

Maria Elisa Martins Campos do Amaral

**OBSERVATÓRIO:
por uma materialidade da imagem na arte**



Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Arte e Tecnologia da Imagem, Linha de Pesquisa Criação, Crítica e Preservação da Imagem da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arte.

Orientação:

Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet

Escola de Belas Artes

Universidade Federal de Minas Gerais

2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIA ELISA MARTINS CAMPOS DO AMARAL** Número de Registro **2006237661**.

Título:

"OBSERVATÓRIO: por uma materialidade da imagem na arte "

Prof. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher – UFU/MG

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara – UFF

Prof. Dr. Stephane Denis Albert Renné Philippe Huchet – EA/UFMG

Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – EBA/UFMG

Beio Horizonte, 21 de março de 2011

Campos, Elisa, 1964-
Observatório: por uma materialidade da imagem na arte / Maria
Elisa Martins Campos do Amaral. – 2011.

367 f.; il. color.

Orientadora: Patrícia Dias Franca Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui índice.

1. Imagem – Teses. 2. Imagem (Filosofia) – Teses. 3. Percepção
– Teses. 4. Fotografia – Teses. 5. Arte e fotografia – Teses. 6.
Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XXI
– Teses. I. Franca, Patrícia Dias, 1958- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.05



*Meus sonhos e minhas fantasias
constituíram a matéria original de meu trabalho,
foram a lava ardente e líquida a partir da qual se cristalizou
a rocha que eu devia talhar.*

José Vicente Martins Campos (1923/1998)

médico e humanista

Ao meu pai, que continua iluminando meu caminho com
suas palavras, sua sensibilidade e sua música.

Agradecimentos

À CAPES pela bolsa do Programa de Doutorado no Brasil com Estágio no Exterior – PDEE , viabilizando importante parte da pesquisa realizada junto à Université Paris VIII –Saint Denis, França, no período de novembro de 2008 a abril de 2009.

À Profa. Dra. Patrícia Dias Franca-Huchet, que me recebeu mais uma vez sob sua orientação, pela atenção e pelo estímulo em perseguir sempre a qualidade e a profundidade na produção artística e na pesquisa teórica.

Ao Prof. Dr. François Soulages, que me recebeu generosamente para participar de seu grupo de pesquisa *Arts des images et art contemporain* e de suas disciplinas na Université Paris VIII, incentivando o olhar crítico e filosófico em relação à fotografia e à imagem e possibilitando participações em publicação e evento que valeram grandes avanços em minha pesquisa.

À Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, por sua importante contribuição no primeiro ano de pesquisa e pela atenção, enquanto coordenadora da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, nos trâmites relativos à candidatura à bolsa PDEE.

Ao Prof. Dr. Stéphane Denis Albert Rene Huchet, por sua participação nos trabalhos de qualificação, apontando questões e sugestões necessárias para o melhor encaminhamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, por aceitar prontamente ao convite para a qualificação, pelo rigor de seus questionamentos, contundentes e estimulantes ajudando a situar com mais precisão o foco sobre a pesquisa e sobre a prática artística.

Aos colegas do Departamento de Desenho e muito especialmente aos companheiros da Habilitação em Artes Gráficas, pelo apoio e compreensão durante todo período do doutorado.

À artista e professora Regina Silveira por me receber em seu ateliê e por discutir importantes conceitos presentes em seu próprio trabalho e na produção contemporânea de maneira geral.

Ao artista plástico Márcio Sampaio, pela ótima conversa e por autorizar o registro de seu trabalho, enriquecendo a discussão proposta nessa investigação.

À teórica francesa Florence de Mèredieu, que se dispôs a discutir questões relativas à materialidade da imagem em generoso e memorável encontro de orientação e debate.

Ao Marconi Drummond que, enquanto curador do MAP, abriu as primeiras portas para meu projeto, sempre contribuindo com ótimas sugestões e ponderações para sua melhor execução.

Ao Sérgio Rodrigo Reis, Diretor do Museu de Arte da Pampulha, por ter acolhido com entusiasmo o *Projeto de Ocupação Paisagens Deslocadas*, dando todo o apoio para sua realização, transmitindo sempre tranquilidade e confiança nesse trabalho.

À toda Equipe do Museu de Arte da Pampulha: Ana Carina, Ana Paula, André, Antônio, Carolina, Caulino, Celeste, Dirce, Elvis, Eva, Fernanda, Gavone, Irlanda, Janaina, José Castro, Lindomar, Luciana, Marconi, Marcos Vinícius, Mariana, Maurílio, Mirla, Natália, Ronilson, Rute, Valtim, Vinícius da AMAP e Zequinha. Agradeço o carinho e o empenho de todos que tornaram, o *Projeto de Ocupação Paisagens Deslocadas*, uma experiência possível e extremamente prazerosa.

À Lucas Segefredo - Diretor Técnico de Inhotim Arte Contemporânea, pela disponibilidade em responder questões relativas ao acervo e informações técnicas sobre a montagem de trabalhos nesse centro de arte .

À Luciana Rothberg, ex-aluna e amiga, por ter aceito a empreitada de realizar o site, com sua dedicação profissionalíssima, sensível e paciente.

Ao Máximo Soalheiro, por seu trabalho, para mim uma referência de qualidade e de versatilidade entre linguagens e técnicas artísticas e por sua ajuda em momentos variados, imprescindível sobretudo na edição final da tese.

Ao Jacques Akerman, amigo tão querido, pela atenção carinhosa ao meu texto e às questões "do espelho", além do acolhimento que garantiu minha concentração nesse final de percurso.

Ao Musso Garcia Grecco que me ofereceu importantes referências para o difícil trabalho de pesquisa envolvendo a área de psicanálise e do estudo sobre a imagem do corpo.

À minha mãe, Maria Luiza, que se dispõe sempre a participar com sua sabedoria e carinho, dos momentos importantes de minha trajetória, estimulando e ajudando a clarear, aprimorar e colocar em prática muitos de meus sonhos.

Ao Marcelo, por sua incrível disponibilidade, paciência, carinho e companheirismo, opinando, sugerindo e enriquecendo todos os passos desse trabalho, com seu olhar sensível e crítico.

À Júlia, minha flor querida pelos importantes questionamentos sobre meus posicionamentos e sobre minha produção, contribuindo e opinando na realização de meus projetos, com sensibilidade e maturidade.

Ao Lucas querido pelo carinho sempre renovado, fazendo suspender as tensões com seu abraço e com sua música.

À Liliza, por sua deliciosa amizade e irmandade e pelas fundamentais sugestões, críticas e observações, em todos os momentos desse trabalho.

Ao Lau, por sua amizade querida, pelo agudo senso crítico sempre instigante e fortalecedor de posições e convicções.

À minha irmã, Ana Maria, por mais uma vez me socorrer com sua verve de tradutora e com sua disponibilidade afetiva e generosa.

Ao Délcio, por tantas invenções deliciosamente compartilhadas, pelos textos, livros e conversas sempre enriquecedores e ainda pelos brilhantes referenciais úteis à metodologia.

Ao Marcelo Drummond, sempre companheiro, por sua enorme contribuição nas discussões sobre a produção, pelas pontuais sugestões bibliográficas e pelo espírito crítico apurado.

À Vânia, ao Cid e à Marcela que estiveram sempre disponíveis para pensar comigo sobre os espaços possíveis e as condições de realização do Projeto de Ocupação.

À Nanda, especial amiga com quem tenho a sorte de compartilhar trabalhos e projetos e com quem aprendo muito em sua poderosa energia criativa e realizadora, agradeço por seu incondicional apoio em todo esse percurso de tese.

À Ana Lúcia e Deinha, amigas queridas, sempre dispostas a conversar sobre os percalços da pesquisa e da produção plástica, com especial atenção e carinho.

Aos amigos do *Paisamigosdaserra* e *Cidmar*, que são minha família em terras mineiras, por tornarem essa trajetória muito mais leve e feliz.

Aos meus alunos com quem tenho compartilhado momentos ricos de produção e de debate, me estimulando sempre a perseguir novos projetos e novas pesquisas com suas questões inquietantes e desafiadoras.

Aos queridos amigos do grupo de pesquisa da Equipe Labo Paris 8, Amalia Liakou, Suzana de Souza Dias, Valérie Cavallo, Laurence Gossard, Julie Callier, Franck Leblanc, Lise Lhuillier Gaillard e Catherine Couanet, cada um, a sua maneira, contribuindo para tornar o trabalho mais rico e interessante e à Cécile Yess, primeira a me receber e a compartilhar de seus projetos e questionamentos por ocasião da bolsa em Paris.

RESUMO

Tendo como foco principal a reflexão sobre a materialidade da imagem, a presente investigação procura explorar o espaço em que a produção de imagens se estabelece dentro das artes plásticas, associando diferentes procedimentos que vão da simples observação da natureza e sua apropriação, aos recursos tecnológicos, analógicos e digitais, sempre de forma a evidenciar a utilidade da imagem, sua potência de contato e de experimentação. Premissa inicial e presente ao longo de todo o texto, o fascínio do indivíduo em se aproximar da imagem, ver e tocar para perceber sua matéria, traz consigo o reconhecimento da importância do próprio corpo como primeira instância de manifestação da percepção e da constituição de imagens que agem umas sobre as outras produzindo diferentes reverberações em cada indivíduo. Partindo dessa premissa (*SER imagem*), a pesquisa desdobra-se em reflexões associadas à presença da imagem no cotidiano e mais especificamente no domínio da arte, sendo nesse sentido, instância privilegiada de discurso.

Compondo o terreno teórico que decorre da prática artística, as dimensões de abordagem a respeito da materialidade da imagem se desenvolvem, portanto, a partir do próprio fazer. Em primeiro lugar, inspirados pela revelação da superfície da água como lugar de recepção e reflexão de imagens, procedeu-se um estudo sobre o ato de **observar**, explorando ainda as sombras e luzes, recursos sempre à disposição para a apreensão de imagens. A pesquisa avança em seguida sobre as diferentes formas de **capturar**, que tem na fotografia sua expressão máxima. Apropriando-se de exemplos que não se limitam apenas ao universo da arte, buscou-se organizar um amplo repertório de imagens e situações que problematizam tanto a construção de imagens, como sua manipulação e transformação na arte, assim como sua interação com o público. Logo, usar ou **[ab]usar** de imagens contempla um amplo espectro que vem da apropriação, passando pela dispersão e chegando ao dilaceramento da imagem em um fluxo que incorpora múltiplos sentidos. Por fim, o **habitar** imagens em instâncias que se afirmam a partir da experiência, encaminha uma reflexão que vasculha a condição da imagem tanto como realidade espacial e ambiental ligada à imersão e à paisagem, como para a abordagem sobre

transformações perceptíveis na sensibilidade do homem contemporâneo e sobre o posicionamento da arte como terreno de proposições e deslocamentos.

Estão explicitados na investigação três discursos específicos e integrados: o discurso das imagens reunidas em conjuntos que inauguram os capítulos; os relatos de experiência dedicados ao desenvolvimento do trabalho plástico e responsáveis pela distinção de questões para a reflexão; a abordagem teórica debruçando-se sobre os conceitos que se mostram pertinentes no universo da produção contemporânea. A associação entre esses três discursos busca apontar uma multiplicidade de aspectos nesse particular desafio de compor um terreno propício à abordagem sobre a materialidade da imagem na arte o qual, sabemos, jamais se esgotará.

Palavras-chave:

Materialidade da Imagem | Proto-imagem | Fotografia | Apropriação | Dilaceramento | Imagem Imersiva

ABSTRACT

Having, as main focus, the perception of the image materiality, this research tries to explore the space where image production is settled within the plastic arts, joining different procedures going from the simple nature observation and the use it makes of the technological, analogical and digital resources, always aiming to make evident the “touchability” of the image, its contact and experimentation power. The initial assumption emerging all over the text is the individual fascination to reach the image, to see and touch it in order to feel its matter. This assumption brings with it the recognition of the importance of the individual own body as the first step for the manifestation of image perception and constitution which act one over the other, producing different repercussions in each individual. Starting from this assumption (*BEING image*), the research is unfolded in reflections associated to the quotidian image presence and more specifically in the art domain and for this reason this is the privileged subject of this narrative.

Being part of the theoretical plan which comes from the artistic practice, the dimensions of the approach referring to image materiality are developed therefore from the act of doing itself. In first place, after having been inspired by the disclosure of water surface as a local of image reception and reflection, has resulted in a study about **the act of observation**, yet exploring shades and lights, which are always available resources to capture images. The research goes on afterwards on the different **ways of capturing**, which has in photography its maximum expression. Using examples which are not only restricted to the universe of art, it has been developed the organization of a wide repertory of images and situations which rends problematic the construction of images, its handling and transformation into art, as well as its interaction with the public. Therefore, **to use and to abuse** of images means a great spectrum which comes from the appropriation, going through dispersion and reaching the dilaceration of the image in a flow which embodies multiple senses. Finally, **to inhabit** the images in instances ratified by experience, permits a reflection which search about the image condition as much as spatial and environmental reality linked to the immersion and to the landscape as well as for

the approach on the perceptible transformation of the contemporary human being sensitiveness and on the art placement as a space for proposals and displacements.

There are explicit in the research three specific and integrated speeches: the speech of images assembled in groups which start the chapters; the experience reports dedicated to the development of the plastic work, also responsible for the different questions for reflection; the theoretical approach supported by concepts that show to be pertinent to the universe of the contemporary production. The association of these three speeches seeks to present the multiplicity of aspects in this particular challenge which is to create a space propitious to the approach on the image materiality in art which, we know, will never run out.

Keywords:

Materiality of the Image | Proto-image | Photograph | Appropriation | Dilaceration of the image |
Image immersion

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	22
1. SER IMAGEM: aproximações entre o indivíduo e a imagem.....	31
1.1. Tocar a imagem	32
1.2. Percepção e materialidade da imagem	36
1.3. Nascentes da imagem no corpo.....	42
2. OBSERVAR IMAGENS	49
Machu Picchu, Peru. Século XV: a revelação da água	50
<i>RELATO DE PERCURSO I</i>	54
2.1. Observar para conhecer.....	74
2.2. A imagem antes da imagem.....	81
2.3. Sobre apropriação de sombras e de luzes.....	84
3. CAPTURAR IMAGENS.....	130
<i>RELATO DE PERCURSO - II</i>	133
3.1. CONCENTRAÇÃO: a profundidade da fotografia	147
3.2. Dimensões do aparelho e dos materiais fotográficos.....	155
3.3. Dimensões do observador.....	162
3.4. A autonomia da fotografia	168
4. [AB]USAR IMAGENS.....	181
4.1. Breve reconhecimento sobre a materialidade da imagem na arte	187
<i>RELATO DE PERCURSO - III</i>	206
4.2. DISPERSÃO: a apropriação das imagens	232

Imagens de 1ª geração.....	234
Imagens de 2ª geração.....	240
Imagens de 3ª geração.....	245
4.3. DILACERAMENTO: para além do fim da imagem	255
5. HABITAR IMAGENS	270
<i>RELATO DE PERCURSO - I V</i>	273
5.1. Construções para mergulho.....	306
5.2. O sensível contemporâneo.....	316
EPÍLOGO	345
BIBLIOGRAFIA	352
ÍNDICE REMISSIVO	364
Por assunto, autor e artista.....	364

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Fotos de <i>Augustine</i> feitas por Jean-Martin Charcot, entre 1882 e 1893.....	36
Figura 2 – Vista Aérea de Machu Pichu e Relógio de Sol.....	50
Figura 3- Fotos dos <i>morteros</i> ou <i>observatórios</i> de Machu Pichu.	51
Figura 4 - Tanque de areia vazio e primeira experiência de preenchimento com água.....	57
Figura 5 - <i>Observatório</i> , imagens produzidas na água.....	60
Figura 6 - <i>Observatório</i> , imagem produzida na água com a volta do sol.....	61
Figura 7 - Captura dos ipês nos vidros da cidade.....	64
Figura 8 - Captura de sombras.....	65
Figura 9 – Délcio Fonseca e Elisa Campos. <i>Com[vice]versa</i> , detalhe da série de diálogo de <i>sombras</i>	66
Figura 10 - Outras experiências: <i>sombra inverossímil</i>	67
Figura 11 - Impressões no outono parisiense.	68
Figura 12- <i>Encontro</i> , 1993. Papel contínuo de carbono e espelho, 108 x 227 x 37 cm.....	69
Figura 13 - <i>In Vino Veritas</i> , 2001. Taças de vinho gravadas e espelho, dimensões variáveis.....	70
Figura 14 - Diagramação texto do <i>poço de Alice</i>	72
Figura 15 - <i>Poço de Alice</i> , inox e espelho com texto impresso em jato de areia.....	73
Figura 16- Christian Boltanski, <i>Les Ombres</i> , 1985.....	89
Figura 17 - Christian Boltanski, <i>Composition Classique</i> , 1982.....	90
Figura 18 - Regina Silveira, <i>In Absentia (MD)</i> , 10x20m. Bienal de São Paulo, 1983.....	92

Figura 19 - Lucia Koch, <i>{o gabinete}</i> . Flip Book publicado na Revista Bravo, 2001.	95
Figura 20 - Lygia Pape, <i>O livro da criação</i> , 1959. Detalhes.	98
Figura 21 - Lygia Pape, <i>O livro da criação recriado</i> . Detalhe.	99
Figura 22 - Impressões sobre a pele e sobre o asfalto, após ação da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki.	103
Figura 23 - Impressões sobre parede, após ação da bomba em Hiroshima.	105
Figura 24 - Pompéia. 79 d.C.. Corpos reproduzidos a partir da injeção de gesso nos vazios da rocha vulcânica.	107
Figura 25 - Francisco Magalhães, <i>Na relva</i> , 2002/2004. Cartões coloridos sobre grama.	110
Figura 26 - Francisco Magalhães, <i>Na relva</i> , 2002/2004. Conjunto das intervenções realizadas.	111
Figura 27 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>Narciso</i> , (1598-99) Óleo sobre tela, 110 x 92 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.	113
Figura 28 - Willem Claesz Heda, <i>Natureza morta com cálice dourado</i> , 1635. Óleo sobre madeira, 88 x 113 cm. Rijksmuseum - Amsterdam.	114
Figura 29 - Jan van Eyke, <i>O Casal Arnolfini</i> , 1434. Óleo sobre madeira, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres.	117
Figura 30 - Diego Velázquez, <i>Las Meninas</i> , 1656. 317 x 274 cm. Museu do Prado, Madri.	118
Figura 31 - M. C. Escher, <i>Mão no globo</i> , 1935. Litogravura, 31,8 x 21,3 cm.	120
Figura 32 - M. C. Escher, <i>Três mundos</i> , 1955. Litogravura, 36,2 x 24,7 cm.	121
Figura 33 - M. C. Escher, <i>Superfície ondulada</i> , 1950. Linoleogravura, 26 x 32 cm.	121
Figura 34 - M. C. Escher, <i>Poça d'água</i> , 1952. Xilogravura (3 matrizes), 24 x 31,9 cm.	122
Figura 35 - Robert Morris. Sem título ("mirrored boxes"). 1965.	124

Figura 36 - Dan Grahan, <i>Bisected Triangle</i> (Triângulo Bi-partido). Inhotim Arte Contemporânea, Brumadinho, MG.....	126
Figura 37 - Márcio Sampaio, <i>ECO</i> , 1969/70. Coleção do Artista.....	127
Figura 38 – Experiência com bacias – processo.....	134
Figura 39 – Observatório: árvore 1 – processo.....	135
Figura 40 - Série <i>Observatório: árvore</i> , 2006. 7 Bacias, fotografia em auto-adesivo, espelho e água. Exposição <i>Vias de Acesso II</i> , Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia.....	136
Figura 41 - Detalhe do trabalho <i>Observatório: árvore</i> , com o reflexo da instalação do artista Rodrigo Borges, na Exposição <i>Vias de Acesso</i> , Uberlândia, MG, 2006.....	137
Figura 42 - Série <i>Arqueologia da imagem: Ali se vê</i> , 2006. Retroprojetor, aquário, bomba d'água, letras em silicone e água. Exposição <i>Vias de Acesso I</i> , Centro Cultural UFMG, BH.....	138
Figura 43 – Série <i>Arqueologia da imagem: Ali se vê</i> , 2006, 2006. Detalhe projeção.....	141
Figura 44 - Série <i>Basculantes: Ipê</i> . Instalação - metalon, esquadria de janela, vidros com impressão fotográfica. 297 x 64 x 8 cm Exposição <i>Gamma</i> - Galeria da EBA UFMG – BH/MG, 2009.....	143
Figura 45 - Série <i>Basculantes: Feira</i> . Instalação - metalon, esquadria de janela, vidros com impressão fotográfica. 297 x 64 x 8 cm. Exposição <i>Gamma</i> - Galeria da EBA UFMG – BH/MG, 2009.....	144
Figura 46 - <i>Imagens portáteis</i> , 2009. Instalação - vidros com impressões fotográficas, vidros espelhados. Dimensões variáveis. Exposição <i>Gamma</i> - Galeria da EBA UFMG – BH/MG,.....	145
Figura 47 – David Octavius Hill, <i>Mrs. Elizabeth (Johnstone) Hall, The Beauty of Newhaven</i> , (1844-1848).	150
Figura 48 - Anônimo, foto do carnaval de 1934.....	152
Figura 49 - Bob Wolfenson, foto de divulgação do filme <i>Carandiru</i> de Hector Babenco, 2002.....	163

Figura 50 - Rosângela Rennó. <i>Paz Armada</i> , fotografia, acrílico, caixa metálica. 18 x 30 x 4 cm, 1990/1992.	167
Figura 51 - Patrick Tosani, <i>Série Cuillères</i> , 1988	172
Figura 52 - Patrick Tosani, <i>Série Portrait</i> , 1984	173
Figura 53 - Vik Muniz, <i>O beijo</i> . Foto de desenho de memória. / Fotografia publicada na Revista <i>Life</i> ...	177
Figura 54 - Man Ray, <i>Primazia da matéria sobre o pensamento</i> , 1929.	184
Figura 55 - Hyppolite Bayard, <i>Auto-retrato afogado</i> . 1839.	185
Figura 56 - Georges Braque: <i>Violon et Pipe (Le Quotidien)</i> , 1913.	190
Figura 57 - Joan Miró - Barcelona, 1933. Grafite e colagem de ilustrações de jornal sobre papel, 47.1 x 63.1 cm. Fundação Joan Miró, Barcelona.....	192
Figura 58- Pintura, 1933. Óleo sobre tela, 130.5 x 162.9 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.	192
Figura 59 - Joan Miró, <i>Desenho-colagem</i> , [Montroig], 1933.....	193
Figura 60 - Pablo Picasso. <i>Versões de Violão em assemblage</i>	195
Figura 61 – Pablo Picasso, <i>Touro</i> . Selim e guidom de bicicleta. 1943	195
Figura 62 - Marcel Duchamp. <i>Roda de bicicleta, Porta garrafas, Trois stoppages-étalant</i> , 1913; <i>Pá de neve</i> , 1915.....	199
Figura 63 - Kurt Schwitters, <i>Merz Pictures</i> , 1921. Montagem sobre papel.....	202
Figura 64 - Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> . Photo: Wilhelm Redemann, 1933	202
Figura 65 - Hannah Höch, <i>Cut With The Kitchen Knife</i> ,1919.....	202
Figura 66 - Raoul Hausmann, <i>The Art Critic</i> , 1919	202
Figura 67 - Man Ray, <i>Objeto in-destrutível</i> , 1923-65.....	204

Figura 68 – Humores e Marés. Imagens por força atômica de apara de unha, metal, vidro, 63 x 50 cm. 2011.....	207
Figura 69 – Série <i>Paisagens</i> , Montagem – monóculo com apara de unha, corrente e imagens por força atômica impressas em poliéster. 50 x 60 cm (cada).....	208
Figura 70 - <i>Artérias</i> , Instalação – mangueiras, água, leite, vinho e sal. 2001. Instalação, dimensões variáveis. Exposição Humores e Marés, Centro Cultura UFMG.....	209
Figura 71 - Imagens de força atômica, trabalho <i>Paisagens</i> , 2004.....	210
Figura 72 - <i>Objeto oculto</i> . Vidro e impressão em jato de areia, 30 x 28 cm. Galeria Leila Pace, Belo Horizonte, 2004.....	213
Figura 73 - <i>Oculto objeto</i> . Vidro e impressão em jato de areia, 30 x 28 cm. Galeria de Arte da CEMIG, Belo Horizonte, 2004.....	214
Figura 74 - Instalação com 60 monóculos com imagens de palavras e objetos Dimensões variáveis (Projeto gráfico das palavras: Délcio Fonseca) Exposição PLASTICIDADE - Galeria de Arte da CEMIG, 2004.....	217
Figura 75 - <i>Jogo</i> , 2004. Imagem fotográfica, acrílico e madeira, 92 x 60 x 60 cm (Foto: Kurt Navigator). Exposição 5 + 7 (3ª versão) - Galeria Leila Pace – BH / MG,.....	218
Figura 76 – Auto-retrato. Fotogravura adesiva sobre vidro. 50 x 60 cm. 2004.....	220
Figura 77 – Délcio Fonseca e Elisa Campos. Série <i>Artes Visuais</i> . Metal, fotoadesivo e mdf. 2007.....	224
Figura 78 – Imagens Monóculos – detalhe.....	228
Figura 79 - Série <i>Simulacros (Imagens Portáteis e Poços)</i> , 2009/10. Desenhos sobre impressão fotográfica.....	231
Figura 80 - Evgen Bavcar. Fotografia. (data).....	236

Figura 81 - Série <i>Memória Black Maria</i> , 1995. Gelatina / prata tonalizada, 30,8 x 22,8 cm (37,5 x 27,8 cm)	237
Figura 82 - Série <i>Caos Urbano</i> , 1995. Gelatina / prata tonalizada, 23,0 x 31,0 cm (27,8 x 36,0 cm).....	237
Figura 83 - Série <i>Periphérie</i> (13, 14, 34), 1984.....	239
Figura 84 - Tom Drahos, Vidro, fotografias dissolvidas sobre suporte de madeira, 1988.....	240
Figura 85 - Rosângela Rennó. Série <i>Vermelha</i> . 101 x 76 cm, 1996.....	242
Figura 86 - Christian Boltanski. <i>Purin Reserv</i> . Instalação, 1987-90.....	244
Figura 87 - Robert Rauschenberg. <i>Charlene</i> , colagem e pintura sobre tela, 1954.....	246
Figura 88 - Robert Rauschenberg, <i>Brace</i> , 1962, óleo e serigrafia sobre tela.	246
Figura 89 - Mabe Bethônico, <i>O Coledionador</i> , 2002. Museu de Arte da Pampulha.....	252
Figura 90 - Jacques Villeglé e Raymond Hains, <i>Ach Alma Manêtro</i> , 1949.	259
Figura 91 - Jacques Villeglé, <i>Rue Saint Yves</i> , posters sobre tela, 1964 e <i>Rues Desprez et Vercingétorix - "La Femme"</i> , 1966.....	262
Figura 92 - Pascal Dombis, <i>Google RBYKW</i> , 2008. 180 x 110 cm cada.....	266
Figura 93 - Pascal Dombis, <i>Mikado_Xplosion</i> , 2008. Instituto Cultural Itaú, São Paulo.....	267
Figura 94 - Pascal Dombis, <i>Google RBYKW</i> , 2008. Detalhe.	269
Figura 95 - <i>Piscina</i> , Instalação realizada na Fundação Armando Álvares Penteado, 200 x 300 x 315 cm. São Paulo, SP, 1985.....	273
Figura 96 - Partituras de Fred Selva para <i>Noites Líquidas</i>	276
Figura 97 - Série <i>Guardador de águas</i> . Fotografia em armação de mdf e cortina de nylon. 67,5 x 92,5 x 2 cm. 2007.....	278

Figura 98 - Cortina de tubos plásticos na entrada / Bote instalado no teto / <i>Formas da água</i> / Aquarelas / Imagens de água e desenho sobre véu / Peixe / Bolhas de sabão.....	280
Figura 99 - <i>Immersion dans l'image</i> , 2009. Intervenção na Fonte Stravinsky, Paris. Palavras submersas recortadas em silicone, dimensões variáveis.....	282
Figura 100 - Postal encontrado em jornaleiro de Belo Horizonte, 2009.....	285
Figura 101 - Série <i>qualquer lugar lugar nenhum</i> , 12 cartões postais com colagem digital. 10 x 15 cm cada. 2009/10.....	286
Figura 102 - Montagem do display de postais <i>qualquer lugar lugar nenhum</i> , Mirante das Mangabeiras, Belo Horizonte, 2009/10.....	287
Figura 103 - Imagens fotográficas realizadas no Museu de Arte da Pampulha, em 2007.....	290
Figura 104 – Série Simulacros: <i>Observatório Pampulha</i> (40 x45 cm) e <i>Laje</i> (45 x 40 cm). Foto impressa e Desenho sobre papel, 2010.....	291
Figura 105 – Abertura Projeto de Ocupação <i>Paisagens Deslocadas</i> . Sala Multiuso, Museu de Arte da Pampulha. 2010/2011. (Foto Miguel Aun).....	295
Figura 106 – Vista geral da Sala Multiuso com trabalhos <i>Observatório: árvore I</i> (também no detalhe); <i>Observatório: árvore II</i> e <i>Imagens Portáteis</i> .(Fotos Miguel Aun).....	295
Figura 107 – <i>Imagens Portáteis</i> , Carrinho de transporte de obras, vidros e acrílicos com impressões fotográficas.230 x 150 x 100 cm, 2010. (Foto Miguel Aun).....	297
Figura 108 – <i>Observatório árvore II</i> (detalhes). Bacias, espelhos com fotos adesivadas, 2010. (Fotos Miguel Aun).....	298
Figura 109 – Sinalização adesiva para indicação do trajeto do Projeto de Ocupação <i>Paisagens Deslocadas</i>	298

Figura 110 – Vista do Camarim com Série <i>Simulacros</i> . Fotos impressas e desenhos sobre papel, 2010. (Fotos Miguel Aun)	299
Figura 111 – Série <i>Simulacros</i> (<i>Livro d'água; Imagens Portáteis; Poços; Bacias; Observatório Pampulha; Laje</i>). Fotos impressas e desenhos sobre papel, 2010. (Fotos Miguel Aun)	300
Figura 112 - Frames vídeo Observatório/Mirante Pampulha, instalado nos bastidores do palco. (Fotos Miguel Aun)	301
Figura 113 – Ali se vê outro lugar, Instalação: projeção, retroprojetor, aquário, bomba d'água, palavras em silicone e água. 2006.(Fotos Miguel Aun).....	301
Figura 114 – <i>Paisagens Deslocadas</i> (Cruzeiro; Pç. Raul Soares; Cafezal; Raja Gabaglia). Instalação: acrílicos com impressões fotográficas sobre janelas do auditório do MAP. (Fotos Miguel Aun).....	302
Figura 115 – Vista do auditório com instalação <i>Paisagens Deslocadas</i> e <i>Projeção Tempo Real</i> . (Foto Miguel Aun).....	304
Figura 116 – Série Qualquer lugar lugar nenhum. Instalação com 12 cartões-postais com manipulação digital. (Foto Miguel Aun)	305
Figura 117 - Parte do afresco do <i>triclinium</i> (sala 5), da Villa dos Mistérios, em Pompéia, séc. I a.C.	307
Figura 118 - <i>Villa de Livia</i> , c. 20 a.C, Prima Porta, Roma.....	308
Figura 119 - <i>La chambre du cerf</i> , 1343.Palácio Papal, Avignon, França.	309
Figura 120 - Baldassare Peruzzi, <i>Sala delle Prospettive</i> , Villa Farnesina, Roma (1516-18).....	311
Figura 121 - Capela alta da Sainte Chapelle, Paris, sec. XIII.	313
Figura 122 - Claude Monet, <i>Nymphéas</i> (detalhes), Museu da L'Orangerie, Paris, 1915-27.....	314
Figura 123 - Georges Brassai. Imagens publicadas no livro <i>Graffiti</i> de sua autoria, 1930-60.....	318
Figura 124 – Regina Silveira, <i>Tropel</i> , Fundação Bienal de São Paulo, 1998.....	322
Figura 125 - Regina Silveira, <i>Transit</i> , 2001. Av. Paulista, São Paulo.....	322

Figura 126 - Regina Silveira, <i>Super Herói</i> , 1999, Buenos Aires	322
Figura 127 - Regina Silveira, <i>Mil e Um Dias em Uma Noite</i> , Hospital Matarazzo, São Paulo, 2003.....	323
Figura 128 - Cena de <i>Blade Runner</i> , filme de Ridley Scott, EUA, 1982.....	324
Figura 129. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. <i>Cosmococas</i> . Detalhes das projeções de Marilyn Monroe, Luiz Buñuel e Jimi Hedrix.....	331
Figura 130 - Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. 5 <i>Cosmococas- programa em processo</i> montadas permanentemente em Inhotim Arte Contemporânea desde 2010.....	332
Figura 131 Mosquito, mascote da mangueira, e Nildo da Mangueira em dança com <i>Parangolés</i>	335
Figura 132 - O GRUPO, <i>Setas</i> , Belo Horizonte, 2002.....	337

INTRODUÇÃO

*“Todo o universo visível não é senão uma loja de imagens e de signos os quais a imaginação dará um lugar e um valor relativos: é uma espécie de pasto que a imaginação deve digerir e transformar (...)”*¹

Numa época em que as discussões sobre a imagem se voltam cada vez mais aos conceitos de imaterialidade e de virtualidade; onde os procedimentos técnicos apropriam-se do simulacro promovendo acentuado afastamento da manualidade e da artesanaria através de uma produção mecanizada, industrial e digital; momento em que as mídias tecnológicas invadem a cultura se impondo como necessidade premente, parece anacrônico pensar a Arte contemporânea a partir da ideia de materialidade. A sedução proporcionada pelos meios de reprodução da imagem através dos processos digitais, manipulando, editando e re-editando a informação, ofusca muitas vezes importantes aspectos da experiência e da produção que hoje, mais do que nunca, integram tanto essas tecnologias como todos os procedimentos acumulados ao longo do tempo e suas respectivas linguagens. O diálogo e a interação entre variadas mídias trazem uma experiência de produção e de crítica em torno da imagem na arte, que permanece sempre em construção e que se torna mais complexa com a liberdade de trânsito que usufrui entre diferentes áreas de conhecimento, diferentes linguagens e procedimentos técnicos, situação que merece ser estudada na contemporaneidade, pois possui expressiva presença na arte.

Falaremos aqui de um espaço específico de produção, que é o universo das Artes Plásticas. Optaremos por resgatar a terminologia *Artes Plásticas*, em detrimento de *Artes Visuais* acreditando assim melhor designar esse vasto campo de atividade e produção cultural, utilizando também sua derivação *plasticidade*, que parece mais adequada a um discurso que busca na experiência/experimentação e na

¹ BAUDELAIRE, *Apud.*: VILLEGLÉ, 2008. P. 43 citando VENTURI, Lionello *History of Art Criticism*, New York, E.P. Dutton and Co, 1936.

matéria seu foco de reflexão. No catálogo da exposição *Plasticidade* ocorrida em 2004 ², Stéphane Huchet propôs essa discussão publicando as respostas dos artistas participantes da mostra às questões que formulou. Reproduzimos aqui um trecho de nossa resposta que, em parte, justifica tal opção terminológica:

*[...] o termo "artes plásticas" [...] jamais conseguirá cercar todas as questões relevantes da produção contemporânea, mas será certamente mais abrangente do que "Artes Visuais", termo que se optou aplicar na atualidade [...] sob o pretexto de estar, dessa forma, incluindo a crescente produção de obras virtuais e em suportes eletrônicos. Cabe indagar se deveríamos substituir "Música" por "Artes Auditivas"... A ironia reside no fato de tentar identificar cada linguagem com um único sentido da percepção, opção conceitual e terminológica no mínimo anacrônica se observarmos as propostas sinestésicas, as interdisciplinaridades e os hibridismos típicos da contemporaneidade.*³

Outra ironia é perceber que tais terminologias que vêm para ajudar a delimitar o campo de trabalho, recortar um território referencial onde transitar, sair e voltar, sendo o lugar de onde a pesquisa emana, não cessam de afirmar-se como uma imensidão sem fronteiras. Mesmo delimitando melhor seu foco dentro das Artes Plástica, a *Materialidade da Imagem* escolhida como horizonte de pesquisa e produção, cedo nos demonstra que continuará brincando de se afastar na medida mesma em que corremos para alcançá-la, exatamente como o horizonte que vislumbramos numa paisagem.

Diante disso, a primeira iniciativa que exige coragem na pesquisa é essa da delimitação do campo e, em seguida, sobretudo na aventura da escrita, nomear, usar as palavras para situar conceitos, indagar,

² Exposição *Plasticidade*, Galeria de Arte da CEMIG, Belo Horizonte, 2004. Exposição coletiva com a participação de Elisa Campos, Lau caminha Aguiar, Liliza Mendes, Maria Ivone dos Santos e Patricia Franca-Huchet.

³ CAMPOS, Elisa. Resposta à questão formulada por Stéphane Huchet para o Catálogo da Exposição *Plasticidade*. Galeria de Arte da CEMIG, Belo Horizonte, 2004. Reproduzimos a seguir, a questão, na íntegra: *Há muito tempo que o adjetivo "plástico" remete a uma arte que pretende ir além das especificidades ligadas a meios "tradicionais" como a pintura, a escultura etc. Ao mesmo tempo a noção de "plasticidade" evoluiu. Hoje, alguns artistas ou críticos pensam que as "artes plásticas" representam um aspecto já consagrado das conquistas artísticas modernas e que elas coabitam doravante com expressões "multi-meios" ou "multi-mídia" baseadas sobre tecnologias novas. Como você vê a situação da "plasticidade" dentro desse contexto, isto é, como você definiria a irreduzibilidade do "plástico" frente às tendências à desmaterialização ou, inclusive, dentro delas? Em uma palavra, como o termo "artes plásticas" faz sentido para você?*

questionar e permitir que esse registro se abra para o olhar do outro e confronte outras opiniões e visões diferenciadas. Não há como nomear e localizar conceitos sem correr o risco da síntese e da redução (a própria palavra pode, em si, ser síntese e redução). Encarada como um exercício necessário para garantir maior aprofundamento e qualidade na abordagem, a suposta redução, como dissemos, parece sempre fadada à sua própria falência, já que a concentração num tema e seu estudo levam invariavelmente ao reconhecimento de seus múltiplos desdobramentos que, fatalmente, nos exigem mais e mais cortes e recortes. Além disso, durante o processo novas experiências e vivências acabam fazendo aflorar outras tantas referências que se revelam mais significativas fazendo com que descartemos, no caminho, muitas das questões que antes pareciam importantes.

Observar qualquer situação, objeto ou fenômeno sempre nos leva a essa mesma viagem, vertiginosa e sem fim, onde as dúvidas brotam numa velocidade maior do que qualquer resposta ou constatação. Um desbravamento cheio de percalços e conquistas, sempre desafiador e multifacetado. Observar está intimamente ligado a qualidades muito intrínsecas ao ser humano como o inconformismo e a curiosidade, as quais nos levam adiante, nos impulsionam para buscas muitas vezes sem fim, onde a sabedoria está provavelmente em saborear o percurso.

De qualquer forma, a opção pela 'materialidade da imagem' delimitou, de antemão, um corpus epistemológico e definiu uma aproximação com os procedimentos ligados à experimentação, à tatilidade e à plasticidade da imagem. Produzida dentro de uma metodologia heurística e numa simultaneidade entre pesquisa e produção plástica, a teoria procurou se aventurar por um espaço de invenção assim como ocorre no âmbito da prática artística, de onde os conceitos derivaram. Por isso mesmo, ocorreu de forma processual e sua efetivação encarou o risco de criar e construir estratégias de raciocínio sem, no entanto, se colocarem como definitivas ou assertivas, mas como formas de aproximação e problematização dos conceitos.

Observatório: por uma materialidade da imagem na arte contemporânea é uma pesquisa que se origina na produção plástica em curso desde 2001 e procura estabelecer seus alicerces teóricos e sua

pertinência como objeto de reflexão na correspondência que encontra com a mais recente produção de arte, no Brasil e no mundo, sem deixar de rever e avaliar seus antecedentes históricos que, no caso, são evocados de forma não linear.

Configura-se também como resultado de quatro anos e meio de pesquisa no Doutorado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG que, mesmo assim, vincula-se de maneira bastante coerente com a pesquisa realizada durante o mestrado na mesma instituição, cujo tema da materialidade já havia sido tratado. Sob o título: *Clivagens da Matéria: uma abordagem nas Artes Plásticas*, a pesquisa de mestrado versou sobre uma possível conceituação e distinção entre matéria e material na arte e sobre o lugar que ocupam na produção contemporânea. Não apenas suporte ou mídia utilizada, a matéria, compreendida como discurso e potência expressiva sempre pareceu tratada pelos teóricos como elemento secundário, apesar de ser cada vez mais evidente, desde as colagens cubistas e dos objetos dadaístas e surrealistas, onde os materiais que compunham os trabalhos eram, em si, elementos de linguagem plástica em nada neutros ou subservientes à forma, à representação ou ao tema.

Em *Clivagens da Matéria*, o foco da pesquisa estava sobretudo voltado para a expressão tridimensional, já que era a dimensão mais recorrente na prática de ateliê, e as questões sobre a materialidade pareciam constituir seu desdobramento teórico e conceitual natural. Entretanto, a partir do momento em que a imagem, em diferentes procedimentos técnicos, passou a fazer parte dos trabalhos, foi possível reconhecer também nelas, uma condição matéria, semelhante ao que havia sido desenvolvido antes, porém com especificidades, complexidades e paradoxos, que pareceram configurar um interessante tema para a reflexão.

O trabalho que ora apresentamos se desenvolve de maneira dialógica, trazendo elementos para a discussão dentro de uma construção por agenciamento de referenciais iconográficos, teóricos, históricos e poéticos. A estrutura do trabalho obedece a uma organização por *ações*, todas elas referentes ao universo da imagem, desde sua revelação enquanto fenômeno, sua observação, captura e uso na arte. Assim temos a seguinte sequência de capítulos: *Ser imagem; Observar imagens; Capturar*

imagens; [AB]Usar imagens; Habitar imagens, que trazem sub-repticiamente e não sem motivo, uma lógica que se inscreve no exercício de experimentação da imagem, abrindo-se tanto para o reconhecimento das formas como os artistas a utilizam, quanto para as aproximações e interações com o observador. A partir do Capítulo *Observar Imagens* o leitor passará a acompanhar os *Relatos de Percurso I, II, III e IV* que inauguram cada tema desde então e situam a produção plástica que alimenta, em cada caso, os conceitos que serão em seguida tratados teoricamente. São textos de cunho pessoal e por isso todos realizados na primeira pessoa, externando o processo de planejamento e construção de trabalhos já publicados e inéditos. A escolha desse formato, que separa a produção plástica e a reflexão teórica, deve-se à necessidade de respeitar e permitir espaços específicos de expressão, dando assim maior liberdade a cada discurso sem forçar uma fusão entre ambos que consideramos desnecessária.

No capítulo *Ser imagem*, procuramos abordar possíveis conceituações para a materialidade da imagem e localizar sua vivência e seu significado a partir da experiência do corpo, aliando percepção e conhecimento, ou como designamos, *Sôma* e *Sêma*. Amparados e inspirados nas potentes reflexões de Georges Didi-Huberman e em sua ampla e minuciosa pesquisa sobre a imagem, sendo referência recorrente em toda essa investigação, falaremos inicialmente a respeito da tutilidade da imagem construindo um percurso que parte de uma imersão sensível para em seguida buscar em Henri Bergson as questões conceituais que tratam das formas de compartilhamento a partir da constituição de imagens tidas como materialização do pensamento. Trazemos ainda para a discussão uma aproximação psicanalítica a partir, sobretudo, do pensamento de Françoise Dolto, a fim de reconhecer o que chamamos de *nascentes da imagem no corpo*, ou seja, as condições que levam o indivíduo a constituir sua identidade em função de imagens, não apenas visuais, mas que operam de maneira impositiva sobre o comportamento e sobre sua forma de atuação no mundo.

É a partir do capítulo seguinte, *Observar imagens*, que entraremos propriamente no terreno das artes plásticas, não sem antes trazer o relato (e como mencionamos lá, a revelação) de experiências com imagens espontaneamente produzidas pela natureza e que prescindem da tecnologia para ocorrer.

Buscamos ainda desenvolver com maior detalhe o que seria *observar*, tanto no sentido etimológico como na constituição cultural do homem. Apresentando o *Relato de Percurso I*, apontamos a partir da produção do trabalho *Observatório* questões relativas à plasticidade dessa imagem “anterior à imagem”, aqui designada como *proto-imagem*, e sua importância na construção do conhecimento. Em seguida, partimos para um reconhecimento das apropriações dos vários fenômenos de *proto-imagens* no universo da arte, condição que vemos também significativamente explorada na contemporaneidade.

Já o capítulo *Capturar Imagens*, dedica-se mais especificamente às tecnologias de captura, que estão apontadas no *Relato de Percurso II* a partir de circunstâncias as mais rudimentares experimentadas no trabalho plástico. Partimos, mais especificamente, para o desenvolvimento de uma reflexão aprofundada sobre a fotografia. Buscando referenciais teóricos na história da fotografia e nos importantes textos críticos, sobretudo de Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser, Douglas Crimp e Marc Tamisier, exploramos as questões técnicas e materiais presentes nessa linguagem a fim de percorrer suas camadas e reconhecer tanto a autonomia de seu discurso como a potência das inúmeras contaminações a que está entregue. Desde a preponderância do referente à sua completa anulação, procuramos compreender de que forma a fotografia afirma sua materialidade revelando-se como um ‘terreno minado’, repleto de ambigüidades e, por isso mesmo, promissor na produção artística.

No capítulo seguinte a partir do título *[Ab]usar imagens* já apontamos para a exploração radical da fotografia, efetivamente em prática desde o modernismo, e que se radicaliza na contemporaneidade a ponto de questionarmos se sua designação poderia permanecer a mesma. Sendo uma condição que herda procedimentos e conceitos da produção plástica do período inicial do século XX e que mais uma vez vem afirmar o discurso que emana da matéria, especulamos sobre algumas das manifestações que contribuíram de forma significativa nesse sentido. O *Relato de Pesquisa III* dedica-se à produção que se apropria da imagem fotográfica em condições plurais de contaminação e diálogo com outras linguagens. A partir de manipulações as mais variadas, tanto digitais como analógicas, na aplicação sobre suportes alternativos e sob formas expositivas bastante díspares, a produção plástica indica esse

mesmo caminho de exploração da imagem fotográfica utilizada tanto para a realização de objetos como de instalações. Contando com essa produção como pano de fundo, optamos por distinguir quatro diferentes formas de utilização e/ou apropriação da imagem fotográfica na arte, apresentando vários exemplos em que a fotografia desliza para outros meios em direção ao seu total esfacelamento, o que ocorre ao mesmo tempo como uma contínua re-afirmação de sua presença.

Por fim, o capítulo *Habitar a imagem*, dedica-se a trabalhos em que a imagem se processa espacialmente através de experiências imersivas que, mais uma vez, evidenciam a experiência do corpo como possibilidade de interação com a imagem, apontando assim outra dimensão de sua materialidade. O *Relato de Percurso IV*, que se refere, prioritariamente, a trabalhos mais recentes, deixa evidente uma crescente experimentação e ativação do *lugar* na produção, focalizando espaços da cidade, a paisagem, assim como as relações possíveis com o corpo social e também institucional. Nessa escala da cidade, muitos artistas têm se dedicado e seus trabalhos tocam em questões muito pertinentes em nossa época, falando das formas de apropriação da cidade pelo cidadão, de sua identidade ou marginalidade no espaço urbano, das responsabilidades frequentemente mal compartilhadas e exercidas, das ocupações e dos vazios, das diferenças sociais. Mesclando exemplos de trabalhos de pintura mural em antigas construções romanas com as freqüentes intervenções artísticas que ocorrem hoje nas grandes cidades, buscamos compreender o desejo ancestral de habitar a imagem e constituir outras realidades perceptivas que deslocam o indivíduo de seu espaço habitual para lançá-lo em distintas experiências rituais, fantásticas, dramáticas, oníricas. Dialogando com o pensamento de Oliver Grau e Zygmunt Bauman, procuramos também refletir sobre as mudanças processadas no indivíduo contemporâneo, sua sensibilidade e seu comportamento em função das profundas transformações que estamos vivendo a partir das novas tecnologias, das novas relações que estruturamos hoje com relação ao tempo, ao espaço e às formas de comunicação em que a imagem mantém significativa importância.

Assim, buscamos produzir um ciclo de reflexões que se constitui como mais uma alternativa de abordagem sobre a imagem que não se esgota aqui mas ao contrário procura abrir um campo de

debate que se mostra fértil e dinâmico, já que se coloca em sintonia com as transformações operadas na nossa sociedade, tecnologia e cultura.

Dentro do perfil heurístico da metodologia aplicada à pesquisa mencionado, foram realizadas, durante esse percurso, entrevistas com artistas e profissionais da área a fim de confrontar questões relativas à imagem como realidade compreendida do ponto de vista da matéria. Nesse sentido foram fundamentais as contribuições dos artistas Márcio Sampaio e Regina Silveira, do diretor técnico de Inhotim Arte Contemporânea, Lucas Segefredo e da teórica francesa Florence de Méredieu.

O período de seis meses de estágio na Université Paris 8, junto ao grupo de pesquisa “Art des images & Art Contemporain” coordenado pelo Professor François Soulages, permitiu aprofundar o estudo sobre a fotografia e a imagem digital dos pontos de vista histórico, filosófico, crítico e conceitual. O acompanhamento das disciplinas ministradas pelo professor francês assim como a participação na apresentação de trabalhos e de uma comunicação em jornada de estudos realizada no Institut National d’Histoire de l’Art (INHA), possibilitaram avançar na pesquisa e localizar com mais precisão os problemas a serem tratados na tese no que diz respeito à imagem digital e analógica.

Da mesma forma, fundamental durante esse período de estágio, foi a participação como ouvinte no seminário anual de Didi-Huberman, nessa versão sob o título “Peuples exposés (politiques de l’imagination 2)”, ocorrido em 12 sessões, também no Institut National d’Histoire de l’Art (INHA), além da sistemática visita a exposições e conferências sobre arte contemporânea e sobre a fotografia, numa imersão bastante produtiva que aliou o estudo e a observação, fundamentais para o desenvolvimento do projeto.

Paralelamente a essas experiências, mais voltadas para o campo teórico, houve também uma ênfase na produção plástica, com a realização de uma série de trabalhos, incluindo intervenções urbanas (uma em Paris, na *Fontaine Stravinsky* e outra no Mirante das Mangabeiras em BH), as obras *Basculantes* e *Imagens Portáteis* apresentadas na Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, BH e o recente Projeto de Ocupação *Paisagens Deslocadas* no Museu de Arte da Pampulha, encarado aqui como requisito parcial

para a obtenção do título de Doutorado, em exposição que permanecerá até 21 de março de 2011 e que está relatada no *Relato de Percurso IV*.

Outra iniciativa que se concretizou nesse processo foi a construção do Site (www.elisacampos.net.br) cujo objetivo foi de organizar, sistematizar informações e disponibilizar um conjunto mais coeso da produção plástica e teórica realizada desde 1985. Etapa de trabalho bastante complexa, permitiu um olhar mais distanciado sobre a produção, beneficiando a crítica e o espírito analítico no contexto geral do trabalho.

Por fim é preciso ainda mencionar como foi pensada a diagramação do trabalho, tendo em vista a estrutura que configurou os capítulos e a necessária importância que deveria ser dada à presença da imagem no trabalho. Pareceu fundamental, para dar consistência ao discurso teórico e para apontar diferentes aspectos pertinentes às questões tratadas, oferecer um repertório denso de imagens, entre reproduções emblemáticas da história da arte, trabalhos realizados por jovens artistas assim como imagens não pertencentes especificamente ao campo da arte. Tal repertório de imagens, que ainda assim corresponde a uma ínfima parte do que gostaríamos de mostrar, está apresentado de duas formas na edição final: por um lado a partir de um conjunto de reproduções coloridas agrupadas nas páginas que inauguram cada capítulo, apresentadas como se fossem postais disponíveis para circulação e, por outro, a partir de sua inserção em tons de cinza, nos locais onde são evocados no texto. Essa construção da edição procura dar coerência à necessidade de, por um lado, deixar as imagens inicialmente falarem por si, sem qualquer hierarquia ou ordenação e num contexto de contaminação mútua. Por outro lado, apresentadas como imagens que podem ser destacadas, vêm contribuir também para o conceito de apropriação e deslocamento da imagem largamente discutido, sobretudo, no capítulo 5, compondo uma espécie de coleção que potencialmente pode ser destinada a outros usos. Há ainda na diagramação outra questão relevante que diz respeito à distinção entre o texto teórico e os *Relatos de Percurso*, cada qual reproduzido em fonte e suporte gráfico específicos de forma a dar maior clareza sobre as duas diferentes vozes presentes no trabalho.

1. SER IMAGEM:

aproximações entre o indivíduo e a imagem

1.1. Tocar a imagem

*Imagens-contato? Imagens que tocam alguma coisa, em seguida alguém. Imagens para atingir ao vivo as questões: 'tocar para ver' ou, ao contrário, 'tocar para não ver mais'; 'ver para não mais tocar' ou, ao contrário, 'ver para tocar'. Imagens próximas demais. Imagens aderentes. Imagens-obstáculos, mas onde o obstáculo faz aparecer. Imagens justapostas entre si, inclusive àquilo de que são imagens. Imagens contíguas, imagens encostadas. Imagens pesadas. Ou então muito leves, mas que afloram, tocam levemente, nos roçam e nos tocam ainda. Imagens que acariciam. Imagens Tateantes ou já palpáveis. Imagens esculpidas pelo revelador, modeladas pela sombra, moldadas pela luz, talhadas pelo tempo da pose. Imagens que nos apanham nos manipulam talvez. Imagens capazes de se esfregar em nós, de nos chocar. Imagens que nos agarram. Imagens que penetram imagens que devoram. Imagens para que nossa mão se emocione.*⁴

Iniciamos nossa jornada de reflexão sobre a materialidade da imagem a partir do instigante texto de Didi-Huberman (1953), lançando as primeiras pistas sobre a pesquisa aqui empreendida. Essa referência à tatilidade, fortemente presente no texto, ilumina uma condição fundamental da imagem de se relacionar intimamente com todo e qualquer indivíduo, provocando-o, deslocando-o de seu contexto mais cômodo, retirando-o da inércia, transformando-o de alguma forma.

