

OLHAR, SILÊNCIO E PAISAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO POÉTICA DE CÁSSIO VASCONCELLOS

Talita Mendes¹ e Edson do P. Pfützenreuter²

Neste artigo se desenvolve análise acerca de intersecções entre noções de olhar e paisagem na arte contemporânea. Considera-se pertinente ao *corpus* deste trabalho uma parcela da produção visual do artista-fotógrafo Cássio Vasconcellos — no caso, as instalações *Uma vista* (2002) (**Fig. 01** e **Fig. 02**) e *Coletivo* (2008) (**Fig. 03**, **Fig. 04** e **Fig. 05**). Tem-se em conta vídeo e imagens digitais (e/ou digitalizadas) das instalações que enfocam construções visuais fundamentadas em fotografias aéreas e trazem à tona a ideia de programação de visualidades vinculadas às máquinas de visão/aparelhos ópticos imagéticos em relação a experimentações artísticas da modernidade que vieram a influenciar produções contemporâneas de arte.

Abordam-se algumas condições de produção das obras a partir de registros documentais, o que inclui imagens enviadas à pesquisadora por Vasconcellos, bem como possibilidades de ressignificação das obras através destes registros. Neste âmbito, a (des)construção de visão panóptica é colocada em questão quando se considera, por exemplo, a instalação *Coletivo* (2008) e a expansão desta montagem fotográfica, alusiva a uma panorâmica, disposta em arco na sala expositiva do MIS-SP ou quando, no caso de *Uma Vista* (2002) — apresentada no *Projeto Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas* (2002) —, acentua-se um grande mecanismo visual em perspectiva para reconfiguração de fotografia panorâmica da região do Brás-SP. Em ambas as propostas o acesso à totalidade, ao ver tudo, é questionado, dado que há, nos registros visuais que lhes são pertinentes, a presença deste Outro (diferente do Si Mesmo), do qual deriva, no campo da Arte e Humanidades, a incompletude dos processos de significação. Sendo a obra já alteridade, a indicação do Outro aparece também — mas não apenas — como figura humana identificável em seus traços nas fotos de *Coletivo*, ou, no vídeo da obra *Uma Vista*³, como silhuetas sombrias de transeuntes a caminhar por entre fragmentos da instalação.

Através destas obras se coloca em questão o automatismo comunicacional que envolve imagens técnicas na contemporaneidade bem como dispositivos e aparelhos tecnológicos — que aqui podem ser compreendidos enquanto próteses de memória, em sentido conotativo, devido à sua constância no cotidiano das sociedades e inclusive na sua destinação à produção artístico-cultural —, principalmente quando se considera interações de humanos com aparelhos tecnológicos na recepção e produção de conteúdos verbais e não verbais.

¹ Mestra e Doutoranda em Artes Visuais – PPGAV – IA/UNICAMP. O artigo é parte da Pesquisa de Doutorado que desenvolvo, financiada pela CAPES.

² Prof. Dr. em Comunicação e Semiótica – IA/UNICAMP.

³ Vídeo da instalação *Uma Vista* (2002). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mrWJNwnM3-w>>. Vasconcellos indicou à pesquisadora este *link* para acesso ao vídeo da obra.

É importante salientar que, neste primeiro momento, refere-se ao sentido literal do termo humano, que considera a existência concreta de um indivíduo/sujeito, não apenas seu duplo fantasmático/avatar nas mídias sociais e na rede informática, embora a presença deste outro sentido seja também importante e considerado mais adiante devido às conotações éticas que insurgem neste artigo. Para melhor posicionamento do escopo de análise aqui proposto, a própria textualidade do artigo considera os gêneros discursivos da língua (e da linguagem), especificamente a função poética da linguagem associada ao campo da expressão artística e bastante explorada desde as vanguardas modernistas em conjunto ou em paralelo com experimentações tecnológicas, propiciadora de desdobramentos criativos que vieram a repercutir em visualidades artísticas contemporâneas, como em obras de Vasconcellos. A historiadora da arte Briony Fer aponta que: “A experiência de olhar um quadro não tem tradução direta para a linguagem verbal, mas mesmo assim falamos e escrevemos sobre ela necessariamente *por meio* da linguagem.”⁴ O modo silente do olhar resguarda, portanto, linguagem/modo de expressão individual do espectador conectada à sua experiência perceptiva, cognitiva e poética.

