não menos significativo distanciamento deste. Nesta situação, toda paisagem, toda realidade factual tende a ser percebida como imagem, num processo que poderíamos denominar, parafraseando Vilém Flusser,

de *feedback* entre o real e o mediático (FLUSSER, 1996). Sobre a imagem que surge na “tela total” (BAUDRILLARD, 2002) onipresente (do computador, do televisor, do celular) passa a pairar uma dúvida: aquela que deriva do problema relativo à legitimação de seu vínculo com outra referencial, “realmente” existente no mundo. O próprio conceito de “real” torna-se, assim, problemático, não podendo mais ser aproximado de forma direta – se é que algum dia o foi – como em tempos anteriores a este desdobramento em novas instâncias, levando-nos, por vezes, à tentação de nos referir a um “real real” em distinção a estas novas realidades pós-mediáticas.

No final dos anos sessenta e início dos setenta do século XX, os artistas da *Land Art* enfrentaram várias questões relativas ao problema da paisagem, à medida que passavam a realizar seus trabalhos em amplos espaços abertos, à distância do “cubo branco” (O’DOHERTY, 2002) das galerias e museus. No entanto, retornavam muitas vezes para estes locais, onde expunham fotografias dos trabalhos distantes. Fotografias que apareciam, em geral, como registros do trabalho. Robert Smithson, no entanto, revela levar adiante sua compreensão da complexidade do problema, uma vez que problematizava a dualidade real/fotografia, percebendo aí uma fratura fundamental e constitutiva, como podemos perceber neste trecho de uma conversa entre ele, Michael Heizer e Dennis Oppenheim, também artistas do mesmo movimento: quando Oppenheim afirma: “geralmente quando estou no exterior, estou completamente no exterior” (OPPENHEIM, *apud* TIBERGHIEIN, 1995), Smithson contrapõe:

[...] eu pensava desta maneira também, Dennis. Eu projetei trabalhos exclusivamente para o exterior. Mas o que eu quero enfatizar é que se você quer se concentrar exclusivamente no exterior, tudo bem, mas você pro-

vavelmente vai voltar para o interior de alguma maneira (SMITHSON, *apud* TIBERGHIEIN, 1995).

Segundo Craig Owens, “para Smithson o real adquire a contingência tradicionalmente atribuída à cópia; a paisagem aparece a ele, não como natureza, mas como uma espécie particular de heliotropia” (OWENS, *apud* TIBERGHIEIN, 1995). Nas palavras do próprio Smithson: “o lugar (*site*) aparece como uma espécie de miragem e nós não sabemos se ele é uma pura projeção da mente ou se é o oposto; se somos nós que somos transformados por ele” (SMITHSON, *apud* TIBERGHIEIN, 1995). Sintomaticamente, Smithson, que dizia ter sempre identificado as imagens aéreas de seus trabalhos com imagens fotográficas, tornou-se uma das vítimas fatais de um desastre aéreo quando sobrevoava um de seus trabalhos, o que reafirma da maneira mais drástica possível a realidade do corpo como reduzido final para a questão da presença no ‘*hic et nunc*’, já que estabelece de modo insofismável que a realidade física de todo não é uma imagem fotográfica – à medida que a queda sobre uma fotografia não levaria a destruição física do corpo. Limite cruel para a tendência à desmaterialização do mundo pela imagem e da consequente confusão entre as duas instâncias.

Se, como sugere Thierry de Duve, o senso comum tende a confundir a fotografia com o fotografado (DE DUVE, 1987), o artista holandês Jan Dibbets apresenta no final dos anos sessenta uma série de trabalhos que, com extrema eficácia e simplicidade, obriga à reflexão que conduzirá à separação crítica das duas instâncias, a janela e a vidraça.

Estes trabalhos, precisos, aliam como poucos a clareza da exposição dos aspectos conceituais da proposição à economia da realização prática. O resultado, cuja inteligência atrai o olhar para a decifração do enigma que apresenta, a