Tocar para ver: porque sempre precisamos nos aproximar para sentir a textura, a temperatura, a maciez ou a rigidez; porque só tocando sentimos que é real; porque esse conhecimento da verdade física das coisas pode ser revelador do que elas são intrinsecamente. Costumamos usar as mãos para ver melhor mas, mesmo assim, freqüentemente chamamos atenção de nossas crianças para que não 'olhem com as mãos'. As condições que resgatamos ao tocar nos enviam a uma zona sensível da percepção que traz aproximação, intimidade e relação. É a perfeita manifestação do *contato* - literal, visceral, substancial. Mas em que sentido podemos tocar uma imagem? E de que forma ela nos toca?

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasme. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998. p.28. (Tradução nossa).

Tocar para não ver mais: porque ao tocar pode-se revelar todo um universo que o olhar é incapaz de abarcar. Fechamos os olhos e mergulhamos num mar de sensações que o olhar ofusca. E aquilo que tocamos, passamos a conhecer de tal forma que não mais identificamos somente como imagem, sendo esta, a partir de então, senão uma condição parcial de sua apreensão. Por isso nosso tocar, de alguma forma, também ofusca o olhar, contaminando-o, deformando-o ao bel prazer da paixão que porventura suscitou ou do horror que nos levará a rejeitar algo para sempre.

Ver para não mais tocar: Ver nos distancia fazendo nascer o conceito, a abstração, a reflexão que se solta e voa. Deixamos o mundo e ganhamos a imaginação. Mas também, ao deixarmos de tocar, 'esfriamos a relação'. Distanciados, reconhecemos a forma, percebemos o contorno geral, deduzimos o todo e acreditamos ser possível "*dar por visto*". Assim muitas vezes perdemos os detalhes e somos levados a nos iludir ou a nos enganar. Satisfeitos com a imagem, acreditamos conhecer o que está somente vislumbrado e vagamente esboçado.

Ver para tocar: Experimentada cada condição entre o ver e o tocar, usufruídas suas instâncias entre o conhecimento e a embriaguez, vivenciadas as intrincadas relações que engendram, mobilizando o corpo e perturbando a razão, tornamo-nos enfim aptos para deslizar os olhos sobre a superfície do mundo e usufruir dele todo detalhe, reconhecendo em cada sentido sua riqueza e suas limitações e construindo a partir de sua orquestração nossa comunicação com o mundo e com o outro. Já houve quem distinguisse muitos outros sentidos além dos cinco que estamos habituados a nos referir, e é certo que suas relações são extremamente complexas, sempre introduzindo nuances inusitadas às percepções vivenciadas. Essa complexidade estará sempre em operação enquanto nos for dado contemplar, interagir ou criar imagens. Então voltamos às perguntas iniciais: em que sentido tocamos uma imagem? E de que forma ela nos toca?

Propomos fazer aqui uma fissura, um rasgo, abrindo a imagem e nos colocando no meio dela, percorrendo suas instâncias de acontecimento, vivência e uso na Arte contemporânea. Mergulharemos em seu domínio, observando-a como fenômeno da presença e da aparição, como identidade, memória

e invenção. Uma imagem-construção que se coloca como matéria-prima para a criação, na sua potente relação com a cultura e com a arte, não somente estudada pelo fascínio do duplo e da representação (ou da re-apresentação), mas, sobretudo por um fascínio pela expressão.

Reconhecendo a partir das palavras de Didi-Huberman uma qualidade matérica nas imagens fotográficas, quando afirma que estas seriam *esculpidas pelo revelador, modeladas pela sombra, moldadas pela luz, talhadas pelo tempo da pose*⁵, localizamos também um de nossos núcleos de interesse focalizado na ideia de uma *imagem observada e capturada*, seja num flagrante reflexo de água ou numa sombra, seja num instantâneo fotográfico ou numa reprodução apropriada do universo jornalístico. Tal imagem, fixada ou não, revelada em circunstâncias variadas, transformada, manipulada, descaracterizada até o limite, permanece, ainda assim, afirmando sua presença e sua enorme potência expressiva no universo da arte, sempre podendo assumir novas formas, criando diálogos atualizados com o contemporâneo. Essa *imagem matérica*, cuja história não se limita aos domínios da arte, tem nesta uma presença permanente e será aqui estudada diante de quatro vertentes que distinguiremos para facilitar a abordagem: a *imagem observada* (nos reflexos da água, nos materiais como vidro, metal ou espelho, nas projeções de sombra ou de luz), a *imagem capturada*, seja por instrumentos rudimentares, pela fotografia ou por sofisticados procedimentos numéricos-digitais; *imagens utilizadas* como é o caso das apropriações, todas correspondendo em seu uso (e abuso), a matérias primas expressivas empregadas em produções artísticas; e por fim as *imagens habitadas*, imersivas como as paisagens ou ambientes reais e virtuais.

Quando Didi-Huberman se refere, na epígrafe que inaugura o capítulo, à mão que se emociona com a imagem, lembramos de um vídeo seu pertencente ao acervo do Centro Georges Pompidou em Paris, disponível para consulta entre milhares de outros (normalmente de artistas), em que o vemos manipulando e comentando um conjunto de fotografias que, durante um bom tempo, foram o alvo de

⁵ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit. p.28. Frase mencionada na epígrafe que inicia esse capítulo.

sua pesquisa. Uma série de imagens de arquivo, realizada no *Hôpital de la Salpêtrière* pelo famoso neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893)⁶ nos é apresentada nesse vídeo. Didi-Huberman mostra as fotos, uma a uma, descritas e analisadas como objetos preciosos que não podem ser somente vistos, mas tocados, manipulados em conjunto, sobrepostos, emparelhados, colocados em seqüências, organizados por aproximações, focalizando detalhes, repetições, expressões, cenários, fundos, objetos. Acompanhando sua fala e a forma como nos apresenta cada foto somos levados a um mergulho, a uma observação atenta que vasculha a imagem em todas as suas camadas e profundidades, o que proporciona ao observador, não somente uma aproximação sensível a cada uma, mas a revelação de uma história da imagem e da fotografia ao mesmo tempo em que desenvolve sua própria crítica. Há nesse gestual das mãos passando as fotos diante da câmera, uma verdadeira experiência sensorial/sensual a ativar as imagens, que passam a ser complexos objetos de desejo e de conhecimento, objetos de revelação e de gozo. Vemos, mais especificamente, a série de fotos de *Augustine*, uma das pacientes de Charcot que nos parece uma diva do cinema atuando com toda a sua verve dramática diante da câmera fotográfica. Na privacidade invadida nos momentos tidos como os de crise de histeria, buscamos descobrir a mulher que se mostra e se esconde ao mesmo tempo, e que não conseguimos enxergar senão condicionando-a a complexidade de seu contexto e das relações que agora se constroem também nas palavras do historiador, encantado com seu tema de investigação. São tantas as contaminações que se interpõem que não podemos mais falar somente sobre a aparência da pessoa retratada, ou mesmo sobre essa superfície quimicamente foto sensibilizada que duplica ou representa uma dada superfície do real. Essa formulação que exprime a condição de uma imagem capturada, no caso uma fotografia, contém em si uma complexidade tal que nos desafia a ir além dela, situação que, por isso mesmo, nos sentimos instigados a enfrentar.

⁶ Tais imagens foram publicadas pelo próprio Charcot em sua famosa obra *"Iconographie de la Salpêtrière"* (1876-80).

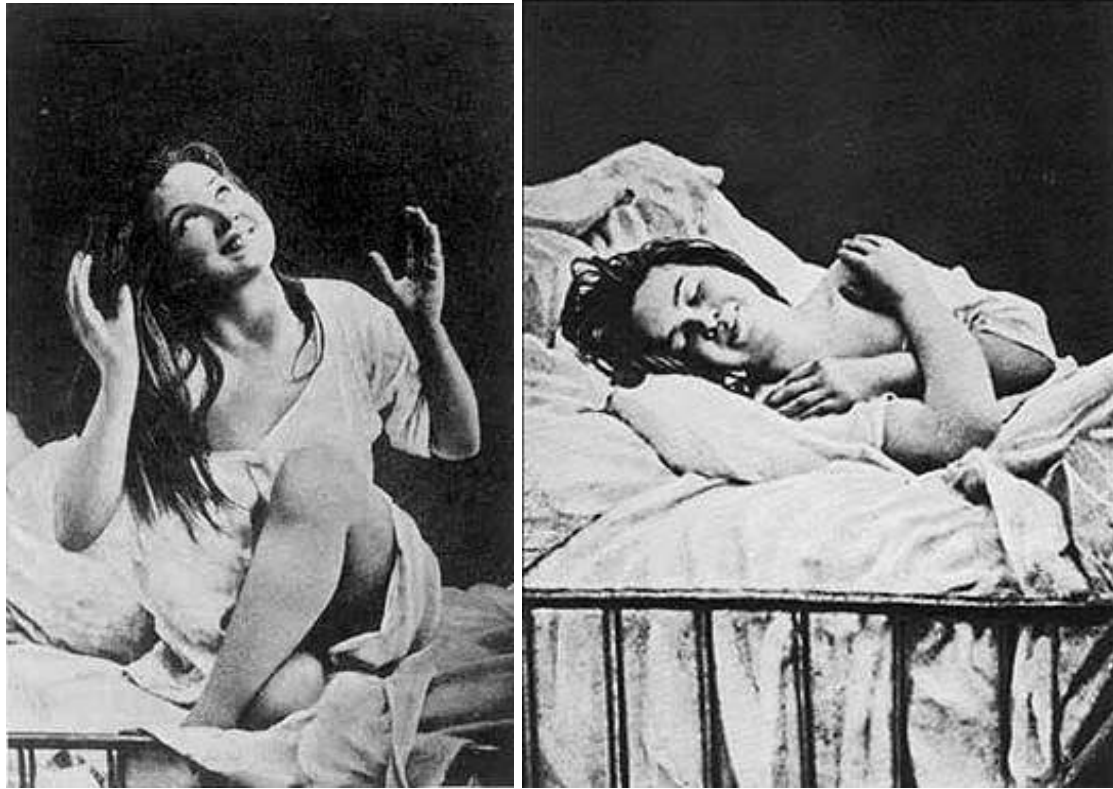


Figura 1 - Fotos de *Augustine* feitas por Jean-Martin Charcot, entre 1882 e 1893.

1.2. Percepção e materialidade da imagem

Ampliada a noção de imagem a partir dos conceitos a respeito da percepção apontados por Henri Bergson (1859-1941) faremos inicialmente um caminho inverso do que a princípio poderia parecer mais lógico para desenvolver uma reflexão sobre a materialidade da imagem. Bergson afirma: *Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.*⁷ Para esse filósofo francês a matéria estaria menos relacionada aos dados físicos de um objeto material ou da realidade, observados como entidades concretas, definidas e estáveis, externas e independentes de nossos sentidos. Para ele a

⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 17. Obra original publicada em 1896.

matéria seria mais bem definida por um conjunto de imagens que compõem a construção de nosso entendimento sobre o mundo. Segundo ele todo conhecimento passa obrigatoriamente por uma elaboração por representações, ou seja, por imagens, mas tais imagens só podem ocorrer a partir de um corpo sensível. Daí a referência fundamental que faz ao corpo - "meu corpo" - como o lugar matricial de toda a experiência com o mundo e a partir do qual quaisquer observações e vivências ocorrem, sendo também filtro contumaz que dá sua indelével contribuição à percepção.

*Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. Como explicar que esses dois sistemas coexistam, e que as mesmas imagens sejam relativamente invariáveis no universo, infinitamente variáveis da percepção?*⁸

Para tentar responder essa questão, é importante ressaltar a diferença existente entre o sentir e o perceber, já que as sensações podem ser involuntárias e muitas vezes automatizadas e a percepção, por sua vez, estaria vinculada a uma elaboração capaz de transformar as sensações em representações e imagens. O sentir seria então uma qualidade interna do corpo, ligada ao real, e por isso mesmo ao efêmero das vivências pelas quais passamos em sucessões contínuas e fugidias. O perceber, intrinsecamente associado a esse sentir, elabora-o desde que aflore da sensação o interesse que faz impulsionar todo um complexo processo de elaboração cognitiva capaz de construir imagens e representações com um potencial de exteriorização, o que permite concluirmos que esse perceber possui uma *duração*. A essa elaboração corresponde uma condição de permanência possível a partir da imagem que, em sua virtualidade, mesmo que paradoxalmente, alcançaria assim uma materialização, uma forma concreta e passível de compartilhamento. Sobre esse mesmo tema da percepção Gaston Bachelard acrescenta que os valores sensíveis têm que se tornar sensuais para encontrar sua densidade no Ser. Segundo ele:

⁸ BERGSON, op. Cit., p. 20.

*Essa densidade que distingue uma poesia superficial de uma poesia profunda, nós a sentimos ao passarmos dos valores sensíveis para os valores sensuais. Acreditamos que a doutrina da imaginação só será esclarecida se pudermos fazer uma classificação correta dos valores sensuais em relação com os valores sensíveis. Só os valores sensuais dão "correspondências". Os valores sensíveis proporcionam apenas traduções.*⁹

Assim, aliando os pensamentos desses dois filósofos poderíamos dizer que os *valores sensíveis*, estimulados por uma poesia, por exemplo - que nesse caso vamos tomar como um *elemento do universo* à maneira como Bergson conceitua -, só poderiam encontrar ressonância no indivíduo se transformados e adensados na experiência por seus valores sensuais, para assim encontrar sua forma como percepção. Ora, os valores sensuais se referem ao desejo e às escolhas de cada um e, muito especialmente, ao corpo e às suas afetividades. São oscilantes, dúbios, ambivalentes e paradoxais mas, por isso mesmo, dão uma consistência fundamental à vivência e são potentes 'fabricantes' de imagens. Imagens que habitarão os sonhos, que buscarão sua substância nas palavras ou nas variadas linguagens da arte, imagens para serem compartilhadas. Uma sensação que 'fisga' o indivíduo intimamente, sensualmente, alcança seu melhor aproveitamento como percepção que se estende naturalmente à categoria de *reflexão*, aqui compreendida também por uma definição apontada por Bergson e que alia os dois sentidos da palavra: (...) *projeção exterior de uma imagem ativamente criada, idêntica ou semelhante ao objeto, e que vem moldar-se em seus contornos*¹⁰, sendo, portanto, uma construção imagética que procura dar vida e forma à experiência.

Para melhor lidar com essa questão optamos por explorar a fundamental associação entre corpo (com todas as suas características: físicas, motoras, sensoriais, psicológicas) e sentido (em sua potência

⁹ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. SP: Martins Fontes, 1998. 202 p. p.22.

¹⁰ BERGSON, op. Cit. p.116.

sígnica, expressiva, *linguageira*¹¹, passível de transmissão e contato), âmbitos que denominaremos aqui Sôma e Sêma, respectivamente.

Sôma é um vocábulo de origem grega e se refere à “*expressão material de um corpo*” ou “o corpo como um todo”¹². Mas esse corpo que é pura fisicalidade, com seus membros, órgãos, tecidos e *humores*¹³, só encontra seu funcionamento pleno e sua plena expressão se compreendido como presença sensível, o que faz com que possamos avaliar sua saúde, sua vitalidade, seu estado de equilíbrio ou desequilíbrio, não apenas por simples aparência, mas por suas respostas e reações intrínsecas e também a partir de sua adaptação e aptidão para promover complexas trocas com o ambiente e com o outro. O corpo – *Sôma* – constituído por um conjunto de interações dinâmicas que entrelaçam condições anatômicas, fisiológicas, psíquicas, contextuais e sociais, será aqui compreendido a partir dessa complexidade que lhe confere também significativa fragilidade diante do mundo e da experiência de maneira geral. É esse corpo, físico e sensível, a observar o mundo e interagir com ele que focalizamos aqui, considerando sobretudo a experiência que empreende em relação à imagem: na construção de sua própria imagem e na experimentação das imagens do mundo.

Nesse sentido consideraremos ainda outro termo, *Sêma*, importante em nossa reflexão, e necessário para compor o território que desejamos delimitar. Vocábulo da mesma forma original do grego, designa “sinal; caráter distintivo”, indicando ainda a ideia de “significação” e “sentido”. Segundo Régis Debray, a palavra *Sêma* designou originariamente a “pedra tumular”, o que resultou na origem do signo como semelhança. Sabemos que o túmulo, para muitas civilizações antigas, representava a

¹¹ Utilizamos aqui um termo apropriado da tradução que Noemi Moritz e Marise Levy optaram por fazer na obra *A imagem inconsciente do corpo*, de Françoise Dolto, para a palavra francesa “langagier”, expressando a idéia de ‘comunicar-se a partir da linguagem falada’. (Dolto, 2004. p.11)

¹² HOUAISS, 2001.p.2605.

¹³ Humores aqui se referem ao conjunto de substâncias que circulam e são produzidas e secretadas pelo corpo como sangue, suor e urina. Sendo um termo pouco utilizado atualmente, nos parece bastante expressivo por trazer com ele todo um repertório relativo à teoria humoral e aos temperamentos descritos por Hipócrates (460 – 377 aC): o melancólico, o sanguíneo, o fleumático e o colérico, os quais se baseavam justamente nas alterações orgânicas manifestas através das substâncias em circulação.

imagem do morto, mantendo então sua presença viva e, muitas vezes, revelando-se a partir daí sua verdadeira importância para a coletividade, já que trans-substanciado em imagem e assim, em representação simbólica. *Sêma* está então diretamente conectado com a presença do corpo, sendo essa uma vinculação primordial e, por mais abstrata e elaborada conceitualmente que tenha se tornado a semiótica contemporânea, o suporte de experiência e de vivência que a engendrou não pode ser ignorado. Nossa apropriação do termo *Sêma* está, por isso mesmo, menos vinculado a um estudo semiótico que se desdobra de uma postura hermenêutica diante da produção artística e que não interessa a essa investigação, e mais vinculado às plurais reverberações de sentido que afloram da imagem em sua condição naturalmente polissêmica, em confronto direto com a percepção de um também multifacetado observador, o que evidencia a experiência como principal eixo de expressão e construção de conhecimento. Tais questões encontram ressonância no pensamento de Maurice Merleau-Ponty:

*Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado fazer...*¹⁴

Merleau-Ponty, ao considerar que a consciência é perceptiva indica que não basta pensá-la como uma relação ou uma intencionalidade, mas que é preciso integrá-la à nossa experiência e às vivências do nosso corpo, como uma 'subjetividade encarnada', fazendo com que o visível e o tangível se interceptem e se entrelacem. A possibilidade de experimentar a construção sensível que se processa em nosso confronto com a imagem, a partir de nossa percepção e, portanto, a partir de nosso corpo, é uma importante dimensão da experiência e de construção de conhecimento. Em última instância, se refere à integração entre a experiência sensível e a experiência cognitiva, onde a linguagem tem papel privilegiado como forma de expressão e compartilhamento. Não sendo exclusividade da arte, tal experiência aponta para a já antiga discussão sobre as relações entre essas duas operações: tanto a

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify 2004.p.18.

ciência quanto a filosofia, mesmo que exaltando a experiência como fonte de conhecimento, muitas vezes isolaram ou encararam separadamente tais domínios, privilegiando um sobre outro ou vice-versa. Somos, entretanto, favoráveis à compreensão de sua interação e do enriquecimento que proporciona a conquista de sua associação. Henrique de Lima Vaz, filósofo e teólogo brasileiro contemporâneo comenta:

*A oposição entre experiência e pensamento é o primeiro falso lugar-comum que convém remover. Uma tradição que corre paralela, seja na sua inspiração sensista, seja na sua inspiração intelectualista, costuma estabelecer entre experiência e pensamento ou entre o experimental e o teórico uma oposição fictícia que condenaria as espiritualidades contemplativas a um seco racionalismo e as espiritualidades da experiência a um cego irracionalismo (...). Com efeito, a experiência não é senão a face do pensamento que se volta para a presença do objeto. Daqui se infere imediatamente uma proporção direta entre a plenitude da presença e a profundidade da experiência, ou seja, a penetração dessa plenitude pelo ato de pensar.*¹⁵

A explicação dada por Lima Vaz traz uma enorme vitalidade à relação existente entre experiência e pensamento, numa associação poética onde os mistérios da criação e do conhecimento poderiam ser evocados como pulsão e como desejo, sugerindo que *Sôma* e *Sêma* se constituem mutuamente como numa relação amorosa. Tal afirmação feita por um teólogo alcança potente densidade já que reconhece que o espírito é igualmente alimentado pelos sentidos e pela razão. Os sentidos, em seu corpo a corpo com o real, possibilitam e engendram a experiência e a construção do conhecimento onde a imagem tem papel fundamental sendo linguagem e estruturação do pensamento.

Procurando compreender melhor nossa relação com a imagem pareceu inevitável recorrer a estudos e autores que se dedicaram a esse tema a partir da psicanálise, área que, historicamente, sempre se ocupou dessa relação entre o corpo e o sentido, e que tem como uma de suas áreas de interesse o estudo do desenvolvimento da criança, compreendendo-o como momento instaurador e decisivo para

¹⁵ LIMA VAZ, Henrique C. *Escritos de filosofia. Problemas de Fronteira*. Col. Filosofia Vol.3. São Paulo: Ed. Loyola, 1986. p. 243.

a formação das bases para essa interação que todo indivíduo possui com o mundo e com a imagem, na sua percepção simbólica e no seu imaginário.

1.3. Nascentes da imagem no corpo

Pensemos então o que seria a imagem do corpo (do *meu corpo* como diria Bergson) e como ela se faz no processo de amadurecimento do indivíduo, desde o útero até a fase adulta. Como nos diz a pediatra e psicanalista francesa Françoise Dolto (1908 - 1988), "*a imagem do corpo é peculiar a cada um: está ligada ao sujeito e à sua história*"¹⁶. Todos os sentidos são convocados nessa construção da imagem do corpo, por isso começamos na experiência uterina onde ocorrem os primeiros registros de estímulos elaborados pelo feto.

Os batimentos cardíacos da mãe, sua movimentação e seu repouso, são exemplos de estímulos auditivos e táteis que contribuem para a formação desse proto-repertório sensível a conceber o conforto e o desconforto, a fome e a saciedade e a constituir assim os primeiros traços de uma imagem corporal auto-referente. Com o nascimento outros tantos estímulos são acrescentados: na estreita passagem para o mundo exterior em que todo corpo é massageado e tocado, no primeiro sopro de vida, a urgente absorção do ar entrando pelas narinas e invadindo os pulmões inaugurando ao mesmo tempo a experiência com os estímulos olfativos, abrem-se assim importantes canais de comunicação entre o Ser e o mundo. Na sua condição impositiva e necessária, tal experiência vem carregada dos instintos mais primitivos de sobrevivência. Atraído pelo cheiro e pelo calor materno e mobilizado pela fome, ainda de olhos fechados, o recém nascido reconhece e se serve instintivamente do seio que o alimentará abrindo-se a outra dimensão de seu reconhecimento do corpo, que agora se comunica intrinsecamente com outro corpo e, a partir de estímulos táteis e gustativos, sensibiliza lábios, boca, língua, papilas, esôfago, estômago, todo o aparelho digestório que, a partir de então, passa a compor

¹⁶ DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 14.

mais alguns traços àquela imagem inicial, delineando a partir de então um verdadeiro território de ricas sensações.

Aprendemos com Dolto que a imagem do corpo entrecruza percepções relativas ao *esquema corporal* - que seria a ferramenta ou "*o mediador organizado entre o sujeito e o mundo*"¹⁷, às percepções relativas ao seu funcionamento, contexto e comunicação com esse mundo. Nesse entrecruzamento estariam os elementos essenciais de deflagração e constituição da imagem do corpo, que ocorre em todo indivíduo mesmo antes de qualquer consciência visível do corpo. Por isso acreditamos que a imagem não é, a priori, uma forma necessariamente visível mas, mesmo assim, trata-se de uma forma a se configurar, desde muito cedo, no nosso imaginário.

Mesmo antes da consciência visível de seu corpo, a criança já possui uma noção relativamente integral do mesmo, a partir dessa experiência interna, substancial e mesmo visceral, vivenciada no seu íntimo, e reconhecida ainda a partir dos limites de sua epiderme sensível, que toca e que é tocada. A percepção ocular se desenvolve posteriormente, enquanto, tato, audição e olfato já estão em pleno funcionamento e estimulação, o que contribui para essa noção de que antes de qualquer imagem visual, outras imagens não visuais já se formaram constituindo no indivíduo uma primeira matriz sensível.

Mas é evidente que a visão vem enriquecer e ampliar enormemente os limites desse universo que compõe nossa auto-imagem. A partir da incorporação da visão os aspectos retinianos da imagem passam a ter grande importância conferindo extrema complexidade à mesma, incluindo seus desdobramentos psico-sociais. Num primeiro momento a criança se vê e se toca diretamente, experimenta todas as suas partes visíveis e alguns de seus pontos cegos, mas naturalmente sensíveis. As costas, a nuca, a parte de traz da cabeça, as nádegas, permanecem sem uma imagem visível precisa, apesar de reconhecível como presença, não só por sua percepção tátil, mas pela correspondência possível com o que vê nos outros. Nesta etapa, o conjunto de imagens do próprio corpo, associando o

¹⁷ DOLTO, op. Cit., p. 10.

interno com o externo e já reconhecendo seus pontos cegos como semelhantes ao dos outros parece preservar uma unidade que será, entretanto, rompida a partir da noção especular do corpo, ou seja, a partir do primeiro confronto da criança com o espelho.

Tema fartamente tratado por Jacques Lacan e seus seguidores, incluindo Dolto, o *Estádio do Espelho*¹⁸ é um momento do desenvolvimento psicológico da criança, entre os 6 e os 18 meses, em que se processa a experiência reveladora da identificação com sua imagem refletida no espelho.

*A assunção jubilatória de sua imagem especular, por um ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da alimentação materna, que é esse pequeno homem no estado de infans [aquele que não fala], parece manifestar desde então, em situação exemplar, a matriz simbólica onde o EU [sujeito do inconsciente] se precipita de forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.*¹⁹

Dolto, comentando a esse respeito, nos alerta que essa “assunção jubilatória”, ou seja, a elevação do sujeito à revelação de seu duplo especular – seria menos um estágio em sua evolução psicológica que pressupõe um processo com certa duração, e mais um corte definitivo no desenvolvimento psíquico da criança, constituindo também um novo *lugar* para o sujeito. Poderíamos caracterizá-lo como um “rito de passagem”, experiência transformadora que fatalmente se impõe na vivência de qualquer pessoa, a não ser no caso de alguém que não possua visão. Tal experiência, ao mesmo tempo em que se anuncia como uma revelação lúdica e prazerosa (como define Lacan a partir da referência ao júbilo provocado por essa vivência), no reconhecimento dos próprios gestos e de sua fisionomia particular, traz consigo outra revelação mais complexa: a inexorável distância que se estabelece entre aquela auto-imagem constituída até então e a imagem visível no espelho. Sua simetria invertida, sua planaridade e aprisionamento contribuem para a constituição de uma cisão do Eu explicitada sobretudo pela

¹⁸ Trata-se de conferência apresentada por Jacques Lacan no XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique, 1949.

¹⁹ LACAN, Jacques, 1949. Disponível em: <<http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/miroir.htm>>. Acesso em: outubro de 2010. (Tradução nossa).

diferença entre a imagem totalizante do corpo e aquela percebida internamente. Dolto comenta que a imagem que a criança vê no espelho:

*(...) lhe traz apenas a dureza e a frieza de um espelho, ou a superfície de uma água dormente na qual, atraídas pelo encontro com o outro, tal como Narciso, não encontram ninguém: apenas uma imagem. (...) essa ferida irremediável da experiência do espelho pode ser denominada de buraco simbólico do qual decorre, para todos nós, a inadaptação da imagem do corpo e do esquema corporal – da qual numerosos sintomas visarão, doravante, reparar o irreparável estrago narcísico.*²⁰

É, portanto, no instante do reconhecimento de sua imagem no espelho que se forma a matriz identificadora do *eu*, imagem unitária que oferece uma ilusão de completude. Entretanto, o desencontro entre o corpo e sua imagem, ainda que marcado pela entrada de uma dimensão simbólica que ocorre através da nomeação feita pelo adulto em contato com a criança, mesmo assim evidencia uma falha que, em maior ou menor grau, irá explicar a condição humana de insatisfação permanente com sua própria imagem, algo que atravessa toda a vida do sujeito e que Dolto aponta como o 'irreparável estrago narcísico'.

Numa etapa consecutiva vemos nascer a transferência desse narcisismo em direção ao olhar do outro. Ao ver-se no *espelho*, a criança é invadida por uma inquietação, que imediatamente convoca um ponto exterior para melhor constituir essa relação imaginária. Esse ponto exterior é o *olhar do outro*, para quem ela se dirige em busca daquilo que lhe falta e é esse *outro* o responsável pelo eixo simbólico com o sujeito, que permite fixar a relação imaginária entre o corpo e a imagem. Como resume Lacan: "*Basta compreender o Estádio do Espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem (...)*"²¹. E eis como, de um momento para o outro, torna-se também pertinente a fantasia e a ficção, na importância simbólica adquirida pela imagem especular para a construção do sujeito, inaugurando a primazia da aparência sobre todo aquele conjunto complexo de imagens que engendrou a noção do Eu, até então

²⁰ DOLTO, op.cit. p. 124.

²¹ LACAN, J. *Escritos. O estádio do espelho como formador da função do Eu*. 1949. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.. p. 97.

e trazendo consigo condições inigualáveis para o florescimento do imaginário e da presença do outro como formador da auto-imagem. No espaço intermediário entre essa imagem especular e a imagem percebida internamente, abre-se uma lacuna e um lugar de conflito, propício à construção de máscaras e ilusões que se tornam de tal maneira presentes a ponto de constituírem uma nova forma, por vezes traidora, para o sentir do sujeito. É, portanto, nessa primeira infância, através da paradoxal experiência de auto-conhecimento no confronto com o duplo do espelho, que a imagem do corpo se re-organiza, criando um *continuum* de experiências repetidas e reconhecidas aonde irão se alternar percepções antigas e desconhecidas.

Concluimos que a imagem do corpo é, portanto, o traço estrutural da história emocional do sujeito, sendo o lugar onde se elabora sua expressão e comunicação com o mundo, o lugar da recepção, da memória e da emissão, onde a experiência e o conhecimento se transformam em imagem e linguagem para dar conta das relações inter-humanas.

Já que a imagem do corpo não é um dado anatômico natural, como pode ser o esquema corporal, mas que, ao contrário, se elabora na história do sujeito, cumpre-nos estudar de que maneira ela se constrói e se remaneja ao longo do desenvolvimento da criança. Este fato nos conduzirá a distinguir três modalidades de uma mesma imagem do corpo: imagem de base, imagem funcional e imagem erógena, as quais, em conjunto, constituem e asseguram a imagem do corpo vivente e o narcisismo do sujeito a cada estágio de sua evolução. Elas são associadas entre si a todo o momento, mantendo-se coesas através daquilo que denominaremos: imagem (ou melhor, substrato) dinâmica²², designando com isto a metáfora subjetiva das pulsões de vida que, originadas no ser biológico, são continuamente sustentadas pelo desejo do sujeito de se comunicar com um outro sujeito, por meio de um objeto parcial sensorialmente significado.²³

Dolto explica que as *Imagens de base* têm uma dimensão estática e se dividem em: *Imagem de base aérea* - ligada às vias respiratória, olfativa e auditiva; *Imagem de base oral* - que compreende a zona bucal, faringe-laringe associada à imagem do ventre, se está cheio ou vazio, com fome ou saciado;

²² Aqui a autora associa a imagem dinâmica a um *substrato* dinâmico, conferindo a essa imagem um caráter de substância estrutural e essencial para a constituição do ser.

²³ DOLTO, op. Cit., p. 37. (grifos da autora).

Imagem de base anal - relacionada à retenção, expulsão, às sensações táteis das nádegas e do períneo. Há ainda a *Imagem funcional* que é a imagem *estênica*, ou seja, relativa à força e à atividade de um sujeito em direção à realização de seu desejo e à sobrevivência e se relacionam às funções básicas do organismo como alimentar-se, defecar, respirar. A *Imagem erógena* se refere ao prazer e/ou desprazer erótico na relação com o outro. A *Imagem dinâmica* corresponde ao desejo de ser e de se autopreservar em direção a um devir. Fundamentalmente abalado pela falta, este desejo está sempre aberto para o desconhecido.

Por *objeto parcial sensorialmente significado* entendemos o conjunto de imagens que conseguimos concretamente expressar, representar e então compartilhar, diante do universo de imagens que concebemos internamente e que permanece inexpressável, da mesma forma como percebemos um conjunto de imagens do real²⁴ que também é parte indubitavelmente limitada do que esse real nos oferece. Sabemos que de toda a “paisagem” do real o que percebemos é sempre parcial, como é parcial um instantâneo fotográfico, não somente pela fugacidade do momento de captura e pela incapacidade de apreender simultaneamente todos os ângulos e nuances, mas sobretudo pelo perfil de cada sujeito que, em sua singularidade, atua sempre com seus próprios e particulares filtros de percepção. Como nos diz Bergson, se referindo prioritariamente à memória, não há percepção que não esteja impregnada de informações que desviam e remodelam o que é percebido.

*Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie.*²⁵

²⁴ É importante salientar que aqui nos referimos à noção de *real* da doxa, do senso comum, tanto empregado por Bergson como por outros teóricos aqui citados, não entrando, portanto, no conceito lacaniano que estabelece a subdivisão entre simbólico, real e imaginário.

²⁵ BERGSON, op. Cit. p. 30.

Assim, tanto internamente, através da imagem dinâmica que se constrói na associação entre os conjuntos de imagens apontados por Dolto, como externamente, através da complexidade de informações e imagens que se produzem diante do sujeito, os desvios e perdas são sempre ativos, reinventando a todo o momento interações novas entre o ser e o ambiente, entre o ser e o outro.

Consideramos fundamental apontar essa construção da imagem do corpo como uma maneira de nos aproximarmos de nossa aposta numa condição matérica da imagem e evidenciamos aqui mais um postulado do qual partimos: a importância do corpo como primeira instância de manifestação da percepção e da constituição de imagens, sendo sua matriz e seu filtro definidor, agindo sobre a realidade percebida e interagindo com o outro, a partir de uma complexa rede de associações físicas, psicológicas, históricas e sociais. Por esse postulado reconhecemos que a materialidade do mundo pode ser tomada como um conjunto de imagens que agem umas sobre as outras, sempre produzindo novas e diferentes reverberações em cada indivíduo. Se as imagens passam a ser um dado concreto de compartilhamento, é mesmo assim importante esclarecer de antemão que não estamos nos referindo a imagens que representam a realidade ou uma verdade seja ela qual for. Ao focalizarmos, por exemplo, uma *imagem capturada* (uma fotografia ou o reflexo de uma imagem na água), nem nesse caso podemos afirmar que se refira a um 'recorte do real'. Mas é fundamental que a compreendamos diante das condições aqui desenvolvidas relativas ao corpo, à experiência, à percepção, à cognição e às formas de expressão, pois qualquer linguagem e, por conseguinte, qualquer imagem, para ter sentido, precisa adquirir no corpo do indivíduo sua própria corporeidade, sendo passível de ser "metabolizada" ainda como imagem num terceiro corpo que é o corpo relacional ou corpo social.

Mas, para além dessa relação que construímos com a imagem e que procuramos aqui desenvolver inicialmente, interessam-nos explorar sua materialidade a partir de outras referências que se situam nas próprias formas de sua produção, tanto como fenômeno a ser observado como por sua captura, apropriação e transformação, tendo sempre em vista a possibilidade de refletir sobre esta importante presença nas Artes Plásticas.

2. OBSERVAR IMAGENS

Machu Picchu, Peru. Século XV: a revelação da água



Figura 2 – Vista Aérea de Machu Pichu e Relógio de Sol.

Cidade inca construída sobre o vale do rio Urubamba, Machu Pichu nos apresenta uma arquitetura característica, aproveitando os acidentes geológicos do espinhaço de uma montanha situada nos maciços centrais dos Andes peruanos, a 2.400 m acima do nível do mar. Trata-se de um conjunto urbanístico complexo, que integra três áreas bem definidas: a sagrada, a urbana e a agrícola. Na área agrícola, testemunhamos um elaborado projeto de irrigação a partir do desenho de terraços de cultivo associados a recursos desenvolvidos para o melhor aproveitamento das condições climáticas da região. Entre tais recursos, o relógio de sol, chamado *Intiwatana* ou "lugar onde se amarra o sol", tinha a dupla função de medir o tempo e servir de altar para os cultos religiosos. O grande monólito de granito esculpido indica os pontos cardeais e permite o reconhecimento dos solstícios e equinócios a partir do estudo da projeção da sombra formada pela irradiação solar. Está situado diante de um amplo horizonte de observação, permitindo, a partir dele, um maior controle visual sobre a região.

Além desse relógio encontram-se, em lugar também topograficamente privilegiado na Zona Industrial da cidadela de Machu Pichu, duas pequenas escavações feitas na própria rocha local. Temos notícias controversas sobre os usos atribuídos a essas concavidades e, sendo mais frequentemente nomeados como *morteros*, uma de suas atribuições prováveis seria a de triturar grãos ou misturar substâncias. Entretanto, especula-se também sobre outro uso que, para muitos, exerce um fascínio especial, como foi o caso da experiência que tive ao vê-los *in loco*, em 1998, experiência essa responsável por grande parte da pesquisa plástica que se iniciou desde então e que motiva também essa investigação.



Figura 3- Fotos dos *morteros* ou *observatórios* de Machu Pichu.²⁶

²⁶ Foto disponível em: <<http://blogs.bootsnall.com/JamesM/machu-picchu-ciudad-perdida-de-los-inca-lost-city-of-the-incas.html>>. Acesso em: setembro de 2010.

Esses pequenos tanques redondos, preenchidos com água, tornam-se sofisticadas lentes planas reflexivas. São espelhos d'água que teriam servido de observatórios, permitindo a pesquisa sobre a rotação da terra, assim como a atenta observação do céu e das constelações. Provavelmente auxiliados por essas *ferramentas*, certamente associadas ao relógio de sol, os incas configuraram um calendário que contava com os mesmos 365 dias do nosso calendário ocidental, definindo assim as datas agrícolas ideais para semear e colher.

Interessa-nos aqui explorar exatamente o uso desses *morteros* de Machu Pichu como observatórios, pois, revisitados hoje com o conhecimento que temos sobre a fotografia e sobre os procedimentos de obtenção da imagem, podemos encará-los como a mais rudimentar técnica de captura da imagem, derivada diretamente da situação naturalmente encontrada nos lagos, nas lagoas e nas poças d'água, mas agora utilizados especificamente para essa função, com um dimensionamento e forma que facilitam a observação. Apesar da escassa literatura a respeito de tal invenção e de muitos astrônomos considerarem a observação direta do firmamento mais rica para a pesquisa, podemos arriscar algumas reflexões que nos parecem pertinentes em relação ao que tais espelhos rudimentares nos oferecem: ao perceber o "deslizamento" da imagem do firmamento projetada sobre esse simples tanque de água, quantas questões relacionadas ao comportamento do planeta e aos corpos celestes que o rodeiam afloraram? Quantos conhecimentos puderam ser apreendidos com o uso desses "aparelhos" que permitem a transposição do espaço físico tridimensional para um espelho plano, bidimensional? Não estaríamos assim a um passo da possibilidade de representação tão importante para a interpretação dos fenômenos físicos e, obviamente, fundamental para a arte? Qual a importância daquele contorno circular delimitando um campo, impondo uma moldura, focalizando o fenômeno? Como não pensar na observação de proporções e escalas dos elementos que constituem a imagem, comparando-as e localizando-as em relação a essa moldura? Como deixar de perceber a infinidade de possibilidades de imagens que se abrem com o deslocamento do observador? De alguma forma nos vemos diante da mais primária câmera de vídeo, já que possui a propriedade de capturar imagens, nem estáveis nem fixas, mas em tempo real, ou seja, imagens em movimento, que ocorrem em múltiplas circunstâncias

inclusive associadas entre si: a do citado deslocamento do observador ao redor da "lente", o movimento próprio do planeta e, portanto, dos astros refletidos na água, além, é claro, do movimento que pode ser imposto à água, seja pelo vento ou pela chuva, pelo toque ou pela queda de folhas e impurezas do ar. Sem possibilidade de registro ou fixação poderíamos dizer que a água nessa condição de superfície plana e reflexiva é a própria substância da imagem, ou utilizando uma terminologia mais apropriada e que englobará, como veremos mais adiante, outras categorias igualmente efêmeras, a água seria uma instância de **proto-imagem** e uma das mais expressivas formas da materialidade da imagem defendida em nossa pesquisa.

Ocorrendo sobretudo a partir da perfeita estabilidade da água, tal espelho d'água ocorre somente sob a forma de *água dormente* como designa Bachelard, já que sem escoadouro possível, mantém a água principalmente em repouso, esta que é a condição ideal para uma nítida reflexão especular: "*A água, em sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida.*"²⁷

²⁷ BACHELARD, 1998. p. 50.

RELATO DE PERCURSO I

A investigação sobre a *Materialidade da Imagem* está, portanto, associada à experiência vivenciada em Machu Pichu a partir do que considere ser a “revelação da água”, ou seja, a possibilidade de reconhecer a água como instância privilegiada da imagem e como potente condição tanto para reflexão como para a criação. Nesse, que é o primeiro de três relatos sobre minha produção artística, apresentarei alguns dos trabalhos plásticos originados dessa experiência e que orientaram a opção teórica empreendida nessa tese e seus desdobramentos como reflexão que acompanha e enriquece a prática.

Em uma experiência profissional que incorpora diferentes frentes de produção e atuação, ainda que todas participantes do mesmo universo das artes visuais, estou convicta de que só será possível construir um discurso que se abra ao usufruto de diferentes linguagens, sendo tais relatos, necessariamente, depoimentos pessoais sobre processos, procedimentos e reflexões que ocorrem simultaneamente, sem uma ordenação clara, compondo relações internas e externas. Não há portanto um rigoroso compromisso cronológico, mas uma tentativa de compor núcleos conceituais abertos e em diálogo.

Minha atividade didática tem me permitido construir momentos muito profícuos de produção plástica. Foi numa iniciativa pedagógica inventada e, que posso dizer ser de grande risco por não poder se ajustar a nenhum modelo pré-estabelecido, é que percebi a dimensão de troca e sobretudo de criação que poderia ser engendrada junto a um grupo de artistas em formação, dentro do próprio ambiente acadêmico. Sendo justamente o lugar sobre o qual estamos sempre exercitando a crítica e a busca de estratégias para driblar a cristalização, foi nesse espaço acadêmico mesmo que a proposta, aos poucos,

tomou forma dentro da prática da disciplina de Desenho ²⁸, onde a paisagem era um tema a ser explorado. Assim, configurou-se projeto *Laboratórios Urbanos*, hoje em sua 10ª versão. Tal iniciativa caracterizou-se, desde o começo, pelo encontro e pela troca dentro de um processo coletivo de experimentação em que atuo como orientadora e facilitadora dos projetos artísticos do grupo, compartilhando a produção e a reflexão a partir da apropriação de espaços não convencionais da cidade, de suas características intrínsecas, seu histórico particular e seu uso pela comunidade. Sendo um trabalho que, a cada versão, conta com novos participantes, o desafio constante é sua adequação às questões do próprio grupo, administrar as expectativas e intentos individuais para a construção de uma proposta comum respeitando as diferenças de cada um. Assim a própria escolha dos espaços de intervenção e ação é sempre diferente e não há como estabelecer previamente o rumo que terá o trabalho senão mergulhando em sua prática.

Na lógica desse projeto sempre me envolvi realizando também minhas próprias investigações e experimentações plásticas, compartilhando com o grupo uma parte significativa de minha produção, dando novo sentido à experiência didática ao torná-la mais instigante e estimulante e trazendo à prática novas condições de desenvolvimento, diálogo e enriquecimento. Foi na terceira versão dos *Laboratórios Urbanos*, em 2004 que tive a oportunidade de realizar minha primeira experiência com o que chamei a partir de então de *Observatório*, tendo como inspiração a visita feita a Machu Picchu e o confronto com os singelos observatórios de água escavados na pedra.

²⁸ Entre 2003 e 2004 eu trabalhava como Professora Substituta no Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG e estava encarregada da Disciplina Desenho II, onde a ementa sugeria enfoque no desenho de paisagem. O trabalho, de um semestre de duração, era desenvolvido em três etapas: duas no entorno da Escola, na produção de 20 desenhos a partir da observação, em seguida selecionados para a realização de uma série finalizada para apresentação e uma última etapa onde fazíamos a apropriação de um espaço externo ao Campus, com a finalidade de desenvolvermos um projeto coletivo em lugar específico.

Em dezembro de 2004, *In-Sítio*, 3ª versão do Projeto *Laboratórios Urbanos*, foi o evento realizado no espaço da escola *Picapau Amarelo* no Bairro Gorduras, Belo Horizonte, idealizada pela educadora Madalena Lanna Gastelois. Desativada nos anos 90, o Sítio se manteve, preservando as instalações de salas de aula, piscina, parque de diversões, bambuzal, galpão-refeitório em meio a uma arborizada paisagem natural, abrigando atividades culturais, sobretudo voltadas para a comunidade local, cuja situação econômica é inversamente proporcional à produção musical que realizam. A riqueza de elementos históricos e espaciais proporcionou o desenvolvimento de ações, intervenções e performances, além de uma oficina de percussão numa troca bastante produtiva com os moradores da região.

Nessa privilegiada paisagem foi possível realizar um projeto que há muito eu pensava colocar em prática. Simulando o Observatório Inca apropriei-me de um tanque de areia vazio com a ideia de produzir uma superfície reflexiva para a observação de imagens. Tal tanque de areia, inativo desde o encerramento das atividades da escola, era construído em concreto, mas já estava bastante deteriorado pelo tempo. Seu formato retangular era muito adequado à experiência, pois desempenhava a configuração de um campo visual padrão, emoldurado nos parâmetros ortogonais tão comuns aos domínios do desenho e da pintura, inclusive com proporções próximas ao do retângulo áureo tão preconizado pelos artistas e arquitetos renascentistas²⁹.

O preenchimento do tanque com água foi o primeiro desafio a ser enfrentado, tendo em vista sua dimensão e seu estado precário. Com a mangueira ligada, a água foi tomando o espaço do tanque rapidamente, penetrando em cada poro do

²⁹ A dimensão do tanque era 110 x 170 cm. Se obedecesse perfeitamente a proporção áurea teria 110 x 178 cm, o que, visualmente, não faz grande diferença.

concreto, infiltrando-se pelas gretas e impossibilitando que o seu nível permanecesse estável.



Figura 4 - Tanque de areia vazio e primeira experiência de preenchimento com água.

Para solucionar o problema optei por revesti-lo com lona plástica de forma a impermeabilizá-lo. Pude então perceber que o plano formado pela superfície da água parecia inclinado, numa posição impossível de ocorrer diante da gravidade, gerando um fenômeno que atraía o olhar. Naturalmente, era a construção ortogonal do tanque, aparentemente geométrica e plana, que proporcionava essa percepção distorcida sobre o nível da água. O contorno retangular do tanque e seu fundo de concreto foram construídos inclinados, coerentes apenas com uma topografia ligeiramente acidentada do terreno. Assim o plano da superfície da água, obedecendo à gravidade e à posição perpendicular em relação ao eixo da terra, estava estranhamente desalinhado em relação às margens construídas em cimento que, a priori, pareciam perfeitamente paralelas ao solo. Esse engano do olhar fazia pensar sobre a gravidade, sobre o comportamento da água e sobre as condições construtivas e arquitetônicas que podemos manipular a fim de criar ilusões ou situações inusitadas à percepção. É também experiência vivenciada com grande frequência cotidianamente e temos normalmente pouca aptidão para reconhecê-la e/ou aceitá-la. Um exemplo emblemático, de mesma natureza que a do

Observatório realizado no Sítio Picapau, testemunha-se na catedral da Cidade do México, que desde os anos 90, está em obras para a nivelção da construção que, durante décadas, vem afundando no terreno pantanoso em que está instalada. Enormes macacos hidráulicos têm sido utilizados para suspender o lado mais afundado. Entretanto, entrando no interior da catedral, nenhuma alteração é percebida pelo visitante, a não ser pelo imenso pêndulo suspenso desde o ponto mais alto de sua abóboda central, que parece oblíquo, inclinado de maneira antinatural em relação à gravidade. Não fosse a total impossibilidade de um fenômeno como esse acontecer, não seria perceptível ao observador comum a significativa inclinação da construção, que a partir do interior preserva sua ortogonalidade, com seu piso perpendicular às paredes, sendo a própria construção, portanto, a responsável por esse engano do olhar.

Assim, tanto o pêndulo como o tanque preenchido com água no Sítio Picapau desempenham o papel de ‘ferramentas de observação’, evidenciando as condições naturais e físicas de nosso planeta - a gravidade e as relações geométricas compreendidas a partir da linha do horizonte - correspondendo provavelmente às primeiras conjecturas do homem sobre o planeta, e confirmando a importância do observatório inca de Machu Picchu como instrumento de conhecimento.

No Sítio Picapau, a partir dos registros fotográficos iniciais que documentaram a ação antes mesmo da instalação da lona plástica, outras questões foram surgindo, sobretudo a partir da observação das mudanças processadas no decorrer do dia. O tanque de areia vazio estava tomado por uma vegetação que brotou das gretas e rachaduras do concreto, criando uma textura irregular onde o verde vegetal se embrenhava no cinzento claro do concreto o que constituiu uma primeira camada de imagem formada por esse pequeno ecossistema produzido pelo tempo. Ao submergir as plantas, a água ia

se impondo enquanto instância de imagem pelo espelhamento que criava. Pequenos ciscos, por sua leveza, eram içados à medida que a água se avolumava dentro do tanque. Junto a folhas e gravetos, compunham texturas misturadas à imagem refletida sobre a superfície plana da água, cujo contorno era ainda irregular, informe, porém com reflexos bem definidos de céu e de nuvens. Uma 'imagem contaminada', formada por camadas sobrepostas que, se registradas na objetiva da máquina fotográfica, se condensam em sínteses jamais repetidas.

No decorrer do dia, especialmente instável, muitas situações se sucederam, gerando novas possibilidades de experimentação com a imagem, num tanque então revestido pela lona e assumido como *Observatório*. Com a mudança do tempo, o céu escureceu em densas nuvens entre o branco e o cinza fazendo com que o reflexo na água - ainda visível e bastante nítido - se tornasse uma imagem em branco e preto, restando apenas o alto contraste das plantas escurecidas sobre um céu claro.

Em seguida a chuva, com seus primeiros pingos, desenhou anéis que se expandiam sobre a superfície da água e interceptavam-se uns aos outros. Aquel plano que espelhava a paisagem tão nitidamente sofreu completa transformação, tornando-se mais opaco, borrando os reflexos e apagando as camadas mais profundas da água. Uma "pura superfície" de relevos se apresentou em contínua transformação até uma intensa e desordenada vibração.

A chuva de verão veio forte, mas durou pouco. Em instantes, mais uma mudança ocorreu no *Observatório*: passada a tempestade, nova instância de imagem se produziu na superfície que, mais uma vez, encontrava a calma e com ela, a transparência e seu poder de reflexão.

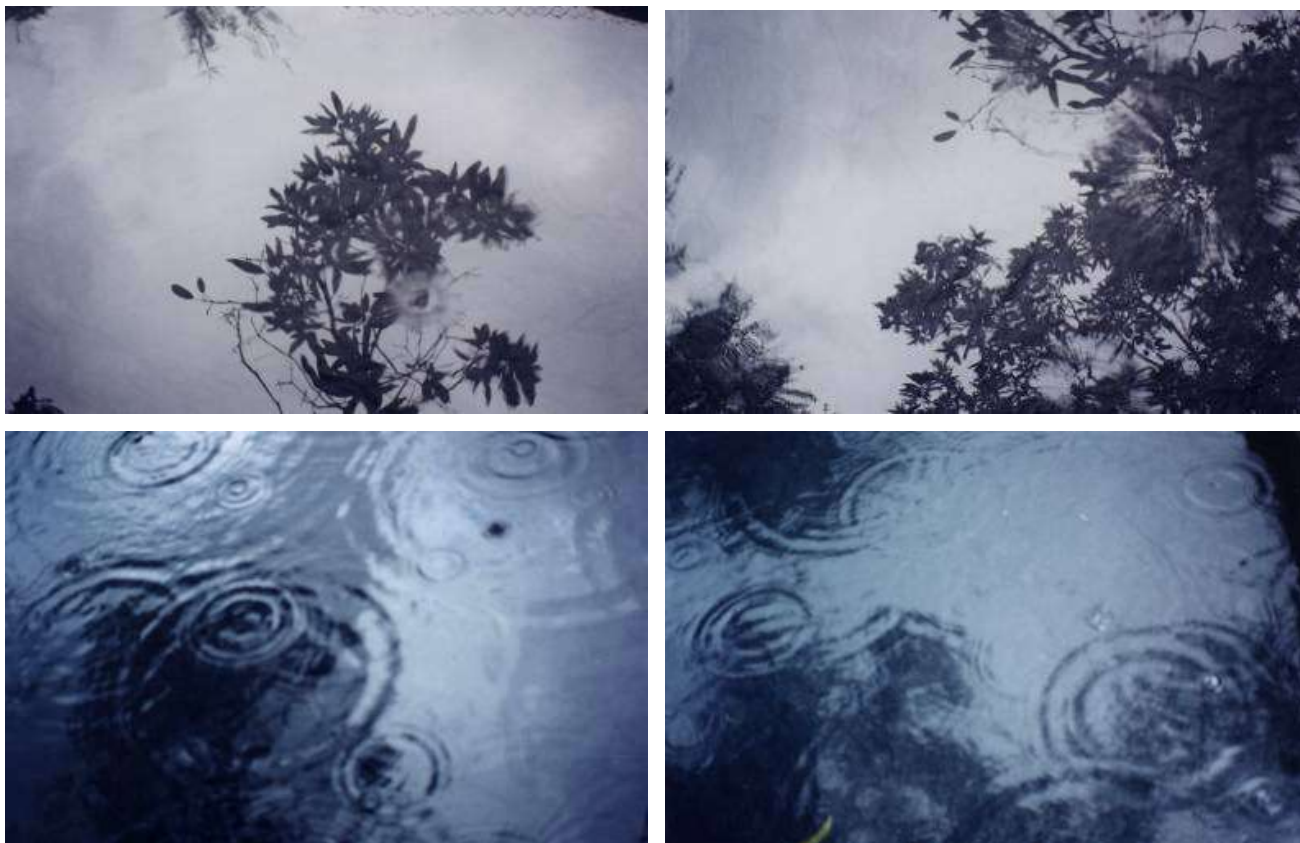


Figura 5 - *Observatório*, imagens produzidas na água.