Neste artigo, além da breve interação dialógica das Artes Visuais com a História da Arte e a Filosofia, também a Análise de Discurso se faz presente, possibilitando reflexões voltadas à materialidade discursiva de produções artísticas com ênfase no silêncio, que possui caráter absoluto e pode ser parcialmente categorizado através do inter e do intradiscurso.

O que se diz do objeto de investigação e o como se diz acerca dele — sendo estes reconhecidos enquanto reflexo parcial do processo de significação do qual participa o sujeito que organiza e traz à tona uma unidade estrutural de sentidos teorizados — encontram ressonância no “aspecto fluido e líquido do silêncio”⁵. Segundo a analista de discurso Eni Orlandi, como o silêncio não pode ser organizado em sua totalidade, há duas metáforas que lhes são pertinentes: a do mar e a do eco. A incalculável profundidade do mar se assemelharia ao silêncio fundador e ao real dos sentidos, Imagem total, e as ondas seriam ruído ou eco dos sentidos profundos imersos naquele silêncio, de modo que na repetição de movimento contínuo as ondas irrompem sob a forma de fragmentos de imagem e som.

A acepção de paisagem que perpassa este artigo, portanto, estrutura-se como escritura/trama que condensa um conjunto de relações visuais, verbais e não verbais, considerando o diálogo crítico entre paisagem concebida como dado natural e aquela compreendida como constructo cultural (não equivalente à natureza). Ela está relacionada com o contexto imediato de inscrição das obras (manifestação concreta em um determinado local e período), mas, também, com um contexto mais amplo, do qual participam outras formações discursivas e interações disciplinares. Nesta direção é possível compreender apontamentos quanto à formação de unidades significativas em meio à dispersão de elementos de sentido, de modo que o silêncio

⁴ FER, Briony. Introdução - Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem. In: FRASCINA, Francis (et alli). **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p.15.

⁵ ORLANDI, Eni P.. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p.33.

é inerente à paisagem enquanto condição do significar. Nas asserções de Orlandi “as palavras transpiram silêncio”⁶ — e, neste trabalho, considera-se também as imagens —, pois a condição do significar está associada ao próprio processo de transferência de sentidos (compreendido enquanto metáfora), o que, em si, dá espaço à poeti(cidade). Já o silenciamento é por ela concebido como fator limitante do sujeito no percurso dos sentidos, mas se este algo ou alguém não significa em um determinado lugar, ele emerge, por uma questão de transferência de sentidos (metáfora), sob outra forma.

Logo, questiona-se: no campo da arte e considerando a condição contemporânea da existência e circulação veloz das imagens, em meio ao fluxo contínuo de *bits* e informações promotores de percepção acelerada e de visão maquínica, qual a importância da dissonância criativa enquanto reveladora de regimes discursivos visuais e verbais, ainda mais quando a atmosfera comunicativa das paisagens contemporâneas se confunde com a da rede telemática, sendo por esta bastante influenciada?

Devido à aceleração de imagens e textos verbais que impressionam retinas e/ou mentes os sujeitos estão susceptíveis a uma enorme dispersão dos sentidos que são rapidamente agrupados e novamente dispersos. Deve-se tomar cuidado com o automatismo na recepção dos signos, pois este, permanecendo na percepção inicial dos fenômenos, produz uma espécie de continuidade sem filtro que engloba massivamente o indivíduo estimulando-o a um gatilho de ações e emoções que muitas vezes estão propensas à ação e resposta imediata. Como o público e o privado tendem a se hibridizar na sociedade contemporânea por meio da hiperconectividade virtual, é essencial que haja um caráter educativo voltado às condições de produção de conteúdos e aos modos de produção de sentidos, sem perder de vista as realidades concretas. As instalações de Vasconcellos, portanto, neste âmbito argumentativo, podem potencializar o processo de educação estética e senso crítico.