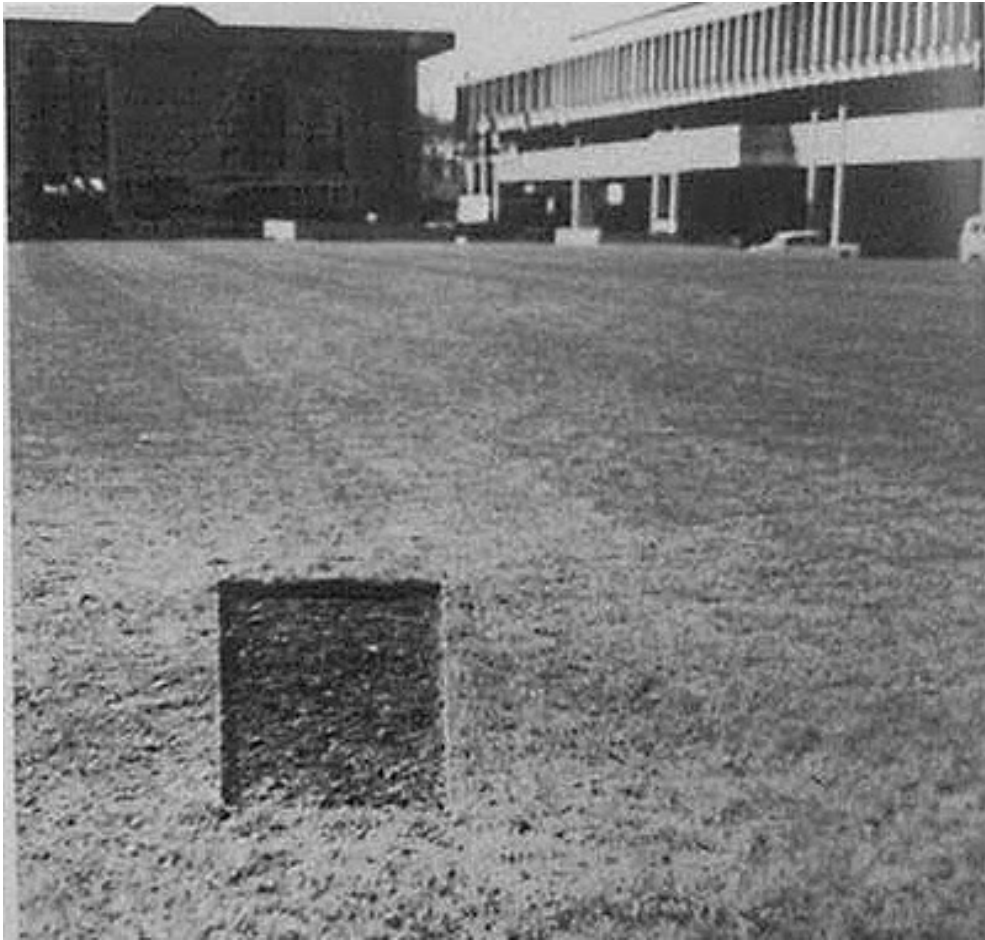


Figura 2: Jan Dibbets, Perspective Correction, Vancouver, 1968.

partir da utilização e simultânea desconstrução dos dispositivos de projeção das realidades tridimensionais sobre o plano, herdados pela fotografia à pintura, apresenta sinteticamente em uma imagem – fotográfica – tudo o que está envolvido na percepção indiferenciada do fotográfico como real, ao mesmo tempo em que induz o olhar a equacionar os termos do problema envolvido.

Note-se, no entanto, que, até aqui, a discussão ainda vem se atendo aos limites dos efeitos do fotográfico sobre a percepção e concepção de realidades. Ocorre que já estamos vivendo sob os efeitos do paradigma seguinte, o da ima-

gem virtual ou numérica, aquela que renuncia de vez à necessidade de qualquer referente imagético anterior para sua produção. A imagem virtual realiza finalmente a aceção de Flusser de “imagens pós-históricas” (FLUSSER, 1986), como imagens produzidas a partir de conceitos. A realidade agora apresentada por elas inverte o sentido da relação do processo de semiose do plano semântico, em que predomina o regime de representação de uma verdade anterior por um signo, por meio de uma ligação da ordem do significado, para outra em que predomina a função pragmática que estimula sobretudo o impacto da “significância” (KRISTEVA *apud*

BARTHES, 1990), ou seja, do resultado produtivo que podem estimular na recepção. Traduzindo em termos menos abstratos, não se trata mais de avaliar ou legitimar as imagens por sua capacidade de narrar verdades anteriores, mas de tomá-las - e valorizá-las - a partir de seu potencial projetivo, chego a dizer: prorepresentativo, de produção de novas verdades a partir do efeito que causam a seus receptores.

Assim, torna-se patética a tentativa de referendar ou reafirmar o caráter de verdade de **qualquer** imagem: simplesmente sobre todas elas recairá agora, no mínimo, a dúvida e, com frequência, a descrença total. Da aterrissagem do homem na Lua à necessidade reiterada de afirmação por legendas do conteúdo de verdade (como correspondência a fatos) das imagens transmitidas ao vivo do ataque às torres gêmeas do World Trade Center em 11 de setembro de 2001, sobre todo este universo imagético contemporâneo transmitido pelas mídias, para agora – e continuará pairando - a dúvida: ficção ou realidade? É notável que o efeito não atua apenas sobre as imagens recentes, mas, como no caso do pouso na Lua, tem também poder retroativo. Neste novo ambiente de significação, todas as referências ao passado estão sujeitas à progressiva desvalorização, em detrimento da própria história, em seus fundamentos enquanto disciplina. Como aponta Baudrillard, em referência ao problema específico do negacionismo, a negação do holocausto, o genocídio de milhões de judeus por nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, é que, em “tempo real” ele não pode ser provado (BAUDRILLARD, 2002). Daí a exigência de constantes atualizações desta memória - assim como a de outras, o que está na raiz da construção de museus do holocausto pelo mundo afora.