A água, como espelho cristalino, voltava a olhar o mundo e a nos olhar. As folhas verdes das árvores, o céu azul, as nuvens brancas apareciam novamente nítidos junto a algumas manchas brilhantes a denunciar que o espelho era líquido. Eis que testemunhávamos então a imagem em ato, a imagem em suspensão, no exato momento de sua aparição.³⁰

³⁰ A partir de Didi-Huberman *in Phasme: essais sur l'apparition*. Paris : Minuit, 1998. (p. 88).



Figura 6 - *Observatório*, imagem produzida na água com a volta do sol.

Na dupla condição de transparência e poder de reflexão que a água possui, sempre novas configurações de imagens ocorrem, misturando profundidade e superfície, muitas vezes associadas ao movimento. Mas tal observação exige a vivência, a presença diante do fenômeno dessa geração espontânea de imagens. Uma experiência como esta, de tal forma cotidiana e corriqueira, exige uma percepção aberta, situação propiciada pelo *Observatório* que permite que tal fenômeno se apresente assim, focalizado diante do observador, convidando-o para um mergulho.

*Onde está o real: no céu ou no fundo das águas? O infinito, em nossos sonhos, é tão profundo no firmamento quanto sob as ondas.*³¹

³¹ BACHELARD, op. cit. p. 51.

Essa questão poética formulada por Bachelard parece adquirir novas nuances se a transportamos para o universo talvez menos lírico mas não menos onírico do espaço urbano. Em vertigem e poesia o ambiente das cidades nos fornece mais uma potente expressão para a materialidade da imagem. Como nas reflexões da água, igual situação de produção espontânea de imagens presenciamos nas vitrines e janelas das cidades, sendo da mesma maneira rotineiras e fugazes. Dia após dia passamos por planos reflexivos como esses e cotidianamente eles nos re-enviam as imagens dos lugares pelos quais passamos, em cada logradouro que nos deslocamos: nas ruas, avenidas, praças e shoppings, mas poucas vezes nos damos conta ou valorizamos a sua insistente presença. Como as poças que se formam com a chuva esses banais espelhamentos se multiplicam no espaço urbano não somente nas janelas de prédios e escritórios ou nas vitrines de lojas, restaurantes e cafés, mas nos carros, cada vez mais numerosos em nossas vias públicas. Nada escapa dessas *câmeras* sem célula fotosensível, analógicas e rudimentares: seja refletindo frondosas árvores ou a miséria e a sujeira que se acumula nos grandes centros urbanos, não há um *olhar* seletivo, interessado ou comprometido... mas há mesmo assim um *olhar*, ou melhor, múltiplos *olhares*, frequentemente sobrepostos, misturando o fora e o dentro, construindo inusitados diálogos de imagens.

Foi observando esses novos planos de reverberação da paisagem urbana que, num início do inverno, passei a perseguir os ipês de Belo Horizonte, no momento em que começavam a florir. Sempre focalizando suas imagens projetadas sobre vidros e metais espelhados que, de acordo com sua curvatura e localização, incorporavam ruídos, deformações e novas camadas de figuração. Fotografei primeiro os roxos, em seguida, os amarelos, brancos e por fim os rosas, cada um a seu tempo, como geralmente ocorre nessa espécie

típica do cerrado. Interessava-me a presença, mesmo que discreta, de pistas sobre a condição urbana dessas árvores: fios de alta tensão, postes, as luzes dentro de escritórios ou lojas e carros.

Nesse primeiro momento, que considero de pesquisa e levantamento de material para a produção, a constatação da presença material da imagem na cidade se impôs mais uma vez e, de alguma forma trazia uma ironia quanto a nossa intolerância e crítica à hegemonia da imagem no ambiente urbano contemporâneo. A coleta gerou um enorme arquivo que tem sido acrescido a cada inverno e que se tornou a base de trabalhos que serão mencionados mais adiante.

Da mesma forma como ocorre essa ‘perseguição’ aos reflexos de ipês, tem também um lugar de destaque a observação de sombras e seu constante registro. Nenhum trabalho já está consolidado a partir dessa pesquisa mas, como todo o percurso tem desdobramentos plurais e se processa lentamente gerando frutos muitas vezes tardios e, às vezes, permanecendo mesmo somente nos bastidores, pareceu-me importante como pista desse percurso que relato aqui. Nesse caso, mais uma vez evidenciou-se a busca pela formação rudimentar e espontânea da imagem, além de sua condição material já que forçosamente atrelado ao referente objetual e concreto que a produz.

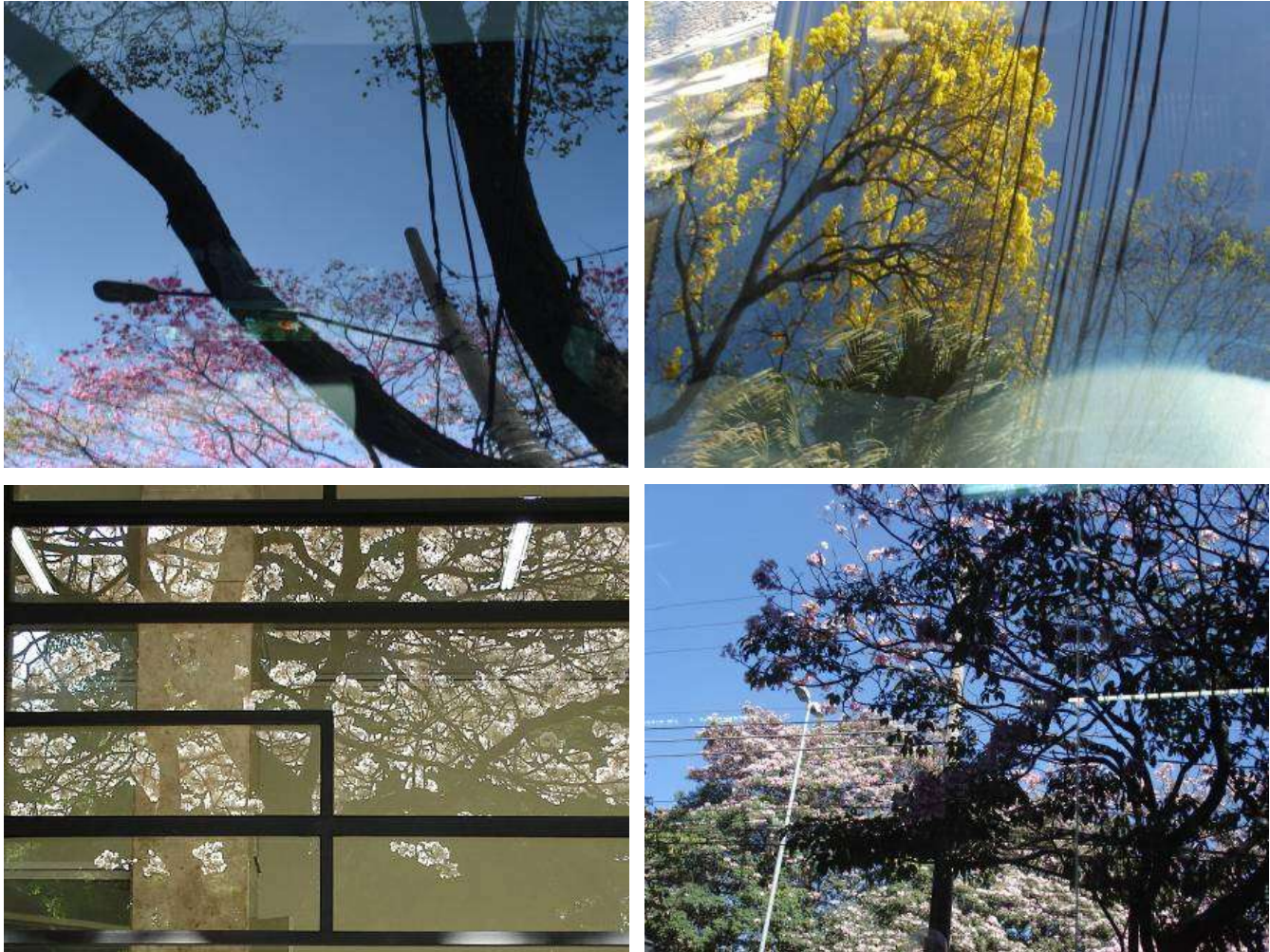


Figura 7 - Captura dos ipês nos vidros da cidade.

A experiência com as sombras foi, nesse caso, realizada com o uso de câmera de celular e deu origem a um trabalho conjunto com outro artista, Délcio Fonseca, onde realizamos diálogos inacabados que se processam como um jogo de “telefone-sem-fio” a partir do envio de imagens através do serviço MMS (mensagem multi mí di a).

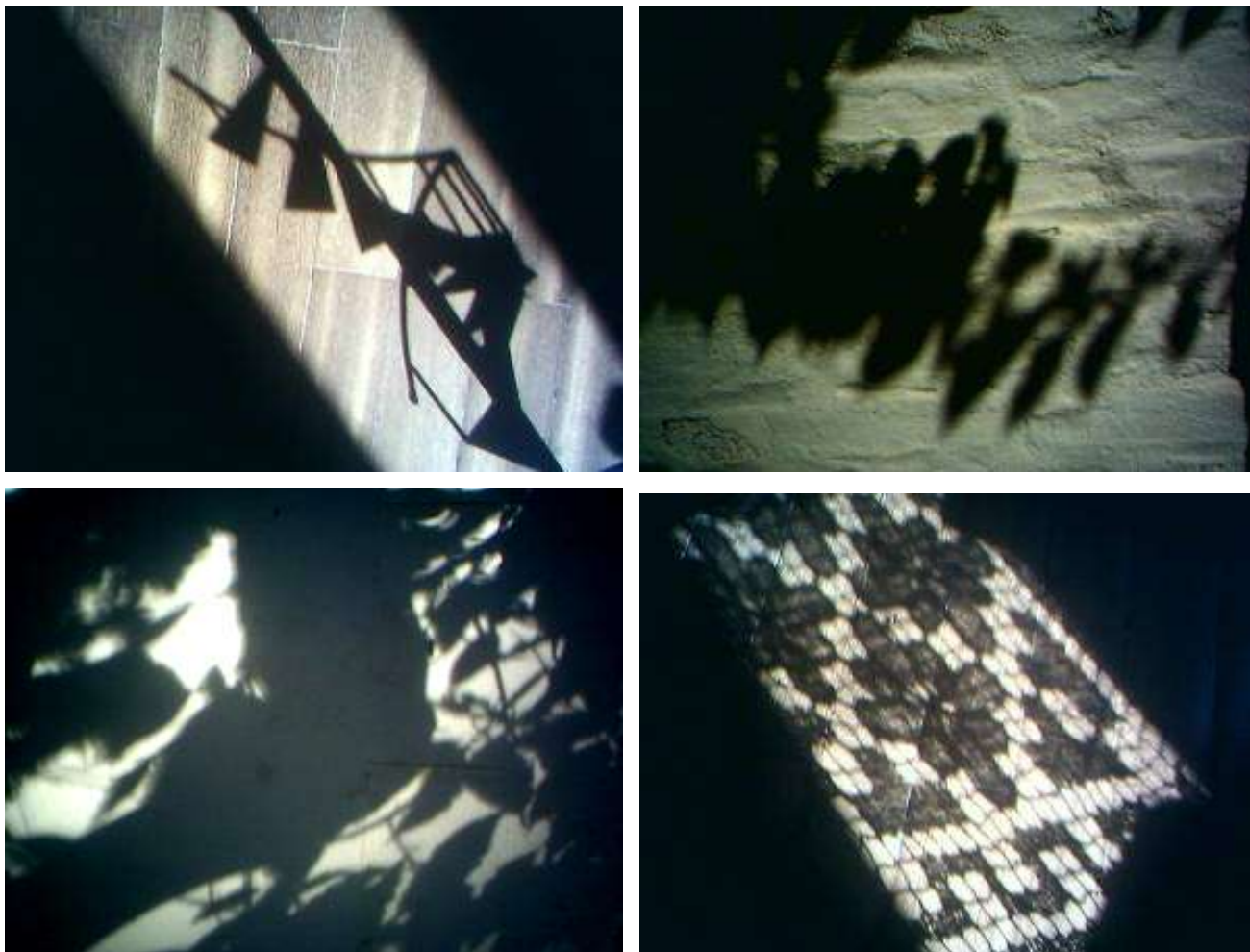


Figura 8 - Captura de sombras.

O projeto, denominado *Com[vice]versa*, ainda em andamento, tem se desenvolvido em quatro séries diferentes de imagens, todas explorando na aproximação ou no enquadramento, ângulos que provocam estranhamento a fim de criar uma certa dificuldade para seu reconhecimento, como um desafio à interpretação e à continuidade do diálogo. Assim, evidenciam-se subtemas e formas que provocavam algumas surpresas, fazendo surgir novas respostas e, muitas vezes, desvios inusitados. O tema da sombra, derivou-se inicialmente das imagens de reflexos, já recorrente como foco de observação. Delas

surgiram em seguida outros dois: “perspectivas” e “corpo”. Por romper com o discurso verbal essa experiência torna-se uma possibilidade exploratória de conhecimento e comunicação privilegiados a partir de imagens espontâneas, como as dos reflexos e sombras, e construídas, como as de perspectivas e corpo. Forma-se, de qualquer forma, um interessante encontro do rudimentar das imagens com uma tecnologia de produção e circulação de imagens bastante contemporânea, ainda que prioritariamente amadora, disponível a qualquer pessoa de posse de um celular que tenha uma câmera embutida, algo bastante frequente nos dias de hoje. A imediatez do aparato técnico é algo que contribui para que os registros aconteçam a qualquer momento, em situações variadas do cotidiano e, por isso, não um comprometimento com a qualidade de resolução da imagem mas com a continuidade do diálogo, que pode ser infinito.

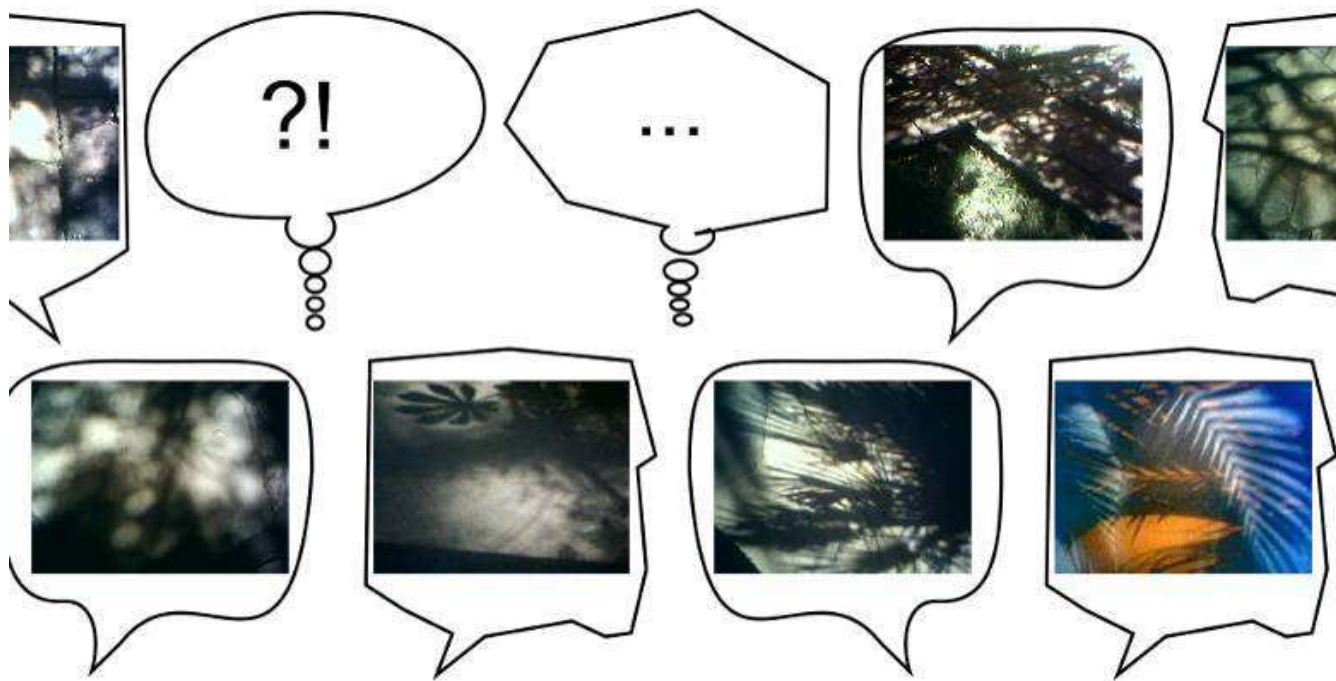


Figura 9 - Délcio Fonseca e Elisa Campos. *Com[vice]versa*, detalhe da série de diálogo de *sombras*.

Trabalho inédito, permanece em processo para uma apresentação que, a princípio, explicita tanto o processo como os estranhamentos causados, que dão origem a novas sequências de aproximações e que permitem perceber a riqueza de estímulos visuais que, normalmente, nos passam despercebidos.

Merece ser citada ainda a experiência mais recente de percepção de sombras as quais produzem imagens que se desconectam dos referentes que a geraram e ocorrem como revelações já que conduzem a observação ao reconhecimento de uma incongruência ou uma dissimilhança. A primeira dessas imagens foi essa em que uma pequena projeção de sombra desenha uma paisagem em que se vê o perfil de uma casa num fundo de céu tempestuoso. A imagem formada, entretanto, não passa de uma projeção de livros empilhados sobre um criado mudo, como vemos na foto abaixo.



Figura 10 - Outras experiências: *Sombra inverossímil*.

A banalidade dessa imagem, sua projeção sem planejamento prévio, sem intencionalidade exigiu somente um olhar para devanear e um desejo de compartilhar. Seria verdadeiramente uma imagem, se não fosse esse olhar? De qualquer forma, devo dizer que o aspecto lúdico e enganador da imagem, sua aparição e imposição permanece como uma inspiração e, às vezes, como um

vício do olhar que, de tão treinado, acaba sempre focalizando situações como essa e como as das impressões de folhas sobre calçadas e asfalto, recorrentes em cidades onde o outono vem com chuva.



Figura 11 - Impressões no outono parisiense.

A presença dos espelhos

Essas situações apresentadas, em sua maioria, estão no âmbito da observação e registro, mas fazem parte de um mesmo interesse por imagens indiciiais e imagens imediatas (que acontecem em tempo real sem o auxílio de uma técnica). De alguma forma, elas evidenciam em minha prática a necessidade de questionar a imagem e de reconhecê-la por sua materialidade que nem por isso nega os artifícios técnicos em formas e proposições diversificadas. Assim,

encontro outros trabalhos mais antigos em minha produção, que já apontavam tais questões. A presença dos reflexos, por exemplo, é bastante expressiva ocorrendo a partir do uso de espelhos, como apresento a seguir.

Em 1991, realizei o trabalho *Encontro*, exposto somente em 1993, no Centro Cultural São Paulo, onde instalei uma folha contínua de papel carbono (de impressora matricial) suspensa sobre um corte de espelho que materializava a projeção de sombra do papel. Naturalmente o que estava em jogo nessa obra era a duplicação potencial de imagens em ambos os materiais, reforçada pela montagem onde o espelho, paradoxalmente, se tornava a sombra do carbono. A proximidade entre os dois anulava suas qualidades funcionais, mantendo virgem o carbono, cego o espelho e deixando poucas brechas para que o observador pudesse de alguma forma se ver ou ver outras situações do espaço onde se encontrava. Era praticamente um exercício de negação da imagem que, entretanto, a colocava como questão central do trabalho.

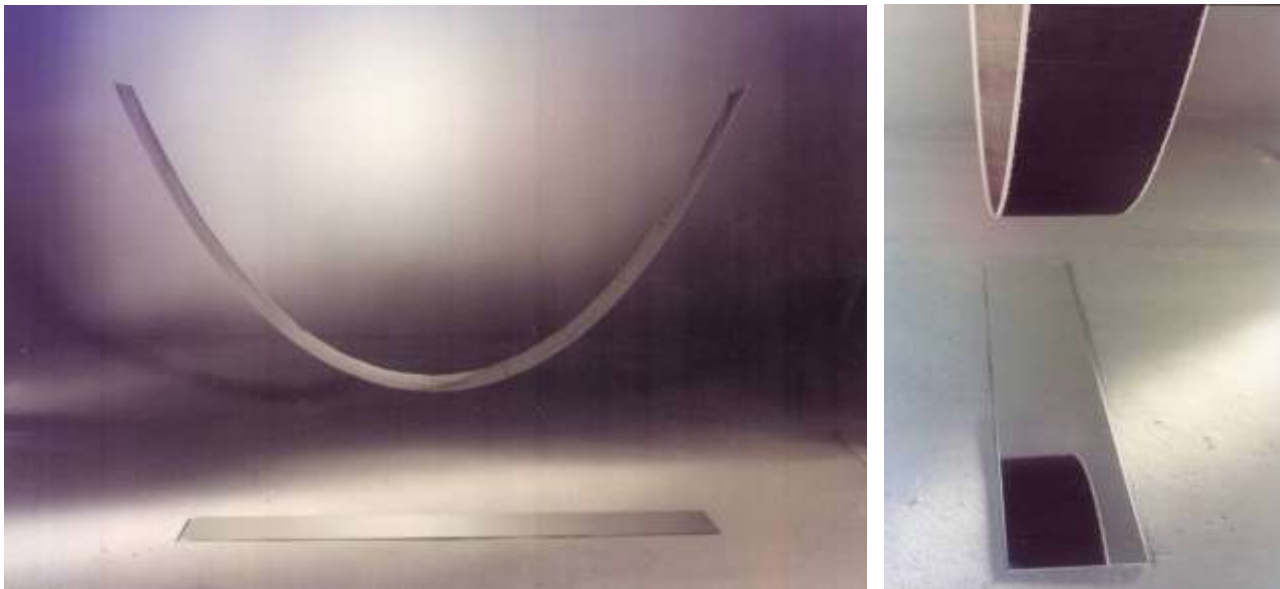


Figura 12- *Encontro*, 1993. Papel contínuo de carbono e espelho, 108 x 227 x 37 cm.

Anos mais tarde, em 2001, retomei o tema no trabalho *In Vino Veritas*, desenvolvido para a exposição *Humores e Marés*. Inseri espelhos no fundo de 20 taças de vinho, nas quais vinha gravada, em jato de areia, a frase latina que dava título ao trabalho.

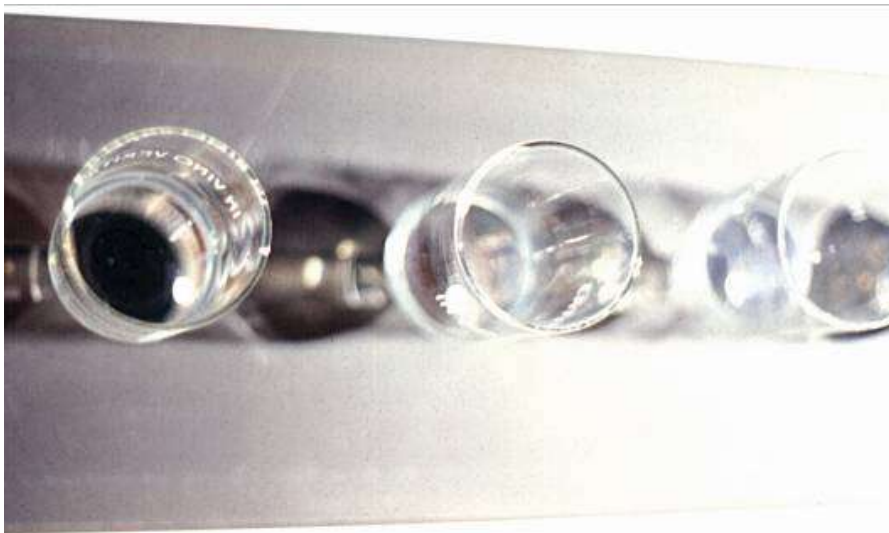


Figura 13 - *In Vino Veritas*, 2001. Taças de vinho gravadas e espelho, dimensões variáveis.

As taças são utensílios ligados a comemorações, a ritos profanos e religiosos, a situações festivas ou cerimoniais, sobretudo como receptáculos para o vinho, substância também carregada de simbolismos e vinculada à história do homem desde tempos remotos. No trabalho *In Vino Veritas*, elas foram pensadas para o uso e mesmo que recorrendo a dispositivos de apresentação, na exposição *Humores e Marés*, foram dispostas de forma a que o visitante pudesse mirar-se no seu fundo. Propõe-se a partir do uso, a experiência desse confronto com a própria imagem, que na proximidade de um gole, ocorre de maneira deformante e derisória, com a interferência do próprio vinho, impondo sua cor e fluidez. Assim se reafirma a vocação dessa bebida para o deslocamento dos sentidos, para um estado de percepção

alterado, para uma potencial liberação das “amarras” sociais e morais que, no entanto, concorre aqui com essa espécie de devolução da própria imagem, colocada ‘diante do nariz’. Há um estranhamento provocado por esse confronto nem sempre desejado e condizente com a imagem que cada um faz de si próprio.

In Vino Veritas propõe um paradoxo que poderia ser representado através da referência a dois poderosos mitos ligados à imagem especular: *Narciso* e *Medusa* fundem-se, aqui, nesse foco único do pequeno espelho circular, no fundo da taça. *Narciso* é aquele que mergulha, embriagado pela beleza de sua própria imagem refletida no espelho fluido que o devora. Na experiência com as taças espelhadas temos também essa potencial embriaguez sugerida e simbolizada pelo vinho que, no limite, também pode ‘devorar’. Da mesma forma, o olhar lançado pelo espelho registra e devolve, sem piedade, a imagem dessa ebriedade. Assim, a percepção desse reflexo pode derivar para a ironia (na deformação da aproximação) ou para o horror, trazendo, no enquadramento imposto, a lembrança da *Medusa* refletida no escudo de Perseu: o horror do olhar que se percebe no segundo antes de sua própria petrificação é um olhar de autoconhecimento, impregnado de terror e mesclado à inevitável consciência da morte: *O aspecto numinoso* ³² *do espelho* (está n’) *o terror que inspira o conhecimento de si (...). O Espelho é o instrumento da psique, e a psicanálise acentuou o lado tenebroso da alma.* ³³ Associado a esse *lado tenebroso da alma* revelado pelo espelho pode estar o vinho, a aflorar e desnudar emoções, externando inconfessáveis verdades. Vinho e espelho se conjugam também no plano reflexivo da imagem, imprimindo sobre o

³² Do latim *numine*: divindade. “Diz-se do estado religioso da alma inspirado pelas qualidades transcendentais da divindade”. Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

³³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p 386.

usuário de tal taça um filtro para a própria imagem e conferindo a ela sua particular substância e interferência.

O espelho, esse lugar de configuração de imagens que se constitui também como um não-lugar, aparece em outro trabalho mais recente onde evoco a não menos emblemática figura de Alice. Tema recorrente nos trabalhos é uma metáfora expressiva da abordagem que busco fazer a respeito da experiência da imagem como matéria e do expressivo lugar que engendra. *O poço de Alice* é um objeto cilíndrico, um tambor metálico cuja base superior é um espelho onde se lê o seguinte texto em espiral:

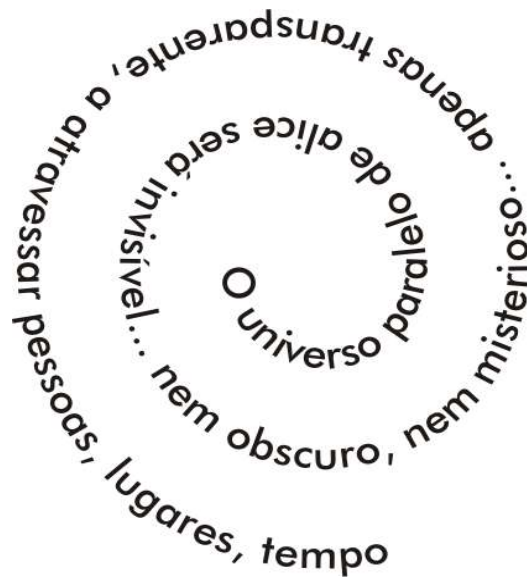


Figura 14 - Diagramação texto do *poço de Alice*.

A construção desse cilindro para ser visto de cima buscava alterar a forma como normalmente olhamos para um espelho e aproximar-se da maneira como *Narciso* teria visto seu rosto na água. Uma referência à imersão que corresponde ao gesto seguinte de *Narciso* e que poderia expressar a forma como muitas vezes adentramos a imagem. Na vertigem, na embriaguez e no sonho (de *Alice* e de todos nós) a sensação que temos é a de um mergulho. E a

vivência de tal experiência tem forte reverberação no corpo, tomando todos os sentidos. Como um poço cheio d'água, o objeto criado com o texto impresso em jato de areia desenhando uma espiral, poderia levar a essas duas possibilidades de vertigem e de sonho. Revendo os registros fotográficos desse trabalho em exposição vemos o público acompanhando a leitura circular do texto e sobre o rosto a sombra projetada do mesmo, um tanto invasiva, denunciando na verdade uma troca de olhares e uma dupla troca de imagens: o observador projetado sobre o espelho, e o texto do espelho juntamente à sua luz, impressos sobre a pele do observador. Em seu conjunto, o trabalho exige ver e ler, põe em diálogo o lado de dentro e o lado de fora da imagem, deseja o confronto entre o real e a ficção, borrando identidade, lugar e tempo.



Figura 15 - *Poço de Alice*, inox e espelho com texto impresso em jato de areia.

2.1. Observar para conhecer

Toda investigação é, em certo sentido, uma espécie de *observatório*. Delimitando um território de conhecimento e interesse, nos debruçamos sobre suas especificidades buscando compreender suas partes e as relações que engendram, localizando distanciamentos e aproximações que, às vezes, focalizam mais o detalhe e, às vezes, permitam a deriva e o questionamento. Um *observatório* não se propõe a desvendar verdades e, ao mesmo tempo em que delimita o campo de seu estudo, abre as dimensões de suas possibilidades. Correspondendo a uma questão fundamental em nossa pesquisa, pareceu-nos necessário desenvolver uma reflexão específica sobre a importância da observação, a partir da qual acreditamos ter mais acesso à presença da imagem e aos questionamentos sobre sua possível materialidade na arte.

Cedendo à tentação de compreender o que é precisamente OBSERVAR, descobrimos na etimologia da palavra algumas ricas informações. O prefixo *OB* se refere a “estar diante de”, e segundo o Dicionário Houaiss, encerra ainda a noção de envolvimento, cobertura. A partícula *SERV*, significa preservar, salvar, guardar, não perder de vista. Em *AR*, o sufixo que designa a ação. Assim, ao observar estamos diante de algo que queremos envolver, ter a completa cobertura, para então preservar, guardar: princípios básicos para a experimentação no mundo, para a construção de conhecimento e para a preservação de nossa história.

Ao transformar a ação OBSERVAR no substantivo OBSERVATÓRIO, designamos enfim a condição - a ferramenta ou lugar - que auxilia o homem, desde remotas eras, na observação da natureza, focalizando um campo, um objeto ou um tema. O observatório astronômico seria talvez o seu exemplo máximo e mais emblemático. Nele, instrumentos como lunetas e telescópios vêm nos socorrer como próteses de nossos olhos, de nossa vista limitada e parcialmente cega para o universo. E com essa capacidade de aproximar e dar a ver o invisível - da mesma forma como os microscópios que fazem o caminho inverso, mas igualmente infinito -, estamos sempre precisando da delimitação e do foco, da moldura que cerca o objeto de nossa curiosidade.

No documentário *Janela da Alma* (2001), João Jardim reúne interessantes depoimentos e reflexões sobre diversos aspectos a respeito do olhar. Entre outros, o diretor entrevista o cineasta Win Wenders que comenta sobre o excesso, de informações e imagens a que estamos expostos diariamente. Ele declara, não sem humor, preferir ver o mundo através da moldura de seus óculos, pois assim lhe parece possível concentrar o olhar naquilo que realmente interessa. Habitado também às lentes de contato considera que com elas acaba vendo além do que gostaria, preferindo muitas vezes os óculos para recuperar o “frame” - algo naturalmente caro ao cineasta -, voltando ao “recorte” que permite sentir-se mais seletivo em relação à realidade que o cerca.

Como dissemos, em qualquer observatório é inerente a necessidade e a presença de uma moldura, delimitando um foco de interesse. Na Internet, numa busca rápida vemos o título *Observatório* para os mais variados assuntos: observatório da imprensa, da favela, social, nacional, das metrópoles, da infância, todos se referindo a uma especificidade de tema no qual se deseja penetrar, conhecer com profundidade, explorar. Mas a história já reunida sobre o *observatório* volta-se mais freqüentemente ao estudo das construções arquitetônicas realizadas com finalidades astronômicas e simultaneamente rituais, como Stonehenge (3100 aC), as Pirâmides do complexo de Gisé (2500 a.C.), os observatórios maias da Guatemala, Honduras e México, assim como os indianos do sec. XVIII. É curioso como foi recorrente em diferentes civilizações essa forma de aproximação e reconhecimento dos fenômenos naturais associados à paralela constatação do grande enigma que essa mesma natureza representa e como tais evidências estiveram sempre fortemente ligadas à imagem.³⁴

Muitas experiências foram realizadas e muito conhecimento foi acumulado a partir dessas ferramentas. Entretanto, consta que a própria palavra *Observatório* teve seus primeiros registros na língua francesa

³⁴ Informações obtidas através do Professor Túlio Jorge dos Santos / UFMG, cuja pesquisa histórica em astronomia resultou na elaboração de um site com finalidades didáticas que traz uma linha do tempo apontando os principais avanços na área. Disponível em: <<http://www.observatorio.ufmg.br/pas65.htm>>. Acesso em: maio de 2010. Além desse também foi consultado o site <http://architecture-india.com/Cosmic_Architecture_in_India.asp> relacionado à publicação *Cosmic Architecture in India*, de Andreas Volwahren, por indicação da artista Regina Silveira.

(*observatoire*), nos idos de 1667, quando foi inaugurado o Observatório de Paris, por iniciativa da Academia Real de Ciências, equipado com instrumentos que permitiam a elaboração de cartas para a navegação. Pouco tempo depois entrou em funcionamento também o Observatório de Greenwich (1675) com igual objetivo de contribuir para o desenvolvimento dos conhecimentos astronômicos essenciais à navegação. Naturalmente estamos falando de uma Europa em pleno movimento de expansão marítima, momento em que as terras exploradas e colonizadas atraíam a atenção do Velho Mundo em suas riquezas minerais, vegetais e animais; onde paisagens exuberantes e exóticas à civilização européia se tornavam motivo de interesse, sobretudo financeiro, introduzindo um manancial de matérias primas e informações insuspeitadas na cultura européia. Poderíamos dizer que os gabinetes de curiosidades cumpriram nesse momento o papel de observatórios do novo mundo, reunindo suvenires, mostras de materiais, exemplares de espécies animais e vegetais. As coleções iniciadas nesses gabinetes, também chamados de "gabinetes de maravilhas" impulsionaram formas de organização, classificação e estudo de tudo aquilo que, inicialmente, vinculava-se mais à curiosidade, à observação e ao desejo de posse e poder. Daí à coleta e apropriação, foi apenas um pequeno passo que, entretanto, guarda muitos significados e desdobramentos, que vão desde o edificante desenvolvimento das ciências e das artes até as mais perversas formas de exploração, ganância e autoritarismo. Essa questão foge do escopo da pesquisa apresentada, mas mesmo assim consideramos importante deixar registradas as condições sempre ambíguas e paradoxais relacionadas ao conhecimento, à informação e sua circulação, situações que estão intimamente ligadas aos usos da imagem. De qualquer forma, os observatórios nunca foram apenas vinculados ao olhar assim como nunca foram exclusivamente ligados às noções relativas à imagem; no entanto somos levados a vinculá-los inexoravelmente.

Outra aproximação possível à realidade do observatório é sua condição de dispositivo construído, melhor definido como "aparato" ou "aparelho". Soko Phay-Vakalis, diz:

Do latim apparatus, que significa 'preparativo', o termo 'aparelho' diz respeito, de um lado, ao aparato, ao adorno, à cerimônia, de outro lado ao dispositivo, à prótese, ao engenho. O aparelho é aquilo que

*torna os fenômenos dignos de aparecerem. Pois o 'aparecer' é próprio de todos os seres vivos que não se mostram jamais sem serem paridos; eles são sempre preparados da maneira mais apropriada possível.*³⁵

Note-se que o conjunto de palavras que o autor emprega tem uma mesma origem etimológica: aparato, aparelho, aparecer, parir, preparativo, apropriado. Podemos brincar com tais palavras construindo uma frase que definiria, talvez de forma redundante mas, mesmo assim, expressiva, o conceito de observatório: "aparelho ou aparato preparado e apropriado para fazer parir e aparecer". Há, entretanto, no observatório um sentido de captura, de uma apreensão ainda que fugidia ou efêmera, mas potente em "substância", em informação e em pulsão para o imaginário. Desdobrando a noção de aparelho, o autor acrescenta:

(...) longe de ser reduzido a uma técnica (máquina, ferramenta, instrumento), a um dispositivo no sentido foucaultiano (prisão, hospital, exército), ou a um meio de comunicação (rádio, imprensa), o aparelho é uma técnica que faz 'aparecer' o acontecimento, gerando assim uma comunidade; ele influencia e modifica de maneira significativa nossos valores, concepções e maneiras de ser. O aparelho é o que dá condições à aparição do visível, portanto às artes. Dentro dessa perspectiva podemos evidenciar as condições ou significações que permitem definir um dispositivo técnico como 'aparelho':

- *Fazer 'aparecer' o imprevisível, o evento ou a imaginação poética configurando-o concretamente, registrando suas escrituras como traços sobre um suporte;*
- *Inventar uma temporalidade específica que seja essencialmente não repetitiva;*
- *Ser uma mediação entre o corpo e a lei, entendida aqui como abertura do corpo falante ao acontecimento;*
- *Ter como meta uma mesma 'partilha do sensível' (para retomar uma expressão de Rancière) que define a singularidade e o estar - junto.*³⁶

Cabe comentar que essa condição de aparelho aqui reivindicada para o observatório, diante dessas características apontadas por Phay-Vacalis, ganha novas e pertinentes dimensões. No caso, podendo ser simultaneamente ferramenta, dispositivo de aprisionamento (ainda que temporário), e meio de comunicação, o observatório faz aparecer o fenômeno e torna-o realidade partilhável e significativa do

³⁵ PHAY-VACALIS, Soko (org.). *Miroir, appareils et autres dispositifs*. Paris : L'Harmattan, 2008. p. 8. (Tradução nossa).

³⁶ Idem, Ibid. (Tradução nossa).

ponto de vista simbólico, adquirindo assim uma importância social e cultural. É interessante a aproximação que o autor faz com o sentido de *escritura*, já que o aparelho, seja ele qual for, sempre impõe uma forma que, por princípio, contamina a aparição, sendo detentor de um discurso que lhe é próprio.

Outra questão importante se refere a essa temporalidade intrínseca ao aparelho. Nesse sentido a ideia de aprisionamento é fundamental: o observatório captura o instante tornando-o verificável e passível de ser estudado, porém não retém nem detém o fenômeno, não age sobre ele senão evidenciando-o em sua temporalidade fugidia. A reincidência do fenômeno pode demonstrar a essência que o identifica, porém jamais será o mesmo ou uma repetição de si. O observatório é um instrumento que “faz aparecer” e revelar um acontecimento, um conhecimento, uma imagem, mas é também uma extraordinária vivência, além de proporcionar potentes criações e seu processo de apreensão pode ser descrito através das seguintes etapas:

Observar;

Perceber e recompor a imagem do que foi observado ou a experiência vivenciada;

Reeditar a experiência enquanto fabulação e conhecimento;

Converter em linguagem a ser compartilhada.

Nos passos de construção de uma possível arqueologia do conhecimento que parece fluir dessa ideia de observatório, aproximaremos a reflexão sobre alguns princípios apontados por Michel Foucault sobre a arqueologia do saber, entre eles:

A arqueologia procura definir não apenas os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se escondem ou se manifestam no discurso; mas esses discursos em si, discursos que são como práticas obedientes a regras. Ela não trata o discurso como documento, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas o qual é preciso sempre atravessar a opacidade importuna para encontrar enfim, naquilo que ficou de lado, a profundidade do essencial; ela

*se endereça ao discurso no seu volume próprio, a título de monumento. Não é uma disciplina interpretativa: ela não busca um 'outro discurso' mais escondido. Ela se recusa a ser 'alegórica'.*³⁷

Arriscando uma leitura desse princípio mencionado por Foucault, e sabendo que a obra na qual está inserido é uma resposta crítica à extrema formalização do estruturalismo ao qual o autor esteve vinculado, percebemos, de um lado, que essa *arqueologia do saber* atribui grande importância ao discurso, dado ser ele também um 'construtor' de pensamento e uma forma de conhecimento em si. Essa questão é amplamente discutida e evidenciada pelo autor que, somente nessa obra específica já dedica dois terços de seu livro a desmembrar a formação, os conceitos, as estratégias e desdobramentos do discurso e sua organização, algo que confirma um profundo interesse em atuar como *historiador dos sistemas de pensamento*. Por outro lado ele alerta para o fato de que esse discurso não pode ser tomado como verdade estabelecida (*documento*) ou como uma tradução assertiva, já que essa arqueologia do saber deve dedicar-se à leitura de um conjunto complexo de elementos, cada qual na sua densidade e potência (*monumentalidade*), em mútua contaminação.

Aplicado ao observatório, a possibilidade de resgatar nele as possíveis origens para uma construção de conhecimento e fonte de fabulação se adaptam bem à afirmação do próprio Foucault a respeito da arqueologia: "*não se trata de uma história do conhecimento, mas dos movimentos rudimentares de uma experiência*"³⁸. Tais *movimentos rudimentares da experiência*, articulando o olhar, o gesto, a linguagem, que constituem o conhecimento em si, são, de antemão, formadores do pensamento, naturalmente conectados com um contexto e com seu momento histórico. Não se trata, portanto, de uma simples crônica de descobertas, acontecimentos ou fenômenos, mas de uma vivência em sintonia com seu tempo, um compartilhamento que assume a riqueza do confronto de ideias, uma fértil produção da própria experiência como possibilidade crítica e como indagação.

³⁷ FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: E. Gallimard, 1969. p. 188. (Tradução nossa).

³⁸ FOUCAULT, Michel. *Apud*. NICOLAZZI, Fernando F. Disponível em:
<<http://www.klepsidra.net/klepsidra12/foucault.html>> Acesso em: jun 2010.

A extrema valorização do discurso em Foucault o leva a considerar que a análise arqueológica, quando aplicada à arte (onde ele cita especificamente a pintura), se dedica a compreender como seus elementos – espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, volumes – são nomeados, contextualizados, enunciados e conceituados de forma discursiva. Em suas palavras:

*É preciso mostrar que ao menos em uma de suas dimensões ela [a pintura] é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e efeitos. Dessa forma descrita, a pintura não é uma pura visão que deve em seguida ser transcrita na materialidade do espaço; ela não é tampouco um gesto nu, onde significações mudas e indefinidamente vazias devem ser liberadas por interpretações posteriores. Ela é toda atravessada – e independentemente dos conhecimentos científicos e de temas filosóficos – pela positividade do saber.*³⁹

Talvez faltasse mencionar que tal positividade do saber, na arte, revelará com freqüência suas margens obscuras, uma opacidade e imprecisão sempre exigente de nossa percepção e reflexão. Como diz Merleau-Ponty *"Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica"*⁴⁰. Assim pensamos ocorrer com essa *positividade do saber* a que se refere Foucault em relação à pintura: sendo antes um valor expressivo que significação lógica, a pintura assim com a produção artística de maneira geral estarão inelutavelmente imersas na indeterminação que, ao contrário do que se pode supor, é sua grande riqueza.

Mais uma vez exaltando a experiência como principal via de acesso ao nosso particular observatório, esse que se reconhece na indeterminação como expressivo espaço de potência e que busca vasculhar todas as aproximações possíveis com ideia de materialidade da imagem, procuraremos explorar a seguir situações em que a imagem se revela à observação por condições que independem da intervenção humana, mas que se relacionam a ela em múltiplas formas de criação artística.

³⁹ FOUCAULT, 1969, p. 263

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 27/28.

2.2. A imagem antes da imagem

Procuro a imagem mais primitiva: anterior a qualquer técnica, anterior ao homem. Uma imagem literal, sem construção, sem manipulação. Uma imagem indicial que descarta toda e qualquer possibilidade de representação sendo, portanto, um fato dado, um acontecimento, uma aparição. Algo que estará sempre nos lembrando que há imagens se produzindo continuamente por condições que dizem respeito à natureza e não ao homem.⁴¹

Mesmo que focalizando nessa pesquisa mais exclusivamente o território da arte, logo percebemos a enorme extensão do domínio da imagem e a multiplicidade de desdobramentos dele advindos. Diante de tal amplitude, entretanto, e procurando uma coerência relativa à proposta inicial de tratar a imagem por sua materialidade, evidenciou-se uma circunstância a respeito da imagem, nascida da própria experiência prática, que pareceu um interessante foco para a reflexão: distinguindo-se os variados fenômenos produtores de imagens na natureza, podemos reconhecê-los como matéria prima para variadas construções simbólicas, a partir de sua apropriação pelo olhar humano e a partir de sua apropriação dentro da produção artística.

Inspirado na obra de Diane Ackerman (1956) intitulada *História Natural dos Sentidos*⁴², havia um desejo inicial de compor, apesar do paradoxo, uma história natural da imagem aliada à produção plástica contemporânea, numa abordagem aberta a aproximações plurais, mas centrada, sobretudo, em experiências que partiam de fenômenos naturais, de projeções, impressões, sombras e luzes. Em debate com a teórica francesa Florence de Mèredieu, ponderamos sobre a impertinência do tema que propunha estudar imagens produzidas pela natureza sendo que toda imagem, para ser considerada com tal exige necessariamente o olhar do homem para conferir a ela significado ou importância

⁴¹ Epígrafe nossa.

⁴² Nessa obra que alia ciência e poesia, a autora - naturalista, poeta e ensaísta americana -, nos convida a explorar olfato, paladar, tato, audição e visão através do relato de histórias, experiências vivenciadas e situações do cotidiano, criando um conjunto de reflexões sobre as sensações e a percepção que permitem ao homem conhecer e usufruir a realidade em que vive. Ver: ACKERMAN, Diane. *Uma história natural dos sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1992.

simbólica, sendo obrigatoriamente fruto da cultura. Mas essa afirmação poderia também nos levar à absurda constatação de que os fenômenos naturais, especificamente esses que produzem imagens, não são enfim naturais pois estamos sempre nos apropriando deles para alguma construção ou produção, seja no domínio da física, seja no universo da arte. O geógrafo Milton Santos afirma que "(...) a realização concreta da história não separa o natural e o artificial (...)"⁴³, que a separação entre natureza e cultura, característica do modernismo, não cabe em nossa época em que temos dificuldade de distinguir claramente o que é obra humana e o que é obra da natureza, momento em que não mais acreditamos em conceitos puros e que o hibridismo é a palavra de ordem em qualquer área de conhecimento que desejamos investigar. Por outro lado na obra *Lacéré Anonyme*, o artista francês Jacques Villeglé (1926) sobre quem falaremos mais adiante, afirma o seguinte: "A civilização é um produto natural, assim como o estado selvagem; são flores diferentes que brotam na mesma floresta."⁴⁴

Sabendo que a reflexão só pode avançar na impertinência e no risco de tratar certos temas considerados demasiadamente óbvios ou por outro lado talvez extremamente obtusos, consideramos o fato de que tal empreendimento nos exigiria uma postura ao mesmo tempo humilde e ousada: humilde pela constatação inicial de tratar-se de uma proposta de antemão controversa e, portanto, explicitamente crítica; ousada por partir de circunstâncias deliberadamente literais e concretas para tentar tratar de uma questão tão complexa como essa a respeito da materialidade da imagem. Dessa forma optamos por denominar essas imagens produzidas pela natureza, essas imagens anteriores à imagem, de *proto-imagens* como afirmamos em nossa introdução sobre os *morteros* de Machu Pichu , considerando tratar-se de imagens que se formam num momento que antecede a técnica e, portanto, que antecede qualquer recurso de sua fixação. Mesmo que apropriadas e transformadas pela arte (passando então à categoria de imagens propriamente ditas), evidenciaremos aqui sua condição efêmera e precária intimamente ligada a uma frágil mas inequívoca materialidade, bastante expressiva

⁴³ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 65.

⁴⁴ GOURMONT, Rémy de. *Promenade Littéraires*. Paris: Mercure de France, 1924. P. 303. Apud. VILLEGLE, Jacques. *Lacéré Anonyme*. Dijon-quentigni: Les presses du réel, 2008.

na produção plástica contemporânea. Procuraremos então compor uma breve história de *proto-imagens* explorando alguns desses fenômenos de geração de imagens oferecidos pela natureza, associando-os a diferentes formas de sua apropriação na produção de arte, de maneira a criar um recorte sobre essa presença que vemos dialogar hoje com as mais avançadas tecnologias, representando também uma forma específica de discurso. Acreditamos, assim, ampliar o universo da materialidade da imagem a partir da observação de fenômenos muito corriqueiros em nossas vidas, sendo em sua maioria tão comuns que mal os percebemos.

Desde que iniciamos a pesquisa estava claro que nessas insignificâncias é que encontrávamos a mais potente poesia, algo que aprendemos a usufruir, de forma mais evidente, a partir da obra de Manoel de Barros. Tanto pela incontestável ironia como pela simplicidade de sua escrita, tomaremos seu *Poema* como mote, abrindo espaço também para essa iniciativa que, da mesma forma irônica, poderíamos talvez chamar de “licença teórica”:

*A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas)(...).*⁴⁵

Levaremos a diante a proposta a partir dessas insignificâncias que para nosso estudo se tornaram verdadeiras preciosidades, destacando então as instâncias de imagens que, como já dissemos, passam muitas vezes despercebidas no nosso dia a dia: as sombras, as projeções de luz, os reflexos. Outras instâncias como os arco-íris, as auroras boreais, as tempestades de raios ⁴⁶ também surpreendem o olhar, configurando instantâneos de intensa expressão imagética e podem ter seu espaço de

⁴⁵ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 2001. p.19.

⁴⁶ Lembramos aqui da apropriação desse fenômeno natural feita pelo artista americano Walter de Maria (1935), com a instalação de 400 pára-raios ocupando uma área de 1,6 x 1 km² e cujo título é *Campo de luz*.

exploração na arte. Entretanto, nos dedicaremos sobretudo aos fenômenos que entram numa lógica específica e que nos parece aqui fundamental e que distinguiremos a seguir:

1. Trata-se de fenômenos espontâneos na natureza;
2. Podem tanto ser produzidos a partir da incidência da luz e seus respectivos fenômenos óticos, como por contato, condensação e/ou cristalização;
3. Caracterizam-se por sua indicialidade e, portanto, pela constituição do duplo, sendo traço, rastro, vestígio, circunstâncias que os colocam lado a lado com a arte da representação e com a fotografia;
4. Como eventos naturais possuem uma temporalidade fugidia e, a não ser pelos fenômenos de contato e cristalização, tendem ao *desaparecimento*, o que os torna também sempre novos, configurando-se explicitamente como *aparições*.
5. Chamaremos tais aparições de *proto-imagens*, fazendo jus ao fato de que, na condição em que se encontram na natureza, sem qualquer intervenção ou imposição/constituição de significado, ocorrem apenas como fenômenos físicos, não podendo ainda ser incluídos no universo da imagem propriamente dito senão como formas latentes e matéria-prima certamente privilegiada para a arte.
6. Constituem para nós instâncias expressivas da materialidade da imagem que procuramos defender em toda essa investigação.

2.3. Sobre apropriação de sombras e de luzes

Com poderosas dimensões simbólicas, a sombra e a luz podem corresponder a inúmeros usos na filosofia, na literatura, na ciência e nas artes. Assunto vasto e sedutor, será aqui tratado sobretudo como fonte de imagem que se oferece sem qualquer resistência às mais variadas manifestações na arte contemporânea.

Começamos, pois pela sombra que, como nos diz Philippe Dubois, é um *puro índice, espacial e temporal*⁴⁷. Seria, a nosso ver, uma versão ancestral da fotografia, a partir da qual muitos conhecimentos sobre a representação do real se tornaram possíveis. O desenho da sombra projetada por qualquer corpo, nas anamorfoses de objetos e de nós mesmos é talvez a mais simples e cotidiana instância de *proto-imagem* e integra um enorme número de referências na literatura e nas artes, por vezes tomado por seu caráter fantasmagórico e, em grande medida, experimentado ludicamente.

Um mito fundamental relacionado à sombra e amplamente explorado pela arte, literatura e filosofia de maneira geral, apesar de referência óbvia e recorrente, nos parece por isso mesmo inevitável: O “Mito da Caverna”, publicado no Livro VII d’A *República* de Platão (428-27 a 348-47 a.C.). Sem pretender discorrer sobre as múltiplas interpretações que tal obra suscita, proponho focalizar diretamente o instigante quadro em que Platão nos descreve as imagens projetadas pelo fogo. Apresentadas como foram, nos idos de 380-370 a.C., e lidas a partir de nosso repertório imagético e cinematográfico de hoje, faz pensar que o que se via era um filme projetado no fundo da caverna: sombras em movimento, imagens fugidias, fantasmáticas que, ainda assim, traziam a identificação de transeuntes levando estatuetas e animais, silhuetas em ação. Como representações bidimensionalizadas, tais figuras em movimento se aproximam de maneira significativa do que muito mais tarde se tornou o cinema. Vejamos como está descrito no texto original:

SÓCRATES – Figura-te agora o estado da natureza humana, em relação à ciência e à ignorância, sob a forma alegórica que passo a fazer. Imagina os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá entrada livre à luz em toda extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos de modo que permanecem imóveis e só vêem os objetos diante deles. Presos pelas correntes, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os alumia; entre o fogo e os cativos imagina um caminho escarpado, ao longo do qual um pequeno muro parecido com os tabiques que os pelotiqueiros põem entre si e os espectadores para ocultar-lhes as molas dos bonecos maravilhosos que lhes exibem.