Considerando tal vertente, o historiador André Rouillé aponta para o que denomina de “estratégia política de figuração”⁷, em que o controle e circulação das informações visuais e verbais por setores dominantes e/ou influentes nas sociedades também produz uma estabilização de sentidos a serem recepcionados pelo público. Ao recepcionar estes sentidos, o público está susceptível a recorrer a uma filtragem ético-cultural e social que pode ser positiva — por exemplo, quando se tem em pauta a importância da neutralidade da internet — mas, em outra direção, respondendo ao gregarismo massivo a estímulos externos (psicologia de massas) e/ou interesses capitais, pode resvalar em agrupamentos com tendências a ações coercitivas ao diferente, aqui compreendido como o sujeito individual não alinhado a alguma conformação hegemônica de pensamento.

Esta percepção se transforma em desafio: o olhar, portanto, não está restrito apenas à aparência dos fenômenos, o que seria cegueira ao excesso de exposição luminosa, exigindo a atuação da razão não apenas instintiva e replicadora de sentidos, mas também intuitiva e lógica, bem como de outras formas de

⁶ Ibidem, p.12.

⁷ ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.141-142.

sensibilidade das quais participam outros sentidos corporais (tátil, auditivo, etc.). Neste entroncamento se encontra o humano, solitário, enquanto indivíduo, mas também o sentimento de humanidade, o desenvolvimento da capacidade de discernir o trânsito de sentidos nas tramas de processos narrativos e simbólicos variáveis para que a barbárie dispersiva não impere em meio à turba de informações e interpretações velozes. O espaço de confronto e conflito, que ocasionalmente perpassa a atmosfera pública suscitada através das interações sociais com TICs, precisa, essencialmente, ser transposto pelo filtro da diplomacia e da ética.

No processo de recepção dos *bits* que nos chegam em alta velocidade e cujo pulsar nos escapa, bem como dos *pixels* a iluminar o emaranhado da trama visual, ocorre deslocamento de sentidos e o sujeito assume posições imaginárias. Pensando em tal contexto, a instalação *Coletivo* (2008 – MIS/SP) (**Figs. 03, 04 e 05**) nos impulsiona a refletir sobre relações do espectador com o espaço expositivo físico/concreto e o virtual/digital, porque ainda que o espectador seja, a princípio, um ser potencialmente ideal, no processo de interpelação este percebe sua existência ativa e singular.

Na **Fig. 03**, referente à instalação *Coletivo* (2008), apresenta-se no campo visual do espectador este Outro (diferente do Si Mesmo) que assume a profundidade de um rosto, mesmo que sua face esteja voltada para outro lado. Segundo o filósofo Emmanuel Levinas: “O Infinito vem-me à ideia na significância do rosto. O rosto significa o Infinito. Este nunca aparece como tema, mas na própria significância ética”⁸. A ideia de que há esta presença no horizonte de uma paisagem virtual, mesmo que o sujeito em si esteja ausente, impulsiona-nos a uma retidão das ações para com o outro além de impelir para a experiência sensível da paisagem em meio à qual este se mistura. A figura “virtual” de um espectador a contemplar a instalação no interior da própria imagem de registro da obra resguarda esta sensação fugaz do Infinito.

Em meio a uma paisagem imaginária com vista aérea — montagem construída pelo artista com cerca de 50 mil imagens de automóveis editados individualmente —, a representação da figura humana torna-se posição-sujeito na injunção com o seu ambiente de localização, para a qual nos projetamos imaginariamente. A imaginação e a criatividade sempre estiveram conectadas ao raciocínio lógico, no entanto, no processo de construção de sentidos, o imaginário não está à mercê apenas do desejo, não nos limitamos a ser máquinas desejanças, porque o que nos impulsiona é a vontade de seguir em frente em nossas singularidades e sociabilidade.

Em *Coletivo* (2008), o conjunto de automóveis situados na estagnação do extenso estacionamento assume efeitos de sentidos variados, estratégia do artista para suscitar posicionamentos críticos do espectador, já tão acostumado à recepção de imagens de satélite fabricadas, com vistas de cima, e facilmente acessíveis em dispositivos tecnológicos portáteis. Aqui vale lembrar o comentário da filósofa Anne

⁸ LEVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1982. p. 97.

Cauquelin que diz: “[...] a técnica é solicitada quase às pressas, mas em uma visão construtivista da paisagem [...]”⁹.