Como se altera nossa percepção do real, nossa relação com a “paisagem”, frente a estes

desdobramentos paradigmáticos? E mais: como a arte - os artistas - se posicionam criticamente em relação a esta situação? Em primeiro lugar, em relação à primeira questão, temos o seguinte: à desvalorização do “aqui e agora” relativo ao momento e lugar da experiência atual nos termos da presença clássica, sucede o “agora”, sem lugar específico, da realidade das transmissões instantâneas de dados que emergem em imagens na interface da tela do computador. Com a tendência progressiva, como muito bem percebeu Paul Virilio, ao cessamento de todos os deslocamentos. Nesta situação, ainda segundo este arquiteto, urbanista e teórico francês, passaríamos de um penúltimo paradigma, no qual em parte ainda estamos imersos, o da velocidade, em que predominam os deslocamentos de corpos - coisas e pessoas - pelo espaço ao seguinte, onde predominará a imobilidade dos corpos em ambientes de imersão em que tudo – imagens, dados e até formas - virá até nós, sem que precisemos nos locomover a seu encontro (VIRILIO, 1993). Assim, estaria ao alcance de todos num futuro próximo, não se deslocar para realidades distantes de lugares exóticos - o que, ao contrário tenderia a se tornar mais e mais dispendioso, mas trazer a realidade - melhor seria dizer as realidades -, multidimensionais e polissensoriais de tais lugares, assim como a de outros, virtuais e imaginários. Neste cenário, a confusão que se projeta sobre as percepções indiferenciadas de tais realidades se apresenta como extremamente problemática, passível, inclusive, evidentemente, de manipulação política e controle opressivo dos cidadãos transmutados em consumidores ávidos por novas formas de entretenimento, a quem se vende agora irrealidades extremamente atraentes. Com o agravante de terem tais dispositivos se infiltrado sorratamente, de modo a serem desejados por aqueles que se tornarão suas potenciais



Figura 3: Cao Fei, RMB City, 2007.

vítimas inconscientes.

Dada a predominância do sentido da visão para nossos processos de percepção e concepção do real, a interface do computador, esta nova janela, abre-se agora para novos e admiráveis mundos virtuais que passam por vezes a ser tomados como todo o real, excluindo a possibilidade de contato com quaisquer realidades ou alteridades exteriores a seu funcionamento. Para enfrentar criticamente esta lógica, muitos artistas contemporâneos optam por desenvolver suas poéticas fazendo-as habitar a realidade virtual de ambientes disponíveis na *web*. Nascido na China, em 1978, Cao Fei, por exemplo, atua no *Second Life*, um “universo paralelo *on-line*”, por meio de seu avatar China Tracy, construindo a *RMB City*, de 2007, “um modelo experimental de construção de um mundo utópico apoiado numa síntese caricatural e fantasiosa das contradições das cidades da China contem-

porânea” (FARIAS *et al*, 2010).

Da janela à interface, sujeitos ao império da programação do real pelas novas tecnologias da imagem, corremos o risco de sermos sugados para este labirinto de irrealidades, que tende a tudo controlar, afastando-nos cada vez mais das alteridades e realidades concretas do mundo. Enquanto ainda podemos encontrar a porta de saída, é preciso, no mínimo, mantê-la à vista. E a arte pode ajudar.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**, volume XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

DE DUVE, Thierry. Pose et instantané, ou le paradoxe photographique. In **Essais Datés – I** : 1974/1986, Paris : Editions de La Diférence, 1987.

FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir *et al* (curadores). **Catálogo da 29 Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2010.

FLUSSER, Vilém. Texto/ Imagem enquanto dinâmica do Ocidente. In: **Cadernos RioArte**, ano II, nº 5, 1996.

GONZAGA, Ricardo. Read Me, Ready Me: a caixa-preta do ser em tempo real. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo. (Org.). **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ, ano XIII, n. 13, Rio de Janeiro, 2006.

NAVARRO, Francesc. **História da arte**. São Paulo: Salvat, 1978.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa 1600 – 1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

TIBERGHEN, Gilles. **Land Art**. New York: Princeton Architectural Press, 1995.

VAN DOESBURG, Theo. Arte Concreta. In AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte**. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna RJ; Pinacoteca do Estado SP, 1977.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

Ricardo Maurício Gonzaga

Doutor em Linguagens Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da UFRJ; Professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo, ricmauz@gmail.com