GLAUCO - Imagino tudo isso.

⁴⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993, p. 124.

SÓCRATES - *Supõe ainda homens que passam ao longo deste muro, com figuras e objetos que se elevam acima dele, figuras de homens e animais de toda a espécie, talhados em pedra ou madeira. Entre os que carregam tais objetos, uns se entretêm em conversa, outros guardam em silêncio.*

GLAUCO - *Similar quadro e não menos singulares cativos!*

SÓCRATES - *Pois são nossa imagem perfeita. Mas, diga-me: assim colocados, poderão ver de si mesmos e de seus companheiros algo mais que as sombras projetadas, à claridade do fogo, na parede que fica a sua frente?*

GLAUCO - *Não, uma vez que são forçados a ter imóveis a cabeça durante toda a vida.*

SÓCRATES - *E dos objetos que lhes ficam por detrás, poderão ver outra coisa que não as sombras?*

GLAUCO - *Não*

SÓCRATES - *Ora, supondo-se que pudessem conversar, não te parece que, ao falar das sombras que vêem, lhes dariam os nomes que elas representam?*

GLAUCO - *Sem dúvida.*

SÓCRATES - *E, se, no fundo da caverna, um eco lhes repetisse as palavras dos que passam, não julgariam certo que os sons fossem articulados pelas sombras dos objetos?*⁴⁸

Compreendemos que esse muro, apontado por Sócrates como tabique ou simples tapume usado por prestidigitadores, é a tela sobre a qual as imagens se projetam. Toda a cena construída alegoricamente parece corresponder à 'arquitetura' que conhecemos de uma sala de cinema tradicional. E as sombras projetadas constituem um *duplo*, que funciona na alegoria como uma convincente ilusão da verdade, enfatizada pela referência ao som que se associa às imagens. Mas é também evidente que essa ilusão potencial a que nos referimos está mais no observador do que na sombra propriamente dita.

A sombra é um fenômeno bastante simples. Mas na sua simplicidade carrega em si alguns paradoxos: trata-se de um fenômeno inseparável da luz sendo em verdade sua derivação; por outro lado compreende, como já dissemos, uma presença e uma ausência simultaneamente, o originário e o diferente. Além disso, sua configuração tem a vocação de ser, de representar e de iludir: é mancha passível de deformações diante da perspectiva. Dependendo da posição que o objeto assume em relação à luz e, sobretudo, quanto mais horizontal for o ângulo de incidência de tal projeção, mais

⁴⁸ PLATÃO. *A República*. 6ª ed. Ed. Atena, 1956, p. 287-291. Trata-se do trecho inicial do que conhecemos com *A alegoria da caverna*, ou *Mito da Caverna*, disponível em: <http://ateus.net/ebooks/geral/platao_o_mito_da_caverna.pdf> . Acesso em junho de 2010.

dessemelhante se torna sua sombra cuja característica é de ser sempre uma imagem invertida, como num espelho. A sombra bidimensionaliza camadas e profundidades desde que os objetos sobre os quais a luz incide tenham transparências. Essa qualidade permitiu interessantes experiências sobre superfícies fotossensíveis tendo como desdobramento os fotogramas e a própria fotografia. Véronique Mauron diz:

Surgindo da iluminação dos corpos e dos objetos, ela [a sombra] emana do mundo concreto, tangível, e não de uma construção mental. Ela não é a luz mas seu contrário, ela aparece assim que os corpos se direcionam diante da fonte de luz, fazem obstáculo. Ela nasce dessa colisão do visível e do tátil, ela sobrevém de uma "invasão", de uma "passagem"⁴⁹ do tangível. Do real, seu referente essencial, ela depende ontologicamente, pois ela é "talhada no tangível". Ela exprime uma superfície e um contorno, recorta ou corta um corpo.⁵⁰

A colisão entre o tátil e o visível constitui na verdade um só corpo que se desdobra do real à sua sombra, um como extensão do outro, em aderência e imantação. A ideia do recorte nos dá ainda outra leitura sobre a sombra que enriquece nossa reflexão. Arnaldo Godoy (1951), professor e político de Belo Horizonte que perdeu completamente a visão na juventude, comentou por ocasião de uma exposição elaborada para deficientes visuais, que para ele é possível reconhecer a sombra através da percepção do vento, já que este contorna as pessoas e os objetos trazendo uma leitura de sua silhueta. Aliado ao depoimento do fotógrafo cego Evgen Bavcar (1946)⁵¹, a respeito de quem falaremos mais adiante, parece ficar ainda mais expressiva essa conexão entre a sombra, o recorte e o tato:

⁴⁹ As palavras utilizadas pela autora são "empiètement" e "enjambement" que apesar de terem essa opção de tradução para o português, como foi realizada na citação, no caso parecem relacionar-se à tatilidade presentificada através do radical de cada uma: "piéton" (aquele que passeia a pé, transeunte) e "jambe" (perna), reforçando a ideia de uma transubstanciação, do corpóreo ao incorpóreo inerente à sombra. N.T.

⁵⁰ MAURON, Véronique. *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'Art Contemporain*. Paris: Éditions Hazan, 2001. p.53. (Tradução nossa).

⁵¹ Nascido na Eslovênia, Evgen Bavcar é doutor em História, Filosofia e Estética pela Universidade de Sorbonne, em Paris, onde vive e trabalha. Fotógrafo conhecido internacionalmente, ficou cego aos 12 anos de idade após sofrer dois acidentes e desenvolve um instigante trabalho de construção, ao mesmo tempo conceitual e tátil, da imagem, manipulando-a e descaracterizando-a, convicto de que a imagem não precisa ser explicitamente visual.

*Eu fotografo contra o vento. Fotografar contra o vento significa fazer com que o vento recorte a posição das coisas. Indique (...) onde as coisas estão e qual o perfil que elas têm. O vento traz o cheiro que as coisas têm, o ruído ambiente que emitem. O vento faz ver.*⁵²

Aqui podemos associar o vento com a luz, e a ausência de vento, à sombra. Seu encontro ou fronteira é o recorte, a silhueta que sintetiza um corpo, que lhe dá um contorno, talvez o mais nítido contorno. Realmente, diante da opacidade do objeto ou do corpo e do obstáculo que constituem em relação à luz, sua projeção faz com que se configure esse recorte e, por consequência, uma síntese, trazendo a possibilidade do registro icônico que se torna representação desse corpo, como aquelas silhuetas recortadas em papel preto que artistas de Montmartre fazem para os turistas. São imagens nas que se supõe uma identidade em relação ao modelo sendo provavelmente das primeiras versões de retrato e auto-retrato feitas pelo homem. Nesse sentido não podemos deixar de lembrar a história da filha do oleiro Dibutades, escrita por Plínio o Velho (23 – 79 d.C) , freqüentemente citada desde Giorgio Vasari (1511-1574) como o mito fundador da pintura, e hoje “emprestada” também à fotografia. Nas palavras de Jean-Christophe Bailly :

A filha de Dibutade, quando procura imprimir a sombra do seu amante recortada sobre um muro, tendo então a ideia de contorná-la antes de sua partida: aqui é a linha de contorno que vale para capturar, mas é uma sombra que é retida e fixada.⁵³

O que mobiliza a personagem a desenhar a carvão essa sombra sobre o muro, materializando a silhueta do seu amante que está prestes a partir, é a necessidade de elaborar uma estratégia para minimizar o sentimento de perda iminente. Ou como diz-nos Dubois: é o desejo de fixar o vestígio físico, “*neste instante precioso, todo tenso de desejo e medo*”, (...) e para suplantar o tempo⁵⁴. A sombra desenhada registra um sentimento, guarda a melancolia da perda que exprime o que as culturas lusofônicas nomearam como *saudade* e que nos parece tão pertinente à fotografia.

⁵² BAVCAR, Evgen. In: BRISSAC, Nelson. Fotografando contra o vento. Catálogo *O ponto zero da fotografia : Evgen Bavar*. Rio de Janeiro: Funarte, Programa Arte sem Barreira, 2000. p. 41.

⁵³ BAILLY, Jean-Christophe. *L’instant et son ombre*. Paris: Seuil, 2008. P. 36. (Tradução nossa).

⁵⁴ DUBOIS, op. Cit, p. 117-118.

Em 1985, o artista francês Christian Boltanski (1944) ⁵⁵, trouxe, à XVIII Bienal de São Paulo, a instalação *Les Ombres* ("As Sombras") cuja leitura podemos aproximar do Mito da Caverna dialogando ainda com outras circunstâncias relacionadas à imagem. Pequenas criaturas recortadas em papel foram colocadas como marionetes suspensas em suportes de arame, no centro de uma enorme sala ortogonal. Discretos ventiladores foram dispostos direcionados para os recortes o que fazia com que permanecessem trêmulos, em constante movimento. Lanternas apoiadas sobre o chão lançavam suas luzes em direção às "criaturas", projetando suas sombras em assombrosa escala sobre as paredes do espaço. Os elementos da instalação não ocupavam mais que 1m², criando esse ambiente que se estendia numa área equivalente a 80m². O visitante, entrando nessa instalação, tinha sua sombra também projetada dialogando com aquelas, dos pequenos seres autômatos. Assim, em sua obra, Boltanski animava o inanimado e tornava fantasmáticas as imagens daqueles que penetravam no ambiente criado.



Figura 16- Christian Boltanski, *Les Ombres*, 1985.

⁵⁵ Christian Boltanski é artista experimental e multimídia tendo já trabalhado com pintura, arte postal, fotografia, instalação, cinema e vídeo. Sua obra coloca constantemente em questão os parâmetros tradicionais da obra de arte, abordando temas como a memória, a identidade e o anonimato, a ausência, a perda e a morte.

A simplicidade da montagem criava um enorme contraste com o eloqüente espetáculo criado, envolvendo o visitante num clima ao mesmo tempo pueril e diabólico. Uma obra que se faz como um acontecimento: ação em tempo real onde índice e referente convivem necessariamente e que, da mesma forma como aparece descrito na caverna de Platão se constitui como um espaço de experimentação da imagem, mais do que sua simples contemplação.

É interessante verificar, a partir de uma retrospectiva sobre a produção desse artista, que essa instalação deriva, a princípio, de um trabalho fotográfico, utilizando também uma cenografia para a qual constrói essas pequenas marionetes feitas em papel cartão ou plástico, então articuladas, colocando-as em diferentes posições, manipulando a luz de forma a deixá-las suspensas sobre um fundo negro e ampliando-as na escala humana.

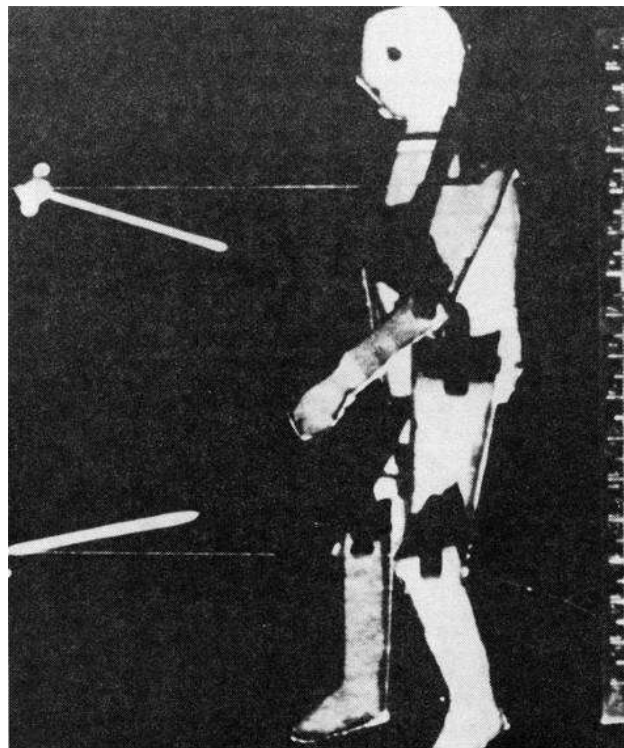


Figura 17 - Christian Boltanski, *Composition Classique*, 1982

Naturalmente, a instalação *Les Ombres* trazia como que um *negativo* dessa mesma situação, retirando o estranhamento da matéria que compunha as marionetes que, nas ampliações fotográficas se tornava mais evidente e artificial, e incluindo outros estranhamentos tanto pelo movimento provocado pelos ventiladores como pela participação das sombras dos visitantes. Tanto numa situação como noutra cabe a observação feita pela artista e pesquisadora valenciana Mau Monléon (1965): *A desproporcionada escala - o engrandecimento - é o fator que transforma seus pequenos joguetes em gigantescos bonecos desfamiliarizados. Apesar da iluminação re-modelar e esculpir de novo as formas, o tamanho produz uma metamorfose, uma transformação na sua qualidade de objetos.*⁵⁶ Daí a fantasmagoria que produzem e que, no caso da instalação, usufrui da aproximação entre a imagem da sombra e o real, constituindo-se como uma experiência física e sensível para o espectador, participante e transformador da obra. Há, portanto, uma materialidade na obra que é a própria imagem, novamente em ato, como que engolindo a imagem do observador, levando-o a esse espaço de sonho que, no entanto, não esconde nem camufla sua ponte com o real: os objetos estão lá, a estratégia de montagem está completamente exposta.

Numa outra apropriação da sombra completamente diferente dessa proposta por Boltanski, apresentamos o trabalho da artista plástica gaúcha, Regina Silveira (1939)⁵⁷. Nesse caso a artista trabalha o desenho de sombras em anamorfoses que dispensam o objeto que as origina e mesmo a luz, possivelmente em sua própria confecção. Trata-se da série *In Absentia* em que ela se apropria de reproduções, portanto já bidimensionalizadas, de imagens de obras emblemáticas da história da arte deformando-as e estendendo-as como sombras que deslizam sobre o espaço expositivo. Nas reproduções aqui apresentadas vemos a instalação de dois dos *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887 – 1968), o *Porta-Garrafas* e a *Roda de Bicicleta* apresentadas na XVII Bienal de São Paulo, em 1983, que

⁵⁶ MONLÉON, Mau. *La experiencia de los limites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. València: Institució Alfons El Magnànim, 1999. P. 47.

⁵⁷ Regina Silveira dedica-se desde os anos 60 à produção de obras que transitam entre o desenho, a gravura, as artes gráficas de maneira geral, se apropriando de diferentes mídias que hoje incorporam projeções multimídia e grandes instalações. Radicada em São Paulo desde 1973 a artista é Doutora em Arte e atuou como professora na Escola de Comunicações e Artes da USP, desempenhando importante papel na formação de vários artistas das novas gerações. Construiu um percurso que a coloca entre os mais reconhecidos artistas brasileiros no exterior.

se projetam sobre o piso e sobre duas paredes em quina, partindo e incluindo como sombra o volume asséptico de uma base branca, elemento utilizado frequentemente nas exposições de arte para apresentar esculturas e objetos. As sombras aqui são pintadas e, como tais, sintetizam a forma fixando um único ângulo de projeção sem deixar de explicitar, com toda a eloquência, a identidade dos objetos que representam.

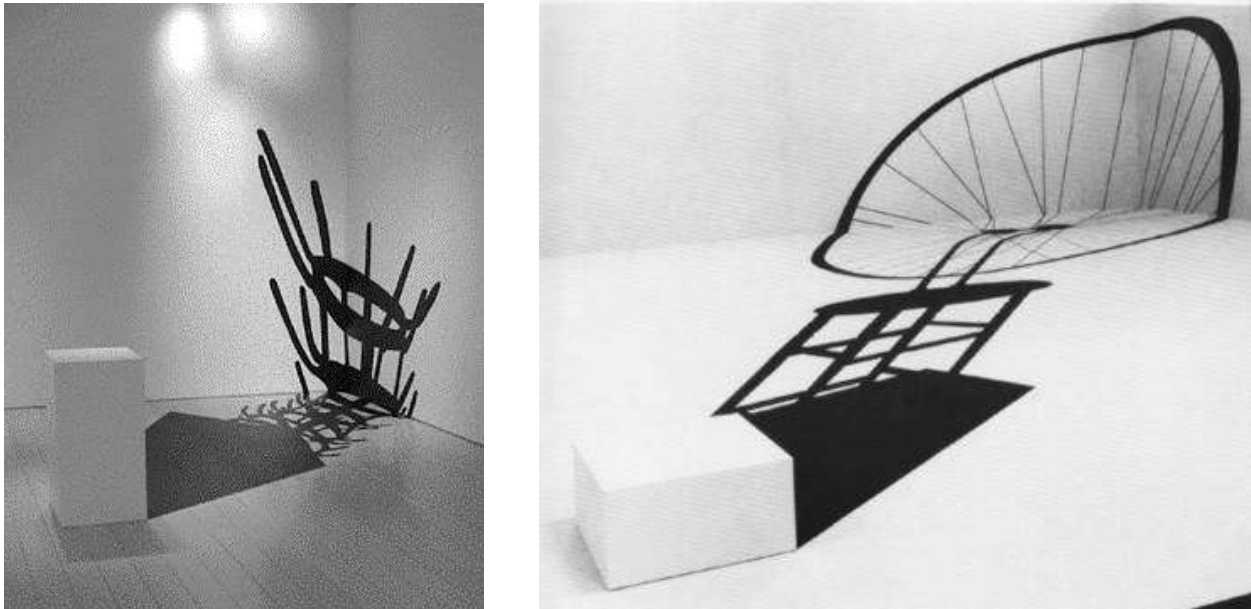


Figura 18 - Regina Silveira, *In Absentia (MD)*, 10x20m. Bienal de São Paulo, 1983.

Podemos reconhecer no trabalho a espacialização do desenho e a ironia que cria com o volume geométrico da base vazia trazendo, como no caso de Boltanski, a ideia de um *fantasma da forma*, no caso, fantasma de dois trabalhos de 1913/14 de um artista já falecido cuja obra, entretanto, permanece lançando muitas questões polêmicas e desconcertantes até os dias de hoje. O título remete a variadas leituras, dentre elas, uma que evoca o próprio histórico dessas peças que Duchamp utilizou para a estudo e experimentação, a princípio sem intenção de expor e que, ao serem levadas para o espaço instituído da arte – o museu, a galeria –, acenderam propositadamente uma crítica cáustica a ele. Essa ausência apontada pelo título, reforçada pelo desenho das sombras, nos faz mais uma vez pensar,

paradoxalmente, sobre a indelével presença dessas obras na história da arte e em nossa produção mais recente. Adentrando um terreno francamente conceitual, a obra de Regina Silveira não dispensa de qualquer maneira uma potente fisicalidade e uma imposição espacial que incorpora também o observador num diálogo ativo entre a imagem, o objeto e o espaço, criando múltiplas deformações a partir do deslocamento. Defensora de uma arte como *"modalidade particular de reflexão sobre os modos de percepção"* ⁵⁸, a artista se utiliza da fotografia aliada a outros códigos de construção da imagem como o desenho, a sombra, mapeamentos topográficos, a perspectiva linear e as anamorfoses a fim de provocar o olhar, retirando as imagens do lugar-comum e conferindo a elas um artificialismo irônico. Segundo Annateresa Fabris:

Graças ao uso de imagens previamente constituídas, a artista convida o espectador a reverificar constantemente sua visão, não para confirmar certezas, mas para colocar em crise todo e qualquer mecanismo mnemônico, toda e qualquer noção de aparência. Ao mesmo tempo, cumpre outra operação igualmente derivada da fotografia: dá vida ao jogo dialético do original com a cópia, do negativo com o positivo, sem que as fronteiras entre um e outro sejam discerníveis. ⁵⁹

Apoderando-se dos meios de reprodução da imagem, Regina Silveira ao mesmo tempo em que desconstrói o mito do original e assume a desmaterialização por um evidente compromisso conceitual e pela utilização de recursos efêmeros de construção da obra como plotagens ou a própria projeção multimídia sobre a qual falaremos no último capítulo, sempre está dedicada à construção de espacializações e ambientes, descontextualizando imagens e justapondo elementos heterogêneos, que são fatalmente lidos no entrelaçamento de seus discursos matéricos, simbólicos e semânticos.

No trabalho da artista Lucia Koch (1966)⁶⁰ as noções de ambiente e espacialização também estão presentes realizando operações de transformação sobre os espaços variados, expositivos ou de

⁵⁸ FABRIS, Annateresa. Sombras simuladoras. (p.189 – 201). In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira. Cartografias da sombra*. São Paulo Ed. USP, 199. p.194.

⁵⁹ Idem. Ibidem.

⁶⁰ Lucia Koch é artista gaúcha que vive e trabalha em São Paulo. Sua obra plástica dedica-se a uma investigação sobre a luz, através dos fenômenos de refração e projeção dos quais se beneficia para produzir cores, sombras e formas alterando e construindo ambientes apresentados tanto como instalações e intervenções quanto como construções fotográficas em grandes dimensões.

circulação na cidade, e construindo deslocamentos da percepção. Interessa-nos lembrar aqui, sobretudo, os trabalhos em que se utiliza, não da sombra mas das projeções de luz realizando interferências com filtros coloridos sobre janelas e frestas e produzindo efeitos sobre o interior de ambientes arquitetônicos específicos, recurso bastante recorrente em sua obra. Aqui a luz entra como um *desenho dos vazios* e importa menos sua forma e mais a atmosfera que cria nos ambientes a partir dos jogos de cores que podem ser percebidos ainda como estados psicológicos.

Na instalação *O Gabinete*, montada na II Bienal do Mercosul em Porto Alegre (1999), a artista aplicou sobre duas das janelas de um dos rústicos galpões ocupados pela mostra, acrílicos coloridos transparentes que, ao serem atravessadas pela luz solar, imprimem um *grid* de cores sobre o chão, as pilastras e as paredes numa projeção que, no decorrer do dia, escorrega lentamente atravessando a sala vazia. Como explica Felipe Chaimovich:

*A intervenção mantém o padrão geométrico das janelas: a grade ortogonal. Lucia constrói uma matriz cromática pela composição de filtros que cobrem, um a um, os intervalos originais. O conjunto varia ao longo dos dias, de maneira integrada: as cores suaves, projetadas sobre o chão desde o começo da tarde, vão lentamente se definindo e escalando colunas, parede e porta, até desbotarem completamente no pôr-do-sol. A percepção do tempo torna-se manifesta: tanto no sentido meteorológico, pois nuvens, chuva ou sol alteram as seqüências percebidas, quanto no cíclico, dada a modificação imposta pelas horas do dia.*⁶¹

A vivência dessa imersão num espaço onde a artista evidencia a atuação da luz a partir da interferência criada pelos filtros coloridos, provoca o visitante, que se vê banhado por cores e instigado a reconhecer as transformações constantes impostas ao espaço ao longo do dia. O envolvimento do público na experiência ocorre através desse reconhecimento da imagem projetada como um fenômeno efêmero que imprime sobre o ambiente uma atmosfera e o invade física, sensível e cognitivamente.

No último capítulo falaremos sobre essa condição de *imersão na imagem*, substancial no trabalho de Lucia Koch, mas que, por hora, trazemos como uma das muitas experiências da arte contemporânea,

⁶¹ CHAIMOVICH, Felipe, *In: KOCH, Lucia. Lucia Koch*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 180 p. p 69.

em que vemos a apropriação dos fenômenos naturais promovendo uma aproximação ao corpo e aliando condições perceptivas e cognitivas, no caso, sem precisar passar por qualquer outro discurso senão aquele próprio da luz e do espaço. A imagem, assim, se coloca como uma aparição, um fenômeno natural que produz e reproduz mais imagens, se oferecendo ao observador e, ao mesmo tempo, acolhendo-o. Surpreende sem avisar e, quase sempre, desaparece sem deixar marcas.



Figura 19 - Lucia Koch, *{o gabinete}*. Flip Book publicado na Revista Bravo, 2001.

A situação, tanto efêmera quanto repetitiva dessa intervenção sobre o espaço estimulou o registro videográfico e a produção de um *Flip-book* que acabou dando origem a outras obras autônomas. No caso desse último editado em 2001⁶², a artista realizou uma série de fotos durante quatro horas registrando todo o percurso da luz num fim de tarde ensolarado. Em seguida selecionou 52 imagens que, organizadas seqüencialmente e editadas em formato de livreto, quando folheadas pelo observador, reconstituem o movimento como numa animação que acelera o lento trajeto do sol. Assim, a partir dessa realidade técnica bastante rudimentar as imagens produzidas pelo sol se oferecem à experiência do corpo e dos sentidos, mas adquirem também uma inegável materialidade a partir das sucessivas edições promovidas pela artista no vídeo e nas reproduções fotográficas, impressas e

⁶² Esse trabalho foi veiculado no Projeto Inserções como *Ensaio Visual* encartado no Caderno T (nº 11, setembro de 2001), publicação mensal editada pelo Instituto Takano de Projetos que tinha curadoria de Paulo Herkenhoff e Angélica de Moraes e que era distribuído vinculado à Revista *BRAVO!*. O Caderno T durou de novembro de 2000 a maio de 2002, quando perdeu o patrocínio e não mais foi editado.

encadernadas do *Flip book*, apropriando-se então de novos recursos, agora tecnológicos, que dialogam com o rudimentar.

Outra experiência com projeção de luz que acabou contando também com uma versão editorial e que nos ajuda a refletir sobre os usos das proto-imagens na arte ocorreu no *Livro da Criação* de Lygia Pape (1927 – 2004) ⁶³. Trata-se de um conjunto de 118 composições em papel, em formato regular de 30 x 30 cm, utilizando dobras, recortes, espaços vazados e algumas vezes, colagens, cuja intenção é a de produzir diálogos entre cores, formas e ambiente, partindo da bidimensionalidade para a tridimensionalidade. São trabalhos independentes que, não sendo a princípio encadernados, propiciam a manipulação livre de cada unidade o que estimula o observador a tornar-se co-autor da obra ao realizar as diferentes combinações e experimentações que se abrem a partir do que poderíamos chamar de formas “pré-produzidas” por Lygia.

(...) todas elas [as unidades de composição] partem do plano para o espaço, quer dizer, à medida que se manuseia o livro você vai armando as estruturas e a 'leitura' se faz através das formas coloridas ⁶⁴

Observando a imagem a seguir, que registra 12 das composições que participam do *Livro*, percebemos que o conjunto abriga alguns subconjuntos seqüenciais - como a *série em azul* (na reprodução incompleta pois ainda conta com mais duas colagens) e propostas individuais - como o quadrado amarelo cuja pequena janela vazada é atravessada por um feixe de luz. O *Livro da Criação* inaugura uma trilogia composta ainda pelo *Livro da Arquitetura* e o *Livro do Tempo* e foi apresentado pela primeira vez na 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, histórica mostra de inauguração do movimento Neoconcreto, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1959. Estava, como declara a

⁶³ Artista carioca, pertenceu ao Grupo Frente (1953) e ao núcleo do Neo-Concretismo Brasileiro que se opôs ao formalismo e ao racionalismo do Concretismo paulista. Desenvolveu um rico trabalho multimídia de forte apelo sensorial coerente e ao mesmo tempo cáustico em relação ao seu tempo, integrando estética, ética e política, atitude que conservou até suas últimas produções.

⁶⁴ PAPE, Lygia. Comentários da artista sobre o *Livro da Criação*. In PIMENTEL, Luís; PAPE, Lygia; PEDROSA, Mário. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 48p. il. (Arte brasileira contemporânea). Pg 46.

artista, inserido na produção do movimento, correspondendo com bastante propriedade a alguns dos conceitos preconizados em seu manifesto.

*Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica.*⁶⁵

Considerada como um "ser", a abordagem direta a que se refere esse texto extraído do manifesto Neoconcreto, diz respeito à participação do observador ao explorar as possibilidades da obra, sendo mais uma vez uma relação do corpo da obra com o corpo de quem a manipula. A artista, ao se referir a esse trabalho, expressa a intenção de compor uma "narrativa não-verbal" da criação do mundo - "(...) inventei o livro da criação, onde eu narrava a criação do mundo de forma não-verbal, sem palavras: só formas e cores."⁶⁶ -, embora saibamos que foram todas nomeadas. Mesmo assim, percebemos o *Livro da Criação* como uma proposta a ser vivenciada: nenhuma foto ou registro textual poderá substituir a experiência do toque e de suas qualidades lúdicas e sinestésicas. Trabalhando códigos muito pertinentes às artes visuais como cor, forma e composição, utilizando a geometria - plana e espacial -, o *Livro* é, acima de tudo, uma proposta aberta, destinada a um processo exploratório, integrando à sua apreensão a manipulação, as condições ambientais como a luz projetada sobre os vazados e a própria incorporação da paisagem, criando múltiplas associações.

Como está expresso no manifesto Neoconcreto: *"urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação."* Algo verdadeiramente alcançado no *Livro da Criação* cujas composições geométricas abrem-se à

⁶⁵ Fragmento extraído do Manifesto Neoconcreto publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. O texto foi concebido para a abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, deixando claro o posicionamento dos artistas do Rio de Janeiro, ligados a Ferreira Gullar, e contrários aos concretistas de São Paulo. Assinaram o manifesto os seguintes artistas: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo>. Acesso em: maio de 2008.

⁶⁶ PAPE, op. Cit., p. 46.

subjetividade da experimentação do observador que aceita o jogo de interação com a obra. A poesia, não necessariamente textual, se revela através das formas e da vivência tátil e sensível que possibilita. Lygia acaba por aceitar essa qualidade poética como aproximação também com o verbal:

O livro da Criação já seria meu primeiro objeto, porque realmente tinha um significado próprio, já não era só poesia, porque não tinha palavras, mas ao mesmo tempo ele era verbal porque era uma narrativa da criação do mundo e é criação no sentido de você recriá-lo.⁶⁷



Figura 20 - Lygia Pape, *O livro da criação*, 1959. Detalhes.

A geometria - veículo da imaginação - se alia então à poesia produzindo, no *Livro da Criação*, um entrelaçamento que amplia os sentidos e, em sua dimensão matéria e corporal, conduz também o leitor a uma atitude criadora. Hélio Oiticica (1937 – 1980) refere-se ao *Livro da Criação* de Lygia Pape da seguinte maneira:

⁶⁷ PECCININI, Daisy Valle Machado, coord., *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 196.

(...) as unidades como células, formavam uma unidade criativa aberta: a história dos elementos, da pré-história humana, mas que realmente eram dirigidas como que à história humana pré-sensorial, como toda sua evolução posterior poderia mostrar: a busca para a consciência direta sensorial para o ato de ver, ou sentir pelo tato – o intelecto desafiando a si mesmo – mudança do conceito de “objeto-arte” para o da “ideia”, o que nada mais é do ato vivo de “ter uma ideia” tomado objetivamente.”⁶⁸

Em correspondência com o trabalho O Gabinete de Lucia Koch, falaremos mais especificamente da obra *Semear a terra*, pertencente ao *Livro da Criação* e que de alguma forma ocorre como precursora das experiências com a luz empreendidas por Lucia. Publicado pela Funarte na coleção Arte Brasileira Contemporânea (conhecida como Coleção ABC) dentro do que Lygia chamou de *O Livro da Criação Recriado* essa obra *Semear a terra* se compõe de duas páginas: a primeira inteiramente branca (frente e verso) apresenta 80 furos distribuídos regularmente, equidistantes 2 cm uns dos outros; a segunda, apresenta a impressão de 5 faixas horizontais com diferentes alturas e nas seguintes cores (de cima para baixo): laranja, lilás, verde, laranja e marrom.

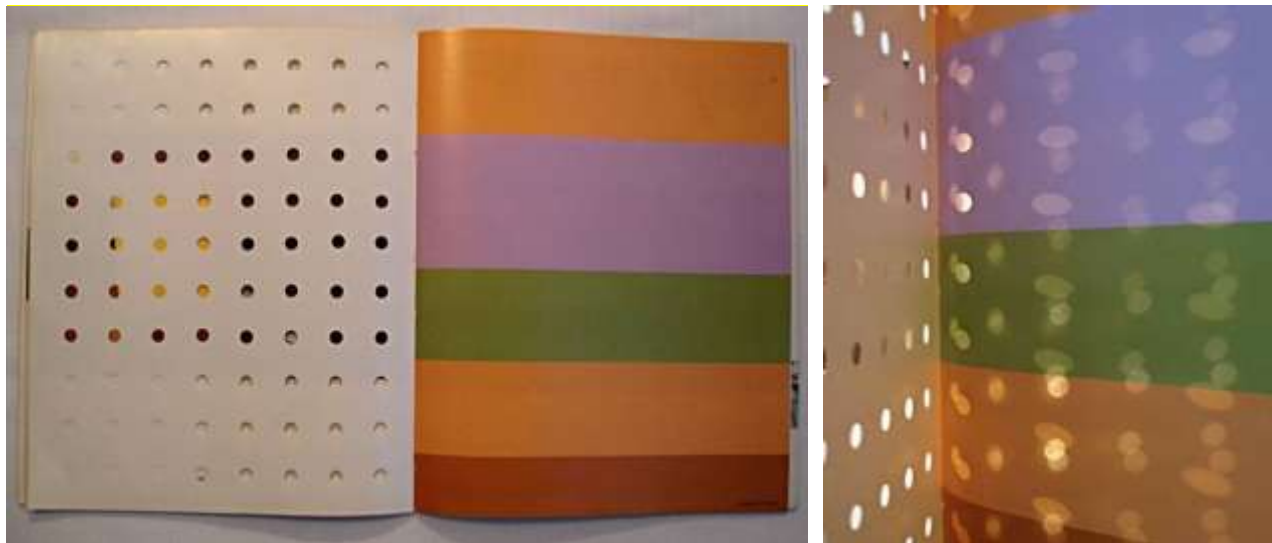


Figura 21 - Lygia Pape, *O livro da criação recriado*. Detalhe.

⁶⁸ OITICICA Apud. PECCININI, 1978 p. 197.

Aqui, o observador/co-autor é convidado a explorar as possibilidades de projeção da luz que atravessa os furos e incide sobre a página colorida. O deslocamento da primeira página em relação à segunda e a um foco ou vários focos de luz, proporciona diferentes situações de projeção de sombra e luz sobre as cores. Levando-se ainda em consideração o título, muitas frentes interpretativas e poéticas se abrem. Sendo o semear e o florescer sempre fenômenos ligados à presença da luz, podemos pensar sobre essa produção que dá subsistência ao homem e sobre como suas ações se harmonizam ou não com a natureza. Várias camadas de imagens e de associações se aglutinam numa só proposta.

Poderíamos analisar as propostas do *Livro da Criação*, de Lygia Pape assim como *O Gabinete* de Lucia Koch como manifestações ou poéticas da *pré-produção*, muito recorrentes na contemporaneidade. Nelas, o trabalho só se completa com a presença e a participação/manipulação do público. Tanto uma como outra desenvolvem formas abertas que, propositadamente, se apropriam de fenômenos naturais e escapam dos domínios da autoria para oferecerem-se como potência de transformação para o observador que atua sobre a materialidade da obra, ainda que sua matéria seja a luz. Há um trabalho pré-produzido e de certa forma inacabado que, embora destinado a várias explorações formais e relacionais tendem, como num jogo, a uma *estaca zero* inicial e final, evidenciando assim sua condição de processo, experiência e temporalidade.

Como comentamos em relação ao trabalho *O Gabinete*, a luz traz um componente atmosférico, ou seja, uma experiência sensível que naturalmente envolve o observador e o introduz num determinado clima e num estado que associa percepções visuais, táteis e mnemônicas. O mesmo efeito ocorre com a sombra, com a qual temos uma relação simbólica muitas vezes negativa, ao contrário da luz, frequentemente associada a simbologias positivas. Naturalmente somos invariavelmente contaminados por convenções ou por determinados valores de nossa cultura e por isso cabe comentar sobre algumas inversões desses valores que podem enriquecer nosso repertório perceptivo e de reflexão. Junichiro Tanizaki (1886 – 1965), por exemplo, em sua famosa obra *O Elogio da Sombra*, a partir da metáfora da sombra e da luz traça uma reflexão sobre as diferenças entre as culturas orientais e ocidentais, sobretudo referentes aos costumes, à decoração e à arquitetura. Ele expõe, de forma contundente e

poética, a intrínseca necessidade, característica dos povos do ocidente, de transformar as condições do mundo e da natureza em benefício de seu conforto e de uma almejada mais valia do tempo. Assim, no Ocidente, parece mais freqüente a busca de recursos que *otimizem* o tempo, que desobriguem o trabalho físico, que acelerem resultados, que escancarem as imagens numa uma *cultura da exibição*. Já a cultura oriental, segundo ele, possui originalmente interesse pela adaptação, razão pela qual buscam a harmonia na descoberta e no encanto das mesmas condições de mundo e natureza. No que tange a presença da sombra, preferem conviver com ela ao invés de combatê-la ou negá-la através da luz.

*Porque uma laca decorada em pó de ouro não é feita para ser vista de uma só vez em um lugar iluminado, senão para ser adivinhada em algum lugar escuro, em meio a uma luz difusa que vai revelando aos poucos um ou outro detalhe, de tal maneira que a maior parte de sua decoração suntuosa, constantemente oculta na sombra, suscita ressonâncias inexprimíveis.*⁶⁹

Apesar de reconhecer a significativa contaminação já sofrida em sua cultura pelos valores e comportamentos ocidentais, alguns princípios dessa filosofia permanecem e são bastante valorizados, podendo certamente servir como inspiração, ao resgatar mais uma vez a possível grandiloqüência das coisas mínimas. Ainda na mesma lógica de inversão podemos analisar a potência simbólica da luz. Para isso lembraremos a passagem da obra *L'étranger*, de Albert Camus (1913 – 1960) para, em seguida, retornarmos às proto-imagens e à sua materialidade:

O brilho do sol tomava minhas faces e eu senti gotas de suor se acumularem nas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrei minha mãe e da mesma forma agora, me doía a testa e as veias latejavam sob a pele. Por causa dessa queimação que eu já não podia mais suportar fiz um movimento para frente. Eu sabia que era uma estupidez, que eu não conseguiria me livrar do sol me deslocando um passo. Mas eu dei um passo, um só passo para frente. Dessa vez, sem se levantar, o Árabe empunhou sua faca e a ergueu ao sol. A luz deslizou sobre o aço e foi como se uma longa lâmina faiscante me atingisse a testa. No mesmo instante o suor acumulado em minhas sobrancelhas escorreu de uma vez sobre as pálpebras e as recobriu com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por traz dessa cortina de lágrimas e sal. Eu só sentia os címbalos do sol sobre minha testa e, indistintamente, a lâmina da faca brilhante em expansão sempre à minha frente. Esta espada ardente corroía meus cílios e escavava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar arrastou um

⁶⁹ TANIZAKI, Junichiro, *El Elogio de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. (95p.). P 36. (Tradução nossa).

*sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão para fazer chover fogo. Todo o meu ser se crispou e estiquei a mão sobre o revólver.*⁷⁰

Esse trecho relata o momento crucial da narrativa em que o protagonista, sob o insuportável calor do sol, ofuscado pela luz, cegado pelo próprio suor, entra em estado de torpor e medo que o compele a agir de forma descontrolada, matando aquele que representava para ele uma ameaça iminente. Tal cena aponta uma paradoxal circunstância em que a luz, ao contrário de beneficiar a visão e possibilitar o esclarecimento, promove ofuscamento e cegueira comparáveis ao mergulho numa densa e assustadora escuridão. As imagens descritas no texto potencializam esse paradoxo. A associação entre sol e morte, referida pelo personagem que, naquela circunstância se lembra ainda da morte de sua mãe, tem um desdobramento natural na sensação de dor e todos os sintomas que descreve compõem o quadro de seu próprio desequilíbrio físico e emocional. O brilho intenso na faca do árabe se transforma em faísca de fogo atingindo sua testa, “escavando seus olhos”. O céu se abre numa chuva de fogo que, no entanto, parece fazer tudo escurecer, velar e vacilar. Apreendemos na cena relatada o poder negativo da luz como chama que ilumina e queima, podendo carbonizar um objeto que, desaparece transformado em fuligem negra e volátil. A luz ardente traz uma cegueira que pesa e a tudo desestabiliza, constituindo pouco a pouco uma zona de vertigem propícia para a inelutável *queda*.

Philoteu o Sinaïta (ou *Filoteu de Batos*), monge cristão, se fosse o personagem dessa cena, passaria por ela talvez incólume, já que sua busca era exatamente a de alimentar-se de luz e transformar-se em imagem, tendo escolhido para morar, o local mais castigado pelo sol, no intolerável calor das escarpas do monte Sinaï. É relatando sua história que Didi-Huberman nos apresenta esse homem como “aquele que inventou o verbo fotografar” e conta que “*Ele procurava (...) afogar seus olhos na ardente irradiação solar. Imaginando tornar-se imagem ao se submeter à luz.*”⁷¹ Tendo supostamente vivido entre os séculos IX e XII de nossa era, Philoteu (“o amante do divino”) recolheu-se em completa solidão e silêncio, dedicando-se à escrita e deixando para a posteridade alguns textos, entre os quais o mais

⁷⁰ CAMUS, *L'étranger*. Paris: Édition Gallimard, 1957. p. 94 (Tradução nossa).

⁷¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 51.

famoso seria *Capítulos da sobriedade*. Inventar o verbo fotografar, segundo Didi-Huberman, não se referia de maneira alguma à fabricação de objetos visíveis, mas respondia ao desejo de uma experiência singular e irreproduzível de ver e ser visto simultaneamente, "à incorporação recíproca da luz dentro do olhar e do olhar dentro da luz"⁷², aí onde reside o paradoxo da luz que, ao se afirmar, também se nega e que na sua incandescência, acaba por cegar.

*Ele inventa esse verbo como um verbo que não seria nem ativo nem passivo, mas procuraria pronunciar uma experiência pura, sem sujeito predador nem objeto de captura. Verbo de uma experiência em que ver equivaleria a desejar, a combater, a comer e ser comido, a gozar, a sofrer também – tudo isso enunciado por Philoteu como forma de alcançar o silêncio.*⁷³

É pensando nessa ambigüidade da luz, e no silêncio que ela por vezes nos exige, que comentaremos aqui o fenômeno provocado pela bomba atômica, ao produzir uma estrondosa explosão luminosa comparável a um potente flash fotográfico, que verdadeiramente produziu impressões, como tatuagens, nos corpos das pessoas que estiveram expostas à sua radiação, além de imprimir os próprios corpos fulminados como silhuetas sobre as superfícies em que foram atingidos.

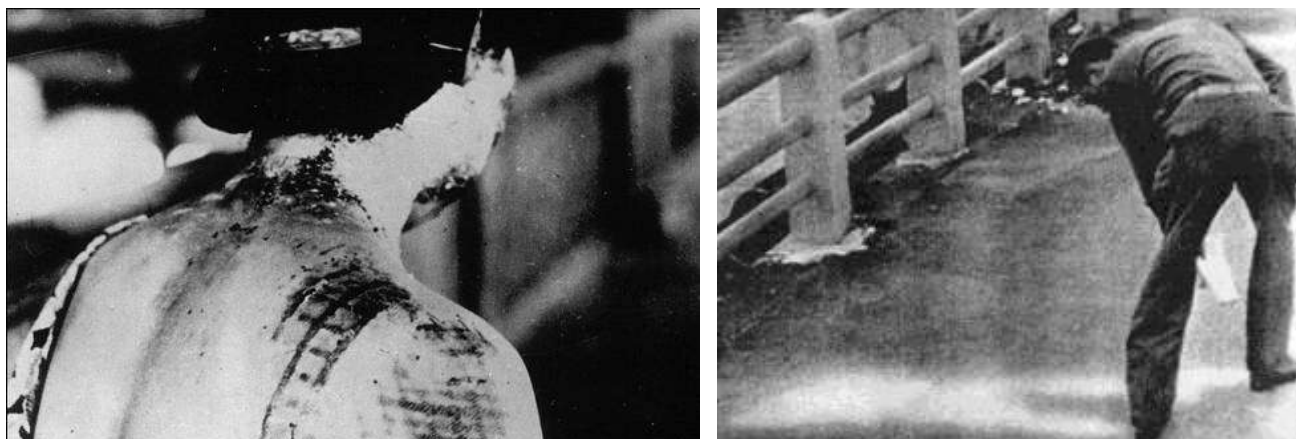


Figura 22 - Impressões sobre a pele e sobre o asfalto, após ação da bomba atômica em Hiroshima e Nagazaki.

⁷² DIDI-HUBERMAN, op. Cit. p.54.

⁷³ Ibid. p.55.

Em sua tese, José Wenceslau Caminha Aguiar Jr. traça o seguinte comentário sobre a imagem produzida no solo sob o efeito da irradiação da bomba atômica:

Ironicamente, em Hiroshima e Nagasaki, o artefato do esquecimento funcionou como instrumento da memória⁷⁴: a associação bomba atômica (fonte de luz) + corpos (objetos a serem impressos) + rocha ou concreto (suporte para impressão) criou fotogramas em escala natural dos seus habitantes, simultaneamente os registrando e os tornando para sempre anônimos.⁷⁵

Constitui-se assim o próprio fenômeno fotográfico, com o forte clarão de luz ultra-rápido produzido pela explosão e fixando a imagem desses corpos que a mesma radiação consumiu. Chegando, no seu hipocentro⁷⁶, à temperatura de 3000 °C foi, por um lado, o calor que provocou o rompimento dos cristais de quartzo, nas superfícies de granito que revestiam alguns muros da cidade deixando-as brancas e permitindo que corpos ou objetos à sua frente proporcionassem um anteparo, como um estêncil, registrando suas formas e preservando no seu lugar a superfície da pedra em sua cor original. Por outro lado a luz intensa, reduzida à sua essência nuclear e instantânea, possibilitou o efeito fotográfico dessa bomba de nêutrons produzida com urânio-235 e plutônio-239 e proporcionando um fenômeno sem precedentes e completamente inesperado o qual, Bailly descreve como "*uma espécie de tsunami de fótons*"⁷⁷. O autor afirma ainda que: "*ocorre que aqui, a menor variável (localização e orientação, força do raio, matéria e forma da superfície ou do objeto interposto) pode alterar cada situação, notadamente, produzir um efeito positivo ou negativo*"⁷⁸, ou seja, a imagem impressa sobre ruas e muros algumas vezes aparece como uma sombra clara sobre um fundo carbonizado, outras como sombra escura sobre um fundo claro. Assim ocorreu com a imagem de uma escada e uma figura

⁷⁴ O autor se refere à bomba atômica como uma potente ferramenta de esquecimento: *uma maneira eficiente de fazer desaparecer o inimigo, transformando-o em pó radioativo* (AGUIAR JR.,2007, p.157)

⁷⁵ AGUIAR JR., José Wenceslau Caminha. *O Homem, sua vontade holoscópica e seus naói*, 2007. *Monografia*. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 157.

⁷⁶ Trata-se do eixo vertical que se estende desde o núcleo exato do impacto da explosão atingindo, no caso de Hiroshima, aproximadamente 580 metros de altitude, tendo seus efeitos alcançado o raio de, no mínimo, um quilômetro ao redor desse hipocentro, amplitude justificada também pelo terreno plano ocupado pela cidade. *In*: BAILLY, Jean-Christophe. *L'instant et son ombre*.Paris: Seuil, 2008. p. 127 a 139.

⁷⁷ BAILLY, op. Cit., p. 134. (Tradução nossa).

⁷⁸ Idem.Ibidem. (Tradução nossa).

humana impressos sobre a parede de tábuas e registrados por uma sombra escura, ao contrário do parapeito da ponte Yorozyu impressa como uma sombra clara sobre o asfalto, ou esse corpo fotografado sobre o solo, na imagem reproduzida anteriormente.

Não propriamente natural, o fenômeno ocorrido em Hiroshima traz um testemunho incômodo sobre a tecnologia que tanto exaltamos como sinal de evolução em nossa cultura, realizando lá o registro dos corpos a partir do inesperado efeito desse invento de dizimação em massa. Tornadas imagens icônicas da guerra, possuem também, apesar do horror, uma fotogenia, ou, como Bailly qualifica uma *"arqueopoïesis"*⁷⁹, e se tornou memória eternizada nessas que são fotografias de fotografias, ou fotografias da grafia de uma luz específica, hoje reproduzíveis ao infinito. Em seu contexto de catástrofe, são imagens que afirmam sua materialidade ao desmaterializar simultaneamente o próprio referente. Seria uma irônica concretização da crença e do medo de certos povos de que a fotografia pode roubar a alma do fotografado, roubando-lhe mesmo a existência.



Figura 23 - Impressões sobre parede, após ação da bomba em Hiroshima.

⁷⁹ O autor utiliza o termo *"arqueopoïesis"* que optamos por traduzir diferentemente como *"arqueopoïesis"*, correspondendo a um neologismo que incorpora os conceitos de *arquê* (do grego, *arckhé*: origem, princípio) e *poïesis* (do grego, criação), o que nos pareceu pertinente e expressivo para tratar dessas imagens produzidas pelo "flash" da bomba, se inscrevendo como uma grafia da memória e da história.

Lembremos que fenômeno semelhante ocorreu em Pompéia, em 79 d.C., com a erupção do Vesúvio, num acontecimento não menos dramático, mas certamente não atribuível à capacidade destrutiva humana. Pode parecer estranho associar aquele evento à produção fotográfica, mas, considerando que esta se refere a um processo de impressão, e porque não dizer a uma gravação a partir da projeção da luz, as correspondências possíveis dizem respeito tanto ao contato (na fotografia se processando através da incidência da luz sobre um objeto), como da aderência ao referente, e portanto de certa *pregnância do real*. Sabemos que as implacáveis lavas desse vulcão, soterraram uma enorme área e uma população equivalente a 16 mil habitantes sob um *colchão de lavas* de 6 a 7 metros de espessura. *"Infelizmente, a chuva não é somente densa: ela está carregada de vapores clorídricos. É pela intoxicação por gás, e não por soterramento, que morrerão as pessoas em Pompéia. A primeira guerra química contra o homem foi feita pelo Vesúvio"*.⁸⁰

Da tragédia só se teve notícias mais detalhadas a partir das cartas de Plínio o Jovem (c. 61 – c. 114 d.C.) - sobrinho de Plínio o Velho esse sim, testemunha ocular do evento. Durante séculos nada mais se soube sobre a cidade e sobre sua história. Entre 1594 e 1600, a iniciativa de se construir um canal de abastecimento de água tornou possível a descoberta das primeiras ruínas de Pompéia. Outras iniciativas ocorreram posteriormente, inclusive no período sob a dominação napoleônica, mas foi somente em 1860, que o arqueólogo e historiador Giuseppe Fiorelli (1823–1896) propôs um estudo científico a partir do método de injetar gesso nos espaços vazios criados nas rochas vulcânicas. Com isso conseguiu recuperar, de maneira bastante precisa, os volumes dos corpos de muitas das vítimas da erupção, resgatando assim importantes informações sobre a história da tragédia, dos costumes daquele povo, da época que viveram.

⁸⁰ GUERDAN, René. Disponível em :
<http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_tragedia_de_pompeia.html>. Acesso em junho de 2008.



Figura 24 - Pompéia. 79 d.C.. Corpos reproduzidos a partir da injeção de gesso nos vazios da rocha vulcânica.

Os vazios na rocha vulcânica, portanto, constituíram moldes tridimensionais equivalentes aos feitos para reprodução de esculturas em bronze. Moldes perdidos que possibilitaram a reprodução de pessoas e objetos que se foram. Possibilitaram a reconstituição de uma realidade inequívoca com toda a carga dramática nela impregnada, num processo somente comparável aos nossos recursos fotográficos que, mesmo assim, só proporcionam um recorte bidimensionalizado do real.

Testemunhamos aí uma espécie de geração espontânea da imagem (tridimensional, no caso) que nos faz pensar sobre um tipo de reprodução onde a matriz prescindiu de qualquer técnica. Nesse caso surpreende o gesto do cientista que, ao observar a realidade, se apropria dela criando, a partir de seus sinais, métodos de compreensão e estudo. A questão da *Intencionalidade*, conceito desenvolvido na fenomenologia, adquire especial expressão nesse exemplo da investigação feita por Fiorelli em Pompéia, pois se refere a uma opção pela experiência – e inegavelmente trata-se de uma experiência

da imagem. Sobre essa *Intencionalidade*, Huchet nos diz: “É a via pela qual os fenômenos têm chance de se completar, de se integralizar, porque a imagem é aquilo que integra seus subterrâneos e os leva a se manifestar.”⁸¹

De alguma forma tal acontecimento histórico revelado em nossos dias pode ser, em circunstância até mesmo análoga, uma metáfora emblemática do pensamento *barthesiano* sobre a melancolia da fotografia: *Diríamos que a fotografia sempre traz consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...]*.⁸² Os corpos registrados pelas lavas materializam imagens pungentes e não carregam em si nenhum traço de representação, denotam sinais da luta que travaram pela sobrevivência, da sôfrega busca por proteção, numa fuga que cada um, em sua particular angustia e medo, não pôde realizar. Da mesma maneira como ocorreu em Hiroshima e Nagasaki, a impressão - fotográfica, corpórea - se fez a partir da inelutável morte do referente, desmaterializando-o e construindo a partir dele uma outra matéria, matéria de sua imagem.

Quando pensamos a fotografia estamos sempre pensando de alguma forma na luz e, se em Hiroshima essa luz produziu imagens tanto por sua incandescência como por seu calor, existem ainda outras formas de ação da luz, se focalizarmos especificamente a luz solar, que também podem produzir imagens. Num efeito corriqueiro da luz solar, a pele clara e invariavelmente fotossensível registra desenhos como a impressão de uma gravura, indelével ainda que temporária, de marcas que podem simplesmente ocorrer pelo uso de um relógio de pulso ou um anel. Trata-se, naturalmente, de uma queima que imprime a forma do objeto que se interpôs entre o sol e a pele, protegendo-a e mantendo-a sem alterar sua coloração. Fenômeno inverso ocorre com as plantas, também fotossensíveis, mas que ao invés de se queimarem ao sol se ‘alimentam’ de sua luz. É comum

⁸¹HUCHET, Stéphane. *In: De Rerum Natura [A nascente da imagem]*. Catálogo da exposição *Linhas de Fuga*. Belo Horizonte: Galeria de Arte da CEMIG, 2001. p.6.

⁸²BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p.15.

observarmos o que ocorre com a grama que fica por baixo de um vaso, quando o deixamos exposto ao sol durante algumas horas: a grama descora e registra o desenho exato do fundo do vaso, normalmente, um círculo perfeito. O que ocorre, nesse caso, é a impossibilidade dessa grama realizar normalmente a fotossíntese, fazendo com que aconteça uma espécie de *sufocamento* que resulta na descoloração das folhas.

