

Cássio Vasconcellos - *Coletivo*

Esta instalação de Cássio Vasconcellos surpreende mesmo aqueles que acompanham seu itinerário na fotografia, marcado por contundentes rupturas e inovações técnicas e de linguagem. O observador que se defronta com esse enorme painel, de 12 metros de extensão por 2,20 metros de altura, tem de início a impressão de estar vendo uma tapeçaria, tramada por milhares de pontos coloridos. Ao se aproximar, porém, descobre tratar-se de veículos estacionados num pátio, rigorosamente alinhados em fileiras que se estendem indefinidamente.

São cerca de 50 mil carros, que parecem de miniatura. A escala paradoxal da imagem _ na verdade composta por 10 painéis _ é o primeiro fator a questionar a nossa apreensão. Ao contrário de uma foto aérea convencional de um estacionamento, esse mundo de carros introduz desde logo uma ambigüidade no aparente realismo da cena, desconcertando até o olhar hoje acostumado às imagens de satélite. A que distância teria sido feita essa foto? De onde estamos vendo? Trata-se de um ponto de vista que, descobrimos logo, não tem lugar. Resultado de uma colagem de segmentos, a imagem desloca o observador e bloqueia toda relação à experiência.

Aproximar-se mais ainda, porém, só aumenta a incerteza do observador. Vistos bem de perto, os veículos _ de fato recortados, coloridos e inseridos um a um na imagem _ conservam indícios particulares, marcas individuais, mas também apresentam repetições seriais e cores artificiais. O olhar aproximado, em zoom, em nada contribui para elucidar a procedência e a natureza da imagem. Inútil esperar por um processo que nos localize, que geo-referencie a foto: esse dispositivo remete exclusivamente ao modo contemporâneo de constituição da imagem.

Vários princípios e procedimentos desenvolvidos aqui já aparecem em trabalhos anteriores do artista. Para Cássio Vasconcellos, a fotografia sempre foi um campo de operações, artesanais e tecnológicas. A prática da manipulação da imagem _ através do recorte, dispersão e rearranjo de seus componentes _ é na verdade recorrente na sua obra. Embora a junção de um número tão extraordinário de elementos, como se vê em *Coletivo*, só seja possível com o uso de computador, a colagem aparece desde a série *Paisagens Marinhas*, de 1993-94. Nesta série, as imagens eram produzidas a partir de um negativo resultante da colagem de partes de vários outros, com fita adesiva e calor. Peixes e navios, de diferentes tamanhos, eram combinados num espaço espesso, material, sem obediência a qualquer princípio de escala. Configurando paisagens dotadas de grande poesia, mas que provocavam intenso estranhamento.

Também estacionamentos e depósitos de veículos aparecem já na série *Panorâmicas Verticais*, de 1998. Estas fotos, uma das primeiras séries de aéreas do artista, feitas de helicóptero, introduzem o princípio da visão em *plongée*, vertical com relação ao solo, embora com um pequeno deslocamento de ângulo. Feitas com uma câmera de grande angular, as imagens são retângulos alongados, com carros perfilados em colunas.

Em todas as séries de aéreas, feitas de helicóptero, tomadas em ângulo reto revelavam padrões de ocupação da paisagem. Áreas densamente povoadas recortadas com precisão da floresta, estradas que dividem rigorosamente a água lisa da terra enrugada. Mas nas panorâmicas de estacionamento a repetição serial introduz uma mudança: a temporalidade. São fotos de sobrevôo feitas de grandes pátios de recolhimento de veículos apreendidos ou abandonados. Um mar de carros alinhados, imóveis, denotando a passagem do tempo: muitos veículos estão batidos,

semi-destruídos. Sujos, evidenciam a longa permanência. Como um congestionamento em suspensão, para sempre imobilizado.