Através da obra de Vasconcellos, portanto, pode-se pensar na (des)naturalização da percepção quanto à transparência do conteúdo recepcionado nas telas dos referidos dispositivos. A (des)naturalização da percepção se fez presente em diferentes práxis artísticas de vanguardas modernistas, a exemplo das obras suprematistas de Kazimir Malevich, em que as sensações superam a objetividade do que se vê, pois a distância, o redimensionamento ou as escalas encerram dimensões visíveis e invisíveis não limitadas à superfície ou à compreensão literal de objetos percebidos. O achatamento do relevo e a indeterminação do ponto de observação do sujeito-espectador gera uma sensação de fluidez no próprio campo da imagem, neste “novo espaço” do mundo não-objetivo o sujeito é alçado a uma espécie de “angelismo da representação.”¹⁰

Esta fluidez também está presente na instalação *Coletivo*. O olhar a circular pela extensa superfície da obra poderia se deparar com os contornos de um cemitério de veículos, indicativo da estagnação dos fluxos de vida, mas, também, entrever a onda que surge momentaneamente a trazer memórias que aludem à infância, carrinhos de brinquedo, assemelhando-se neste processo à circularidade do tear em que a Vida compõe os seus versos. Este percurso de interpretação traz à proximidade desta investigação a instalação *Uma Vista* (**Figs. 01 e 02**), exposta no *Projeto Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas*, ocorrido em 2002 e com a coordenação e curadoria do arquiteto e filósofo Nelson Brissac Peixoto.

Cássio Vasconcellos realizou a concepção da obra em conjunto com um matemático, processo colaborativo que confluuiu para a programação da instalação na qual uma fotografia panorâmica com a inscrição de duas vias de circulação de metrô, foi, segundo Brissac Peixoto, seccionada em 68 partes e cada qual ampliada em diferentes tamanhos, além de reorganizadas em perspectiva em cinco planos consecutivos em um espaço do complexo arquitetônico da Torre do Belenzinho, na Zona Leste de São Paulo.¹¹ Ali funcionava a tecelagem Moinho Santista (inaugurada em 1934) e na qual se “chegou a produzir 500 mil metros lineares de tecidos e 2 mil toneladas de fios”¹². À época de exposição da instalação *Uma Vista*, o local se encontrava abandonado a cerca de vinte anos, sendo reformado posteriormente à mostra e constituído na unidade cultural do Sesc-Belenzinho.

A composição e beleza visual da obra somente podem ser observadas em sua totalidade efêmera, quando se caminha imagetivamente em seu entorno, memória de deslocamento acessível através de fotografias e do vídeo¹³ de registro da obra que assim proporcionam a cada espectador uma fruição estética

⁹ CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.13.

¹⁰ DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2004. p.268.

¹¹ PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas**. Santiago de Compostela: Artedardo, 2011. p.309.

¹² PEIXOTO, op. cit., p.252.

¹³ Vídeo da instalação *Uma Vista* (2002). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mrWJNwnM3-w>>. Acesso em 04/12/2017.

particular. A disposição imagética da obra iluminada em meio ao escuro do espaço expositivo e a reunificação dos fragmentos dispersos em um único ponto de vista comum — no qual o espectador se posiciona para visualizar a composição final programada —, aventa a significação poética de uma tessitura da imagem panorâmica, com a simulação de profundidade. Para cada fragmento suspenso, que se move com as lufadas do ar, há um projetor de luz que o ilumina, além de cabos sutis que o sustentam¹⁴, a visão do caminhar imagético e imaginário ao seu redor evoca a abóbada celeste, os fragmentos podem suscitar associações com nuvens ou outros elementos aéreos que se encontram e reorganizam diante daquela vista aparentemente fixa, porém móvel.

A aparição da forma da paisagem, da qual todo este artigo é ressonância, carrega consigo a herança cultural e a singularidade das memórias que cada indivíduo possui e que pode vir a compartilhar com outros. Memórias que necessitam de um estado contemplativo e ativo do indivíduo, no interior do qual as formas encontram sua qualidade poética, além de dissonância criativa, no que diz respeito à particularidade de cada sujeito e ao rechaço ao impulso de domínio sobre o Outro, instituído em relações de poder. Neste contexto, também a influência de fatos históricos e os questionamentos do indivíduo impulsionam suas investigações e auxiliam na reatualização e reordenamento de experiências do visual.