Assim, voltando ao universo da arte vemos experiências que se beneficiam da luz solar para construir proposições que materializam imagens, como as experiências de Lucia Koch, mas também vemos quem se beneficie do próprio fenômeno da fotossíntese. Estamos falando especificamente da obra do artista mineiro Francisco Magalhães (1962)⁸³, que se apropria desse fenômeno como ferramenta de composição gráfica e pictórica. O artista recorta cartões quadrados azuis e vermelhos e os organiza em composições simples, lado a lado, dispostos geometricamente e impondo-os sobre um solo gramado. O procedimento de recobrimento da grama em unidades distintas e em tempos diferenciados, controlados pelo artista, proporciona diferentes tons no verde das folhas, não pelo resultado de uma queima, mas pelo impedimento da fotossíntese se processar normalmente.

A ação, como uma intervenção, propicia impressões que se aproximam muito da linguagem da gravura e, naturalmente, da fotografia, só que aqui é a ausência de luz que constrói a imagem em diálogo com os cartões/máscaras/planos-de-cor que participam de cada composição. A imagem, ao se expor, nos diferentes momentos de retirada dos cartões, imediatamente inicia o processo contrário que é o de seu desaparecimento. Em contato com o sol a forma nítida do quadrado começa a se extinguir tendendo a

⁸³ Francisco Magalhães é artista mineiro que trabalha com diferentes materiais na construção de instalações e objetos, desenvolvendo assim construções poéticas que evidenciam elementos da cultura mineira e brasileira, produzindo ainda obras de metalinguagem que colocam em xeque a própria produção de arte contemporânea. É ainda importante salientar sua atuação à frente do Museu Mineiro, unidade da Secretaria de Estado da Cultura/MG, onde desenvolve, como Diretor e Curador, um consistente trabalho integrando e fomentando ações de resgate e valorização das manifestações da cultura local e uma potente produção experimental em artes visuais.

apagar os vestígios da intervenção. Sendo uma obra efêmera, ela ocorre como um evento e depende do registro para se perpetuar, este que acontece também como a fotografia de uma foto-grafia.

É interessante e ao mesmo tempo irônico perceber que, nesse universo de imagens produzidas pela natureza, temos também diferenças de resolução e nitidez. Poderíamos dizer, por exemplo, que as projeções de sombra e de luz são formas gráficas e, como tais, realizam uma simplificação do corpo, reproduzindo, nessa duplicação, uma mancha que se estende até os contornos que o delimitam, identificando-o e isolando-o no campo visual sobre o qual está projetado. Funcionam perfeitamente como síntese do objeto, algo que ocorre de forma sempre voluntária no trabalho de Regina Silveira e que vimos também nas projeções de Lucia Koch ou nas sombras criadas por Francisco Magalhães.

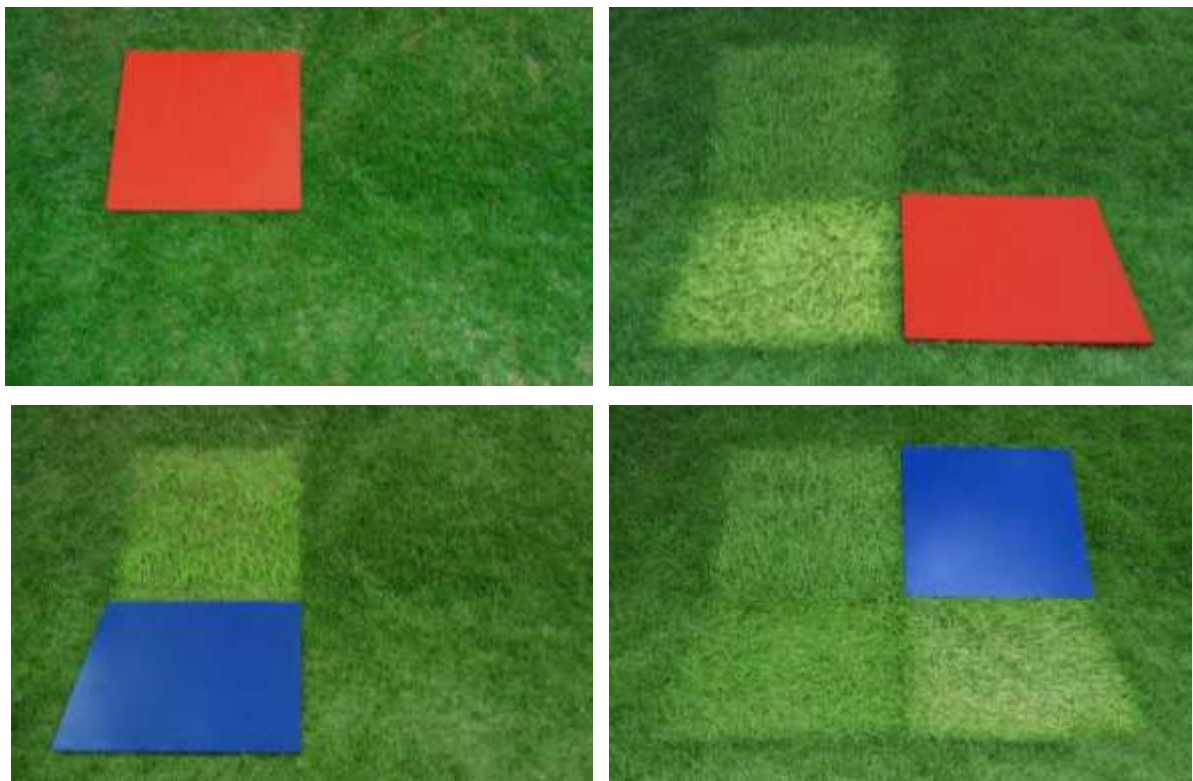


Figura 25 - Francisco Magalhães, *Na relva*, 2002/2004. Cartões coloridos sobre grama.

Já o reflexo é outra categoria de imagem, trazendo mais informações sobre o objeto tanto na água como sobre a superfície de um vidro ou metal bem polido. Nele temos acesso a detalhes das formas, das cores, do espaço e do movimento ainda que, mesmo assim, passíveis de deformações e ruídos de toda espécie. É sobretudo o reflexo, como presença reveladora e sedutora, que nos indica e nos conduz à técnica, já que sugere que o mundo visível pode ser fixado e reproduzido com grande fidelidade. Mas o reflexo é também um 'universo' com suas profundidades e camadas, pode ser abissal como um sonho, que enreda situações díspares e incongruentes.

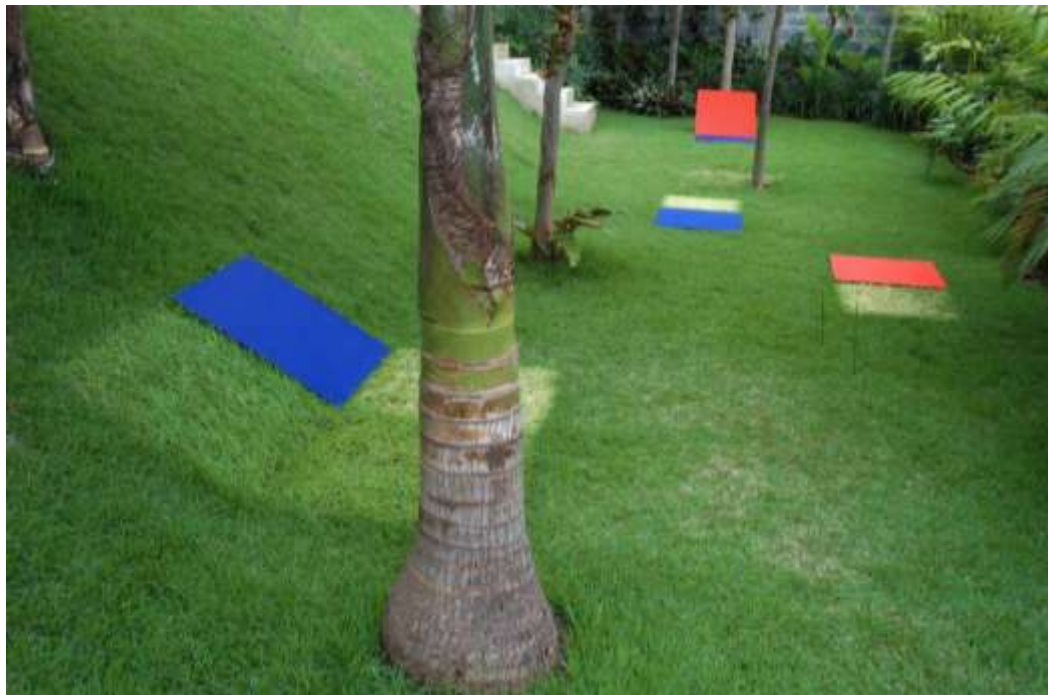


Figura 26 - Francisco Magalhães, *Na relva*, 2002/2004. Conjunto das intervenções realizadas

Recorrendo à água como primordial e privilegiada instância de reflexos e de proto-imagens, já observamos suas qualidades como substância e plano reflexivo nos observatórios de Machu Pichu. Nela, densidade e superfície estão integradas num só corpo informe e transitório e, desde longínquas

eras, vem testemunhando a história como um *olho aberto* em cada poça, rio, oceano, refletindo imagens sem, entretanto preservar qualquer registro.

Reconhecemos na água sua privilegiada natureza sinestésica, nos proporcionando uma verdadeira *polifonia perceptiva*, mas sabemos que tal experiência dos sentidos pode tanto levar à epifania e ao gozo, quanto à contaminação, à catástrofe e à morte. Sendo elemento necessário e parte constituinte de nosso corpo, a água estimula os sentidos através do paladar e do tato; mas na resistência que impõe ao corpo e na potência de sua força pode facilmente levar a incontornáveis tragédias, se afirmando ainda, e ironicamente, como um espelho líquido, sem memória.

Já mencionada por Bachelard, essa ambigüidade da água, ao mesmo tempo delicada e poderosa, encantadora e traiçoeira, tem uma imagem poética expressiva no Mito de Narciso, que se encontra na obra *Metamorfose*, de Ovídio. Dubois, ao citá-lo em sua obra *O ato fotográfico*, focaliza as noções de identidade que transparecem no mito a partir do encantamento de Narciso em relação à própria imagem refletida na água ⁸⁴. Uma experiência que ele traz para o leitor e para o observador, citando a famosa pintura atribuída a Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 – 1610) e afirmando outro nível de identificação por transferência, onde o observador se reconhece em Narciso, dois espelhamentos simultâneos. Talvez seja essa a essência de toda obra poética e artística: um fenômeno de identidade, produzido pelo semelhante e também pelo dessemelhante.

A referência ao mito de Narciso vem, aqui, reafirmar o caráter ambíguo da água pois, seduzindo o personagem no preciso espelhamento que produz, o atrai para o mergulho fatal. É a alegoria mais contundente sobre a sedução da imagem, um tema tão atual na nossa sociedade de consumo marcadamente subserviente a ela. Encontramos nesse mito também a referência a uma arqueologia da imagem, onde o espelhamento e o deslumbramento ocorrem a partir do reconhecimento de uma duplicação proporcionada pelo reflexo da água, situando também a importância conferida a ela como representação do mundo e do incontornável confronto com nossa própria identidade.

⁸⁴ DUBOIS, 1993, p. 140 a 154.



Figura 27 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso*, (1598-99) Óleo sobre tela, 110 x 92 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Debruçar-se sobre a água e enxergar o próprio rosto de forma cristalina como na tela de Caravaggio não chega a ser uma experiência assim tão recorrente. As condições para tal espelhamento raramente são as ideais e a sombra que projetamos sobre a própria imagem refletida normalmente nos impede de enxergar detalhes mais precisos de nosso rosto. Mesmo assim é a experiência do confronto com a imagem que se processa e, como já dissemos, há muito seduz o Homem, incitando-o no sentido de sua captura e preservação. A experiência de retratar a água em pintura, aquarela ou foto traz sempre o desafio de transpor para o plano bidimensional uma imagem em profundidade e em potencial movimento. Observa-se na água uma quantidade de camadas de imagens que interagem, sendo a mais superficial paradoxalmente a que normalmente compreende a mais extensa perspectiva: a perspectiva

do próprio espelhamento, de um olhar lançado sobre a paisagem, em direção ao inalcançável horizonte ou ao infinito firmamento.

O mesmo ocorre nas superfícies polidas do vidro ou de metais, objetos recorrentes na pintura flamenga que, entre os séculos XV e XVII, tiveram seu momento áureo de produção. As telas realizadas desde Jan van Eyke (c. 1390 - 1441), com a introdução técnica da pintura a óleo sobre madeira, a Willem Claesz Heda (1594 - 1680), apresentam um virtuosismo técnico que desafia o olhar: a precisão de texturas tão díspares como a de uma pluma ou de um vaso de prata, a perfeita perspectiva e construção dramática dos claros e escuros, a neutralização ao grau zero de qualquer pincelada mais evidente, massa pictórica visível ou gesto incontrolado do artista, fazem delas as representações que mais se aproximaram da nitidez fotográfica sendo, por sua própria artesanania e detalhe provavelmente mais convincentes que o real.



Figura 28 - Willem Claesz Heda, *Natureza morta com cálice dourado*, 1635. Óleo sobre madeira, 88 x 113 cm.
Rijksmuseum - Amsterdam

É evidente nessas obras a valorização dada à representação dos reflexos e transparências, que pode estar ligado a uma necessidade de apresentar um contexto de luxo e abundância, adequando-se aos valores de uma burguesia protestante, a um mercado de arte crescente, a uma cultura que se identifica com a riqueza e opulência conquistada pelo franco desenvolvimento do comércio na região de Flandres. Mas parece recorrente, e visível pela reprodução apresentada da natureza morta de Heda, que há também uma clara referência ao tempo, nos restos de uma refeição deixada pela metade e às pressas, conferindo à cena uma carga emotiva, ou como nos diz H. W. Janson, um “estranho *pathos*”⁸⁵ impregnado que está pela encenação. Essa tela é também representante de um faz parte de um gênero bastante desenvolvido nos Países Baixos, conhecido como *vanitas*⁸⁶ e que evidenciavam, através da representação de caveiras, frutas e flores, a brevidade da vida e o predomínio das aparências e das vaidades. Nesse contexto, também faz sentido a forte presença dos reflexos e espelhamentos.

Interessa-nos, justamente, explorar essa presença recorrente na pintura flamenga onde vemos os extraordinários jogos de reflexos que encaminham o observador tanto para dentro como para fora da representação, buscando possíveis pistas de um insondável ambiente que se espelha nas taças de cristal, nas jarras de prata, e mesmo em espelhos emoldurados que participam da cena representada: vislumbramos janelas em estranhas mas verossímeis anamorfozes, acompanhando a curvatura côncava ou convexa da superfície em que se projetam. Através delas, que potencial paisagem se descortinaria? Percebemos manchas denunciando pessoas, objetos que não se encontram na cena. Que outra cena fica então por traz dessa?

*Cada vidro era para ela, eu imagino, um anzol para uma meditação
onde o espaço intimamente se abria.*⁸⁷

⁸⁵ JANSON, H. W.; JANSON, A. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.271.

⁸⁶ A palavra *vanitas* vem do latim e significa "vazio", representando a insignificância da vida terrena e sua natureza efêmera.

⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69. Essa frase faz parte de um conjunto de fragmentos escritos como notas dramáticas realizadas por Didi-Huberman para a peça *Félicité*, uma transcrição teatral da obra “Um coeur simple” de Gustave Flaubert, por Jean Audureau. (Comédie Française, 1983).

É precisamente esse *anzol* produzido pelos reflexos que, na pintura flamenga, parece fisgar nosso olhar. Somos levados a imaginar essa intimidade do espaço escondido na obra, como também parecem escondidas as imagens na água ou no espelho, sendo materializações da imagem e do insondável da imagem, sempre à disposição da arte. Didi-Huberman trata desse mesmo aspecto de forma irônica:

*Então falemos da garrafa, no canto do quadro: na garrafa há um reflexo, no reflexo há uma porta, entre os dois batentes da porta há um personagem e veja só, é lá o lugar do 'sujeito', e tentamos entender o que ele diz, em que momento ele o diz, o que ele fez para dizê-lo, porque ele não fala mais claramente, em suma, qual o seu crime inconfessável... Como se a pintura fosse uma atividade criminosa! (Enfim, é possível... mas, se a pintura é uma atividade criminosa, convenhamos que seus crimes são múltiplos: eles não são redutíveis a um só ponto e a um só sujeito.)*⁸⁸

Realmente as imagens de reflexos em várias obras pictóricas são instigantes pela provocação que criam, sendo mais dadas à esconder do que a revelar. Tomando como exemplo o *Retrato do Casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, obra flamenga sempre lembrada na literatura e nos estudos críticos sobre arte, percebemos que o espelho convexo, por traz do casal nos revela a tridimensionalidade da cena, mostrando a face que estaria oculta para o observador e que ainda se estende em direção a ele (a nós). Tem, portanto, uma espacialidade que se amplia para fora da representação sem, entretanto, se explicitar completamente instaurando um *não-lugar* na pintura que se insinua como se pudesse se apoderar do espaço real, ou imaginar outras narrativas e tornar presentes outros personagens, ampliando hipóteses que, entretanto, permanecem em irônica suspensão e opacidade.

⁸⁸ Ibid., p. 81.

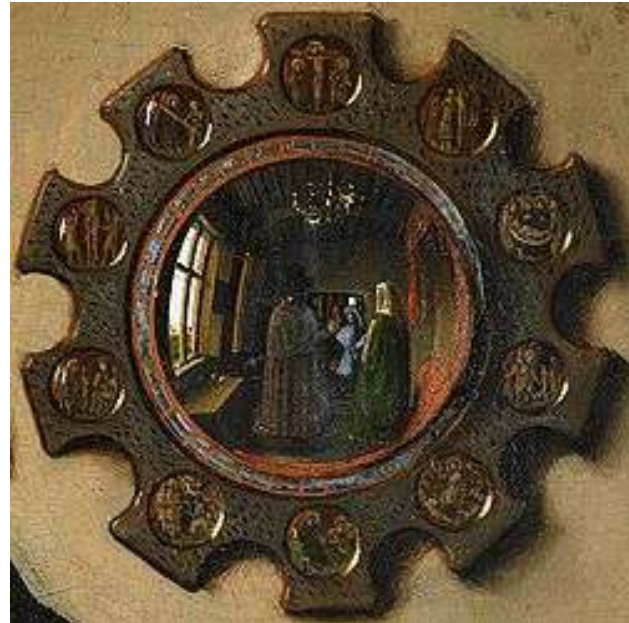


Figura 29 - Jan van Eyck, *O Casal Arnolfini*, 1434. Óleo sobre madeira, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres.

Há, nessas obras, uma trama instituída em que os reflexos são como olhos que dialogam com os olhares dos personagens e do próprio observador. Trata-se de uma estratégia também muito bem explorada em *Las meninas* de Diego Velázquez (1599 - 1660), certamente devedora da apurada técnica da pintura flamenga. Lá sabemos que o artista realiza seu auto-retrato em ação, representado na postura e nos gestos que sua profissão exige, criando de antemão nesse confronto, uma simetria e um primeiro espelhamento.

Michel Foucault dedica todo o primeiro capítulo do livro *As Palavras e as coisas* a essa emblemática obra propondo justamente a leitura da complexidade de olhares, reflexões, espelhamentos e ocultamentos nela presentes. O artista, sendo protagonista da representação junto às personagens que dão nome à obra, se apresenta como um importante deflagrador dessa rede de olhares/espelhamentos



Figura 30 - Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. 317 x 274 cm. Museu do Prado, Madri.

que inclui a infanta Margarida centralizada na representação, uma das damas que a acompanham, um personagem no plano secundário, o casal real refletido no espelho e outro personagem que sobe a escada ao fundo, todos com seus olhares voltados para o próprio observador que, na posição em que se encontra poderia bem passar por modelo do artista.

*No momento em que colocam o espectador no campo do seu olhar, os olhos do pintor captam-no, obrigam-no a entrar no quadro, determinam-lhe um lugar a um tempo privilegiado e obrigatório, retiram dele a sua luminosidade e visível forma e projectam-na [sic] sobre a superfície inacessível da tela voltada. Ele vê a sua invisibilidade tornada visível para o pintor e transposta numa imagem definitivamente invisível para ele próprio.*⁸⁹

A tela voltada para o pintor, essa que só nos é dado enxergar as costas, também faz parte dessa trama e desse jogo de esconder e revelar que fica todo o tempo se alternando para o observador. Ocorre, mais uma vez, uma instigante troca de reflexos, e assim, uma rede de identidades cambiantes que faz pensar sobre o poder de transformação contido nas imagens que nos olham, que nos atravessam. Imagens que nos tocam. O espelho ao fundo, em diálogo com outras telas que permanecem na penumbra, ocupa o espaço central da representação assim como na obra de van Eyck, mas aqui não revela qualquer pista sobre a própria cena representada. Ao contrário do que ocorre no *Casal Arnolfini*, esse espelho não denuncia nenhum só aspecto do ambiente, mas reflete, provocando certo estranhamento, os personagens que estariam possivelmente à frente do pintor, sendo eles então os verdadeiros modelos a serem retratados: Rei Felipe IV e sua esposa Mariana da Áustria (motivo pelo qual essa obra, antes de ser conhecida por *Las Meninas* teria tido como título: *A família do Senhor Rei Felipe IV*). É novamente a cena invisível no quadro que o espelho está captando, um mesmo não-lugar da pintura que fisga nosso olhar. Imagens que olhamos, que atravessamos, que tocamos. (Mais uma vez... seria essa a vocação da imagem?) Experimentar a travessia parece nos levar ao universo dos sonhos, como na viagem de Alice: neles nos vemos invariavelmente submersos na imagem. O deslocamento que o sonho promove seria uma forma possível para a atuação da arte, que contrariamente a ele, pode usufruir da generosidade de seu compartilhamento.

São muitos os artistas que se utilizaram da representação dos reflexos em seus trabalhos, em experiências que atualizam sempre sua presença na produção. Ainda na tradição de Flandres lembramos a maestria gráfica de Maurits C. Escher (1898 – 1972), exímio desenhista que traduziu os

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Portugal Editora, 1966. P. 20.

reflexos, da água e de espelhos em imagens sintéticas, mas extremamente fieis à observação das várias camadas de imagens presentes numa só imagem.



Figura 31 – M. C. Escher, *Mão no globo*, 1935. Litogravura, 31,8 x 21,3 cm.

Na obra *Mão no globo*, vemos a óbvia conexão com os trabalhos flamengos, nesse caso focalizando especificamente o reflexo que se torna o próprio retrato. Invertendo a hierarquia da imagem, esse desenho situa a representação do real reconhecível na mão que sustenta a esfera espelhada, como um segundo plano da imagem, apesar de sua presença em primeiro plano, fazendo da imagem refletida (a representação dentro da representação), o elemento prioritário da composição.

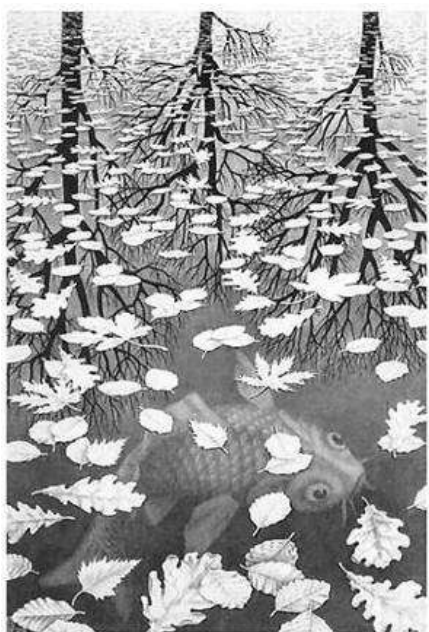


Figura 32 – M. C. Escher, *Três mundos*, 1955. Litogravura, 36,2 x 24,7 cm.



Figura 33 – M. C. Escher, *Superfície ondulada*, 1950. Linoleogravura, 26 x 32 cm.

No caso da litogravura *Três mundos*, Escher condensa numa única imagem três diferentes camadas que com frequência se processam na água, fazendo um jogo entre profundidade e superfície que convivem necessariamente. Já *Superfície ondulada* mostra as deformações na imagem refletida na água, proporcionadas pelo movimento, pelo efeito de um pingo d'água ou uma pedra perturbando a 'tranqüilidade' da água e evidenciando, mais uma vez, a substância de que é feita a imagem.

Na bidimensionalidade de todas essas obras produzidas como gravuras e, portanto, feitas para serem reproduzidas, vemos a tridimensionalidade não apenas como uma ilusão perspectiva mas como uma cuidadosa apresentação de sobreposições, de profundidades, num acúmulo de imagens simultâneas e transparentes. Mas é também interessante perceber, por exemplo, na xilogravura da *Poça d'água* a interação externada por Escher dos diferentes registros de imagem que se processam naturalmente e que participam do nosso cotidiano de certa forma imperceptíveis.



Figura 34 - M. C. Escher, *Poça d'água*, 1952. Xilogravura (3 matrizes), 24 x 31,9 cm.

As pegadas, as diferentes marcas de pneus, cavando inclusive esse lugar que a água invade e constitui a poça (a lente que reflete a paisagem), são as mais prosaicas imagens-índices, testemunhos de uma presença que deixa sua marca ao se ausentar. Sendo gravura a imagem acaba por ocorrer como metalinguagem, autoreferenciando a impressão que ocorre como técnica e como representação. A realização da imagem a partir de três matrizes – equivalentes às cores marrom, cinza e preto - seria ainda mais uma forma de tratar e elaborar conceitualmente essa construção que explicita as camadas de composição.

Quando nos debruçamos sobre as imagens produzidas pela natureza, a princípio estávamos mobilizados pela materialização de sua presença, já que tais imagens sempre foram, de alguma maneira, dependentes de um lugar e de uma circunstância ideal para sua formação, tendo

necessariamente que se fazer sobre um suporte material que as revelassem, fosse o próprio chão, a água, um muro ou vidraça. No percurso de pesquisa, entretanto, evidenciou-se não somente essa condição de sua presença, mas a importância de sua apreensão e apropriação, sua importância como experiência que nos leva mais uma vez às questões iniciais sobre o comprometimento do corpo em cada vivência e os desdobramentos que trazem para o conhecimento e para a criação. Por isso a representação dos reflexos na produção artística nos parece tão significativa, pois, de antemão, coloca o observador *dentro da obra*, mesmo no caso do desenho ou da pintura, como acabamos de verificar.

Já obras como as de Robert Morris (1931)⁹⁰ ou Dan Graham (1942)⁹¹ trazem, a partir do uso material de espelhos e vidros, outro importante componente para a experiência que é o ambiente. Algo que já mencionamos nos trabalhos de Lucia Koch e Francisco Magalhães, mas que agora focalizamos associando-os à experimentação específica dos reflexos em propostas tridimensionais.

Dispondo seus cubos espelhados - Sem Título, 1965 - sobre uma paisagem urbana com gramado, árvores e prédios, Morris opera múltiplas desconstruções e reconstruções de imagens. Como diz Véronique Mauron:

A imagem não representa somente o real, mas ela o mira. Dispostos num parque, entre árvores, relva e arquitetura, a obra, composta de vários cubos em que todas as faces são espelhos, reflete o espaço mas também o dilata, provoca um efeito de encaixotamento, de desaceleração do lugar. O locus com o espelho se difrata, se fragmenta, se decompõe e abole as referências de orientação. A imagem no

⁹⁰ Artista americano nasceu em Kansas City, Missouri, em 1931. Sua obra se estende em três importantes vertentes da produção plástica dos anos 60 / 70: o minimalismo, a arte-processo e a Land Art, tendo realizado ainda substancial contribuição teórica, publicando ensaios críticos que se tornaram referências para a pesquisa em arte.

⁹¹ Dan Graham, artista de Ilinois, EUA, tem diversificada atuação como galerista, escritor, teórico, fotógrafo, videoartista e arquiteto. A partir do final da década de 1960, aproxima-se do minimalismo e da arte conceitual. Na década de 1980, realiza trabalhos entre a arquitetura e a escultura que dão origem aos seus *Pavilhões*. Participou das Bienais de Veneza em 1976, 2002 e 2004 e da Documenta 10, em Kassel (1997), além de inúmeras exposições internacionais.

*espelho ao mesmo tempo abre o lugar e o engole. Os limites se distendem inquietados pelo contexto, esse espaço exterior que vem fazer imagem continuando a margear, a enquadrar a representação.*⁹²

Acreditamos que nesse caso não existe propriamente uma representação, já que é o tempo real da paisagem (e do observador) que se duplica, se fragmenta e se recompõe. Talvez coubesse falar da potência de '*representabilidade*' concernente ao espelho e que permite essa reverberação da imagem, no caso da obra de Morris, mais complexa por sua condição cúbica e pelos múltiplos deslizamentos perspectivos que ocorrem com o deslocamento do observador.

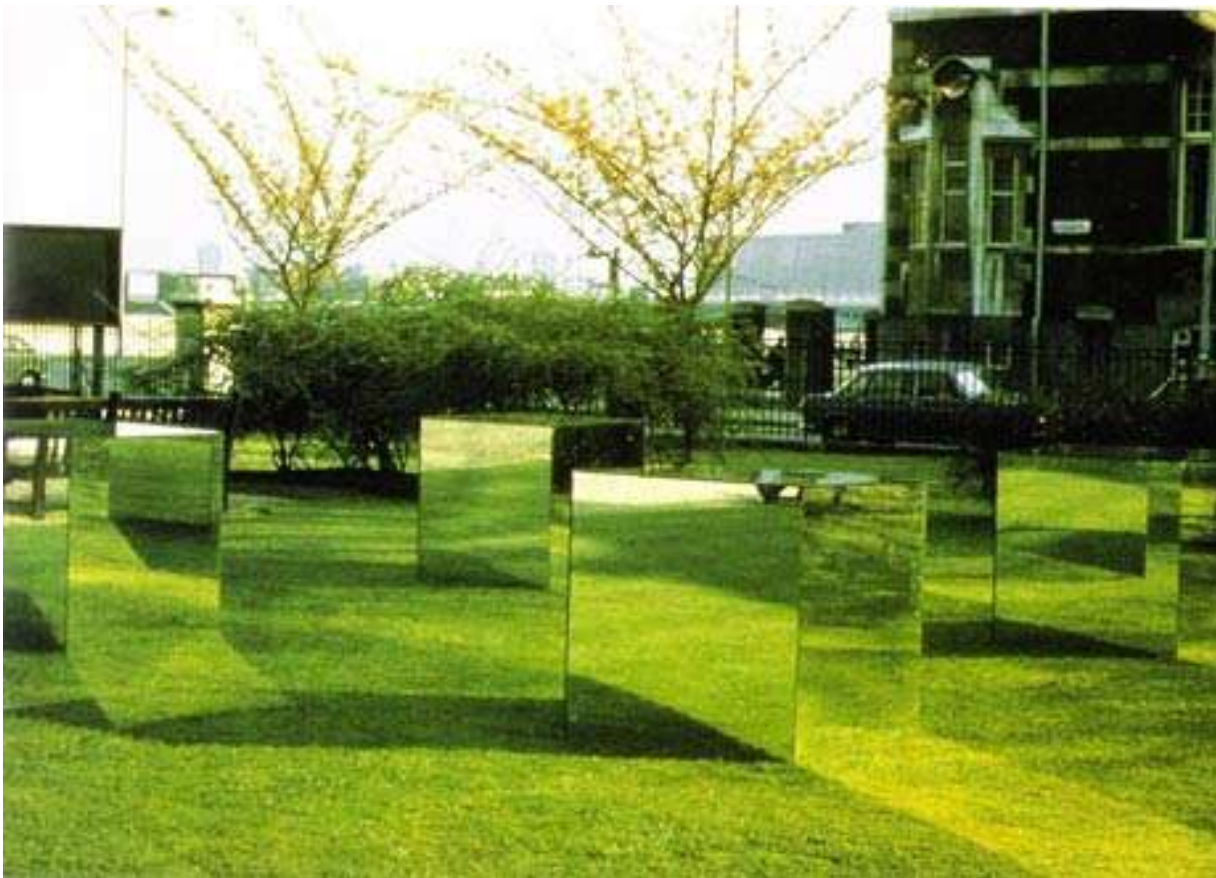


Figura 35 - Robert Morris. Sem título ("mirrored boxes"). 1965

⁹² MAURON, 1999, p.159. (Tradução nossa).

No caso de Dan Graham, podemos verificar mais intensamente a experiência de imersão na imagem sobre a qual voltaremos a falar no último capítulo dessa tese. Desde o início dos anos 1980 ele utiliza o espelho e o vidro em construções que criam uma interface entre a escultura e a arquitetura, em variados projetos que designou *Pavilhões*. Todos construídos em escala humana, normalmente oferecem ao observador a experiência de penetrá-los e ver-se confrontado a própria imagem fundida à paisagem e a outros visitantes em circulação. O Pavilhão construído no espaço de Inhotim- Arte Contemporânea, em Brumadinho, Minas Gerais, tem como título *Bisected Triangle* (Triângulo Bissetado), formando dois espaços triangulares contíguos, separados por uma parede espelhada transparente e curva que permite, de um lado, uma reflexão côncava, do outro uma reflexão convexa, ou seja, com produção de imagens distorcidas – muito alongadas ou muito alargadas – do visitante em justaposição com o entorno e com a paisagem. Nessa instalação o observador penetra e percebe a condição ruidosa da imagem colocada em evidência, tanto por criar situações distorcidas do real como por aglutinar várias instâncias de imagens nos planos que interagem beneficiados também por seu posicionamento em ângulo. Há vários atravessamentos de imagens que dialogam ainda com uma arquitetura que é referenciada no modernismo, questionando e problematizando o funcionalismo típico do *Estilo Internacional*⁹³, através do uso de materiais como aço inox e vidros numa voluntária neutralização das especificidades regionais de cada cultura, coerente com uma utópica tentativa de assepsia e transparência. Nos *Pavilhões* de Dan Graham, o que vemos é a contaminação, a interferência sempre evidente de todas as circunstâncias de imagem que, em tempo real, interagem necessariamente.

⁹³ Os princípios que definem o Estilo Internacional desenvolvido entre os anos 20 e 60, estão ligados ao trabalho experimental da Bauhaus e a Le Corbusier, afirmando uma vocação universalista. O funcionalismo opoñdo-se radicalmente ao decorativismo, basea-se numa organização espacial geometrizada de volumetria preferencialmente ortogonal e de forte teor racionalista. Os princípios do Estilo Internacional foram estabelecidos por Le Corbusier no seu livro "Vers une Architecture" publicado em 1922.



Figura 36 - Dan Graham, *Bisected Triangle* (Triângulo Bi-partido). Inhotim Arte Contemporânea, Brumadinho, MG.

Partindo da escala arquitetônica para uma escala de objeto, outro trabalho com o uso de espelhos que nos parece bastante instigante é a obra *ECO*, do artista mineiro Márcio Sampaio⁹⁴, realizada entre 1969 e 70. Uma caixa triangular, toda espelhada em seu interior abriga, alinhadas em duas arestas, a parte superior das três letras "E", "C", "O". É importante lembrar que o desenho dessas letras obedece a um

⁹⁴ Márcio Sampaio (Itabira-MG, 1941) reside e trabalha em Belo Horizonte sendo artista plástico, crítico, curador ensaísta e poeta. Sua atuação sempre aliou todas essas instâncias de pensamento e criação, realizando um trabalho comprometido esteticamente e politicamente. Participou do movimento da Poesia Concreta e Poema Processo nos anos 60, exercendo importante papel na construção das neo-vanguardas em Minas Gerais. Realizou em 2006 a exposição *Declaração de Bens* no Palácio das Artes (BH/MG), uma retrospectiva de 50 anos de sua carreira artística.

mesmo princípio básico: a simetria entre a parte superior e a inferior, facilmente reconhecível se imaginarmos uma linha horizontal dividindo-as ao meio.



Figura 37 - Márcio Sampaio, *ECO*, 1969/70. Coleção do Artista.

Assim, com o reflexo no espelho, a palavra ECO se completa. Sendo o interior desse objeto inteiramente revestido por espelhos ocorre ainda uma multiplicação da palavra em todas as direções, ampliando a rede de imagens infinitamente. Trata-se então de uma palavra cuja 'voz' se presentifica na imagem ao se replicar *ad infinitum*. A palavra reencontra no objeto criado um contexto semântico potencializado através da matéria e dos reflexos, que faz dialogar imagem real e imagem virtual. Ao observador cabe interagir, aproximando-se do objeto que o provoca em direção a uma imersão espacial, condição única de processamento para qualquer eco acontecer. Sua relação com a obra não se encontra, portanto, apenas nessa visibilidade legível à distância, mas também na aproximação do

corpo e numa espécie de *mergulho dentro da imagem*. Uma obra de diminutas proporções (suas arestas têm apenas 45 cm) que permite inclusive a experiência sinestésica de “ouvir a imagem” e/ou “ver o som”.

Trata-se de uma experiência que torna indissociável a palavra e a imagem e exige do observador um comprometimento da percepção e da cognição de forma integrada. Márcio Sampaio irá explorar essa condição em muitas outras criações que incorporam a espacialidade (em instalações e ambientações) além da situação de imersão que proporciona ao observador/leitor. Mas reconhecemos nessa produção uma aproximação com a tradição conceitual na arte. Comentando sobre essa tradição conceitual Florence de Mèredieu afirma: “*A linguagem aparece como manifestação material de um conteúdo ideativo ou de uma mensagem. Ela ocorre como encarnação.*”⁹⁵ Assim, a palavra, da mesma forma, pode ser utilizada ou presentificada na obra de Márcio Sampaio dentro dessa condição de “encarnação”, tornando-se objeto palpável, cuja “autonomia” invariavelmente amplia o leque dos sentidos. A intrínseca conexão que se processa entre palavra, imagem e espelho, faz com que *ECO*, seja uma espécie de *diorama*⁹⁶, onde a palavra é protagonista, corporificada dentro de um microcosmo em expansão. A referência a uma paisagem imersiva e vertiginosa é inevitável e a reprodução ininterrupta da palavra reitera, em sua possibilidade sonora, essa mesma vertigem.

Enfim, concluímos aqui um panorama de experiências plásticas e reflexões em torno de instâncias de produção de imagem que se constituem como fenômenos naturais, seja na sua utilização em obras em que são representadas, sejam como apropriações literais, independentemente de dialogarem ou não com outras linguagens e técnicas. Sua simples observação, naturalmente, não as elevaria a uma condição de produção artística, mas o fato de estarem à disposição da criação faz com que possamos integrá-las numa certa categoria de discurso que guarda em si suas especificidades e leva para cada proposta suas contaminações. É portanto certo que o olhar que captura e transforma tais instâncias de

⁹⁵ MÉREDIEU, 1994, p. 351. (tradução nossa).

⁹⁶ Cenário em tamanho reduzido compondo uma paisagem ou ambiente (normalmente realista), construindo uma perspectiva ilusionista de tridimensionalidade, frequentemente usado como maquete para cinema.

imagens tem fundamental importância. Impossível não considerá-lo nessa condição em que se impõe, conferindo por vezes apenas a ênfase ao fenômeno, mas muitas vezes dando sentido a essas proto-imagens constituídas nos reflexos, nas sombras, nas projeções de luz, nas queimas e na fotossíntese, fazendo com que o observador participe da experiência, não necessariamente inusitada, mas sempre surpreendente, interagindo com ela e construindo suas próprias hipóteses a partir dela.

Frequentemente efêmeras as imagens produzidas a partir dos fenômenos naturais têm sua beleza ligada justamente à sua condição inapreensível e fugidia, qualidade que faz com que permaneça em nós seu encantamento e também o fascínio em elaborar formas para sua perpetuação. Por isso sempre foi tão importante a arte - na pintura, na gravura, no desenho -, mas também por isso qualquer forma de fixação de um fenômeno e sua reprodução representou tantos avanços para a humanidade, entre eles, naturalmente, o surgimento da fotografia.

3. CAPTURAR IMAGENS

Introduzimos agora uma nova etapa de nossa pesquisa, comentando a princípio uma passagem do filme *A lenda do pianista do mar* de 1998, dirigido por Giuseppe Tornatore, referência poética que nos conduzirá à questão da captura da imagem que, no caso, diz respeito à inapreensível captura de um sentimento.

A narrativa conta a vida de um personagem improvável que, recém nascido, é abandonado a bordo de um navio. Adotado pelo encarregado do compartimento de carvão, foi então batizado com o nome de Mil e Novecentos, ano em que foi encontrado, passando a vida sem uma identidade legal e revelando, com o passar dos anos, uma incomum habilidade musical. Tornando-se exímio pianista, pela simples convivência com renomados profissionais contratados para entreter os passageiros, dedica-se inteiramente à música, compondo e animando os luxuosos bailes promovidos a bordo. Admirado por seus companheiros de profissão, foi muitas vezes convidado por eles a acompanhá-los em terra firme para “fazer carreira”, sempre com promessas de garantido sucesso. Entretanto, em toda a sua trajetória testemunhamos que a única motivação que poderia levá-lo a conhecer o mundo se resumia ao platônico amor alimentado por uma jovem que, por uma única vez esteve em viagem no navio. É nessa viagem que seu melhor amigo consegue, por um empenho pessoal, trazer a bordo o equipamento necessário para, pela primeira vez, gravar em disco as composições de Mil e Novecentos. O registro da música se inicia e eis que através das escotilhas, o pianista em plena execução, é surpreendido com a visão de sua amada caminhando absorta pelo terraço do navio. A música se desenvolve num inspirado *creccendo* nos convencendo que a melodia seria a própria corporificação da emoção do compositor. Vemos então a expressiva ação do equipamento de gravação cavando os sulcos concêntricos que vão marcando o disco de baquelite e materializando, agora fisicamente, a abstrata melodia. O disco se torna literalmente uma gravura marcada de forma indelével, sendo de um lado a impressão direta da emoção, do outro uma possível matriz para reprodução. O alvoroço de sentimentos proporcionado pela presença da jovem está nele registrado em toda a sua intimidade e fluidez, sem perder a incontida poesia que envolve toda a arte, permitindo pulsar livremente no coração de quem a ouve.

Como a imagem formada na superfície da água, reunindo camadas em variedade e profundidade, a melodia se fez, recolhendo a densidade de sentimentos que habitava o artista. Imagem e melodia, da mesma forma fugidias só sobrevivem ao tempo se reconhecidas, apropriadas por um corpo disposto a fruir, por um olhar, sendo então capturadas, registradas, elaboradas por uma técnica, transformadas.

Desenvolveremos aqui um olhar sobre a particular forma de captura constituída pela fotografia, estudando sua técnica, seus materiais, sua linguagem e sua recepção pelo observador. Designaremos como *Concentração: a profundidade da fotografia* o capítulo em que procuraremos perceber as variadas nuances que participam da constituição de uma imagem fotográfica, como a entendemos tradicionalmente. Observaremos seus elementos separadamente e analisaremos como interagem, demonstrando que, para além da representação, encenação e/ou flagrante capturado, todas as condições técnicas, materiais e expressivas sempre irão impor à imagem uma complexidade e densidade e específicos discursos que necessariamente dialogam. Tal concentração diz respeito, portanto, a essa condição própria da imagem fotográfica que reúne elementos heterogêneos como um conjunto de camadas e nuances em integração ativa, que se desdobra ainda no olhar do observador sob múltiplas formas, mesmo assim reafirmando sua identidade a partir de especificidades que lhe conferem também grande autonomia enquanto linguagem na arte.

RELATO DE PERCURSO - II

Observatório - 2ª experiência

Dando seqüência à experiência do *Observatório* apresentada no Relato de Percurso I, considereei a possibilidade de utilizar outros recipientes para a obtenção e captura de imagens, que fossem mais facilmente transportados e preenchidos com água. Pesquisei tinas de inox usadas em laboratórios e hospitais, fôrmas, aquários, copos, colheres, todos passando a se constituir como potenciais observatórios, em seus variados materiais, formatos e tamanhos, oferecendo ainda específicas contribuições para a evolução do projeto. Por fim, me ative às bacias de alumínio, encontradas em diâmetros variados, cujo desenho e utilidade pareciam apropriados para a experiência que então coloquei em prática.

Com 7 bacias em três tamanhos, encomendei espelhos para instalar em seus fundos levando-as, num primeiro momento, a um local com muitas árvores, acomodando-as em situações variadas e registrando as imagens que se formavam e que propiciavam em conjunto. Havia nessa ação uma proximidade com o olhar do naturalista que busca seu objeto de pesquisa observando a natureza e capturando sinais, pegadas, rastros ou exemplares de espécies vegetais e animais. As bacias se transformaram em ferramentas para transporte da água e coleta de imagens, sempre com o uso dos espelhos que necessariamente faziam parte de cada produção planejada. Percebi que a associação entre aqueles dois elementos reflexivos (água e espelho) lembrava a fluidez e densidade do mercúrio criando uma nova materialidade para as imagens que se produziam nessa circunstância. O vento agindo sobre a água proporcionava uma multiplicidade de nuances em transformação contínua.



Figura 38 - Experiência com bacias - processo.

Assim nasceu o segundo trabalho da Série *Observatório* que integra tanto procedimentos digitais como os processos de captura analógica da imagem com o uso dos espelhos. A proposta era capturar as imagens de uma árvore numa situação de *contre-plongé*. Fotografei sua imagem refletida em cada espelho disposto dentro das bacias que a contornavam por todos os lados e depois “devolvi” - em aplicação adesiva - as mesmas imagens aos espelhos, respeitando um mapeamento prévio.



Figura 39 - Observatório: árvore 1 - processo.

O conjunto foi apresentado pela primeira vez na Galeria do Museu Universitário de Uberlândia, com o necessário preenchimento de água para criar uma camada de imagem na superfície que interagisse com as do fundo (foto impressa e espelho).

Era fundamental no trabalho a sobreposição dos planos de imagens - espelho, imagens da árvore, superfície e da água - tornando possível uma multiplicação de combinações somadas aos reflexos do próprio espaço e das pessoas que nele circulavam. A re-configuração da árvore, a partir dos fragmentos e desse deslocamento para o espaço da exposição, trazia menos sua representação e mais a afirmação de sua ausência e uma reconstrução por partes que explicitava a impossibilidade de reconstituir o todo.



Figura 40 - Série *Observatório: árvore*, 2006. 7 Bacias, fotografia em auto-adesivo, espelho e água. Exposição *Vias de Acesso II*, Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia.

Nesse sentido funcionava também como uma crítica da imagem expondo sua inelutável incompletude, característica com a qual nos deparamos sempre quando nos debruçamos sobre o estudo da fotografia. Ao mesmo tempo, ao recontextualizar essa presença de uma árvore no espaço interno da galeria, tornava também possível o diálogo com situações díspares que, de alguma forma se impunham ao conjunto, transformando-o e reafirmando-o como ferramenta coletora de imagens.

Usufruir da condição reflexiva da água me levava então a um questionamento sobre a fotografia e sobre a utilização de meios não tecnológicos de produção da imagem na arte. Sem esquecer o que nos diz Philippe Dubois a respeito da técnica comentando que até mesmo as impressões de mãos

encontradas nas cavernas e datadas de 30.000 anos ⁹⁷, exigiram uma elaboração técnica com certa sofisticação para sua produção, passou a se evidenciar para mim a necessidade de explorar processos rudimentares de captura da imagem para depois propiciar, se necessário, esse “deslizamento” do fenômeno físico natural para instâncias tecnológicas mais contemporâneas.



Figura 41 - Detalhe do trabalho *Observatório: árvore*, com o reflexo da instalação do artista Rodrigo Borges, na Exposição *Vias de Acesso*, Uberlândia, MG, 2006.

O encontro dessas diferentes formas de produção da imagem parecia apontar para uma investigação plástica bastante instigante e, de alguma forma, recorrente na produção recente, o que justificaria também uma reflexão teórica a esse respeito. Pareceu-me que todas as formas de obtenção de imagem possuem discursos específicos disponíveis a uma livre associação e articulação na arte, constituindo-se como matérias “plásticas” e expressivas

⁹⁷ O desenvolvimento desse tema encontra-se no capítulo “Máquinas de imagens: uma questão de linha geral”, no livro DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo Godard*. São Paulo: CosacNai fy, 2004. 326p.

cujas contaminações e potencialidades de interação estão, mais do que nunca, à disposição do artista.

Outras capturas

Ainda fazendo referência à história de *Alice* de Lewis Carroll, realizei em 2006 a instalação *Arqueologia da imagem: Ali se vê outro lugar*.⁹⁸ O trabalho conta com um retroprojetor sobre o qual é colocado um aquário com água onde flutuam as palavras "Ali se vê outro lugar", recortadas separadamente em silicone transparente. Uma bomba d'água mantém as palavras em constante movimento criando textos e subtextos continuamente. O retroprojetor está conectado a um sensor de presença de modo que ele só acende quando alguém se aproxima.



Figura 42 - Série *Arqueologia da imagem: Ali se vê*, 2006. Retroprojetor, aquário, bomba d'água, letras em silicone e água. Exposição *Vias de Acesso I*, Centro Cultural UFMG, BH.

⁹⁸ O trabalho foi apresentado na mostra coletiva *Vias de Acesso*, ocorrida no Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte (2006), evento que contou com a participação dos artistas: Andrea Lanna, Daisy Turrer, Elisa Campos, Eugênio Paccelli Horta, Lau Caminha Aguiar, Liliiza Mendes, Patricia Franca, Rodrigo Borges e Wanda Tofani.

Pesquisando mais uma possibilidade de exploração de um instrumento rudimentar de produção de imagens interessou-me a situação de explicitação dos recursos utilizados na projeção e essa proximidade oferecida ao observador que interage necessariamente fazendo com que o trabalho tenha vida.

Sendo um experimento para ser explorado pelo observador, todos os elementos articulados instauram um espaço e uma condição de imersão. Os mais curiosos se aproximam da instalação a fim de também intervir no trabalho, seja mexendo na água e verificando como esse gesto modifica a projeção alterando o curso das palavras, ou experimentando o tempo de duração da projeção ao se manter à distância.

Imagem e palavra estão, assim, num mesmo diapasão, numa fusão viscosa e indissociável. As palavras são, ao mesmo tempo, desenhos e objetos sendo recortadas em silicone separadamente numa tipologia vernácula bastante simplificada que obedece apenas à necessidade de cada palavra manter-se íntegra para a leitura, tendo suas letras ligadas. Por isso mesmo, quando submersas, tais palavras podem ser vistas/lidas por diferentes ângulos e mesmo ao avesso. Assim, percebeu-se, a partir da experiência, que a palavra ALI, na sua projeção invertida proporcional a palavra LIA. A frase ALI SE VÊ OUTRO LUGAR, já contava com um dado fonético que permitia, na aproximação entre ALI e SE, encontrar a identificação da personagem de Lewis Carol, incorporando as possibilidades de se questionar o *Lugar* a partir dessa referência. A configuração de leitura transformada pelo movimento das letras na água permite, com a inversão, produzir a frase LIA-SE OUTRO LUGAR, que confere, de forma bastante apropriada, outra questão ao trabalho. Tal situação aponta exatamente para as duas possibilidades de ação diante da palavra e da imagem: Ver e Ler. A experiência, vivenciada somente com o trabalho pronto, apontou para uma nova pesquisa ainda em andamento das

relações de simetria possíveis em algumas letras do alfabeto que possibilitam essa leitura do “avesso” das palavras na língua portuguesa.

Assim, destriñchando cada elemento do sistema produzido temos: as palavras, o aquário, a água, a bomba d’água, o retroprojektor, uma base de ferro e o sensor de presença - todos esses materiais são articulados na montagem para a produção de uma imagem em movimento que, sem ser uma projeção em vídeo, apresenta um filme contínuo que jamais se repete, à maneira dos *Observatórios* mencionados antes. Como ocorre nas salas de projeção de cinema, a imagem ampliada na parede e somente visível a partir da aproximação do observador, constitui um ambiente onde este se vê convidado a adentrar. Tal ação, reiterada a partir da presença literal do aquário e da possibilidade de toque e interação com a imagem projetada, atribui a todo o “sistema” uma condição híbrida, assimilando uma experiência espacial e corporal.

A imagem em movimento e em contínua transformação evidencia sempre sua relação com o tempo numa simultaneidade ambígua entre o efêmero e o infinito. A água, instável, em contínua evaporação, recebendo as impurezas do ar, exige reposição e limpeza. A projeção, gerando imagens em movimento se renovava infinitamente. Para o observador fica a provocação de uma experiência de contato com o fenômeno da imagem, onde a intermedialidade técnica aponta para interações perceptivas, fenomenológicas e narrativas simultaneamente. Qualidades temporais e espaciais convivem confirmando a riqueza da miscigenação que não se processa somente entre a imagem e a palavra e suas variações semânticas, mas também entre procedimentos técnicos e vivências.

Em *Ali se vê...*, a discussão sobre o *lugar da imagem* se instaura novamente. Tanto está na luz, manifestação imaterial da imagem, como nas palavras com suas possíveis variações semânticas, como no próprio objeto que origina a

projeção, somados a todo aparato técnico rudimentar que o envolve. É inevitável, portanto, que consideremos ainda essa outra dimensão de leitura que ocorre a partir da inserção de uma tecnologia - seja ela a mais rudimentar ou a mais elaborada - como meio que, de alguma forma, estrutura uma obra e torna-se sua própria linguagem. Assim, reivindico aqui as propriedades materiais de uma projeção que instaura um ambiente, como ocorre no cinema ou no trabalho *Ali se vê*. Esse ambiente criado passa a corresponder a um espaço integral que o aproxima da arquitetura e também da música envolvendo todos os sentidos em sua percepção.



Figura 43 - Série Arqueologia da imagem: *Ali se vê*, 2006, 2006. Detalhe projeção.

A fotografia é um elemento fundamental no trabalho. A instalação *Ali se vê*, depende dela para ser registrada e é inevitável que a cada tentativa de reproduzir sua imagem, realizemos sempre novas e únicas experiências que revelam certa fotogenia do aparato e a impossibilidade de chegar mais perto da qualidade da projeção.

Atualmente, trabalhando com fotografias digitais e, dando continuidade à minha pesquisa com a imagem, tenho me dedicado mais especificamente a um procedimento onde ocorre uma dupla captura: imagens capturadas por espelhos e vidros que capturo com o aparelho fotográfico. Na condição que se apresentam deixam transparecer muitas camadas que se aglutinam na superfície transparente. Os vidros se tornam filtros para a construção da imagem, são parte integrante da mesma contribuindo para evidenciar suas diferentes profundidades e as deformações que nela se processam. Por fim apresento as fotografias inserindo outras camadas de imagens a partir do uso da água e na aplicação da reprodução fotográfica em transparência sobre o espelho como ocorre nas bacias do *Observatório: árvore*.