A intervenção de Cássio Vasconcellos no projeto *Arte/Cidade*, em 2002, consistia de muitas imagens fragmentadas, penduradas do teto em planos diferentes, que compunham uma só panorâmica da cidade ao serem observadas de um determinado ponto de vista. Uma imagem da zona leste de São Paulo é recortada em 68 partes, dispostas em planos distintos. Penduradas, parecem uma exposição de fotografias, que poderiam ser vistas isoladamente.

A questão reside nesta operação de desconstrução. As imagens, para que a composição final seja obtida, têm tamanhos distintos e são ampliadas em diferentes escalas. Mais: detalhes da paisagem urbana, situados ao fundo da imagem, são colocados em primeiro plano, enquanto elementos próximos na cena são dispostos ao fundo. Um rigoroso cálculo matemático foi necessário para determinar as proporções de cada ampliação.

A cena não se dá de imediato ao observador. A percepção do todo _ na verdade sempre fugidia devido às várias interferências _ exige um exercício de ajuste, requer tempo. Hoje a observação de registro imagético da cidade implica trabalho. A imagem não se oferece mais à contemplação, mas constitui material para representações abstratas.

A panorâmica é uma das formas mais acabadas da visão panóptica. Ver tudo. Hoje em dia, porém, a visão que se pretende abrangente só evidencia a problemática de se apreender as grandes dimensões das paisagens metropolitanas. O olhar só registra cenas de alcance limitado, circunscritas pelos obstáculos, direcionadas pela experiência imediata. A complexidade e fragmentação do mundo globalizado não é mais acessível à percepção individual.

Num momento em que as imagens de satélite, capazes de *zooms* cada vez mais acurados de parcelas do território urbano, nos prometem uma apreensão de sua configuração e dinâmica, Cassio Vasconcellos decompõe a estrutura da perspectiva panorâmica, a forma básica da imagem fotográfica da paisagem urbana, para enfatizar que essa percepção é resultado de dispositivos de análise e reflexão.

Coletivo parece levar mais longe esses princípios relativos à imagem contemporânea, radicalizando o procedimento da colagem. A questão do conjunto é central na teoria do conhecimento. O que faz com que coisas distintas entre si se mantenham juntas? O que dá coesão a um conjunto heterogêneo não é a sua forma, uma geometria, mas a emergência de propriedades comuns devido às relações entre suas partes. A criação de padrão por variação, o surgimento de diferença por reiteração. A redundância, que o senso comum entende apenas como uma forma de repetição, é constitutiva de toda gramática, de todo nível de organização. É assim que, para Deleuze, a repetição não se reduz à identidade mecânica, serial, mas provoca um deslocamento, uma mudança de ritmo, que engendra a diferença.

É deste modo que *Coletivo* atualiza a ruptura modernista com a perspectiva panorâmica. O painel efetua sua ampliação em paisagem graças precisamente à sua *planaridade*. O espaço estende-se lateralmente, todo o movimento estando contido no plano. O processo de construção de uma paisagem planar, puramente plástica, está no âmago da pintura moderna: basta recordar os escritos de Merleau-Ponty sobre Cézanne. É a fenomenologia que, por sinal, iria estipular as condições da percepção no mundo moderno: a visão deambulante, que se desloca lateralmente, em paralelo à superfície planar do quadro. Não é assim, “com os pés”,

que contemplamos as *Nymphéas* de Monet, bem como as esculturas de Richard Serra?

Pois o painel fotográfico está ancorado nesse dispositivo de mobilização do observador, de deslocamento do ponto de vista. O quadro fotográfico clássico em geral opera como um molde, formatando a composição da paisagem. Aqui, ao contrário, o painel opera por modulação, engendrando uma superfície que se configura em variação contínua.

As paisagens urbanas perdem amplitude e profundidade. Ruas, fachadas e céu tendem a constituir superfícies geométricas que se justapõem, lado a lado. A visão é cada vez mais frontal. A paisagem se compõe pela articulação de planos disjuntos, que vão se desdobrando na superfície da imagem. O enquadramento recorta e compõe fragmentos de elementos arquitetônicos. Um entrelaçamento de padrões abstratos basta para construir a cidade.

Nelson Brissac