Imagens

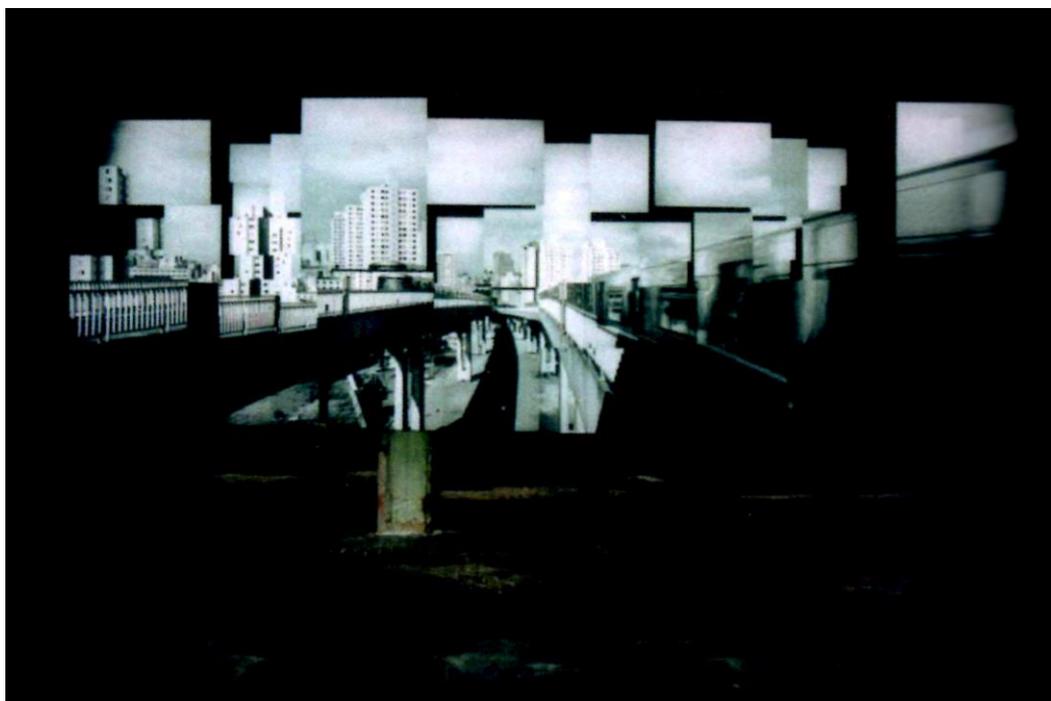


Figura 01 - Cássio Vasconcellos. *Uma vista*. 2002. Fotografia panorâmica seccionada em 68 partes, uma vista da instalação, luminárias para cada fragmento. Dimensões: 8,48m largura; aprox. 11,3136... m comprimento e 3,00m de altura. Vista frontal da instalação para o *Projeto Arte/Cidade Zona Leste*, SESC Belenzinho - SP. Fonte: Catálogo da exposição.

¹⁴ Informações fornecidas à pesquisadora pelo artista em entrevista realizada em 28/09/2017.



Figura 02 - Cássio Vasconcellos. *Uma vista*. 2002. Fotografia panorâmica com vias de metrô no Brás-SP. Projeto Arte/Cidade Zona Leste, SESC Belenzinho - SP. Fonte: Cortesia do artista, imagem enviada à pesquisadora por e-mail.



Figura 03 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Fotografia panorâmica construída com 50 mil imagens aéreas de diversos tipos de veículos de transporte distribuídos sobre suporte de 2,20 x 12 m. Vista de frente da instalação no MIS – SP. Fonte: Imagem obtida em versão antiga do site do artista.



Figura 04 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Detalhe da instalação no MIS – SP. Fonte: Catálogo da exposição (MIS-SP).



Figura 05 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Detalhe da instalação no MIS – SP. Fonte: Catálogo da exposição (MIS-SP).

Referências Bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1982.

FER, Briony. Introdução – Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem. In: FRASCINA, Francis (et alli). **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ORLANDI, Eni P.. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas**. Santiago de Compostela: Artedardo, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Coletivo. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Coletivo: exposição (MIS - SP) 19 de outubro de 2008 a 11 de janeiro de 2009: catálogo**.