Dessa experiência com a captura e ênfase às camadas de constituição da imagem nasceu também a série *Basculantes*⁹⁹ de 2009. Composta por duas janelas basculantes dispostas separadamente no espaço expositivo possui, sobre seus vidros, impressões digitais de fotografias capturadas em espelhamentos na cidade. Em *Basculantes: Ipê* a fotografia reproduz um Ipê amarelo refletido sobre o vidro de um carro estacionado e, na sobreposição que a compõe, parece estar em seu espaço interno. Reconhecemos na imagem, além disso, outros carros que trafegam na rua, uma fachada de gradis e o céu. A circunstância capturada é um instantâneo da paisagem da cidade, comumente presente em cada superfície reflexiva que participa do ambiente urbano e pelo qual passamos muitas vezes sem ver.

⁹⁹ Série apresentada na exposição *Gamma*, coletiva que contou com a participação de Brígida Campbell, Fernanda Goulart, Jalver Bethônico e Marcelo Drummond, realizada na Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, em Belo Horizonte (2009).



Figura 44 - Série *Basculantes*: I pê. Instalação - metal on, esquadria de janela, vidros com impressão fotográfica. 297 x 64 x 8 cm Exposição Gramma - Galeria da EBA UFMG - BH/MG, 2009

Em *Basculantes: Feira*, a sobreposição de imagens também ocorre aglutinando espaços internos e externos a partir da vidraça do Palácio das Artes, importante espaço cultural de Belo Horizonte, em frente ao qual acontece, aos domingos, uma grande feira oferecendo produtos que vão de roupas e sapatos a artigos de decoração e artesanato. A imagem, portanto, mostra também o movimento de transeuntes e as barracas coloridas da feira, sendo outro flagrante da cidade duplicado e amalgamado na fotografia que é re-enviada ao vidro de uma janela, no caso, fragmentada em quatro panos onde dois são basculantes.

A fixação dessas imagens em janelas guarda a ironia de podermos escolher as paisagens que desejamos ver de nossas janelas podendo inclusive trocá-las sempre que quisermos. Sendo translúcidas prestam-se mesmo assim a construir

situações inusitadas com o real, na sobreposição ou no recorte que produzem ao serem abertas.



Figura 45 - Série Basculantes: Feira. Instalação - metal on, esquadria de janela, vidros com impressão fotográfica. 297 x 64 x 8 cm. Exposição Gramma - Galeria da EBA UFMG - BH/MG, 2009

Continuando um mesmo raciocínio de aglutinação, deslocamento de paisagens e da possibilidade de multiplicá-las em mais e mais opções, construí ainda a obra *Imagens Portáteis (1ª versão)*, empilhando num canto de parede vidros em tamanhos e formatos diversos com fotografias impressas de novos reflexos da cidade. São quatro imagens que guardam sinais dessa acumulação de espaços numa única superfície, ao mesmo tempo transparente e reflexiva. Misturadas a vidros espelhados com *insulfilm*, constituiu-se um conjunto que faz conviver imagens fixas, ainda que transparentes e reflexivas ao mesmo tempo, e imagens de movimento com o espelhamento do espaço e das pessoas em circulação na sala de exposição, criando assim uma voluntária sobreposição de camadas. Essa sobreposição faz o observador se aproximar para identificar

cada imagem separadamente e verificar que há superfícies sem imagens, somente a espelhar o ambiente.



Figura 46 - *Imagens portáteis*, 2009. Instalação - vidros com impressões fotográficas, vidros espelhados. Dimensões variáveis. Exposição Gramma - Galeria da EBA UFMG - BH/MG,

*A maneira como os espelhos captam o espaço livre, a rua, e o transportam para o café, isso também faz parte do entrecruzamento dos espaços - o espetáculo pelo qual o flâneur se sente irremediavelmente arrebatado.*¹⁰⁰

Ser *flâneur* hoje, em nossas cidades contemporâneas, exige uma atitude de suspensão e desaceleração que nem todos estão dispostos a se lançar no dia a dia. Mas esses elementos de paisagem que participam do espaço urbano como

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1169 p (p. 579).

horizontes simultâneos do real, num desdobramento que se deixa contaminar e transformar continuamente, quando deslocados de seus contextos podem fazer aguçar a percepção e finalmente solicitar o olhar, o tempo, um escape momentâneo das anestésias cotidianas e, quem sabe, a abertura para algum arrebatamento. Somos certamente menos crédulos na força desse arrebatamento, mas experimentar e buscar tal efeito ainda parece promissor.

3.1. CONCENTRAÇÃO: a profundidade da fotografia

(...) Quer dizer um espaço relativo ao fantasma. E porque a melancolia se faz extensiva, luminosa, este espaço em si não é um extensum (uma grandeza assinalável e mensurável, um plano), mais um puro spatium, uma profundidade implicada, indecisa mas intensiva, onde o efeito entretanto será um efeito de pan, eu diria, até mesmo de pânico: vertigens e quedas. É difícil se dar conta, porque isso diz respeito ao mesmo tempo à pura superfície [...] e alguma coisa como um apelo vertiginoso da profundidade. [...] Será então como uma espécie de perspectiva 'secundária'- assim como falamos de estados secundários -, a mise en abîme das próprias superfícies aonde irá nosso olhar, cativo, perigosamente. Ela se elevará da figurabilidade onírica, de sua inquietante liberdade – o poder, especialmente, de tudo inverter no sentido contrário. Freud diz que a figuração do sonho permite transformar o tempo (e a lógica) em puro espaço – em imagens, em simultaneidades visuais, mesmo contraditórias : e é porque uma imagem de sonho poderá representar também seu contrário. E é porque todo vôo aqui será uma queda, toda queda será uma queda no céu.¹⁰¹

Nessa lógica de uma pura superfície que nos encaminha vertiginosamente a profundidades insuspeitadas, propomos refletir num primeiro momento sobre a morfologia de constituição da fotografia tradicional que, ao ser desmembrada a partir de seus elementos básicos, permite reconhecer uma condição de antemão “folheada”, designando assim sua complexidade, material e de sentido - onde a própria materialidade impõe sentido - e onde percebemos os ingredientes básicos para os desvios e para a constituição de seus espaços de deriva. Tal mergulho se dirige a aspectos intrínsecos ligados à fotografia, sendo portanto uma exploração que se concentra na técnica para alcançar suas qualidades como linguagem e enfim, reconhecer uma autonomia referente às múltiplas circunstâncias que lhe são próprias e que estão a seu dispor como recursos de discurso, sobretudo nos domínios da arte contemporânea.

Iniciaremos com o *gesto fundante* da “captura” da imagem. Nele situamos o olhar do fotógrafo, selecionando e recortando a imagem que deseja fixar, um olhar que Vilém Flusser compara ao do caçador em busca de sua presa:

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN. 1998. p.69-70. (Tradução nossa).

Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará a observar um movimento de caça. O antiqüíssimo gesto do caçador que persegue a caça na tundra, com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta da cultura. O seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, qualquer fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto choca: reconstituir a condição cultural do gesto.¹⁰²

Se o gesto do fotógrafo é um gesto de caça poderíamos ir além nessa metáfora explorando a ideia de um fotógrafo que busca imagens para sua sobrevivência, para a sobrevivência de seu grupo, algo que pode fazer sentido quando pensamos na dimensão de conhecimento e memória latentes numa imagem e, por outro lado, na dose de satisfação que proporciona (do alimento à embriaguez) nessa nossa sociedade retiniana. Mas, além de tantas outras motivações para a captura fotográfica há também a caça realizada apenas por prazer, levada pelos devaneios da invenção, mas também podendo fazer aflorar o lado predador desse caçador de imagens que captura a esmo, abarrotando o mundo com suas presas fáceis, que apodrecerão deixando ainda assim seu rastro. Realmente o gesto de captura de uma imagem, Flusser nos lembra, será sempre um gesto cultural e nele estarão impregnadas as crenças e vivências do fotógrafo, o contexto em que vive, o seu tempo. Há uma escolha, refletida no enquadramento e nos recursos técnicos convocados para a realização da imagem, que transita entre o subjetivo e íntimo desejo do indivíduo que fotografa e a sua condição nunca neutra ou isenta de influências do meio em se encontra ou em que se formou. E, se muitas vezes a imagem reflete esse jogo, externando as opções mais ou menos perceptíveis de seu autor, pode ainda conter as tentativas de subversão, decomposição e transformação que alimentam com frequência uma busca e captura fotográfica, constituindo assim menos um testemunho do real e mais uma realidade construída somente visível no registro produzido.

O gesto fotográfico se completa no objeto fotografado. Só que o fotógrafo não registra apenas a paisagem ou objetos inanimados. Ele focaliza situações de seu mundo e muito freqüentemente, o

¹⁰² FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998. 96 p. (p.49).

outro: a família, os amigos, celebridades, andarilhos pela cidade, enfim pessoas que trazem à imagem sua contribuição expressiva enquanto “modelos” expostos para a objetiva - um olho a mais a mirar e ser mirado. Podemos então dizer que a pose é mais um dado cultural introduzido na imagem: há uma encenação construída para a foto, há uma conduta e expressão que emanam do modelo e que trazem sua contribuição e sua identidade à imagem.

Walter Benjamin (1892 – 1940) em 1931 comenta que o retrato na pintura registra, sobretudo, o “gênio” artístico de seu autor, e que é o testemunho desse talento que permanece na obra e para a posteridade, em detrimento do modelo representado.

(...) na fotografia surge algo de estranho e novo: na vendedora de peixes de Newhaven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill ¹⁰³, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’. ¹⁰⁴

Na fotografia, segundo ele, ocorre de forma diferente. Benjamin está aqui se referindo a David Octavius Hill (1802-1870), pintor e retratista escocês que acabou ficando mais conhecido por sua produção fotográfica, realizada inicialmente como simples ferramenta para a realização de seu trabalho. A imagem mencionada por ele e que inserimos a seguir, junto à outra realizada em ângulo semelhante e com a mesma modelo, é identificada como *Mrs. Elizabeth (Johnstone) Hall, The Beauty of Newhaven*, (1844-1848) [Elizabeth Johnstone, A beleza de Newhaven], calótipo¹⁰⁵ que faz parte do acervo na National Gallery de Edimburgo.

¹⁰³ A esse respeito, ver nota 13 in BENJAMIN, Walter. *Petit histoire de la photographie*, Paris: Société Française de Photographie, 1996.

¹⁰⁴ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas)*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 93.

¹⁰⁵ O calótipo, sendo uma técnica fotográfica que remonta ao início da fotografia, será retomado na página 158, com mais detalhe.



Figura 47 – David Octavius Hill, *Mrs. Elizabeth (Johnstone) Hall, The Beauty of Newhaven*, (1844-1848).

Benjamin comenta que nos primeiros anos da fotografia, como a exposição do modelo tinha que ser bastante prolongada para que se alcançasse a qualidade necessária à imagem, havia todo um mobiliário pensado para facilitar a imobilidade do retratado, com suportes para a cabeça e para o tronco, almofadas e outros artifícios para a sua acomodação: *“O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem (...)”*.¹⁰⁶ Mesmo diante de tais encenações, planejadas e estabelecidas pelo fotógrafo, há algo que realmente escapa à programação e que se encontra, sempre que falamos no retrato fotográfico, no olhar do retratado, no seu gesto sempre particular, e por mais que a objetiva possa constranger ou artificializar esse gesto, não há como arrancar ou ignorar algumas condições de sua identidade, para sempre incorporadas à fotografia.

¹⁰⁶ BENJAMIN, op. Cit., p. 96.

Imaginamos que nesse início da fotografia a que se refere Benjamin, muitos dos resultados deveriam frustrar o fotógrafo. Em primeira instância a própria impossibilidade de reprodução fiel do real que, nesse primeiro momento, não consegue concretizar a captura das cores, essenciais e tão atraentes em nosso mundo. A câmara escura teve uma solução ótica relativamente simples para a talvez também frustrante inversão vertical da imagem com a utilização de espelhos, e a imagem projetada apresentava as mesmas cores do real, os mesmos movimentos presentes na “paisagem” focalizada pelo orifício da câmara.

Sabemos que foram necessários entretanto, muitos anos de estudos e experimentações para, somente em 1861 ser produzida a primeira fotografia colorida pelo físico e matemático inglês James Clerk Maxwell (1831 / 1879), utilizando filtros vermelho, verde e azul e sobrepondo as três imagens assim obtidas. O primeiro filme, *autocromo*, produzido pelos irmãos Louis e August Lumière, com a pigmentação de fécula de batata, só chegou ao mercado após 1907. E o primeiro filme colorido com a tecnologia moderna de emulsões a três cores, o *kodachrome*, só foi comercializado após 1936. Assim, durante muito tempo tivemos o trabalho importante do profissional, muitas vezes de reconhecida formação em pintura, que realizava os retoques e a colorização das fotos, trazendo à imagem a esperada verossimilhança que a foto em preto e branco, durante muito tempo, não conseguia atingir.

No momento da encomenda de uma foto, solicitava-se a quantidade de reproduções desejadas, sendo uma delas utilizada para demarcar, na folha transparente que a recobria, o mapeamento de cores para o artista fazer a colorização, trabalho nem sempre realizado pelo próprio fotógrafo. Vemos nessa foto da década de 1930 de autor desconhecido, um exemplo desse procedimento:



Figura 48 - Anônimo, foto do carnaval de 1934.

Era o carnaval de 1934, e as crianças fotografadas são irmãos que posam e mostram assim suas fantasias - ele se veste de marinheiro e ela de cigana - satisfazendo provavelmente à vontade dos pais, que desejavam ter um registro para seu álbum de família e para também oferecer a parentes e amigos.

Imaginamos os pais e o fotógrafo procurando um cenário para ornamentar a foto e escolhendo o jardim, cujas cores e formas acolhem naturalmente as crianças evidenciando mais a sua graça. O resultado na foto preta e branca, entretanto, revela uma sobriedade em seus tons cinzentos que não consegue traduzir o clima de festa e brincadeira mais apropriado para a ocasião. Naturalmente o trabalho do artista a quem encomendam a colorização da foto, promove, além da tentativa de aproximação com a "realidade desejada" pela família, um resgate do caráter único daquela imagem, retirando-a do universo da reprodutibilidade técnica através da incorporação de seu gesto, o que novamente confere à imagem um valor diferenciado, num registro que agora pode ser considerado como fruto de uma co-autoria. Sendo um intermediário entre a fotografia e uma quase pintura, tais imagens vão além do simples retoque sempre utilizado como forma de corrigir ou melhorar o que parecia "erro", "defeito" ou ausência na fotografia. O artista que colorizava imagens fotográficas também criava detalhes, como ocorre nessa imagem apresentada, onde estampas e bordados nos panejamentos e adereços aparecem denunciando características peculiares ao traço do artista. Nesses casos portanto, vale evidenciar que tais elementos, desde o mapeamento das cores no diagrama, até o trabalho do profissional que interfere na imagem com uma camada de cor e de texturas gráficas, ocorrem a partir de interpretações e necessariamente incorporam novas camadas à fotografia, introduzindo assim, junto à subjetividade própria de tais contribuições, a notória tentativa de aproximação com o real. Mas a imagem fica numa tênue fronteira entre a fotografia colorizada e os livros de colorir, feitos para crianças. A característica pueril de tais inserções de cor não ocorre somente nessa situação de uma fotografia de crianças, para a qual encontra alguma coerência. Talvez, correspondendo a esse desejo de semelhança com o real - que será inevitavelmente artificial -, satisfaça, sobretudo, um tipo de público consumidor para o qual a imagem deve corresponder a certos valores do belo, estabelecidos pelo senso comum e pelo mercado. E da maneira como eram apresentados, encartados e emoldurados individualmente, recobertos com seu delicado papel de seda com relevo de teias de aranha, tornavam-se um objeto "bem acabado", atraente e apropriado para circular, para oferecer como lembrança, para apoiar sobre uma prateleira como um porta-retratos. Uma

fotografia-objeto que encontra seu nicho de acolhimento e sua adequação nos muitos desvios que o percurso técnico da fotografia foi encontrando ao se deparar com suas potências e limitações.

Ainda podemos lembrar outros tipos de interferências também muito comuns no início da fotografia. Na obra *Phasme: Essais sur l'apparition*, Didi-Huberman comenta sobre uma foto de família, realizada em 1850 por Victor Regnault que apresenta duas figuras femininas, uma sentada e outra em pé ao seu lado¹⁰⁷. Na lateral direita da figura sentada, a qual ocupa exatamente o centro da imagem, vemos uma estranha luminosidade, difusa mas intensa, causando certo estranhamento na imagem. O autor então explica que esse clarão inusitado seria um retoque feito pelo fotógrafo sobre o negativo, utilizando um lápis de chumbo com o qual recobre algum elemento que estava presente na imagem. Essa mancha feita sobre o negativo se transforma nessa estranha claridade no positivo. Tal recurso era muitas vezes usado para pequenos retoques a fim de salientar algum elemento ou conferir maior contraste à imagem, um recurso muito utilizado diante da recorrente impressão de perda que a fotografia denotava em relação à observação do real, comentada anteriormente. Didi-Huberman sugere que a imagem recoberta no negativo seria possivelmente a de uma criança que o fotógrafo não conseguiu fazer ficar quieta, registrando pois uma mancha disforme e inverossímil que trazia um indesejado ruído à qualidade da imagem, sobretudo em relação às estáticas presenças muito bem definidas das outras figuras. Essa impossibilidade de controlar todo e qualquer movimento ou expressão do modelo mostra, por esse exemplo, sua falência e a ocorrência de acasos e imprevistos que ou são incorporados à imagem ou trazem a necessidade de soluções, específicas para cada caso, para 'salvar' a fotografia que, sabemos, nesses anos iniciais era técnica cara e, de certa forma, irreversível a partir da sensibilização da película.

Eis então que o incômodo e a insatisfação próprios do registro fotográfico levaram a descobertas e a experimentações de inúmeros recursos que, aos poucos, deixaram de ser procedimentos de correção

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 57-63.

ou aproximação com o real para tornarem-se recursos expressivos e interessantes para a produção de imagens e, como interferências materiais, desde sempre trouxeram consigo contaminações de sentido.

3.2. Dimensões do aparelho e dos materiais fotográficos

Em nosso mergulho nas diferentes camadas da imagem, há também o papel do aparelho, que como comentamos no primeiro capítulo, jamais será neutro. Também ele é um conjunto de fatores programados e desenvolvidos com um determinado fim e com características muito peculiares. Fruto da experiência e de uma construção racional que alia os aspectos da *finalidade* às condições técnicas de sua realização, o aparelho também imprime seu traço, criando nexos que se integram ao gesto do fotógrafo. Flusser afirma que: *“Na realidade, (...), o fotógrafo só pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho.”*¹⁰⁸ É verdade que uma câmera de pinhole produz uma imagem característica, diferente da polaróide, diferente das antigas Olympus Pen - que duplicavam a imagem fazendo com que o filme rendesse o dobro -, diferente ainda das máquinas digitais. Os filmes também, cada qual com uma granulação e uma sensibilidade à luz, sempre trouxeram sua identidade ao trabalho fotográfico. Acreditamos então que tanto fotógrafo, como aparelho e filme fotográfico introduzem na produção da imagem elementos que fatalmente escaparão, a uns ou a outros, criando essa zona imponderável que é fundamental à criação, sendo muitas vezes responsável pelo alargamento expressivo de uma linguagem, pelo esgarçamento que propicia à invenção.

O “clic” fotográfico, que Flusser associa ao gatilho do revolver, na fotografia tradicional sempre teve um papel fundamental, como o lance do cinzel sobre a pedra, um corte num tecido ou no papel; é um gesto que não volta atrás, é definitivo. Nesse pequeno lapso de tempo do abrir e fechar do diafragma, o filme fotográfico se transforma para sempre, registrando na sua fina epiderme fotossensível, a imagem (presa) desejada (e capturada) pelo fotógrafo, nas condições definidas pelo aparelho. Todo o

¹⁰⁸ FLUSSER, op. Cit., p.51.

controle parece atuar sobre esse instante congelado, paralisado e transformado em imagem. Entretanto, muitas perdas se processam relativas ao pulsar e à vivência desse mínimo intervalo de tempo onde outros tantos deslizos incontornáveis ocorrem, dispostos a revelar fissuras férteis à imaginação. Parece pertinente nesse sentido o que, mais uma vez, Benjamin comenta, agora expressando seu encantamento com o instante apreendido pela câmera fotográfica:

*A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o homem que caminha em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.*¹⁰⁹

Nesse sentido, a fotografia desempenha também um papel de *observatório*, já que revela situações e acontecimentos que jamais poderíamos perceber ou apreender a olho nu, e na velocidade própria a nossas percepções. É notável, por exemplo, como a fotografia rapidamente se mostrou útil à ciência e, mesmo que muitas iniciativas nesse sentido tenham seu lado crítico e duvidoso, sabemos também que se tornou uma ferramenta poderosa para a construção e divulgação de conhecimento. Como lente privilegiada sobre o mundo, a fotografia acaba por descortinar fenômenos e gerar outros, sempre novos.

Ainda tratando dos procedimentos técnicos vemos que, a partir do negativo produzido - pelo gesto do fotógrafo, por ação fotoquímica, e pelo aparelho -, novo momento de desvios e transformações se apresenta na revelação, fixação e ampliação, esta última reiniciando ainda uma segunda etapa de sensibilização e fixação. Todas são etapas disponíveis à manipulação, adulteração e descaracterização da imagem. Seja a partir de uma superexposição ou uma subexposição, seja na aplicação de máscaras ou imposição de sombras sobre determinadas áreas da imagem, seja riscando, grafitando, colando elementos sobre o negativo, uma infinidade de procedimentos podem atuar na construção dessa

¹⁰⁹ BENJAMIN, op. Cit., p.94.

fotografia, que podemos dizer estar grafada pela luz, mas não somente por ela. Acrescente-se a isso os banhos químicos que produzem muitas vezes efeitos aleatórios, em manchas e corrosões, e compreenderemos quantas justaposições de circunstâncias diferenciadas temos integradas na materialidade fotográfica, entre intenções objetivadas, recursos técnicos aplicados e acasos incorporados. Todas essas são interferências que modificam a imagem, atuam sobre ela.

Resta mencionarmos o fundamental aspecto da apresentação, outra dimensão de contaminação que não deve ser menosprezada. Se a foto é exposta com moldura, se a moldura tem entalhes ou é em madeira crua, se é montada com *passe-partout* ou apenas entre vidros, se está pregada diretamente na parede, adesivada ou transpassada por um alfinete, se está pendurada num varal, se está sozinha numa parede ou participa de um conjunto, se é montada como série alinhada horizontalmente ou se é esparramada de forma aleatória; enfim, uma montagem nunca é neutra e nunca poupa a imagem. O mesmo se pode dizer do espaço, seja ele arquitetônico, impresso ou virtual. Cabe, portanto, ao artista e, muito freqüentemente, ao curador que reúne um conjunto de obras (no caso, fotografias) para dar coerência a um pensamento, tirar o melhor proveito de cada uma dessas instâncias que participam ativamente da observação e da fruição da imagem.

Por isso podemos concluir que há, em cada imagem, uma rede de elementos integrados que só se completa, em uma última instância, no olhar do observador. Aí, onde se encontra talvez um possível objetivo concreto para a criação fotográfica, mas que é paradoxalmente o "lugar" mais instável, mais escorregadio, mais impalpável e imponderável das muitas camadas que, mesmo assim, também se inscrevem numa imagem.

Tudo o que descrevemos até aqui Barthes resume através dos seguintes ações (ou práticas) que ele aponta ainda como possibilidades de emoções e/ou intenções: "fazer, suportar, olhar". Em francês, "*faire, subir, regarder*". Acrescentaria talvez no início dessa seqüência o "ser" ("*être*") do objeto fotografado que está bem definido na presença do modelo, da paisagem, do acontecimento, do fenômeno, da construção/encenação que se torna a própria invenção fotográfica. O "fazer" ficaria a

cargo do fotógrafo e de qualquer outro agente que interfira na imagem. O aparelho, o filme fotográfico, toda a química envolvida assim como as formas de mostrar (montagem e espaço), estariam no âmbito do “suportar”, que tanto em português como em francês, podem se referir não somente à condição do suporte material, mas à ação de submeter-se, o que de alguma forma resgataria a predominância do fotógrafo sobre a máquina, o filme e os recursos técnicos, sobre sua produção enfim, apesar de tudo o que já dissemos a esse respeito. É preciso dizer que estão na mão do artista as possibilidades de subverter a técnica, os dogmas, as regras, em benefício de sua prática e de sua expressão, atitudes que em grande medida foram responsáveis pela ampliação e o enriquecimento da produção artística, assim como da reflexão. Por fim, o “olhar”, ainda na definição de Barthes, seria a dimensão do outro, do espectador, fundamental termômetro sobre o êxito ou o fracasso de qualquer imagem, condição para sua preservação ou esquecimento.

Flusser inclui ainda uma dimensão para a fotografia que certamente merece ser mencionada, mais uma etapa do ciclo que envolve e constitui essa linguagem. Essa dimensão refere-se à *circulação*, em suas palavras designada como *distribuição*. Talvez uma das principais qualidades e características da fotografia diz respeito à vocação que possui para a circulação e distribuição, algo que surgiu com seu nascimento, ainda que não fosse essa a intenção primordial do invento. Consta que em suas experimentações, William Fox Talbot (1800-1877) buscava, como outros o fizeram, a reprodução direta da natureza, usando a câmara escura e fazendo a projeção incidir sobre uma superfície previamente foto-sensibilizada com nitrato de prata e ácido gálico. O resultado que obteve, entretanto, foi uma imagem negativa o que a princípio poderia parecer uma experiência fracassada. Naturalmente que cedo se revelou as qualidades de seu invento, já que a partir dos negativos não se obtinha apenas um original, mas a possibilidade da cópia. Sendo comercializado já a partir de 1841, o calótipo vem inaugurar definitivamente a cultura de consumo da imagem como a conhecemos hoje e, a partir da possibilidade da reprodução, nessa mesma esteira, faz desmoronar o mito da originalidade. Ao mesmo tempo em que confere essa potência de reprodutibilidade à imagem fotográfica também a torna objeto de fácil circulação pela própria materialidade ordinária de seu suporte. Uma fotografia em papel

e não em placa de cobre banhada a prata, tem um custo significativamente menor e uma possibilidade de mobilidade muito maior.

Há, em torno do daguerreótipo, uma aura mágica: a fotografia é gravada sobre a placa prateada, produzindo uma imagem rica em detalhes mas somente visível com maior nitidez colocando-a numa posição precisa em relação à luz. Com uma superfície, semelhante à de um espelho e um sutil baixo relevo gravando a imagem, o daguerreótipo parece guardar um mistério, também ligado à sua fragilidade e valor como objeto único e irreproduzível. Já o calótipo, após ser transformado em positivo através de foto-contato, utilizando portanto outro papel igualmente sensibilizado - revelado e fixado com hipossulfito de sódio -, é imagem que se instala na epiderme opaca do papel. Torna-se um bem de pouco valor e passível de ser amplamente distribuído e divulgado.

Num primeiro momento sabemos que essa circulação não foi assim tão simples. Se o suporte da fotografia de Talbot era papel e por isso mais ordinário que o vidro, o fato de ter exigido direitos sobre o invento fez com que comercializasse a um custo muito alto. O daguerreótipo, ao contrário, tendo sido comprado pelo governo francês tornou-se domínio público, o que facilitou enormemente sua difusão e acesso. Mesmo assim, Benjamin menciona a condição preciosa de sua imagem, positiva e única que, como um objeto de valor, frágil e luxuoso, exigia inclusive a confecção de elaboradas caixas a fim de abrigá-lo e protegê-lo, motivo que levou o daguerreótipo a ser comercializado durante muito tempo como jóia rara, a preços altíssimos, algo que volta a ocorrer agora por agregar também valor histórico.

Mesmo assim fica claro que cedo se reconheceu a potência de circulação da fotografia e com isso todo um sistema de distribuição foi engendrado para acolhê-la e fazer dela um bem de consumo poderoso. Flusser aponta que a distribuição da fotografia pode ser, e foi durante muito tempo, realizada de forma arcaica, por apresentar-se materialmente em suporte muito simples, tendo como dissemos anteriormente, um valor desprezível enquanto objeto, sendo desnecessário qualquer artifício ou aparato técnico para ser vista. Assim, multiplicável e facilmente distribuída, a fotografia teve seu valor

de objeto transferido para a informação nela veiculada, uma condição que se instalou definitivamente a partir da ampla difusão e do amplo acesso às mídias digitais. Nesse sentido, as empresas e instituições, detentoras dos veículos de informação e programação de informação, tornaram-se também coadjuvantes importantes na produção de imagens, podendo ser consideradas responsáveis também por características técnicas e expressivas da própria fotografia.

Vale acompanhar o raciocínio de Flusser a esse respeito para reconhecer quantas forças (no caso, interesses) atuam nessa construção da imagem se tomamos o exemplo da foto jornalística:

Do ponto de vista do jornal, quando a fotografia recodifica os artigos lineares em imagens, 'ilustrando-os', está a permitir a programação mágica dos compradores do jornal num comportamento adequado. Ao fotografar, o fotógrafo sabe que a sua fotografia só será aceita pelo jornal se esta se enquadrar no seu programa. De maneira que vai procurar driblar a censura, ao contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa. Vai procurar submeter a intenção do jornal à sua. Este por sua vez embora possa descobrir tal tentativa astuciosa, pode vir a aceitar a fotografia com o propósito de enriquecer seu programa. Vai procurar recuperar a intenção subversiva. Pois bem, o que vale para os jornais, vale para os demais canais de distribuição de fotografias, uma vez que todos revelarão, sob análise crítica, a luta dramática entre a intenção do fotógrafo e a do aparelho distribuidor de fotografias.¹¹⁰

Revela-se aí a capacidade manipuladora e em nada neutra de todos os elementos envolvidos na realização e divulgação da fotografia. Mas é inegável que, sendo o sistema de distribuição aquele que normalmente detém os recursos financeiros e materiais para tal empreendimento, também está em suas mãos um grande poder de interferência sobre o que divulga e não divulga, e sobre a imagem que veicula.

Eis aí uma realidade à qual nem a arte consegue driblar completamente. O artista, por mais astucioso que seja, como depende de sistemas parecidos para fazer circular seu próprio trabalho, não está isento nem impermeável a certas imposições, ou mesmo autorizadas incursões, seja de curadores, galeristas, museus, assim como das empresas e serviços que orchestra para a completa construção de sua obra.

¹¹⁰ FLUSSER, op. Cit., p. 71.

Eis o panorama que queríamos desenvolver para tentar compreender as diferentes camadas que, de antemão, participam da construção da imagem, no caso, da imagem fotográfica, trazendo suas particularidades para compor um discurso que, como vemos, conta com muitas vozes e impõem muitas instâncias, materiais e de significado. Por isso nos parece impossível considerar a fotografia como uma pura superfície e tratá-la somente sob o prisma de sua potencial imaterialidade e relação fantasmática com a realidade.

Assim, continuando sob a égide da imagem que toca e é tocada, parece fundamental falar também sobre aquele que está diante da imagem e com ela se relaciona.

3.3. Dimensões do observador

Acabamos de apresentar as variadas nuances que fazem de uma foto essa rede de elementos em ativa interação e que torna a imagem sempre uma realidade em profundidade. Mas para isso sequer nos debruçamos completamente sobre a situação fotografada. Falamos sobre o retrato mas, se quisermos tratar da imagem de forma mais ampliada, para não ceder ao risco de categorizar temas ou tipos de representação que fazem parte desse imenso domínio fotográfico, propomos voltar mais uma vez ao olhar e ao observador.

Vale indagar mais uma vez: quais condições levam uma imagem a *tocar o olhar*, a provocar o observador (por bem ou por mal), a ser lembrada, evocada, consolidada num determinado meio? Barthes aponta algumas dessas possíveis condições e diz que elas estariam relacionadas à capacidade da imagem de surpreender ou de causar estranhamento. Assim evidencia o **choque**, a **raridade**, o **flagrante**, o **virtuosismo**, a **revelação** e a **invenção**, como possíveis causas para essa apreensão da imagem. Com essa perspectiva arriscaríamos fazer a leitura de uma única imagem que, sem pertencer propriamente ao universo da arte contemporânea, nos traz a evidência dessa potência que a fotografia pode ter.

Em 1992, por ocasião do massacre no Carandiru em São Paulo, os jornais locais publicaram imagens que testemunhavam o acontecimento através de incontestável crueza e abjeção: corpos amontoados, sangue, feridas expostas, corpos costurados após autópsia e alinhados em toscos caixões. Foi, entretanto, uma imagem realizada 10 anos depois, por ocasião das gravações de filme Carandiru de Hector Babenco ¹¹¹, que permaneceu como imagem emblemática daquele massacre. Atribuída a Bob

¹¹¹ O filme *Carandiru* se baseia no livro *Estação Carandiru* do médico Dráuzio Varella e retrata o cotidiano dos presos antes e durante a rebelião ocorrida em 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção de mesmo nome localizada em São Paulo. Esse presídio foi desativado tendo três de seus pavilhões implodidos em dezembro de 2002 e os outros sete restantes transformados em espaços dedicados à educação, cultura e tecnologia e esportes num conjunto chamado hoje Parque da Juventude.

Wolfenson, um fotógrafo sobretudo conhecido por sua atuação no mundo da moda e da publicidade, a foto foi usada no cartaz de divulgação assim como na capa do DVD do filme e nos apresenta um conjunto denso de aspectos que merece reflexão.



Figura 49 - Bob Wolfenson, foto de divulgação do filme Carandiru de Hector Babenco, 2002.

Mesmo sendo uma encenação, como um espelho que não queremos encarar, essa imagem desnuda nossas próprias fragilidades e limitações, numa extraordinária violência com o outro, nos fazendo de alguma forma cúmplices do massacre e paradoxalmente oprimidos como aquele grupo de figurantes-prisioneiros. Sua força expressiva transborda à simples ilustração do acontecimento. Didi-Huberman afirma que: *Super-expor ou sub-expor são formas equivalentes de anular a presença ou condenar à desaparecimento.*¹¹² A imagem fotográfica tem desempenhado esse papel de condenar à desaparecimento, pois se tornou um meio de extraordinária penetração e difusão, que, pelo excesso, vem neutralizando

¹¹² DIDI-HUBERMAN. Seminário 2008/2009, *Peuples Exposées*, apresentado no Institut National de L'Histoire de L'Art (INHA), em Paris. (informação verbal).

qualquer impacto que se pretenda provocar. É certo que por mais pungente e assombrosa que possa ser a fotografia de que falamos, estamos diante de uma “massa humana” que, como tal, está desumanizada e mais próxima de não ser nada, de nada representar e de facilmente escorregar para o buraco negro do esquecimento.

Os corpos nus desses figurantes-presidiários - todos em igual postura, com os braços em torno dos joelhos e escondendo os rostos -, nesse campo de tons ocres como o ocre de suas peles, faz pensar que foram modelados no barro da terra. Uma triste correspondência com o mito cristão de criação do homem: se a criação tem por si uma carga simbólica de energia que *acende a vida* aqui temos, ao contrário, homens acudados, constrangidos à condição de um retorno precoce ao barro e ao pó agregada à completa desesperança e falta de perspectiva.

Recuperando as causas citadas por Barthes que levam uma imagem a capturar nosso olhar podemos dizer, num primeiro momento, que fomos surpreendidos pelo *choque* provocado pela cena. Mas, em seguida, nos demos conta que se trata de um *flagrante*, uma incontestável manifestação do mau uso do poder e da arbitrariedade da ação de autoridades que se dizem zelar pela segurança do povo. *Flagrante* também o delito cometido por toda a sociedade que não para de propiciar condições para a perversa formação de novos párias sem perspectivas. A imagem *revela* esse testemunho da violência humana, revela o quanto se pode subjugar e humilhar um semelhante, revela a que ponto se pode vilipendiar a intimidade e a identidade de alguém.

Não há como ignorar ainda o lugar escolhido para reunir os presos: estão todos sentados no campo de futebol que reconhecemos pela trave do gol, uma trave que recorta os corpos, com sua precisa grafia geométrica, parecendo uma inserção artificial na imagem. Talvez fosse esse o único local de todo o estabelecimento penitenciário dedicado paradoxalmente ao lazer e à descontração. Nesse sentido reconhecemos o *virtuosismo* do fotógrafo ao enquadrar um ângulo que imprime mais perversão ao evento, tornando-a uma imagem *rara* e de grande poder expressivo. Por fim resta ainda o incômodo causado pelo aspecto estético alcançado pela imagem, sua aproximação com a arte, numa estranha

harmonia que não cessa de se confrontar com essa embaraçosa desarmonia ética. A partir do olhar clínico do fotógrafo cria-se um recorte ético sobre o fato, onde podemos vislumbrar a arte, entendida aqui como o rasgo necessário para fazer ver.

Essa fotografia faz retomar a questão apontada por Didi-Huberman sobre a “exposição dos povos”: *Como alguém violentamente exposto à história, expõe a história?*¹¹³. Um espaço de imagem não contemplativo como esse que analisamos aqui mostra um grupo anônimo, porém identificado pela característica que a sociedade se incumbiu de rotular – são todos igualmente julgados criminosos. Na circunstância em que se encontram, tais indivíduos estão super expostos, à maneira como o pensador francês nos alerta, pois ao mesmo tempo nos revela a atual e integral exposição de nossa história. Não a história que compreendemos como espetáculo e que parece sempre se impor simbólica e culturalmente – transformada em cinema e em arte, corre o risco de somente confirmar o espetáculo -, mas a história da forma como a assumimos e que construímos dia após dia, complexa, marcada por interesses antagônicos e por ambigüidades, e ainda carente de autocrítica. Nesse caso parece que importa pouco saber se tal imagem é fabricada ou um testemunho jornalístico: as várias camadas de desnudamentos proporcionados pela imagem, mesmo que contrariando a própria fala do fotógrafo que afirma se dedicar às ‘superfícies do mundo’, apresenta uma densidade que permanece nos enviando questões e duras revelações.

Tomando outro exemplo de imagem, exploraremos agora o campo específico da arte, partindo de um trabalho que evidencia questões muito próprias ao universo da fotografia e que contribui da mesma forma para a reflexão sobre essa profundidade da imagem a que nos referimos até aqui. Falamos da obra *Paz Armada* (1990/92), de Rosângela Rennó (1962)¹¹⁴, como uma produção que indica essa

¹¹³ DIDI-HUBERMAN, Seminário 2008/2009. (informação verbal)

¹¹⁴ Artista mineira que vive e trabalha no Rio de Janeiro, é referência reconhecida internacionalmente por seu trabalho com a imagem fotográfica desde a década de 80, re-significando imagens preexistentes, resgatadas e/ou apropriadas de arquivos variados, apresentando-as em séries, muitas vezes através de instalações e objetos, interessando-se tanto pela própria história da fotografia como pelas dimensões críticas e políticas que oferece enquanto linguagem.

espécie de 'campo minado' da fotografia, tanto podendo nos levar à revelação como à desordem e à imprevisibilidade, e evidenciando o poder aglutinante da imagem, ao reunir no trabalho uma série de questões, articulações e dispositivos.

Trata-se de uma montagem composta por duas caixas feitas com chapa de zinco, cada qual apresentando uma fotografia em branco e preto, sem a necessária fixação química. São mantidas visíveis a partir da instalação de um acrílico vermelho transparente que, dessa forma, impede a ação da luz sobre os papéis fotográficos banhados em gelatina de prata e com sua foto-sensibilidade ainda ativa. O "sistema" criado é comparável a um organismo que só sobrevive em condições ideais, no caso, protegido da luz. Num exemplo diametralmente oposto ao do vegetal que precisa da luz para continuar vivendo, as fotos no trabalho de Rosângela Rennó, se fossem expostas a ela, sofreriam seu próprio desaparecimento, sendo então montadas e mostradas na condição mais aguda de fragilidade, em sua efêmera existência como imagem.

O título *Paz Armada* se repete nas duas caixas, mas cada uma possui um subtítulo, em texto impresso em branco sobre os acrílicos. Em uma delas se lê *O futuro da imagem* e a foto mostra um monumento, como um marco ou um pequeno obelisco, sobre o qual se vê em alto-relevo, destacado por uma moldura redonda, um aperto de mãos e, na sua base, a palavra *FAMILLE* (Família). O monumento seria, portanto, uma homenagem a esta instituição tão presente e valorizada na tradição judaico-cristã, dominante no mundo todo, e que se estrutura sobre a solidariedade e sobre os laços de amizade e amor constituídos a partir dessa unidade primordial da sociedade.

Na outra caixa o sub-título é *O futuro da linguagem* e a foto mostra o túmulo de Félix Nadar (1820-1910), fotógrafo francês conhecido por retratar celebridades de seu tempo, por ter realizado a primeira foto aérea tomada a partir de um balão e por ter abrigado em seu estúdio a primeira exposição impressionista. Interessante pensar sobre essas importantes realizações de Nadar como um testemunho de sua inegável contribuição histórica, tanto para a linguagem fotográfica como para a imagem e para a arte de maneira geral. Mas, como não pensar no paradoxo que se cria ao justapor a palavra *futuro* sobre um túmulo, nessa montagem realizada por Rennó?

No conjunto articulado pela artista, são muitas as referências que se interceptam e, de alguma forma, apontam a falência instalada entre tantos domínios onde poderíamos pretender resistir: a cultura, as instituições, o discurso e a guerra. Seja através das crenças, seja através das instituições, estaria o homem contemporâneo respaldado por perseverança e fé? Os monumentos erigidos seriam formas eficazes de resistência ao tempo e ao efêmero da vida? O que representa para nós a preservação da família, da linguagem, da imagem: uma fina ironia se instala nessa montagem fotográfica que oscila entre a força e a fragilidade necessariamente contidas, na imagem e na linguagem.

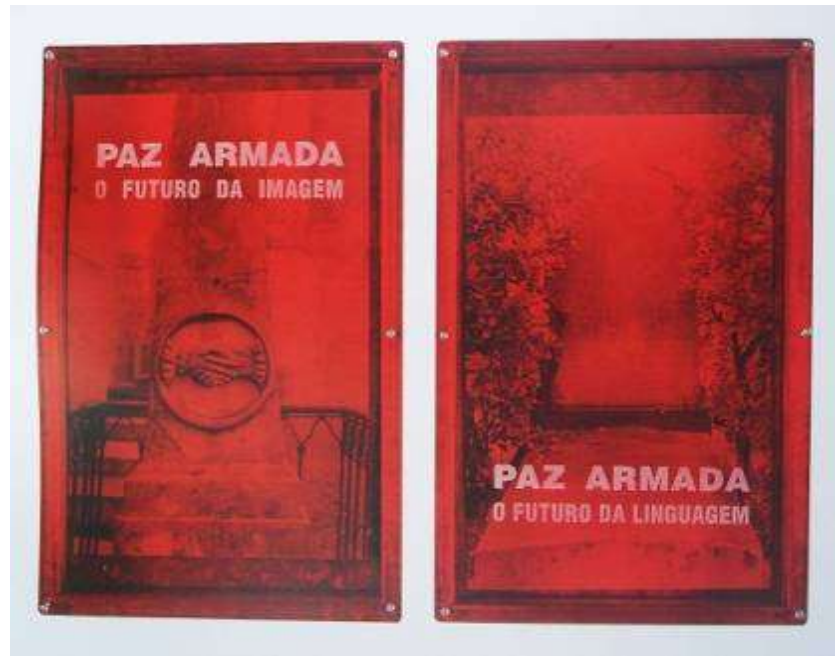


Figura 50 - Rosângela Rennó. *Paz Armada*, fotografia, acrílico, caixa metálica. 18 x 30 x 4 cm, 1990/1992.

Dentre tantas questões que o trabalho evoca, o questionamento sobre a fotografia e sua presença como potência e devir é pungente. Se temos compreendido a fotografia sob o prisma da memória, da imitação do real, da inelutável finitude do referente, na obra de Rennó o que vemos são imagens que se projetam para um futuro, não somente por que a palavra está lá literalmente grafada, mas pela presença desse “sistema” mencionado que as tornam potências prontas a se transformar: fotos que se afirmam em uma condição de seres viventes, matéricos e fotossensíveis, como corpo e como pele. As

caixas não são meros dispositivos para mostrar as fotografias, mas objetos que fazem com que imagem e texto se elevem a essa condição de corpo e portanto à condição mesma de sua latente falência.

Com esses dois exemplos de imagens, um associável ao âmbito da publicidade e outro do universo da arte, quisemos evidenciar os múltiplos aspectos envolvidos numa produção fotográfica que fazem com que ela deva ser sempre considerada sob o signo da profundidade, numa conjunção ativa de diferentes fatores que se relacionam em intrincada rede de significantes que necessariamente dialogam com a complexidade do observador.

3.4. A autonomia da fotografia

No primeiro capítulo dessa pesquisa mencionamos a importância fundamental da experiência e da vivência dos fenômenos e a importância de nosso próprio corpo como matriz para a construção e apreensão da imagem e como acesso e elaboração do conhecimento. No segundo nos debruçamos sobre a questão da observação tendo como referência inicial o observatório de Machu Pichu, além das experiências do *Relato de Percurso I*, em experiências que exploraram as imagens mutáveis refletidas sobre a água, ora evidenciando camadas simultâneas, ora revelando completa opacidade, ora ocultando as camadas inferiores em benefício de uma reflexão plena da paisagem. Tantas instâncias de imagens revelaram antes a impossibilidade de se registrar a partir da fotografia toda a riqueza presente naquele conjunto de fatores integrados, mesmo que transitórios, e reforçaram a necessidade de se pensar sobre os limites e potências próprios da fotografia de forma a situar aspectos relativos à sua materialidade, à sua condição de expressão na contemporaneidade e à sua percepção/recepção.

“A fotografia não apenas saturou de tal forma nosso ambiente visual a ponto de fazer com que a invenção de imagens visuais parecesse arcaica, como também está claro que a fotografia é múltipla

*demais e útil demais aos outros discursos para que as tradicionais definições de arte possam vir a contê-la em sua totalidade.”*¹¹⁵

Essa inegável saturação da fotografia é realmente bastante expressiva, mas mais surpreendente parece a multiplicidade de possibilidades que ela abre na produção de arte contemporânea, na constituição de uma linguagem com características próprias e com grande autonomia, desde o próprio fenômeno fotoquímico que processa, até as deformações que promove, os deslizamentos que propicia em direção à pura opacidade, sua condição de dilaceramento, degeneração e contaminação. Assim, vemos artistas utilizado-a largamente, potencializando ainda mais seus recursos e desdobramentos, e considerando-a não somente como um fim, mas como um meio privilegiado para produzir deslocamentos entre as categorias artísticas, tradicionais e não convencionais, entrelaçando-as e hibridizando-as, e se fazendo valer ainda da apropriação de variados suportes (dispositivos de toda ordem) e espaços como instituições, galerias, museus assim como inserções na web, publicações, intervenções em espaços públicos e locais alternativos de apresentação e exposição.

Num trecho da *Pequena história da fotografia*, Benjamin cita François Arago¹¹⁶, dizendo: “Quando os inventores de um novo instrumento o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento.”¹¹⁷ Parece que a afirmação de Arago está sempre sendo comprovada, em tantas técnicas e ferramentas que já foram introduzidas desde então. Normalmente demoramos algum tempo para reconhecer que o instrumento criado ultrapassa a função para a qual foi construído, instaurando novas formas do fazer e, com isso, abrindo também novos horizontes de produção e pensamento. Nas artes plásticas a fotografia realiza esse percurso anunciado por Arago, se desdobrando e apontando aproximações práticas, conceituais e filosóficas bastante complexas, sobretudo por sua presença

¹¹⁵ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p 122.

¹¹⁶ Cientista e político que, entre outras ações, François Arago (1786 - 1853) defendeu a venda dos direitos sobre a invenção da fotografia (o daguerreotipo) ao governo francês.

¹¹⁷ ARAGO, François. *In: BENJAMIN*, 1994, p. 93.

impositiva na cultura de maneira geral, representando um desafio que permanece aberto e para o qual as novas tecnologias não cessam de enviar novos paradigmas e novas fissuras.

Falaremos agora das fotografias que vemos produzidas hoje no universo da Arte contemporânea e que, independentemente se têm ou não relação com uma realidade tida como objetiva, são criações que utilizam os meios fotográficos tradicionais, ou seja, as ampliações fotográficas, feitas a partir de negativos ou de diapositivos¹¹⁸, realizadas sobre papel foto-sensível, emolduradas e tornadas públicas, quer em exposições, galerias, museus, quer em edições impressas. Nesta categoria encontra-se uma vasta produção, que se estende desde os primórdios da técnica até os dias de hoje, sendo fundamental esclarecer que não nos propomos aqui a delimitar a produção especificamente constituída como arte pois reconhecemos que a "artisticidade" (ou potência artística) da fotografia nasceu com ela e permitiu desde então que todo o arquivo já reunido de imagens desde seu início se tornasse matéria prima privilegiada para a produção artística, algo que verificamos ocorrer abundantemente em nossos dias. Interessa-nos estudar produções que reverenciam a técnica e a linguagem fotográfica sendo, de alguma forma autoreferentes. Para refletir a esse respeito tomamos como exemplo os trabalhos de Patrick Tosani (1954)¹¹⁹ e de Vik Muniz (1961)¹²⁰, pois constituem exemplos de fotografias cujos materiais e os recursos técnicos, especificamente fotográficos, têm nelas um papel importante e guardam uma relação intrínseca com o espaço de exposição tradicional, sua escala de observação e

¹¹⁸ No caso do diapositivo temos o registro da luz sobre a emulsão foto-sensível que gera diretamente uma imagem positiva.

¹¹⁹ Patrick Tosani é fotógrafo e artista plástico francês. Desde final dos anos 70 Tosani desenvolve experimentação com a fotografia, trabalhando de maneira serial e reivindicando o emprego de aspectos os mais objetivos e característicos dessa linguagem - a clareza, a frontalidade dos ângulos e a escala - para questionar a eloquência da imagem.

¹²⁰ Vik Muniz é fotógrafo e artista plástico paulista que vive e trabalha em Nova York desde finais da década de 80. Hoje é reconhecido sobretudo, por seu trabalho de desenho/fotografia, com séries que investigam questões como a memória, a percepção e a representação, produzindo, com o uso de materiais inusitados - açúcar, chocolate líquido, temperos, lixo ou poeira -, imagens do mundo das artes e/ou dos meios de comunicação que reproduz e edita em suporte fotográfico.

arquitetura. São ainda bons estímulos a uma reflexão a respeito da imagem e de como ela tem sido trabalhada respeitando os domínios específicos dessa técnica.

Hoje, fotografias que respondem a uma construção efêmera, fabricada em função de um projeto, são possivelmente o 'lugar comum' da fotografia na produção artística. A esse respeito, Marc Tamisier desenvolve uma interessante abordagem sobre a *estética da engenharia* recorrente hoje, mostrando que a simples utilização de manipulações técnicas já foi largamente ultrapassada, dando lugar a construções conceituais que resultam de elaborações programáticas, visando preencher uma lacuna entre a realidade percebida e a imagem construída.

Em certas situações, esta lacuna consiste num certo *estado de enigma*. É neste sentido que Tamisier, analisando a obra de Tosani, evidencia que o objeto fotografado mostra antes uma circunstância perdida do real, uma ausência que parece estender-se na imagem. Fazemos referência aqui à série das *Colheres*, onde não se reconhece o espelhamento normalmente presente no metal desse utensílio tão banal, e à série *Retratos* onde se percebem vultos desfocados, quase invisíveis, amalgamados a uma camada de escrita Braille cujo aspecto tátil é negado, ocorrendo somente como imagem. Há nas duas séries o que poderíamos chamar de *meta-fotografia*, já que ambas questionam essa condição tão intrinsecamente relacionada a ela que é sua possibilidade de espelhamento do real e de construção de identidade e memória. Nas *Colheres*, apesar de reconhecermos a materialidade do utensílio, pela cor e pelos reflexos luminosos sobre sua superfície, há nelas uma notável e desconcertante opacidade, vestígios de uma imagem provável, mas não visível. Acrescenta-se a isso o incontestável impacto causado pela escala exagerada de sua ampliação: 182 x 120 cm. A colher, que lembra um camafeu se pensarmos sua dimensão mais rotineira, se transforma no espelho elíptico em escala humana; um presumível receptáculo que, no entanto, nada recebe e nada envia ao observador.



Figura 51 - Patrick Tosani, Série *Cuillères*, 1988 ¹²¹.

Na série dos *Retratos*, designados por Tamisier como *Retratos em Braille* (de 130 x 100 cm, cada), o desconforto ocorre a partir da justaposição de três condições de cegueira impostas ao observador. A primeira se refere à camada do retrato propriamente dita, onde o retratado não passa de uma mancha vagamente reconhecível como sendo a de um indivíduo, sem qualquer identidade possível. A segunda condição de cegueira estaria numa camada sobreposta ao retrato, em que reconhecemos uma escrita Braille, que não pode ser lida visualmente ainda que se aprenda sua leitura a partir da imagem gráfica. O texto impresso sobre o retrato, apresentando-se como uma textura que toma toda a imagem, não está completo e só possui algum contraste que o distinga quando justaposto sobre a mancha do retratado, pois o fundo branco que o envolve também deturpa a nitidez dos signos daquele alfabeto. A terceira instância de cegueira acontece por conta da ausência de relevo e, portanto, da indisponibilidade tátil do trabalho, apesar da referência que faz à escrita Braille. Lembremos que a simples ampliação dessa escrita, como a que ocorre na imagem de Tosani, já seria um dificultador de sua leitura, já que esta exige uma proporção exata para ser identificada digitalmente. De qualquer forma a obra retrata os signos do alfabeto como uma imagem somente visual, um contra-senso que se torna mais agudo pela presença do vidro que protege as imagens.

¹²¹ TOSANI, Patrick. Disponível em: <<http://www.patricktosani.com/main.php>>. Acesso em: julho de 2010.



Figura 52 - Patrick Tosani, Série *Portrait*, 1984¹²²

As duas séries fotográficas de Tosani possuem características que nos enviam mais à crítica da própria linguagem fotográfica e de nossa cultura retiniana que à sua contemplação, além de criarem uma ironia no confronto com nossos desejos narcísicos de observadores, já que normalmente esperamos não somente ver a imagem, mas sermos *vistos por ela*. Somos levados mais a pensar sobre um possível *fim da imagem*, sobre o esquecimento e sobre a tão propagada “mais valia da imagem” que nos assola na atualidade onde as imagens são propositadamente “palatáveis”, de fácil identificação e assimilação, veiculadas massivamente para consumo fácil e descarte imediato. Tosani parece se opor radicalmente a isso, não deixando, entretanto, de acrescentar mais um gesto no sentido da dissolução da imagem.

Ainda na linha da “*estética da engenharia*” mencionada por Tamisier lembramos as fotografias de Muniz, que evidenciam outros pressupostos ligados à memória e ao repertório prévio do observador como estratégia recorrente, o que permite que a imagem não apresente obrigatoriamente grande detalhamento e/ou atributos visuais para ser acessada e apreendida. Sua experiência plástica denota um grande virtuosismo técnico, ao reproduzir imagens de memória como a série *Best of Life*, ou ao

¹²² TOSANI, Patrick. Disponível em: <<http://www.patricktosani.com/main.php>>. Acesso em: julho de 2010.

reproduzir obras emblemáticas da história da arte, rigorosamente identificadas, mas construídas com materiais inusitados, como lixo, pó, temperos ou alimentos variados. Em todos esses exemplos ele parte do pressuposto de que a memória funciona por fragmentos e vestígios pouco nítidos, e que para recompor visualmente uma informação registrada na lembrança não precisamos mais que alguns traços para que seja evocada. Muniz conta em seu livro *Reflex* que a série *Best of Life*, realizada entre 1988 e 1990, ocorreu porque, tendo seu exemplar dessa edição da revista *Life* extraviado, (edição que reunia um conjunto de fotos célebres de fotógrafos do mundo todo), passou a desenhar de memória algumas de suas imagens, se desafiando a aproximar ao máximo sua representação sem, entretanto, buscar mais referência nos originais. Por isso, sempre retornava a esses desenhos, com caneta, lápis ou o material que estivesse mais à mão, tentando detalhá-los apesar de saber que manteriam mesmo assim sempre uma distância com as fotos originais. Nunca satisfeito com o resultado desses desenhos, foi na oportunidade de apresentá-los numa galeria que decidiu por realizar o registro fotográfico dos mesmos, desfocando-os e ampliando-os depois com o uso de um filtro (*halftone*) que impõe sobre a imagem uma retícula, tornando-as ainda menos precisas.

Nas palavras do artista:

*Os desenhos de memória não eram perfeitos, mas eram suficientemente bons para encontrar a meio caminho aquelas imagens na mente do observador. A imagem residual, a que permanece em nossas mentes, não precisa mais do que alguns detalhes adequados para preencher a lacuna que a separa da fotografia original. Nesse processo, estamos abertos a sugestão e manipulação; e também temos consciência de quanto nossa própria experiência afeta as imagens que vemos.*¹²³

Por esse depoimento percebemos a dimensão crítica de antemão condicionada às imagens e a partir da qual Muniz trabalha: sua capacidade de engano, sugestão e manipulação e a possibilidade de interação com os repertórios de cada observador. Além disso, ocorre que as lacunas que permanecem na imagem e em relação às quais somos convocados a completar representam os espaços abertos para que a imaginação atue.

¹²³ MUNIZ, Vik. *Reflex*. Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac&Naify, 2007. p.32.

Quando Barthes desenvolve sua conceituação sobre o *punctum* na fotografia, afirma que freqüentemente este se revela somente depois que já não mais vemos a imagem, correspondendo assim a um detalhe de uma imagem que nos fisga, que captura nosso olhar, aquilo que nos faz pensar e não cessa de nos lançar indagações, aquilo que sequer conseguimos nomear.

"(...) às vezes, a despeito de sua nitidez, ele só se revele muito tarde, quando, estando a foto longe de meus olhos, penso nela novamente. Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o punctum."
124

Poderíamos pensar então que Muniz foi de tal forma atingido por essas imagens da revista *Life* que, a apreensão que fez de suas características se revelou com maior nitidez a partir do momento em que não teve mais acesso a elas. Seriam então *imagens-punctum* para o artista, tendo em vista que essa condição de reconhecimento do *punctum*, como nos alerta Jacques Rancière ¹²⁵, é certamente de ordem subjetiva, intensamente relacionada ao repertório e à intimidade do observador, e conta normalmente com uma complexa rede de indeterminações e estranhamentos. Aplicando ainda outro conceito *barthesiano*, reconhecemos nas imagens escolhidas por Muniz, características que as classificariam como *studium*, já que se referem a um acervo cultural da humanidade, evidenciando valores sociais, contextuais e históricos. Entretanto para o artista, a apreensão dos detalhes de cada imagem que ele registra em seu desenho aponta uma relação de intimidade construída por sua observação e memória, e porque não dizer, pela paixão que desenvolveu por tais fotografias. Outras

¹²⁴ BARTHES, 1984, p.83.

¹²⁵ Jacques Rancière, em sua obra *Le spectateur émancipé*, tece uma crítica aos termos *punctum* e *studium* desenvolvidos por Barthes no livro *A Câmara Clara* problematizando-os e aplicando outro conceito que lhe parece mais abrangente: "*l'image pensive*" e ao qual dedica todo um capítulo. Sua tradução mais literal seria *imagem pensante* que parece limitar um pouco a compreensão da expressão, de certa forma excluindo o papel do observador na expressão. Trata-se de termo também inspirado em Barthes (na *Câmara Clara*, p. 62), sendo digno de reflexão, se referindo a certas fotografias, artísticas ou não, que tem em comum a qualidade de fazer pensar, incitar a dúvida, manter-se em suspensão e por sua indefinição permanecer como provocação ativa na mente do observador. [RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008. (p. 115-140)]

nomenclaturas poderíamos dar a esses elementos que se preservam em nossa memória a partir do contato com uma imagem, e não somente com uma fotografia, nos *fisgando* o olhar e nos perturbando a ponto de os registrarmos com grande nitidez. Didi-Huberman se refere a uma situação parecida, relativa à percepção que temos de um específico detalhe de uma imagem que ele designa como *pan*¹²⁶ palavra que na língua francesa se presta a muitos significados, entre eles os sentidos de *choque* (de pânico) e de *enfrentamento* (daquilo que faz face e que nos olha), como se aquele detalhe nos desestruturasse de alguma forma, nos tirasse a tranqüilidade, nos mobilizasse. Mas ele mesmo lembra uma afirmação de Bergson em que reconhece que todo pensamento sobre o real (aqui, o pensamento sobre aquilo que nos toca numa imagem) está também invadido pela memória e, conseqüentemente pelo irreal, como ocorre no sonho:

*Nossos sonhos se elaboram, mais ou menos como nossa visão do real. [...]. Assim, nos estado de vigília, o conhecimento que temos de um objeto implica uma operação análoga a esta que se cumpre no sonho. Nós não percebemos das coisas senão seu esboço; este lança um apelo à lembrança da coisa completa; e a lembrança completa, da qual nosso espírito não tinha consciência, que nos restava em todo caso interior como um simples pensamento, se aproveita da ocasião para se lançar para fora. É essa espécie de alucinação, inserida no quadro do real, que nos vem quando nós vemos a coisa.*¹²⁷

Assim, temos a imagem atuando sobre a memória e a memória atuando sobre a imagem, numa espécie de reconfiguração recíproca e incontornável. No caso de Muniz, mesmo que reconheçamos seu virtuosismo, não apenas técnico mas de memória (diríamos que possui memória fotográfica), sempre será possível identificar, ao confrontarmos o desenho à imagem fotográfica original, que também existem perdas e que a memória se incumbe de ser sempre seletiva.

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 110.

¹²⁷ BERGSON, 1919. apud. DIDI-HUBERMAN, 1998, p.71.



Figura 53 - Vik Muniz, *O beijo*. Foto de desenho de memória. / Fotografia publicada na Revista *Life*.

A surpreendente semelhança com os originais fotográficos, na precisão de gestos, nos ângulos e contrastes alcançados pelo artista, denotam essa indubitável habilidade, mas também é evidente que tais qualidades são exatamente aquelas que muitas vezes cegam o público, afirmando o lugar-comum da valorização de um trabalho plástico pela aproximação que constitui com o real, ou pelo virtuosismo técnico demonstrado pelo artista, algo que também pode limitar a apreensão de um trabalho e perde a chance de se expandir em outras tantas questões que poderia apontar.

Constatamos, por outro lado, que no ato de observar nossa memória rapidamente resgata a imagem evocada, assim como diz Bergson, sem sequer perceber, senão pelo confronto, as inegáveis diferenças que apresentam. Essa mesma memória que parece por um lado limitada - já que imprecisa -, por outro, resgata e identifica imagens a partir de poucos traços e acessa outras tantas vivências e imagens derivadas desse estímulo, desdobrando-se no insondável universo de cada observador. O artista,

assim, tira proveito dessa característica de nossa percepção e memória, mas oferecendo, ao contrário de Tosani, imagens palatáveis e diretas. Interessa-lhe muito mais a imagem reconhecível, de fácil assimilação, possibilitando outra natureza de interferência que lida tanto com a memória do espectador e com repertórios de domínio público, como com a exploração de procedimentos pouco tradicionais na preparação do objeto para ser fotografado, elementos esses que conferem, em muitos de seus trabalhos, uma materialidade bastante ativa e fundamental para a leitura da imagem final.

Dentro de sua prática "engenheiral", Muniz compõe com freqüência situações efêmeras, usando materiais perecíveis para a confecção do que poderíamos chamar de matriz fotográfica - ou o original, o objeto, o referente - que, após o registro fotográfico, é destruído, descartado. Mas a presença desses materiais compondo as imagens nunca é neutra. Pelo contrário seu reconhecimento como elemento constitutivo da 'encenação' é fundamental e escolhido em sintonia com o objeto representado: o açúcar é usado para retratar crianças cujos pais trabalham nas plantações de cana do Caribe; o lixo recolhido nas ruas em época de carnaval compõe a imagem dos meninos de rua de São Paulo; a poeira solicitada pelo artista e recolhida no Whitney Museum de Nova Iorque é utilizada para retratar imagens fotográficas que registram o acervo de obras minimalistas da mesma instituição. Esses são exemplos que podemos citar, evidenciando ainda que essa informação sobre o material utilizado em cada caso é voluntariamente informado pelo artista, seja nas exposições que realiza, seja nas publicações impressas sobre sua obra. O relato de tais escolhas é muito bem detalhado por ele em todos os seus depoimentos e acaba sendo uma marca registrada de sua produção, que hoje se dedica a escalas muito ampliadas onde se torna também importante o registro em vídeo. Não há dúvida que a materialidade do objeto enriquece a leitura das imagens e que, de qualquer forma, trata-se de imagens que só se completam enquanto fotografia. Nesse sentido parece retirar da fotografia sua mais recorrente acepção de instantâneo que remete à memória e à morte que foi tão focalizada por Barthes, sobretudo por associar toda a reflexão à questão do álbum de família. As fotografias de Muniz, são, ao contrário a única condição de vida dessas imagens, já que o enquadramento, o ângulo, a composição material, a representação e as condições técnicas de sua ampliação, só encontram nesse instantâneo

planejado o seu registro temporal, substancial e ideal para acontecer. A fotografia para ele corresponde a um recurso de desenho, aliás, um recurso privilegiado por amalgamar todas as qualidades que prevê para a imagem, algo que só pode acontecer nessa superfície integradora, reguladora das profundidades e das camadas, síntese de perspectivas fixadas inexoravelmente. Para ele o que poderia ser a limitação própria da fotografia, já que a espacialidade do mundo escapa e transborda à imagem bidimensional, torna-se aqui sua grande qualidade como potente ferramenta de desenho.

Quando lembramos o título da obra emblemática de Talbot em que edita suas primeiras imagens realizadas com uso de negativo fotográfico (o calótipo): "*The pencil of nature*" ou "*O lápis da natureza*", compreendemos que o fotógrafo inglês estava se referindo à formação de tais imagens desenhadas pela luz e pelos seus rebatimentos nos objetos, nas paisagens, nos seres. Por isso faz tanto sentido nomear a técnica como *fotografia*, evidenciando as grafias produzidas pela luz e deixadas como traços impressos e indelévels sobre superfícies previamente foto-sensibilizadas. Essa ideia de que a fotografia seria um recurso para a natureza se expressar, uma ferramenta à sua disposição e subordinada a ela, de alguma forma parece adequar-se à crença numa realidade que é soberana, presentificada na natureza e somente passível de ser registrada concretamente numa inquestionável "escrita de próprio punho", através da fotografia. Permanecemos ainda hoje um tanto entorpecidos entre a poesia e o poder que essa 'ideia' sobre a fotografia representa.

Entretanto esse *lápis* a que se refere Talbot, com a evolução da técnica, foi se revelando dono de uma grafia própria, cheia de especificidades e seu uso mostrou um potencial de manipulação tal que fez da luz uma mera coadjuvante no conjunto final da produção fotográfica. Quando Muniz constrói sua matriz fotográfica com o pó recolhido no museu, procedendo toda uma organização técnica, distinguindo tonalidades e granulações desse pó, construindo aparatos para proteção contra a pulverização e aspensão do material pelo espaço, para então atender às exigências constitutivas da imagem que quer reproduzir, ainda assim seu objetivo está na realização do "clik" fotográfico, fixando para sempre uma montagem impossível de ser conservada materialmente e a qual ele não tem interesse em preservar. Aquela imagem indicial, atada inexoravelmente ao seu referente, tão explorada

teoricamente em relação à fotografia perde aqui sua razão de ser introduzindo a possibilidade do referente ser agora a própria fotografia. Ou seria, ao contrário, uma prova incontestável do fim do referente? Como pensar a afirmação de Roland Barthes de que *"A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los."*¹²⁸ ? E outra onde diz: *"Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos."*¹²⁹ Seria essa afirmação aplicável ao caso de Muniz? No seu trabalho a fotografia, ao descartar o referente, conquista autonomia afirmando sua pura visibilidade que é ainda radicalizada pela inclusão de manipulações de filtros e retículas, fazendo com que se desvincule para sempre de sua matriz. Seria essa uma ruptura com a tradição da fotografia? É possível afirmar que a fotografia, com seus quase dois séculos de história, tenha em algum momento fundado realmente uma tradição? O que nos parece inegável é que, nesses dois séculos de uso e exploração da técnica, o que descobrimos foi a sua completa autonomia enquanto discurso e linguagem, e uma potencialidade como matéria artística que continua avançando em desdobramentos e invenções.

¹²⁸ BARTHES, op. Cit., p. 17.

¹²⁹ Id. ibid.

4. [AB]USAR IMAGENS

*"Assim, o artista é o explorador do campo da arte do qual ele possui apenas um mapa sem fronteiras territoriais, e onde a aventura traça e retraça perspectivas em perpétua mutação."*¹³⁰

No segundo momento de seu livro *Sobre a fotografia contemporânea*, Tamisier se refere ao fim da imagem e do objeto a partir do momento em que a objetividade fotográfica tornou-se autônoma, desvinculada de seu referente e de qualquer relação com o real, uma condição que já mencionamos ao tratar por exemplo dos trabalhos de Tosani e Muniz. Em suas palavras: *"(...) o objeto fotográfico não tem mais nada em comum com o objeto fotografado (...). O objeto fotográfico nasce da sua realização através dos procedimentos fotográficos. Da sua realidade por se permanece apenas uma vaga noção de objeto em geral, cujas particularidades são definidas apenas pelas imagens fotográficas que o apresentam."*¹³¹

Com base nesta hipótese, interessa-nos apresentar as seguintes indagações: qual imagem pode ainda restar *"no fim da imagem"*? A que ponto a imagem fotográfica tem sido usada e abusada nas práticas contemporâneas, ainda assim se afirmando como expressão e colocando-se como matéria-prima para a produção? Enfim, como sustentar um discurso sobre a fotografia num momento em que ela se deixa contaminar por tantos outros registros expressivos e gráficos, para melhor incorporar novas formas de experimentação em suportes tanto materiais como virtuais?

A arte contemporânea é testemunha de uma produção que vai ao limite do uso de recursos fotográficos para a construção de obras que, entretanto, não mantêm qualquer correspondência a um referente ou a uma realidade original, qualquer que seja. Lembremos, entretanto, que esta condição já havia sido intensamente experimentada pelas investigações surrealistas durante os anos 1920-1940, articulando as manipulações em laboratório como transformações químicas, solarizações, fotogramas e interferências sobre a incidência de luz e de sombra no momento de impressionar o papel fotográfico, além dos trabalhos de montagem também fartamente empregados (foto-colagem, fotomontagem, foto-desenho, foto-tipografia, etc.).

¹³⁰ TAMISIER, Marc. *Sur la photographie contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2007. p. 93

¹³¹ Ibid., p. 70-71.

Vale, portanto, lembrar as primeiras experimentações com a fotografia - reivindicando mais uma vez se tratar de experiências que se colocam também no domínio da materialidade da imagem para depois retomarmos sua presença na arte contemporânea.

No Surrealismo, pensar a fotografia como um registro do real está descartado. A intenção parece ser a de registrar o supra real que não se revela na superfície do visível mas nas suas entranhas disformes e em decomposição. Na obra *O Fotográfico*, Rosalind Krauss comenta sobre a importância das reflexões propostas por Georges Bataille que, nos momentos de proximidade com esse movimento poético e artístico, muito contribuiu a partir de sua abordagem sobre o informe ao qual ele atribui não uma definição mas uma tarefa: a de desconstruir, transgredir as categorias, as fronteiras entre as áreas de conhecimento. Há, no Surrealismo, um desmoronamento da distinção entre imaginação e realidade o que ocorre através de sua opção pelo puro artificialismo, perfeitamente ajustado à valorização de um estatuto de cultura impregnado no indivíduo, em oposição à *natura*. Entretanto essa opção teria como intenção última fazer aflorar, como propõe Bataille, justamente a condição animal do ser humano: toda a sorte de patologia ligada às pulsões sexuais e fisiológicas, apresentadas na fotografia através de artifícios de estranhamento e repulsa.

A foto que reproduzimos aqui de autoria de Man Ray, nos traz esse estranhamento a que Bataille se refere, ao aliar a 'encenação' – que constrói com a modelo através de uma postura pouco natural – aos recursos técnicos de solarização e transfiguração da imagem, o que resulta na impressão de um corpo liquefeito e de anatomia informe. Acrescenta-se a isso outra camada de imagem proposta pelo fotógrafo através do título: *Primazia da matéria sobre o pensamento*, que, em sintonia com o estudo que propomos ao longo de toda essa pesquisa, induz a leitura sobre a potência presente na matéria, cujo discurso pode ser mais eloquente que qualquer conceito. Poderíamos assim desenvolver, a partir desse título, a ideia de que a fotografia cedo se revelou como um campo fértil a oferecer uma materialidade à imagem, já que permitiu a corporificação de situações e realidades intangíveis ainda assim com a inelutável marca de um referente.



Figura 54 - Man Ray, *Primazia da matéria sobre o pensamento*, 1929.

Todos os recursos de manipulação da imagem, intensamente experimentados durante esse período, contribuíram para alargar as possibilidades expressivas da fotografia fazendo com que enfim se apropriasse de seu potencial como linguagem autônoma no universo da arte, e como matéria à disposição da produção de novas imagens desvinculadas do real.

Mas os fatores de alteração e manipulação da imagem, já estavam colocados muito antes. Verifiquemos, por exemplo, que a questão da 'encenação' jamais poderá ser dissociada da fotografia, visto ter acompanhado desde muito perto seu 'nascimento' enquanto técnica. Exemplo emblemático disso é a fotografia feita por Hippolyte Bayard (1801 – 1887), em 1839, quando realiza seu auto-retrato como afogado.



Figura 55 - Hyppolite Bayard, Auto-retrato afogado. 1839.

Trata-se de uma passagem bastante significativa dos primórdios da fotografia em que Bayard - pioneiro dessa técnica ao lado de Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) e Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787 – 1851), na França e William Fox Talbot, na Inglaterra -, ironiza sua própria condição diante do reconhecimento conquistado por seus dois 'concorrentes' franceses. Sabemos que em 1839 Daguerre negociou com o governo francês a venda do invento, ocorrido a partir da sociedade com Niépce (já falecido naquele momento) e com isso consagrou-se, a partir de então, como criador da técnica. Mesmo sendo simultânea à sua descoberta, Bayard manifesta sua indignação de forma sarcástica, através dessa imagem ficcional de seu próprio afogamento.

Daí vem a questão que sempre coube à fotografia e que continuamos ainda hoje a discutir: qual a conexão que ela constituiu, desde seu surgimento, com o real? Esse referente - o objeto fotografado -

que em muitos casos pode ser o responsável pela gênese da imagem e o motivador da captura, desde as primeiras imagens obtidas, já ocupou um espaço ambíguo e questionável, passível de ser corrompido e mesmo negado.

François Soulages, no segundo capítulo de seu livro *"Estética da Fotografia"* em que trata da 'encenação', diz:

*(...) "todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo. Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu e porque isto ocorre num lugar diferente daquele que se acredita. Como no teatro, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia."*¹³²

E é essa a autonomia que se espera de uma linguagem que se expande no domínio da arte e que permanece oferecendo sempre novas condições para sua plasticidade, afirmando-se sempre como terreno fértil para a expressão e para a reflexão teórica.

Podemos avançar em nossa reflexão sobre o discurso fotográfico e também sobre um suposto "fim da imagem" defendido por Tamisier, através de outro aspecto que nos parece importante: a pluralidade da produção artística nos dias de hoje e as constantes e recorrentes hibridações de linguagens e de técnicas que têm por resultado a multiplicação dos códigos midiáticos provocando o risco "de uma dispersão infinita", onde a fotografia, integrando diferentes registros de expressão, poderia conduzir a uma condição evanescente, ou mesmo a uma dissolução sem retorno. A manipulação do conjunto de recursos digitais em suportes os mais variados, também contribuem para constatarmos, entre gênese e degenerescência da imagem, infinitas variações possíveis intensificadas pelos procedimentos de

¹³² SOULAGES, François. *A Estética da fotografia. Perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010. 383 p (p.74-75).

exposição, colocando ainda a questão das articulações de sentido proporcionadas pelo espaço e pelas formas de apresentação.

Essa condição de abertura dos usos da fotografia nos leva a chamá-la daqui para frente de 'imagem fotográfica' para incluir as diferentes formas como aparece na arte hoje, sobretudo em sua intensa relação com outras mídias e linguagens, e na sua conotação matérica particularmente significativa em nossa pesquisa. Trata-se, entretanto, de uma condição que tem origem em importantes experiências plásticas produzidas desde o Modernismo a respeito das quais vale a pena refletir.

4.1. Breve reconhecimento sobre a materialidade da imagem na arte

Avancemos então numa outra aproximação com a materialidade da imagem, mais ligada à literalidade de seu uso e de seu discurso, situando-a no universo das artes visuais, terreno específico de nossa investigação.

Antes de qualquer coisa é preciso dizer que, para o artista plástico, é inevitável que o exercício da reflexão aconteça a priori através de construções intrinsecamente vinculadas a experimentação e a um exercício do gesto, de um fazer manual e muitas vezes artesanal. Lidando com objetos, com ferramentas, com materiais diversificados que vão do lápis e da tinta à fotografia, da água, vidro ou metal ao silicone, da ação e da performance ao vídeo e às tecnologias digitais, o artista está sempre buscando tornar uma ideia concretamente realizada, consolidada enquanto corpo expressivo. Por mais que seja mobilizado muitas vezes por questionamentos elaborados conceitualmente, é no âmbito do objeto ou do trabalho concretizado que o artista condensa e expressa suas formulações e as torna de alguma maneira palpáveis e legíveis, para si e para o outro.

Tal formulação construída no trabalho não tem, entretanto, a vocação de se explicitar para o outro de forma inequívoca, mas constitui-se na potência de um devir no outro. Nesse sentido é pertinente o que diz Duchamp a respeito do ato criativo:

No ato criativo o artista passa da intenção à realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a realização, uma diferença da qual o artista não tem consciência. Conseqüentemente, na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna – que representa a inabilidade do artista em expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido – é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido, e o não intencionalmente expresso.¹³³ [...] O ato criativo adquire outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação: através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte é que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que tem a obra na escala estética. Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.¹³⁴

O ato criador, responsável por uma concretização plástica nas diferentes linguagens da arte permite, em sua plenitude material, uma instância de contato com o mundo e uma possibilidade de engendrar novas experiências nesse mundo. Estaria assim intimamente ligado à experiência que tanto se refere à produção (o fazer do artista), como à fruição (a interação da obra com o observador). Uma obra, compreendida a partir de seu *corpus* e em relação ao corpo de quem com ela se relaciona deixa claro que a materialidade, de maneira geral, possui uma espacialidade e se endereça à percepção, aos sentidos, na condição que se apresenta à experiência, à imersão, à vivência.

Não haverá uma individualidade em profundidade que faz com que a matéria seja, em suas menores parcelas, sempre uma totalidade? Meditada em sua perspectiva de profundidade, uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas. Não é o simples déficit de uma

¹³³ TOMKINS, Calvin. *Duchamp : uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.518-19

¹³⁴ Idem. *Ibidem*.

*atividade formal. Continua sendo ela mesma, a despeito de qualquer deformação, de qualquer fragmentação. A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela parece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta.*¹³⁵

Essa reflexão de Bachelard, se aplicada à imagem, pode parecer paradoxal já que a questão formal que uma imagem apresenta tem naturalmente sua importância na leitura que nos oferece. Mas percebemos na literatura crítica a respeito da imagem, e sobretudo da imagem fotográfica, uma tendência a considerá-la principalmente como superfície e, com o advento das imagens digitais, por sua virtualidade e imaterialidade. Flusser a conceitua em seu glossário como uma "*superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente*"¹³⁶. Apesar de defini-la poeticamente ou reafirmar sobretudo essa condição de superfície, reforça também o distanciamento retiniano ligado às aparências do mundo.

Mas não teria a imagem também uma profundidade? Como comentamos anteriormente, parece possível explorar a imagem indo além dessa superfície impressa, pintada ou foto sensibilizada e, na arte contemporânea, essa realidade parece ampliada exponencialmente. São tantas as formas de produzi-la, em suportes variados, em experiências técnicas diversificadas, em manipulações sem fim que parece impossível não reconhecer nela essa força inexaurível que Bachelard atribui à matéria, abrindo sempre mais, esgarçando seus limites pela *educação de uma imaginação material*. Esse impulso está também ligado a uma ideia de impregnação, numa condição de "impureza" que é própria da imagem, não tomada como juízo de valor, mas como qualidade que faz enriquecer o sentido. Consideramos então sua vulnerabilidade à transformação, sua falta de resistência à manipulação, sua inconstância mas também sua impertinência como sintomas positivos da grande liberdade que proporciona à criação.

¹³⁵ BACHELARD, 1989. p.3.

¹³⁶ FLUSSER, 1998, p. 24.

Situando nossa pesquisa em torno do uso da imagem de maneira geral e, mais especificamente, da imagem capturada na arte e a potencial imaginação material que emana dela, reconhecemos sua história como uma história da apropriação. O que é capturado normalmente é apropriado, e nesse sentido a fotografia é exemplo emblemático. Considerando, entretanto, outras imagens não necessariamente fotográficas, podemos localizar os primeiros gestos de sua apropriação como matéria nas experiências cubistas. Georges Braque (1882 - 1963) em entrevista à revista *Arts-Spectacle* em 1961 faz o seguinte comentário sobre as colagens que realizou junto a Picasso e outros artistas décadas antes: *"Eu acho que a crítica ficou muito chocada com os materiais empregados os quais ela não achava suficientemente nobres. Nós pensávamos o contrário, achávamos que tinham um grande interesse poético."*¹³⁷

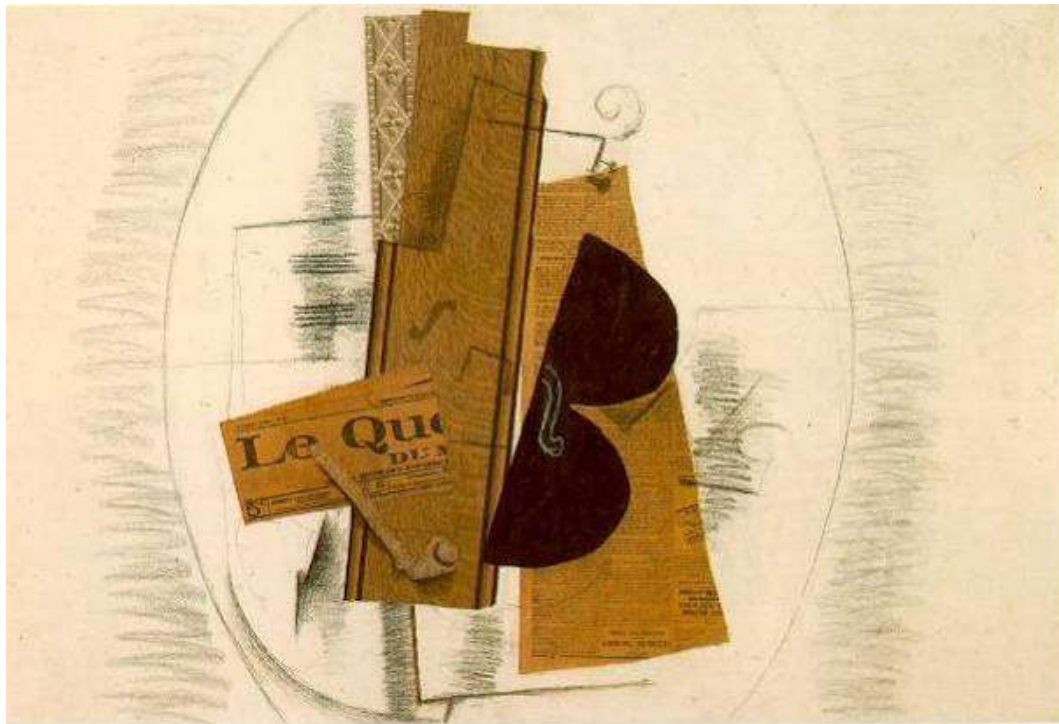


Figura 56 - Georges Braque: *Violon et Pipe (Le Quotidien)*, 1913.

¹³⁷ VILLEGLÉ, Jacques. *Le lacéré anonyme*. Dijon-Quetingny: Les presses du réel, 2008. P. 82.

Já em 1912, Braque e Pablo Picasso (1881 - 1973) começam a utilizar o stencil e a colagem. Por volta de 1913 Braque realiza, entre outras, a obra *Violon et pipe (Le Quotidien)* [*Violino e cachimbo (O Cotidiano)*], onde reúne e organiza espacialmente, fragmentos de materiais diversos como tiras de papel de parede estampado imitando madeira e recortes de jornal justapostos, colados e integrados a um desenho de traços muito sintéticos. O conjunto constitui uma imagem, referenciada pelo título que, entretanto fica enriquecida pelo reconhecimento dos materiais utilizados. Essa justaposição de fragmentos, que poderíamos chamar de *objetos-imagem* traz uma enorme contribuição à produção artística, pois incorpora à representação um dado da presença, ou seja, constrói uma relação aberta de diálogo entre elementos que trazem seus próprios discursos, heteróclitos e contaminados, à imagem e à representação. Podemos reconhecer o violino que integra elementos heterogêneos em sua representação, mas podemos também nos dedicar a uma leitura dos fragmentos de texto presentes nos recortes de jornal, observar o ornamento imitando relevo no papel de parede, o cachimbo recortado, cada elemento com sua identidade, criando um jogo entre o que representa em diálogo com o título, o que é em sua materialidade e como se articula com o todo.

Percebemos que o fragmento, na sua incompletude, não só remete a um contexto de origem (àquilo de que fez parte um dia), mas amplia seu sentido justamente na ausência que remete, e na aproximação que realiza com os outros fragmentos.

Trata-se de uma operação completamente diferente do que realiza, por exemplo, Joan Miró, ao utilizar a colagem como um estudo, experimentando diagramações e se inspirando formalmente nas ilustrações recolhidas em revistas e jornais, como uma etapa projetual para a concepção de sua pintura. As figuras que utiliza parecem ter sido colecionadas expressamente para essa finalidade compositiva. Na tela reconhecemos a estrutura básica dos objetos da colagem que, mesmo assim, são inteiramente transformadas na pintura, em seres ou formas orgânicas, num interessante processo de abstração e reconstrução que origina um imaginário bastante peculiar na produção desse artista. Percebemos que o referente utilizado para o projeto se retira completamente da obra em benefício de uma outra narrativa

essencialmente pictórica. A imagem capturada, recolhida e utilizada na colagem não cumpre senão um papel de rascunho e exercício de composição.



Figura 57 - Joan Miró - Barcelona, 1933. Grafite e colagem de ilustrações de jornal sobre papel, 47.1 x 63.1 cm. Fundação Joan Miró, Barcelona



Figura 58- Pintura, 1933. Óleo sobre tela, 130.5 x 162.9 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.

Vale, entretanto mencionar outros trabalhos do próprio Miró, em que a colagem é o próprio trabalho finalizado. No exemplo abaixo vemos inclusive a inserção de fotografias que se aliam a traços de desenho e ilustrações apropriadas de jornal, iguais às utilizadas nos projetos pictóricos, além da simples colagem de papel. É um trabalho notável de espacialização de elementos híbridos e apropriações que se articulam sem apresentarem uma narrativa linear, convocando o observador para decifrar, segundo seu próprio repertório esse estranho conjunto.

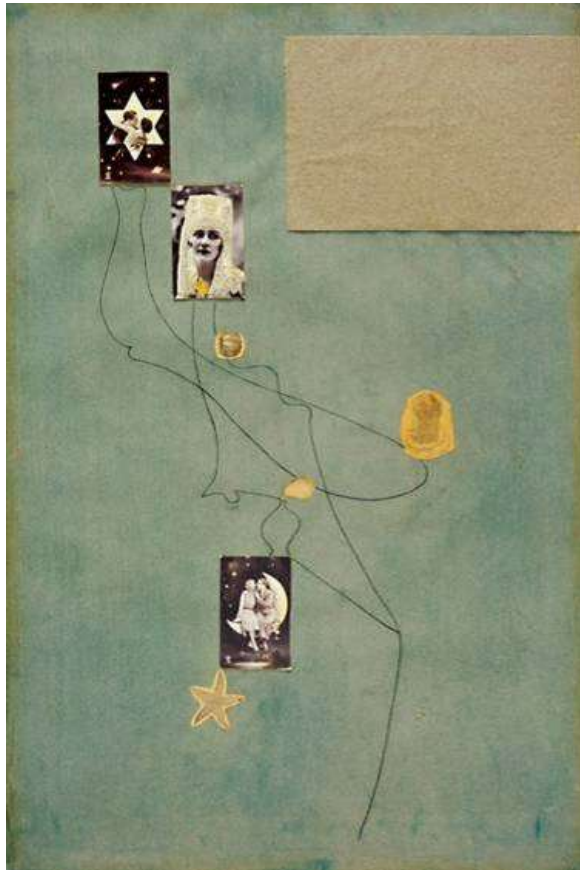


Figura 59 - Joan Miró, Desenho-colagem, [Montroig], 1933

É importante lembrar de que, ao citarmos o trabalho de Miró, estamos falando especificamente de obras realizadas na década de 1930, o que reafirma a significativa contribuição que a experiência cubista trouxe à arte, abrindo caminho a muitos desdobramentos que vieram contaminar a produção

desde então. A operação, construtiva e expressiva, proposta por essa estratégia de composição cubista logo deu espaço às experimentações tridimensionais como os relevos de Picasso, que foram afinal denominadas de *assemblages*, anos depois, a partir de 1953, por Jean Dubuffet (1901 - 1985). Termo que passou a ser aplicado designando uma técnica artística bastante específica, tem sido utilizado universalmente sem tradução e significa reunião, ajuntamento de elementos utilizados para a construção de um objeto. Esse ajuntamento, portanto, era correspondente à colagem ao agrupar elementos heterogêneos, que no arranjo proposto constituía normalmente uma representação reafirmada através do próprio título, como no caso desses trabalhos de Picasso: *Guitarras* (1912), *Bandolim e Clarineta* (1914), *Violino* (1915), *Cabeça de Touro* (1931). Mas, sobretudo, nessa última *assemblage* percebemos com maior clareza o caráter híbrido da construção, realizada a partir de um guidom e um selim de bicicleta, cujo reconhecimento constitui mais um dado na leitura da obra, abrindo sua interpretação para além da representação e do título. Segundo Rosalind Krauss as produções cubistas de 1912 a 1915 trazem *extraordinários ensinamentos*:

*(...) [de que] a experiência parcial do objeto externo já é plenamente cognitiva e que o próprio significado desponta no mundo simultaneamente com o objeto. Para demonstrá-lo, Picasso se apodera da linguagem que anteriormente fora parte do espaço virtual do ilusionismo – confinada aos limites do espaço pictórico e, portanto, separada do mundo real – e transforma essa mesma linguagem em um aspecto do espaço literal.*¹³⁸

De alguma forma essa presença no espaço literal a que se refere Krauss já estava colocada na colagem, pois o uso de recortes de jornal, por exemplo, com seu conteúdo não somente tipográfico mas informacional, tinha uma literalidade que impregnava a obra. Vemos nessas duas operações mencionadas – da colagem e da *assemblage* -, o sentido privilegiado da apropriação, condição de produção inaugurada então e que representa importante dimensão da materialidade da imagem, transformando-se, através de muitas outras operações (sobretudo tecnológicas), em uma das principais estratégias de trabalho na contemporaneidade.

¹³⁸ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.65.

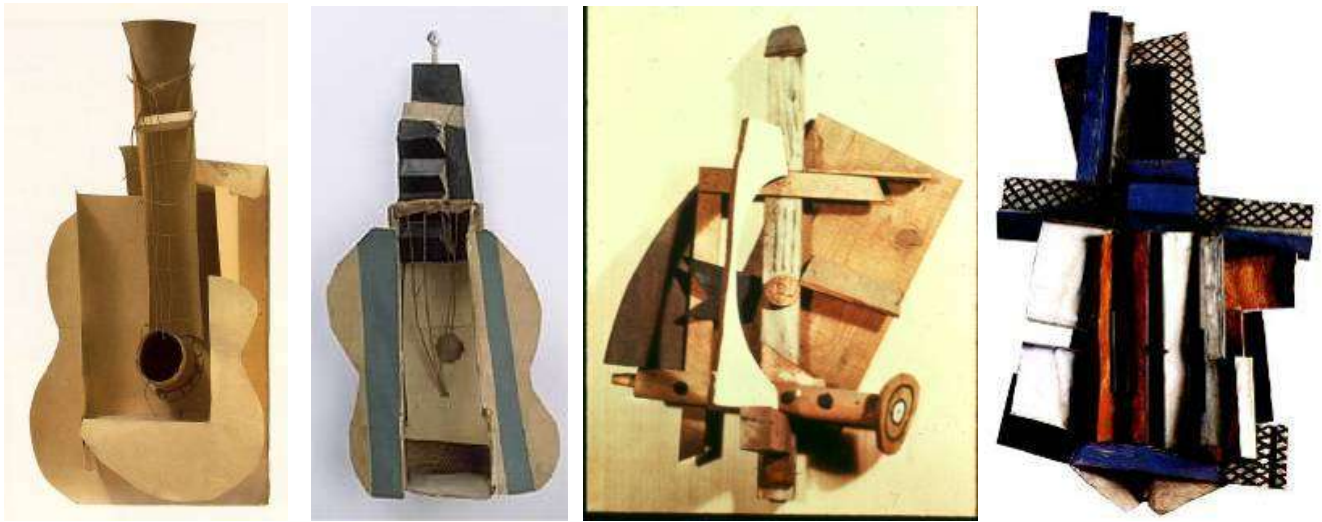


Figura 60 - Pablo Picasso. Versões de *Violão* em assemblage.



Figura 61 – Pablo Picasso, *Touro*. Selim e guidom de bicicleta. 1943

Mas naquele momento também dominava, como hoje, um fascínio pela tecnologia. Basta lembrar o manifesto futurista publicado em 1909¹³⁹ exaltando os produtos da indústria como esteticamente mais interessantes do que as mais cultuadas obras de arte.

(...) Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida com seu capô adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.

*(...) Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; cantaremos as marchas multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as gulosas estações de trem devoradoras de serpentes fumegantes; as fábricas suspensas das nuvens pelos fios contorcidos de seus fumos; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que saltam os rios relampejantes ao sol com um brilho de facas; os navios aventureiros que farejam o horizonte; as locomotivas de vasto peito, que galgam os trilhos como enormes cavalos de aço curvados por tubos e o vôo deslizante dos aviões cujas hélices ondeiam ao vento como uma bandeira e parece aplaudir como uma multidão entusiástica.*¹⁴⁰

O entusiasmo pela tecnologia, pelas máquinas e pela realidade e dinamismo da vida urbana expresso no manifesto, entretanto, ficou menos visível na produção artística futurista, ainda fortemente atrelada às categorias tradicionais de produção como a literatura, o desenho, a pintura e a escultura, com algumas incursões no universo da colagem as quais ocorreram sobretudo sob a influência cubista. Interessa-nos mesmo assim salientar o conteúdo expresso nesse manifesto focalizado na importância desse novo perfil de cidade do início do século e que se organiza em função da indústria e da produção de bens e serviços, configurando um projeto urbanístico pautado pelas tecnologias do transporte de massa, das longas distâncias e da velocidade. O fato de tal manifesto utilizar-se ainda de um meio de divulgação de grande abrangência como o jornal, sendo publicado pela primeira vez em

¹³⁹ É interessante lembrar que o *Manifesto Futurista*, escrito por Filippo Tommaso Marinetti, visto como extremamente marcial, exaltando a velocidade, a guerra e a mecanização industrial, e sendo acusado de apoiar o fascismo, é reconhecido hoje como a primeira iniciativa a inaugurar os movimentos de vanguarda do século XX, sendo inovador em seu senso inédito de provocação, sua negação radical ao passado e às suas heranças e sua ousada estratégia de comunicação.

¹⁴⁰ MICHELI, Mario De. *Las vanguardias artísticas Del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. p.372-373.

Paris, no *Le Figaro*, permite compreender a importância já desempenhada pela comunicação de massa, em franca evolução naquele momento e a intensa produção da imprensa e da reprodução gráfica, representando um importante manancial de matéria prima à mercê de sua apropriação pela arte.

O fascínio pela indústria e pela máquina não cessa de se expressar nesse universo. Temos mais uma manifestação disso no trabalho de Duchamp. Em experiência quase simultânea às colagens cubistas, o *ready-made*, introduzido como um conceito mais do que como uma prática artística, vem trazer uma profunda guinada na produção artística a partir de então através dessa inserção que, ainda hoje é portadora de grande complexidade e potência.

Rosalind Krauss relata que em 1911, Duchamp, junto a Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) e a Francis-Marie Martinez Picabia (1879 – 1953), assiste à peça teatral *Impressões da África* baseada em romance do autor surrealista Raymond Roussel e que, fortemente impactado pela mesma fica estimulado a observar mais atentamente maquinários e mecanismos diversos os quais passam a fazer parte de seu repertório de produção desde então. Muitos desenhos e pinturas são produzidos a partir dessa pesquisa que incorporava ainda imagens de manuais e ilustrações técnicas, repertório que aos poucos alimentou projetos como *O Grande Vidro ou A noiva despida pelos seus celibatários mesmo*, trabalho ao qual se dedicou de 1915 a 1923. Ilustrações de trituradores de chocolate, alavancas, moinhos de café, além das já publicadas em catálogos de produtos de lojas de departamentos, foram reunidas pelo artista participando de várias de suas obras. Foi provavelmente mobilizado por esse interesse que montou, em seu ateliê uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha que, segundo consta, ele observava vez ou outra, encantado com seu movimento: “Gosto de olhar para ela [a roda], tal como gosto de olhar para as chamas a dançarem na fogueira.”¹⁴¹ Naturalmente essa combinação heterodoxa entre um banco e uma roda de bicicleta poderia se aproximar da estratégia cubista da *assemblage*, entretanto, ainda não nomeada como *ready-made*, parecia tratar-se mais de uma experiência de

¹⁴¹ MOLDERINGS, Herbert. Apud. MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968. A arte como contra-Arte*. Köln: Tachen, 1996. p.48. Trata-se de afirmação que vemos repetidas vezes em textos a respeito desse emblemático readymade de Duchamp conhecido como *Roda de bicicleta*.

escolha e justaposição de objetos díspares que um desejo de compor uma unidade integrada, menos ainda uma representação, como poderíamos ver com mais freqüência nas *assemblages*. No caso, o design da roda parecia ter menos importância do que seu potencial movimento e sua presença desfuncionalizada, deslocada.

Da mesma forma, a aquisição do suporte para garrafas em ferro, disponível para venda em qualquer loja de artigos para a casa, foi trazido para o estúdio como um monumento, uma escultura, permanecendo sem uso e, a princípio, destinado ao exercício da observação. Foi somente em 1915, já nos Estados Unidos, que Duchamp, comprando agora uma pá de neve a qual nomeou "*Em antecipação ao braço partido*" adotou pela primeira vez o nome *ready-made* designando a categoria de objetos produzidos industrialmente, comprados ou apropriados, sobre os quais fazia apenas uma inscrição textual e uma assinatura que, como ressalta Tomkins, vinha precedida pela preposição "de": de Marcel Duchamp (e não "por" Marcel Duchamp, como poderíamos supor). "*A palavra ready-made veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico.*"¹⁴² Ao assinar da forma como fazia, explicitava também essa apropriação, colocando-se mais como proprietário do objeto e menos como autor, já que a ele interessava sobretudo o estranhamento de seu deslocamento, a desencadear um processo mental e não estético: "*É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mau gosto.*"¹⁴³ e completa dizendo que o gosto é uma questão de hábito e, por conseguinte, de uma repetição, independente de se referir ao bom ou ao mau gosto, e para fugir dele utilizava tanto esse artifício da escolha pelo não estético e pelo feito pronto (não mediado pela mão do artista), como pela produção de desenhos mecânicos de forma a escapar do pictórico. *A Roda de bicicleta (Roue de Bicyclette)*, de 1913, assim como o *Suporte de garrafas* e *Três paradas padrão (Trois stoppage-étalon)*, que Tomkins

¹⁴² CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p.80.

¹⁴³ Id. Ibid.

comenta ter sido mencionado por Duchamp como seu *ready-made* preferido ¹⁴⁴ foram incorporados à categoria de *ready-mades*, a *posteriori*, como uma “retro-categorização” proposta pelo próprio artista.



Figura 62 - Marcel Duchamp. *Roda de bicicleta*, *Porta garrafas*, *Trois stoppages-étalant*, 1913; *Pá de neve*, 1915.

¹⁴⁴ TOMKINS, 2004, p.181.

Interessa-nos aqui essa estratégia de apropriação que acontece nos *ready-mades*, por um lado porque os objetos apropriados são elementos retirados do cotidiano, como dissemos, desprovidos de valores estéticos, exemplares de uma lógica de reprodução industrial. Por outro lado, e se aproximando da *assemblage*, incorporam elementos de discurso heterogêneos e contaminados, por mais que se desejasse sua neutralidade. As fissuras presentes no deslocamento desses objetos ou dos recortes retirados de livros, partituras e jornais das colagens se colocam para o observador como um rico campo de associações e no caso do *ready-made*, especificamente, trata-se de um processo que se situa na contramão da representação, introduzindo uma experiência menos retiniana e mais mental.

A colagem, a *assemblage* e o *ready-made* vêm iluminar de forma bastante expressiva a reflexão sobre a materialidade da imagem que defendemos aqui. Muito embora Duchamp afirme a necessidade do trabalho de arte, e principalmente a operação constituída a partir do *ready-made*, provocar a dúvida e negar sua condição retiniana através de uma negação da estética, ainda assim não descartaríamos, como parece sugerir Rosalind Krauss, a fisicalidade do objeto, sua corporeidade, que, de qualquer maneira intermedia o contato com o observador. A teórica norte-americana afirma:

Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos readymades é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões.

Não fosse objeto físico, o *ready-made* se formularia apenas por um enunciado, algo que veremos acontecer na arte conceitual dos anos 1960-70, certamente a partir dessa indiscutível contribuição de Duchamp. Mas a formulação de questões ocorre aqui a partir da apresentação dos objetos ou imagens apropriados. Talvez fosse correto dizer tratarem-se de construções, de objetos e imagens que funcionam como mediadoras de uma provocação reflexiva e crítica. A possibilidade de incitar a dúvida só se opera através do estranhamento causado pelo objeto que, constituindo a imagem concreta da descontextualização, da desfuncionalização, instiga o observador a adotar outra postura diferente da contemplação. Nesse sentido vale lembrar o conceito de materialidade defendido por Bergson e

desenvolvido anteriormente. O objeto apropriado por Duchamp para compor o *ready-made* se torna uma concretização física e, portanto, a imagem mais potente de uma proposta conceitual que, assim, em sua materialidade, pode se revelar para o outro.

É interessante perceber que, antes mesmo da publicação benjaminiana sobre a profunda transformação causada na arte com o advento da reprodutibilidade técnica a partir da fotografia, o mesmo foi apontado pelos *ready-made,s* pois vinham questionar precisamente o mito do original na arte, além da questão da autoria e a possibilidade de incorporação dos mais variados elementos banais do cotidiano, desprovidos de aura, mas potentes em significados. Segundo Pierre Restany, o Dadaísmo aponta uma questão positiva, em contraponto à negatividade sempre afirmada pelo movimento, sendo uma característica que podemos encontrar certamente nos trabalhos duchampianos: "*a descoberta do folclore industrial contemporâneo e das suas possibilidades expressivas ligadas ao senso da natureza moderna.*"¹⁴⁵ Nesse sentido é também reconhecível a aproximação que faz com o Futurismo. O mesmo ocorre com as colagens de Kurt Schwitters em que utiliza, por exemplo, cupons e tíquetes de ônibus evidenciando a banalização das atividades e as servidões cotidianas numa produção excepcional unicamente construída a partir daquilo que é desprezado, dos resíduos do mundo moderno.

A linguagem da colagem também ocorre, no caso de Schwitters e outros artistas do Dadaísmo alemão (como John Heartfield, Hannah Höch e Raoul Hausmann), através da própria fotografia produzindo então as fotomontagens, na mesma lógica de recorte e colagem que vemos hoje tão difundidas, sobretudo, pelas facilidades técnicas adquiridas com as mídias digitais. Nesses trabalhos, textos e imagens se sobrepõem por fragmentos que permitem pensar a fotografia como uma ferramenta até mesmo pictórica e onde fragmentos fotográficos tornam-se elementos de desenho e construção de novas imagens, novas representações e novos nexos. O que percebemos nelas é que os fragmentos usados estão sempre carregados de um discurso singular que provoca o observador a localizar uma origem possível para cada imagem, como um enigma a ser desvendado.

¹⁴⁵ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo : Ed Perspectiva, 1979. p. 33.

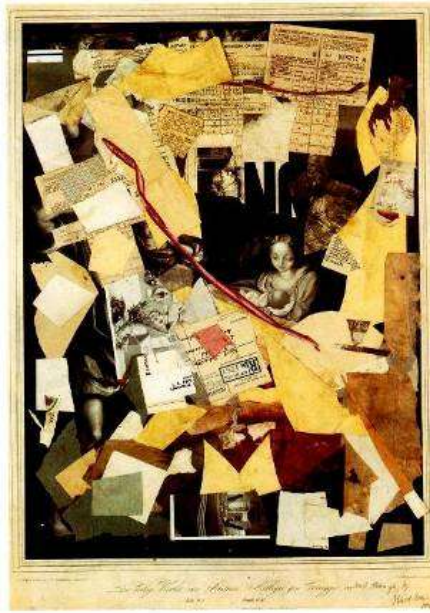


Figura 63 - Kurt Schwitters, Merz Pictures, 1921. Montagem sobre papel.



Figura 64 - Kurt Schwitters, Merzbau. Photo: Wilhelm Redemann, 1933

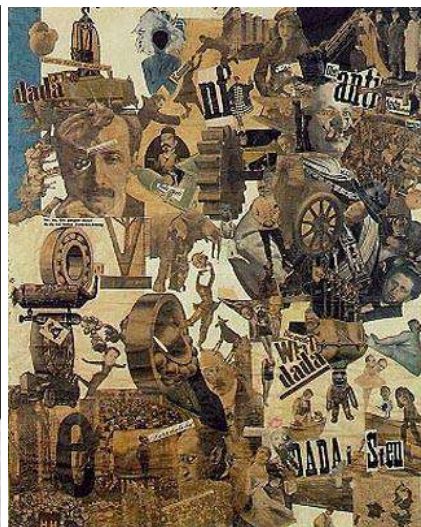


Figura 65 - Hannah Höch, Cut With The Kitchen Knife, 1919

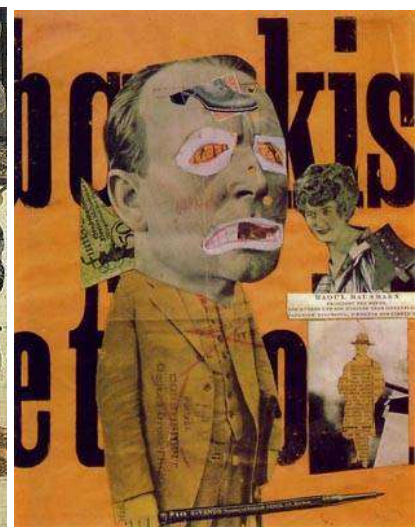


Figura 66 - Raoul Hausmann, The Art Critic, 1919

Da mesma forma o confronto entre recortes fotográficos variados, tidos como *pequenos pedaços do real* proporcionam outras dimensões de leitura que já prenunciam uma *realidade em camadas*, uma condição de construção aberta, cheia de fissuras que solicita uma participação ativa do olhar e dos repertórios individuais de quem vê.

Dominique Baqué, desenvolve uma interessante reflexão a respeito das montagens modernistas como um terreno que prenuncia o que chamou de “mestiçagens pós modernas”. Comenta que o trabalho de fotomontagem amplamente explorado nos anos 20 por artistas ligados ao surrealismo, ao Dadaísmo, ao futurismo e às vanguardas russas, “*fornece a única reposta adequada à dissociação e à fragmentação que, doravante, caracterizam a percepção, a relação dos homens com as coisas, o real em si.*”¹⁴⁶ E situando os trabalhos de John Heartfield (1891 – 1968) especificamente, tendo em vista o uso que faz da fotomontagem como meio privilegiado de comunicação em massa, portadora de uma estética do choque e de inegável poder de persuasão, continua: “*O novo espaço assim constituído é um espaço pluriperspectivo, que corresponde de fato à destituição do ponto de vista até então dominante, o ponto de vista da classe burguesa, em benefício do proletariado.*”¹⁴⁷ Trata-se de um espaço de produção que articula o textual e o visual dentro de uma retórica de apelo revolucionário utilizando hibridações que expõem as fissuras, as suturas, as contradições como força expressiva.

Na fotomontagem, com efeito, a fotografia é tratada como matéria, material; e a fotomontagem como todo é pensada como gesto.

*Esse gesto (juntar, cortar, colar...) opõe um contraponto polêmico a certo purismo da arte. Contra a falsa ordem imposta pela arte clássica, ela reivindica a desordem de elementos heteróclitos. Ela pressupõe assim que, para elaborar uma nova ordem de sentido, é preciso abandonar as coerências ilusórias da arte clássica em geral e da fotografia acadêmica em particular.*¹⁴⁸

¹⁴⁶ BAQUÉ, Dominique. In: CHIRON, Éliane. (org.). *X, L'œuvre em procès. Croisement des Arts*. Vol.II. Paris: Centre de Recherches em Arts Plastiques. Publications de la Sorbonne, 1997. P.288. (Tradução nossa).

¹⁴⁷ Id. Ibid., p.228. (Tradução nossa)

¹⁴⁸ Id. Ibid., p.226. (Tradução nossa)



Figura 67 - Man Ray, *Objeto in-destrutível*, 1923-65

Man Ray, dentro de sua extensa produção fotográfica, como vimos, dedicada em grande medida às experimentações de laboratório, nas manipulações químicas e de exposição à luz, sendo qualificado por Rosalind Krauss, sobretudo em suas produções surrealistas, como um dos mestres do informe, também desenvolve um peculiar trabalho de colagem heteróclita, utilizando a fotografia como objeto em diálogo com outros de outras naturezas, como vemos no trabalho *Objeto In-destrutível*. A articulação proposta entre o metrônomo - que mesmo parado invoca o movimento e o ritmo -, a fotografia recortada de um olho fixa ao ponteiro com o auxílio de um clipe e a frase-título gravada na tampa do objeto, torna-se como que uma equação com várias incógnitas que desafia o observador a buscar uma possível solução.

Se no cubismo falamos da introdução de elementos banais do cotidiano produzidos industrialmente na realização das colagens e *assemblages*, e no Dadaísmo dos readymades, de objetos apropriados e descontextualizados, reconhecemos que a fotografia como produção artística, num mesmo regime de apropriação, des-contextualização e re-contextualização, vem contribuir com os questionamentos às linguagens artísticas tradicionais e vem trazer uma profunda guinada na produção a partir de então. Como diz Mau Monléon:

*A fotografia se apresenta, desde começos deste século [sec. XX], como recurso idôneo para questionar as categorias artísticas. (Por seu caráter reprodutivo e técnico – não é nem um gênero e nem um estilo – se converte em metalinguagem capaz de aglutinar diversas experiências estéticas, e ela mesma é potencialmente múltipla, heterogênea e contextual).*¹⁴⁹

Reverendo essas produções modernistas aqui apresentadas, focalizando movimentos como o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo, acreditamos constituir os fundamentos que possibilitam essa reflexão sobre a materialidade da imagem, que, como veremos, contamina a prática artística em novos desdobramentos em todo o desenrolar do século XX assim como nessa primeira década do século XXI.

¹⁴⁹ MONLÉON, Mau. *La experiencia de los limites. Híbridos entre escultura y fotografía em la década de los ochenta*. Valência: Institució Alfons El Magnànim, 1999. 174 p. (p.7). (Tradução nossa).

RELATO DE PERCURSO - III

Primeiras incursões na imagem

Início esse terceiro relato comentando sobre uma série de imagens, apresentada em 2004, intitulada *Paisagens*, último suspiro de um grande projeto realizado com matérias orgânicas, desenvolvido ao longo de aproximadamente 12 anos de produção. Tal série ocorreu a partir de uma iniciativa de se conhecer a estrutura interna de uma simples aparafusada respondendo, ainda em 2001, à necessidade de radicalizar a pesquisa prática através da investigação sobre as condições estruturais, físicas e químicas, daquele elemento produzido pelo organismo humano e que norteou muitas de minhas propostas até aquele momento ¹⁵⁰. A experiência, realizada no Laboratório de nanoscopia do CETEC (Centro Tecnológico de Minas Gerais), foi modestamente utilizada naquela ocasião, com apenas uma obra apresentada na exposição *Humores e Marés*.¹⁵¹ Montei em moldura única, duas ampliações fotográficas de imagens nanométrica - ou *imagens de força atômica* - reveladas em preto e branco, que remetiam a paisagens informes de nuvens, geleiras ou rochas.

¹⁵⁰ Todo o trabalho realizado encontra-se publicado no site www.elisacampos.net.br, entre os Projetos e está relatado na dissertação de mestrado *Clivagens da Matéria. Uma abordagem nas artes plásticas*, defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, em 2001, sob orientação da Profa. Dra. Patrícia Dias Franca-Huchet.

¹⁵¹ Trata-se do título da exposição individual realizada no final do Mestrado, em Galeria do Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, também presente no site www.elisacampos.net.br



Figura 68 - Humores e Marés. Imagens por força atômica de apara de unha, metal, vidro, 63 x 50 cm. 2011.

O restante do material, composto por 86 imagens, permaneceu em suspensão numa espécie de arquivo latente à espera de sua manipulação futura. Somente quatro anos mais tarde a série foi retomada sendo então focalizada por um novo prisma que, desde então, tem gerado vários desdobramentos. Dessa vez foram selecionadas seis imagens, privilegiando agora as cores azuis e vermelhas dentro de uma gama variada de experiências de colorização, obtidas através do próprio programa de captura em que foram obtidas. Tais imagens foram impressas sobre filme de poliéster e apresentadas juntamente com um monóculo suspenso por uma corrente onde se via, de forma ampliada, a apara de unha usada para a coleta de imagens.

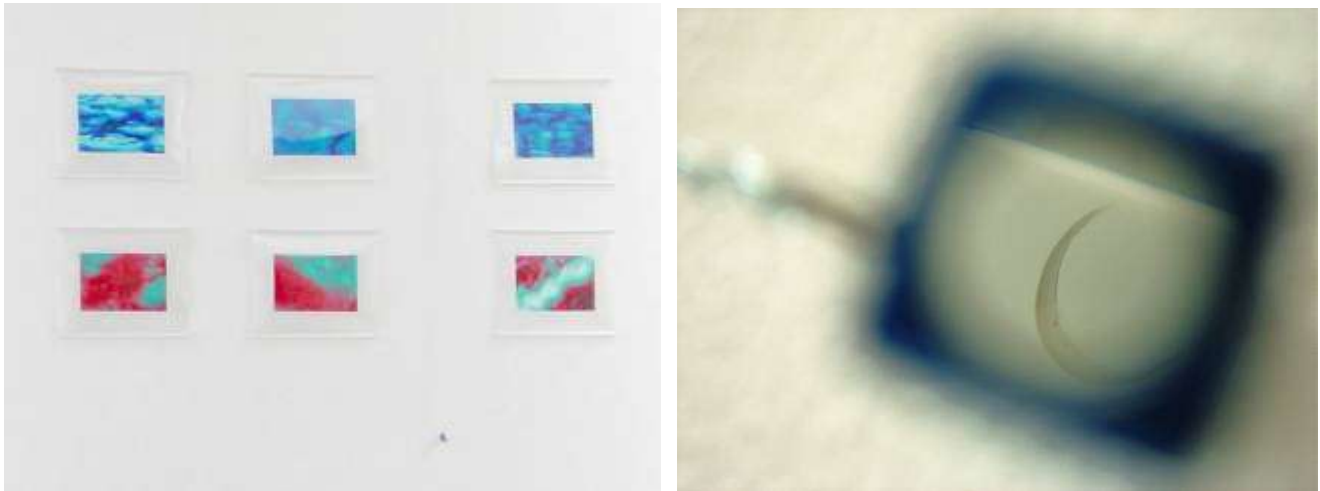


Figura 69 - Série *Paisagens*, Montagem - monóculo com aparas de unha, corrente e imagens por força atômica impressas em poliéster. 50 x 60 cm (cada).

O que elas traziam de instigante era sua riqueza plástica e o fato de desnudarem uma realidade insuspeitada, porém inequívoca, que habita as porções infinitamente pequenas da matéria. A ampliação de tais realidades para outra escala que permitia melhor visibilidade, em saída fotográfica, revelava um estranho universo entre mineral e orgânico, onde reentrâncias e saliências, brilhos e opacidades traziam situações próximas a um relevo geográfico e a paisagens.

É preciso dizer que o trabalho, até aquele momento, caminhava para um progressivo e voluntário abandono dos aspectos formais em condição inversamente proporcional à contínua valorização que dava às matérias escolhidas, focando justamente as qualidades informes e as qualidades simbólicas que podiam apresentar. Assim aconteceu, por exemplo, a utilização de líquidos como água, leite e vinho, substâncias cujas características intrínsecas pareciam conter em si uma curiosa potência que ultrapassava toda e qualquer proposição formal, mesmo que, de alguma maneira, tivessem que se submeter a recipientes determinados. Assim, apresentar tais líquidos em mangueiras a partir das quais eles gotejavam - lenta e continuamente,

impregnando um “tapete” de cal e sal - adequava-se muito mais a essa vontade de evidenciar as matérias ali presentes e seu particular discurso.



Figura 70 - *Artérias*, Instalação - mangueiras, água, leite, vinho e sal. 2001. Instalação, dimensões variáveis. Exposição *Humores e Marés*, Centro Cultural UFMG.

Essa experiência com o informe e a matéria, até então dominante, a partir do impacto causado pelas imagens de força atômica sofreu uma verdadeira guinada dando novos rumos à produção. A revelação de que, naquele desprezível pedaço de unha, encontrava-se uma infinidade de possibilidades imagéticas, reproduzíveis em linguagem fotográfica e que se assemelhavam muito a paisagens, promoveu uma alteração substancial nas reflexões. Todo o teor informe que incitava a pesquisa sobre a matéria deu lugar a essa inserção inusitada da imagem e de uma condição de aproximação física que permitia que o invisível se tornasse visível e compartilhado. O título *Paisagens* dado à série consolidava inclusive a apropriação de um universo conceitual que pertence a uma tradição na arte à qual o processo de pesquisa até então havia negado veementemente. Aceitar e usufruir dessa guinada na produção procedeu-se lentamente, porém, com bastante contundência.

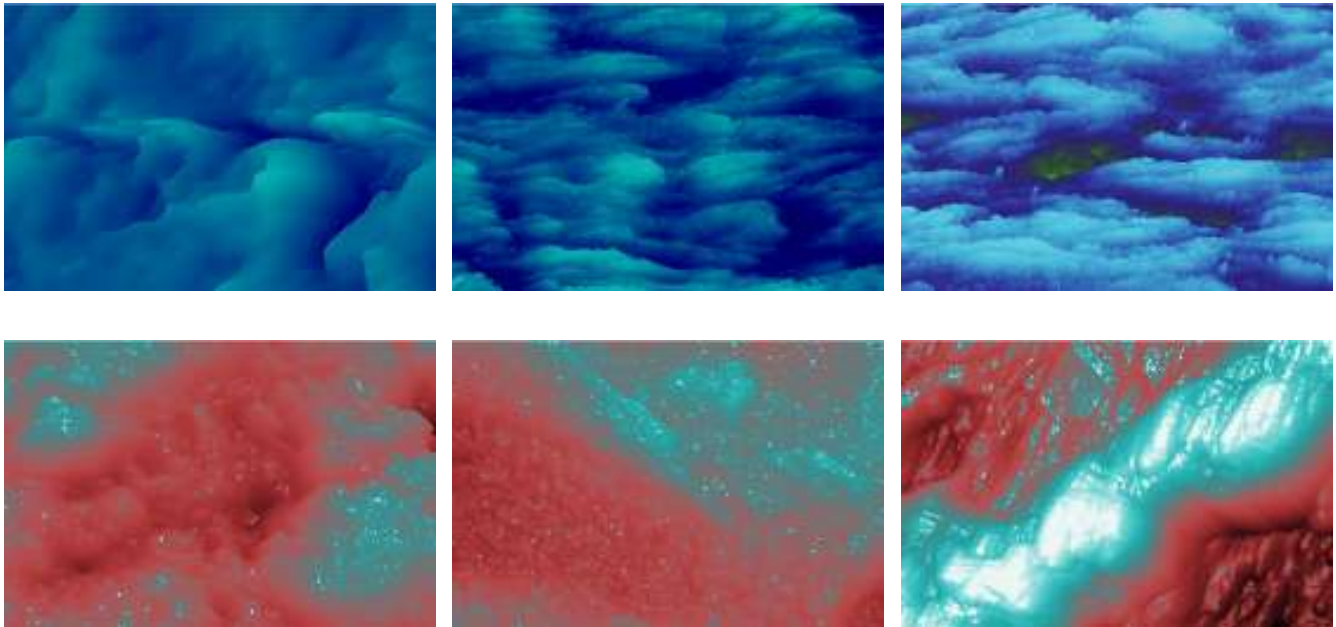


Figura 71 - Imagens de força atômica, trabalho *Paisagens*, 2004.

Hoje, com certo distanciamento, é possível perceber a gênese do processo criativo que se faz através da experiência e aponta seus próprios desdobramentos para os quais precisamos nos abrir a fim de enxergar que contribuições trazem. Nesse mesmo caminho de aprofundamento acaba também se revelando e se reafirmando o que sempre esteve presente e que permanece como pesquisa, pois, como veremos mais adiante, a questão da materialidade foi o fio condutor que trouxe a coerência para esse novo momento, até mesmo na incorporação de uma imagem digital resgatada de um universo que é constituído por dados numéricos e não por matéria palpável.

A experimentação dessa tecnologia de captura de imagens trouxe então a estruturação conceitual do que se transformou num projeto aos poucos ampliado e, enfim, nomeado *Objeto Oculto*. Para além do fascínio pela representação presente numa leitura imediata das imagens realizadas, o que ocorreu foi um fascínio pela potência que se apresentava a partir das situações de ocultamento e revelação. Sobre isso escrevi na dissertação:

*Esse trabalho é uma referência ao percurso que, passando pelas matérias ou dejetos do corpo, [...] considerou a complexidade interna dessas estruturas corpóreas, a geometria de suas substâncias, a ideia dos cristais e das clivagens, a noção da existência de uma vida interior aos objetos e às matérias, que se reflete inevitavelmente nos macro-sistemas do mundo e do universo.*¹⁵²

Esse foi o retorno mais impactante dessa experiência com as imagens de força atômica pois, ao revelar a riqueza do que está a princípio escondido, um invisível tornado visível, mais uma vez evidenciou a expressão do que é insignificante e abriu uma gama de situações e reflexões que se tornaram então prioritárias na produção. Um conjunto heterogêneo de trabalhos se sucedeu, alguns deles apresentados nas exposições *5+7*¹⁵³ e *Plasticidade*¹⁵⁴, ambas em Belo Horizonte.

Interessada no próprio termo criado pesquisei inicialmente o sentido etimológico das palavras *Objeto* e *Oculto* verificando que a composição dessas duas palavras traziam um inevitável paradoxo. Descobri que unidas construíam um *oxímoro*, ou seja, “*uma figura em que se combinam palavras de sentidos opostos que parecem excluir-se mutuamente, mas, que no contexto, reforçam a expressão*”¹⁵⁵. *Objectus*: Ação de por diante [Ob - diante de / jectus - lançar, jogar] e *Occultus*: esconder, dissimular. A contradição presente no próprio termo, já apontava a riqueza de possibilidades plásticas que apresentava: aquilo que se lança diante de nós, mas que nos esconde algo parecia um estímulo promissor para o desenvolvimento de propostas plásticas

¹⁵² AMARAL, M. E. M. C. *Clivagens da Matéria - Uma abordagem nas Artes Plásticas*. Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte / MG, Agosto de 2001. p. 17.

¹⁵³ Exposição 5 + 7 (3ª versão), Galeria Leila Pace, Belo Horizonte, 2004. A exposição contava com a participação de Elisa Campos, Líliza Mendes, Rodrigo Borges e Yana Tamayo. <<http://www.eba.ufmg.br/b-imagem/cincomaisete/>> (exposição 3)

¹⁵⁴ Exposição Plasticidade, Galeria de Arte da CEMIG, Belo Horizonte, 2004. Exposição coletiva com a participação de Elisa Campos, Lau caminha Aguiar, Líliza Mendes, Maria Ivone dos Santos e Patrícia Franca-Huchet.

¹⁵⁵ HOUAISS, p. 2096.

que se desdobravam em diferentes aplicações. Mas esse uso de imagens extraídas do invisível mundo nanoscópico permitia vê-las não somente como um registro analítico daquela aparência mas como a presença material de sua substância onde a paisagem oculta se revelava.

Essa materialidade que se pronunciava e se constituía através da imagem abriu novas perspectivas para o trabalho assim como a inserção e interesse pela palavra que apontava uma possível experimentação da escrita como imagem.

Assim, as obras *Objeto oculto* e *Oculto objeto* inauguraram uma nova etapa de produção. Tratava-se de duas peças de vidro quadradas, em iguais dimensões e sobre as quais foi impresso em jato de areia as palavras 'objeto' e 'oculto', em sequência e diagramadas em bloco justificado, com suas letras alinhadas geometricamente. Nessa formatação lembravam um jogo de caça palavras que construía algumas leituras transversais verbais e visuais. O primeiro, exposto verticalmente na Exposição 5 + 7, incluía a situação de captura do ambiente e da paisagem através do reflexo no vidro. Transparente e com o texto impresso apenas fosqueado pelo jato de areia, tornou-se também uma espécie de olho sobre o espaço, a devolver imagens nele refletidas, moventes em função do deslocamento do observador.



Figura 72 - *Objeto oculto*. Vidro e impressão em jato de areia, 30 x 28 cm. Galeria Leila Pace, Belo Horizonte, 2004.

Vemos na reprodução que o reflexo focalizado pela foto é o da paisagem externa à galeria, mostrando um casario do bairro residencial onde se encontrava. Essa qualidade de superfície *coletora* de imagens a partir dos reflexos foi uma circunstância bastante explorada nos *Observatórios* que são trabalhos posteriores, já comentados no Relato de Percurso II. Como nos *Observatórios*, traziam da mesma forma uma condição material àquelas imagens fugidias como uma projeção permanente da paisagem, deslocando recortes do espaço externo para dentro da galeria.

Já em *oculto/objeto* a experiência foi diferente. A peça foi colocada sobre uma base plana, instalada em sala escura com um único foco de luz incidindo indiretamente sobre ela. As letras, também jateadas e nessa condição de iluminação, pareciam dotadas de luz própria e adquiriram por isso, e pela

projeção de sombra que produzi am sobre o plano branco de apoi o, certa densidade como se cada letra fosse um pequeno objeto tri di mensi onal .



Fi gura 73 - *Ocul to objeto*. Vi dro e impressã o em jato de areia, 30 x 28 cm. Gal eri a de Arte da CEMIG, Bel o Hori zonte, 2004

No fi lme *Abri l Despedaçado* de Wal ter Salles Jr., o meni no - personagem poéti co que se destaca no desenrol ar da históri a - ganha um livro com textos e imagens. Quando lhe indagam se sabia ler ele responde: - *Nã o, mas sei ler as fi guras!* E delas o meni no extraía suas própri as narrati vas, suas parti cul ares e fantásti cas aventuras.

Ler imagens ou ler textos faz parte de uma mesma experi ênci a, uma experi ênci a de contato, de provocaçã o, uma vivi ênci a de deslocamento. Entre imagem e texto nã o há, portanto, hierarqui a possí vel, sobretudo no domí ni o da arte. Uma e outro se al imentam reciprocamente e, nas infi ni tas vari antes de associ açã o, justaposi çã o e/ou fragmentaçã o, muitas vezes trocam seus papéis: imagem é texto, texto é imagem em peculi ares jogos poéti cos. Assim, podemos dizer que a poesi a inunda de imagens a pal avra, a imagem inunda a poesi a de pal avras, e também que a pal avra inunda a imagem de poesi a. Há uma reci proci dade de contami naçõ es. Pal avra e imagem sã o signos à nossa

disposição, para nos causar estranhamento, para nos transportar a estados de consciência diferenciados, para nos provocar os sentidos e também para que possamos manipulá-los. Segundo Didi-Huberman o mais belo risco da ficção não é querer se apoderar da imagem, mas, permitir-se ser possuído por ela (informação verbal).¹⁵⁶ Embriagados pela imagem e pela palavra, deixando-nos levar por elas, descobrimos a possibilidade de sempre re-inventar a ficção e mesmo a própria realidade.

Percebi então que as palavras e as imagens podiam ser exemplares muito expressivos de *Objetos Ocultos* e a possibilidade de manipulá-los como matérias expressivas na produção pareceu muito promissora. Por imagens e palavras, com frequência, nos vemos ludibriados, iludidos.

É a partir dessas ideias que apresento aqui o que chamei de palavras-prenhes. São palavras escolhidas não por aquilo que parecem explicitar, mas pelo que escondem, pelo que deixam de revelar, pelas imagens difusas e plurais que suscitam: palavra / ideia / código / entrelinha / subliminar / senha / descrição / tradução / pensamento / memória / lapso / verdade / segredo / mentira / sonho / futuro / morte / infinito / novo / belo / gosto / abstração / estética / citação / releitura / subtexto / subjetivo. Nas palavras-prenhes há sempre algo que escapa, algo que jamais será inteiramente apreendido. [...]

Da mesma forma que ocorre com as palavras, ocorre também aos objetos. Observando em detalhe muitos objetos possuem uma mesma incompletude. Diante do objeto ou da coisa podemos repetir a mesma experiência da palavra-prenhe. Um objeto ao ser observado pode provocar a percepção do que não se revela senão como imagem latente, como algo que recupera sua plasticidade somente nas insuspeitadas formas de cada universo particular do observador/leitor. Alguns objetos-prenhes: Antena / caixa / cofre / diapasão / dicionário / disquete / escaninho / lâmpada / livro / lixo / máscara / monóculo / ovo / porta / rádio / realejo / semente / celular / CD / TV... e outras coisas: Eclipse / química / qualquer instrumento musical / qualquer instrumento de medida, (sobretudo os de precisão). [...]

¹⁵⁶ DIDI -HUBERMAN. Seminário 2008/2009. (informação verbal)

Um sentido de pulsão (...) se verifica nas palavras, objetos e coisas prenches, por sua suposta simplicidade e complexidade latente, pelas lembranças que provocam, por seus “atos reclusos”, por sua autonomia.¹⁵⁷

Utilizando as palavras impressas e as imagens dos objetos citados acima, realizei uma instalação com 60 monóculos suspensos, disponíveis à observação e às possíveis associações entre eles. Expondo ambos como se fossem *ready-mades* duchampianos, isolados de qualquer contexto, encontravam no trabalho sua própria pulsão como fragmentos que revelavam, sobretudo, sua inelutável incompletude. Longe da neutralidade comentada por Octavio Paz¹⁵⁸ ao se referir às escolhas de Duchamp para elaborar seus *ready-mades*¹⁵⁹, as palavras e imagens utilizadas se impunham como impregnação, contaminação e dúvida e apresentadas nos monóculos afirmavam sua condição objetual, como imagens para serem transportadas conosco, oferecidas a alguém, colecionadas ou guardadas.

¹⁵⁷ AMARAL, Maria Elisa Martins Campos do, “Por uma poética do mínimo: matéria da poesia e das artes visuais” *in*: Revista *Asa Palavra/Faculdade ASA de Brumadinho*. Vol. 1, n. 3 jul/dez, 2005. (pgs. 97-108).

¹⁵⁸ Sobre isso ver PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002. P. 25 a 29.

¹⁵⁹ Em sua obra *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, Octavio Paz afirma que Duchamp escolhia os objetos para seus *ready-mades* a partir de sua neutralidade e sua não-significação e que o seu deslocamento - sua descontextualização - deveria ter o efeito de esvaziá-los a ponto de tornar o gesto mais importante que o próprio objeto. Esse tema, sempre polêmico e bastante complexo, está muito bem apresentado no primeiro capítulo do livro, mas já foi revisto e criticado por outros teóricos, como é o caso de Di di -Huberman.



Figura 74 - Instalação com 60 monóculos com imagens de palavras e objetos
 Dimensões variáveis (Projeto gráfico das palavras: Délcio Fonseca)
 Exposição PLASTICIDADE - Galeria de Arte da CEMIG, 2004

Ainda fazendo parte da mesma série *Objeto Oculto*, apresentei também na exposição *5 + 7*, o trabalho *Jogo*, um tabuleiro montado sobre um suporte de madeira típico de camelô, com pé pantográfico que facilita seu transporte. O tabuleiro apresenta nove fotografias em preto e branco, compostas em três fileiras de três imagens, sobre as quais deslizam oito peças em acrílico com palavras aplicadas em filme de recorte. Disponível à manipulação a provocação explícita é a de combinar imagens e palavras, formando oito duplas que pareçam coerentes.



Figura 75 - *Jogo*, 2004. Imagem fotográfica, acrílico e madeira, 92 x 60 x 60 cm (Foto: Kurt Navigator).
Exposição 5 + 7 (3ª versão) - Galeria Leila Pace - BH / MG,

A partir da observação das soluções encontradas pelo público, ficou evidente que entre imagens e palavras havia possibilidades associativas plurais e não somente aquelas planejadas originalmente.

A linguagem verbal sempre teve o privilégio de constituir-se como um código que possibilita o compartilhamento de ideias. Entretanto, nos trabalhos *Jogo* e *Monóculos* essa situação se alterara. Mesmo utilizando as palavras em português, dentro do próprio idioma é inegável que as palavras, isoladas, tornadas autônomas a partir dos trabalhos, viram fragmentos que podem ser associados de muitas maneiras. Assim, no *Jogo*, as combinações variam na mesma medida em que variam os jogadores, e nos *Monóculos*, tem-se a impressão de que se pode construir frases inteiras usando palavras e imagens combinadas, como numa carta enigmática juntando vários monóculos para serem vistos em seqüência. Nos dois casos o uso da fotografia é um recurso para apresentar cada elemento de forma autônoma e isolada beneficiando também seu reconhecimento. Nos monóculos há, sobretudo, a preocupação em facilitar a

identificação de cada objeto, o mesmo ocorrendo com as palavras em cuja diagramação foi inserido por vezes algum elemento irônico tornando-as também imagens.

No tabuleiro, as fotos produzidas especialmente para o trabalho foram digitalizadas e solarizadas em preto e branco, de forma a tornar o conjunto de nove imagens mais coeso. Mas, da mesma forma como nos *Monóculos*, há nelas um uso livre dos enquadramentos, aproximando ou distanciando com *macro* ou *zoom*, com o objetivo específico de tornar mais explícita a identificação pelo observador. Compondo um jogo portátil que pode facilmente ser deslocado e utilizado em outros lugares, diferentes inclusive do espaço expositivo, as imagens se integram à obra como coadjuvantes. Elas são matérias, obrigatoriamente associadas às palavras que deslizam de foto em foto e a todo esse conjunto heterogêneo de elementos

Uma utilização parecida da imagem ocorre no trabalho *o autorretrato* composto por 6 fotografias tratadas digitalmente. Também solarizadas e dessa vez convertidas para tons de azul, tais fotos participam de uma montagem impressa em adesivo transparente que, aplicada sobre vidro, pode ser considerada como uma categoria de gravura, no caso, digital.

Considerando a importante presença do auto-retrato na arte (assim como ocorre com o tema da paisagem, comentado antes) percebemos sua persistência como produção que se repete no tempo, sempre a mesma e sempre renovada: o artista, a se questionar através de sua obra, não faz senão conceber novas formas de se auto-retratar o que faz pensar que, em última instância o trabalho de qualquer artista será sempre um conjunto de auto-retratos: seu traço, as questões presentes em seu trabalho, as características expressivas e de linguagem, a conferir identidade a cada produção realizada.



Figura 76 - Autoretrato. Fotogravura adesiva sobre vidro. 50 x 60 cm. 2004.

Nessa categoria específica é recorrente a reprodução dos traços fisiológicos que identificam o retratado, no caso, o próprio autor. N' *o autorretrato* realizado, entretanto, estão presentes os retratos de seis pessoas diferentes, nenhum correspondendo ao rosto da artista. Num momento em que se questiona a autoria e a imposição do artista (criador) sobre sua obra, a ausência de uma única identidade verificável, não surpreende. Obriga o observador a buscar o sentido dessa identidade que apresenta apenas uma pista: o artigo definido singular "o", presente na composição em que o texto é parte integrante da imagem. *O autorretrato* somente se afirma enquanto tal a partir de seu título que participa graficamente da obra completando a imagem. Há uma dupla ausência do autor que não retrata e nem é retratado; não se encontra nem na frente nem atrás da câmera. Cada imagem realizada foi flagrada por uma pessoa diferente. Cada rosto retratado identifica pessoas também diferentes, homens, mulheres e uma criança. Mas, além de um

tratamento gráfico que harmoniza e integra o conjunto, uma circunstância os une: todos os retratados estão ao telefone.

Mais uma vez estamos diante de uma espécie de jogo. As pistas estão dadas: o texto /as imagens de seis pessoas diferentes / a presença do telefone em todas as imagens / cada um dos retratados se comunica pela troca de olhares com o fotógrafo e com alguém que se encontra no outro lado da linha, esse podendo ser o *objeto oculto* de cada imagem, no caso, a artista.

N’*O autoretrato*, a “pose” não está descartada mas o que confere sua identidade está menos vinculado à questão da pose ou da verossimilhança, e mais relacionado à diversidade de fisionomias nele reunidas, este sim o maior indicativo de identidade na obra. Zygmunt Bauman comentando sobre a construção da identidade no momento contemporâneo diz:

“Como tudo o mais, a imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos, e cada pessoa deve evocar, transportar e exprimir seu próprio significado, mais frequentemente do que abstrair os instantâneos do outro. Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa - mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou corredores - uma série de ‘novos começos’, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras: uma identidade em palimpsesto.”¹⁶⁰

Bauman ainda completa esse pensamento comparando a memória a uma fita de vídeo “pronta a ser apagada a fim de receber novas imagens” e afirma que a identidade, na pós-modernidade, é mais facilmente ajustável ao mundo se souber antes esquecer que memorizar.

O autoretrato, que faz parte do conjunto de trabalhos do projeto *Objeto Oculto*, poderia ser tomado como uma síntese do álbum de família, porém aqui,

¹⁶⁰ BAUMANN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998. p. 36

reiterando a afirmação de Zygmunt Bauman sobre a identidade, a partir de uma “coleção de instantâneos” - no caso instantâneos da família - aproximando-se dessa noção de fragmentação e do sentido de palimpsesto, justaposição de camadas e apagamentos a que se refere o autor.

A referência à memória é algo sempre presente tanto num retrato como num auto-retrato. O observador, diante de um retrato se reconhece no outro, se constrói na relação com o outro. Mesmo que não fique claro para ele que aquele conjunto de fotos d’o *autoretrato* é de uma só família, a simples presença das fotografias já traz essa contaminação da memória. Como nos diz Manoel de Barros: “*Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim*”¹⁶¹. O conflito permanente entre imagem externa e percepção interna torna a auto-representação uma experiência difícil e muitas vezes dolorosa.

O processo de realização do trabalho foi instaurado e novas fotos têm sido produzidas numa certa transferência da autoria, contaminando os protagonistas dessa ação que passam a assumi-la por conta própria, enviando-me as imagens para novas montagens. O *autoretrato* torna-se assim um processo sem fim... jamais completo, jamais definitivo.

Esses trabalhos que apresento têm em comum um desejo de articulação híbrida entre objetos, palavras e imagens, os quais participam de cada obra sem nenhuma hierarquia visível, habilitando linguagens que não podemos mais nomear com tanta clareza. Entre instalações, montagens, fotomontagens e objetos, vemos, de qualquer forma, a recorrência da imagem explorada menos por sua condição de duplicação do real e mais pela possibilidade de construir nexos com outros elementos expressivos. Nesse sentido evidenciou-se para mim algo que não estava apenas em minha própria experiência plástica mas que representava uma condição comum na produção contemporânea. Essa condição é,

¹⁶¹ BARROS, 2005. p. 45

justamente, a do uso da imagem como matéria cujo discurso tem suas especificidades e está a todo o momento contaminando e sendo contaminado pelas condições associativas em que se coloca na arte.

Mais recentemente outro trabalho veio compor essa trajetória onde a imagem se constitui materialmente se aproximando das questões apontadas anteriormente pelo trabalho *Poço de Alice*, (Relato de Percurso II), sendo mais um desdobramento da série *Objeto Ocul to*. Trata-se da série de anamorfoses concebida, mais uma vez, em parceria com Délcio Fonseca a qual intitulamos *Artes Visuais*. O resgate de uma tecnologia analógica de captura e construção da imagem trouxe mais uma vez o questionamento sobre a presença, a realidade e a materialidade da imagem.

O interesse em explorar a estratégia técnica de criação e visualização de anamorfoses, à maneira como foi estudada a partir do séc. XVII, aliado à apropriação de procedimentos digitais para a manipulação de imagens tornou possível a construção de três peças, das quais apresentarei apenas uma em que vemos a fotografia de um olho com a seguinte pergunta impressa como tatuagem: *onde está a imagem?*

A reflexão sobre o lugar da imagem é revisitada, mas nesse caso evidenciando seu caráter inapreensível. No pequeno instrumento ótico construído a imagem fotográfica do olho está impressa em anamorfose sobre a base horizontal: uma imagem com seu artificial estranhamento formal, disposta de cabeça para baixo em relação ao observador. No cilindro espelhado a mesma imagem se reconstitui, possibilitando então uma “troca de olhares”. Mas a impressão que se tem é que, nessas duas instâncias - da fotografia em anamorfose e da reflexão sobre o cilindro - a imagem, propriamente dita, é o que escapa.



Figura 77 - Délcio Fonseca e Elisa Campos. Série *Artes Visuais*. Metal, fotoadesivo e mdf. 2007.

Resgatando um pouco da história dos instrumentos óticos criados no Renascimento vemos surgir uma pesquisa, beneficiada pela introdução do uso dos espelhos, que vai além da representação fiel da natureza. Dominada a técnica da perspectiva aplicada ao desenho a qual era reconhecida como *ciência da realidade*, vemos surgir um entusiástico estudo sobre as deformações que essa mesma técnica possibilita como uma ferramenta de “alucinação ótica”. O desenvolvimento de uma meta-imagem anunciando esse

“despregamento” da realidade para configurar-se como uma ficção dá espaço para uma reflexão sobre as possibilidades de manipulação da imagem, desde então pertencente à arte.¹⁶² Mesmo partindo de um virtuosismo da técnica em direção à representação do real, o desenvolvimento das anamorfoses trouxe outras implicações como o aprofundamento no estudo das duplicações do real e de suas digressões expressivas, artificiais e fantasmagóricas e nas relações entre deformação e ilusão.

O uso de deformações nas representações figurativas naturalistas como maneira de se atingir uma maior perfeição visual esteve sempre presente na arte. Marcus Vitruvius Polio (70 - 25 a.C.) dizia que o verdadeiro parece falso e que as coisas parecem diferentes do que elas são. Por isso e para produzir com mais precisão uma imagem que pudesse convencer o observador de sua realidade ou verossimilhança os artistas sempre lançaram mão de pequenas ‘retificações’ ou ‘correções’ que conferissem maior realidade à imagem. Tal condição nos faz necessariamente pensar que a “realidade” da imagem será sempre uma ficção que se concretiza, não no lugar onde ela está, mas na percepção de quem a vê o que a faz com que se torne sempre uma pluralidade intangível.

Apesar da notória presença de uma sofisticação técnica na anamorfose produzida dentro da série *Artes Visuais*, ainda assim a motivação para sua construção foi mais uma vez a articulação de recursos híbridos para a

¹⁶² Pareceu-me particularmente curioso perceber que naquele momento de grandes avanços tecnológicos os recursos da perspectiva e da anamorfose foram prontamente integrados ao discurso plástico. Temos testemunhado com mais frequência a demora com que uma tecnologia introduzida passa a ser compreendida por suas características intrínsecas e explorada como linguagem expressiva. Do desenvolvimento da fotografia à utilização de seus próprios recursos expressivos - notadamente pelo Surrealismo - vimos que a fotografia durante muito tempo foi subserviente aos ideais pictóricos. O mesmo ocorre hoje com as tecnologias digitais das quais ainda se exige em grande medida que alcancem a qualidade de resolução permitida pela fotografia analógica.

obtenção de imagem onde o cilindro cromado é o responsável pela captura por simples espelhamento, não permitindo sua fixação e dependendo do justo posicionamento do observador para a imagem se configurar da forma ideal. Somente como objeto é que o trabalho pode existir, já que necessita da articulação entre a fotografia impressa, o cilindro e o justo posicionamento do observador e apesar de, tanto na anamorfose como no seu reflexo percebermos uma impossibilidade da imagem é precisamente ela que buscamos na materialidade do objeto. Incluímos na apreensão da obra o título que ironiza a nomenclatura difundida hoje como a mais adequada para se referir ao ampliado campo de produção artística ao qual nos referimos nessa pesquisa. Em substituição às Artes Plásticas, houve um consenso em designá-la Artes Visuais, de forma a melhor integrar toda a produção em mídias digitais como se sua plasticidade fosse exclusivamente construída para a visão. Entretanto sabemos que há uma imensa produção que inclui e convoca, em sua apreensão, a percepção ampliada a todos os sentidos. A série *Artes Visuais*, procura ser fiel à especificidade do nome, deixando ao mesmo tempo uma dúvida que se evidencia se reconhecemos o aspecto háptico também relacionado à sua fruição.

Contaminações Fotográficas ou Porque não sou fotógrafa

Já pensei em ter uma boa máquina fotográfica, com todos os recursos para produzir o que eu quisesse, manipulando a luz, o movimento, o foco, aproximando ou fazendo uma panorâmica em grande angular, experimentando enquadramentos e recortes inusitados do real, flagrando situações surpreendentes, revelando o irrealizável. A cozinha do laboratório sempre me atraiu e todos os truques de transformação da imagem pareciam segredos a serem vasculhados, fenômenos a serem assistidos e vivenciados. Montei um

Laboratório caseiro no banheiro do ateliê, fiz fotogramas, experimentei solarizações e viragens, alto contraste com *kodalith*, mas confesso que jamais me encantei realmente com as fotos que produzi. Sempre com máquina dos outros, acabei produzindo inúmeras fotos para aproveitar muito poucas, numa época em que cada click era irreversível e custava caro apenas visualizar os resultados, fossem bons ou ruins.

Não podia, entretanto, ficar sem fotografar, pois pelo menos o registro daquilo que eu produzia era fundamental continuar fazendo. Acho que o apreço à memória de meus trabalhos é que me fez persistir, mesmo que os resultados não ficassem tão satisfatórios assim. Quando desejei usar a imagem fotográfica dentro dos trabalhos, ainda sem acesso à máquina digital, tive que produzir muitas imagens de um mesmo objeto para enfim escolher, as melhores que foram, posteriormente, digitalizadas em scanner, trabalhadas para melhorar a resolução, o contraste, o enquadramento, sendo então montadas na dimensão necessária, como ocorreu por exemplo na instalação *Monóculos*. Algumas fotos ficaram tão ruins que apelei para o uso direto do scanner, colocando os objetos sobre ele como é visível a partir das imagens do ovo, do diapasão, da lâmpada, do Cd, e do celular, nas reproduções abaixo. Isso representou também uma experimentação e um aprendizado ampliando os recursos de obtenção e manipulação de imagem que aos poucos se abriam para todos que vivenciaram essa transição nas tecnologias da imagem.

Naturalmente, essa inabilidade fotográfica ganhou um enorme alento com tal “travessia” das imagens para a era digital ¹⁶³. Apoderando-me das ferramentas de digitalização e manipulação da imagem, passei a ficar menos insatisfeita

¹⁶³ Hoje, os artistas de minha geração que viveram essa transição possivelmente também possuem bem demarcada nos registros de sua produção essa abrupta passagem que obrigou a retomada das fotos analógicas para reproduzi-las digitalmente, sem o que não poderiam realizar seus catálogos *raisonnés*, seus blogs e sites, ou a simplés divulgação de uma retrospectiva.

se o resultado da imagem não estava tão bom, ajustando sua qualidade e adquirindo gosto pelas transformações, colagens e descaracterizações.

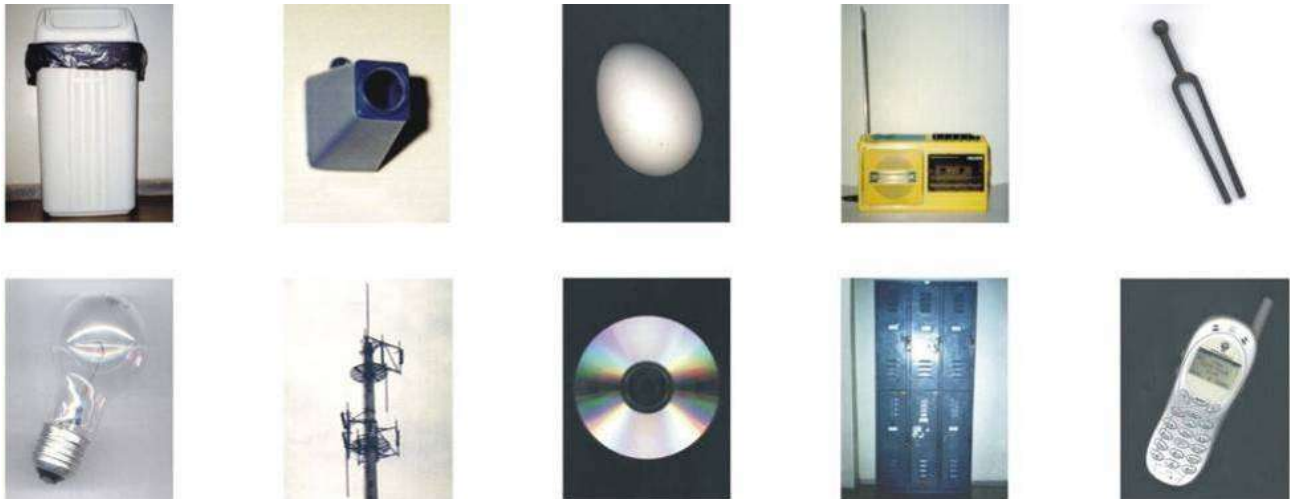


Figura 78 - Imagens Monóculos - detalhe.

Percebi que o meu encantamento pela fotografia era pouquíssimo vinculado às possibilidades de captura do real, do verossímil, da natureza. A experiência de captura das *imagens por força atômica*, que comentei anteriormente, ajudou a localizar outras formas de produzir e utilizar a imagem, agora absorvendo a mesma como um elemento dentro da obra e nunca buscando nela a obra em si.

Assumir essa postura possivelmente leve em relação à fotografia, longe de representar um incômodo para mim, revelava um campo de exploração que parecia promissor, mesmo porque, apesar da bidimensionalidade tipicamente fotográfica, a imagem em meu trabalho estava sempre construindo diálogos híbridos e mais voltados ao objeto e à tridimensionalidade.

Assim, como vimos na primeira parte desse relato, a imagem fotográfica foi se impondo em muitas produções e, mesmo nos pequenos objetos, ficava evidente que a sofisticação técnica de montagem era inversamente proporcional à banalidade das imagens utilizadas para serem posteriormente

manipuladas. No caso da Série Artes Visuais, as fotografias foram apropriadas do imenso repertório de imagens disponível na Internet e tiveram como critério de escolha, sobretudo, sua resolução a fim de facilitar as inserções que planejamos fazer, não nos interessando a autoria ou a originalidade de cada uma. Reconheço que, nesse livre acesso a múltiplos arquivos de imagens das mais variadas naturezas, já não faz falta produzir novas fotografias para dar conta de muitos projetos que hoje idealizo, e concluo que esse manancial disponível na Web se transformou em matéria prima equivalente a qualquer outra a ser empregada numa obra. Como diz Dubois sobre a presença da fotografia na arte contemporânea:

(...) trata-se de considerar a foto aqui não apenas como imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. Em suma, pode ser encarada igualmente como uma escultura. ¹⁶⁴

E a mesma lógica deve ser aplicada à fotografia digital, ou melhor especificando, à imagem digital de maneira geral. Em meu trabalho essa matéria e essa densidade da fotografia sempre me instigaram. As experiências dos *Observatórios* que permanecem em curso são exemplos desse tipo de uso da fotografia, e é notória a importância de estar aliada ao espaço e a propostas não propriamente escultóricas, mas de instalação, assim como ocorre no trabalho *Imagens Portáteis*, também comentado anteriormente.

A pesquisa fotográfica, com essas propostas, ficou mais potente e presente em meu trabalho, mas continua seguindo os passos de uma experimentação sem fronteiras, nunca se acomodando nos suportes mais tradicionais, sempre procurando se estabelecer como parte de uma construção híbrida onde me permito uma exploração livre e desprovida dos rigores da técnica fotográfica.

¹⁶⁴ DUBOIS, 1993. p. 292.

Nesse sentido tem se imposto a necessidade de elaborar os projetos com maior detalhe a partir de desenhos e simulações, já que cada montagem exige uma articulação espacial e soluções técnicas para sua posterior confecção. Esses registros e anotações necessários à produção dos trabalhos sempre foram presentes, mas somente recentemente têm se tornado uma prática que experimenta e introduz a informação fotográfica que fará parte da obra, a fim de localizar os recortes de imagens e a relação que podem ter entre si. Com isso, surgiu a série *Simulacros*, onde se integram desenho e fotografia, reelaborados a partir de seu desenvolvimento enquanto projeto. A princípio desenhados a grafite num caderno, esses projetos são digitalizados e em seguida completados com as imagens fotográficas que serão aplicadas na montagem final, dando corpo a uma simulação bastante próxima do que desejo realizar, testando soluções e escalas. Feitos a princípio exclusivamente como prática projetual e para esclarecer os recursos necessários às construções e montagens, eram somente simulações digitais realizadas, no máximo, para sua apresentação a fim de facilitar a orientação para a produção dos projetos, muitas vezes dependentes e profissionais específicos. Entretanto esse jogo entre o desenho e a fotografia resultava em interessantes hibridações e contrastes levando-me a buscar seu aperfeiçoamento técnico. Tendo a possibilidade de isolar, em programa de manipulação digital, as camadas que constituíam cada simulação, separando desenho e imagem, encomendei as impressões das fotografias sobre papel *Somerset Velvet*, já recortadas para se encaixarem nos desenhos e trabalhadas em sua transparência e localização, para, em seguida redesenhar o traço a grafite. Esse diálogo entre imagem técnica e desenho a mão livre parece consolidar mais uma vez a versatilidade da imagem fotográfica a partir dos recursos digitais, e ao mesmo tempo, com a inserção do desenho, ironizar sua condição de reprodutibilidade. De qualquer forma, é importante mencionar que em alguns dos *Simulacros* tenho recorrido a imagens pesquisadas na web, as

quais recorto, apago sinais indesejáveis, reconstruo à maneira que me parece mais útil ao propósito do trabalho e aplico sobre o desenho, não fazendo falta, em alguns casos, produzir uma fotografia específica para o trabalho.

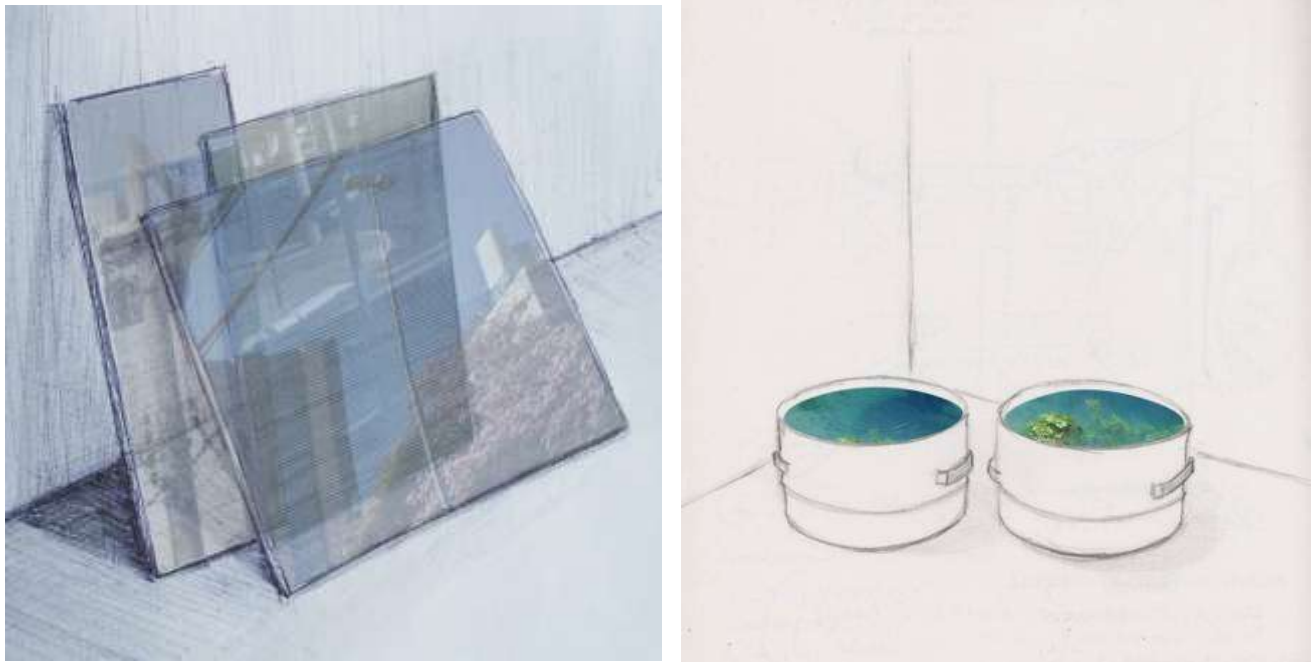


Figura 79 - Série *Simulacros* (*Imagens Portáteis e Poços*), 2009/10. Desenhos sobre impressão fotográfica.

Foi ampliando esses recursos de uso da fotografia e da imagem em geral em minhas propostas plásticas que me percebi utilizando a fotografia como matéria de apropriação, essencialmente contaminada, carregada de discurso e em interação com todos os outros recursos presentes em cada obra. Foi também por isso que passei a reconhecer que a arte contemporânea tem se dedicado a rasgar, decompor, dilacerar e explorar, pelos mais variados procedimentos, imagens relacionadas a indistintos repertórios, promovendo assim tanto sua auto-crítica como sua auto-promoção *ad infinitum*.

4.2. DISPERSÃO: a apropriação das imagens

A fim de ampliar os limites desta reflexão e procurando aprofundar o estudo sobre a imagem fotográfica como uma instância matérica na arte contemporânea, propomos distinguir diferentes categorias de sua utilização na arte, categorias essas vinculadas, sobretudo, aos recursos materiais, às contaminações com outros meios e às diferentes condições de apresentação recorrentes hoje e que correspondem às diferentes formas em que a fotografia é *gerada* e utilizada na arte. Mesmo reconhecendo que uma categorização dessa ordem inevitavelmente constitui um território de risco por se fazer valer da delimitação de conceitos, restringindo-os e associando-os a poucos (embora emblemáticos) trabalhos plásticos, acreditamos assim poder desenvolver questões fundamentais da arte contemporânea e do uso da imagem fotográfica, sem deixar que se reduza às generalidades e aos rótulos, mantendo-nos sempre atentos às intercessões e desvios que cada trabalho artístico, visto isoladamente, integra. Assim, distinguiremos três *gerações*¹⁶⁵ que correspondem à situação mencionada da fotografia propriamente dita que vai aos poucos cedendo lugar à categoria de 'imagem fotográfica', pois, vai abandonando de forma paulatina mas crescente sua tradicional produção analógica, do filme fotossensível e dos banhos químicos em laboratório, entrando em outra lógica de produção e programação, migrando para suportes os mais variados e integrando em sua constituição elementos heterogêneos em nada neutros. Tais categorias não corresponderão a uma organização cronológica ou classificatória, mas buscarão mobilizar os conceitos e facilitar a aproximação e observação da presença da imagem fotográfica na arte contemporânea, seus múltiplos diálogos e

¹⁶⁵ É preciso deixar claro que essa categorização por gerações, apesar de se aproximar dos conceitos tão bem desenvolvidos por Tadeu Chiarelli, em seu texto *Imagens de segunda geração*, (CHIARELLI, T. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. P. 100-110.), trata aqui especificamente dos usos da fotografia e da imagem fotográfica, diferentemente do teórico paulista que aponta, a princípio, para a produção pictórica. Por outro lado há certamente uma correspondência nítida entre elas já que, como no texto de Chiarelli, é nas imagens de segunda geração que situamos também a questão da apropriação e da citação, como veremos a seguir.

interações que se referem, em última instância, a um gesto de apropriação pelos artistas visuais, independente de serem profissionais da fotografia ou não.

Patricia Franca-Huchet dedicou-se a essa reflexão apontando para a qualidade plástica da fotografia que participa hoje da produção de arte contemporânea em contextos mais híbridos e em ativa interação com variadas linguagens:

*(...) a noção de fotografia plástica, (...) nos parece decisiva para irradiar as questões ligadas à análise tanto de um campo mais formal e purista quanto de um campo que é reivindicado por numerosos artistas. A complexa dialética entre as artes plásticas e a fotografia e a progressiva ascensão daquilo que se qualificou de fotografia plástica (La photographie plasticienne) cristalizam-se por volta dos anos 1970.*¹⁶⁶

O termo *fotografia plástica*, foi empregado, como lembra Patricia Franca-Huchet, por Dominique Baqué em trabalho de 1997, já citado aqui, designando as relações ampliadas na contemporaneidade entre a fotografia e domínios tão díspares como a pintura, a escultura e o vídeo entre outros. A teórica francesa publica no ano seguinte sua obra *La photographie Plasticienne: un art paradoxal* e, em 2004, *La photographie plasticienne: l'extrême contemporain*, atualizando questões que havia tratado na publicação anterior. Localizando nos procedimentos da Arte Conceitual um novo uso da imagem fotográfica na arte, a autora considera que a legitimação desse médium como categoria estética ocorre com grande contribuição desse movimento, ao desviá-lo do plano estritamente documental para uma presença de diálogo híbrido associando texto e imagem nas produções plásticas.

Como vimos anteriormente desde os anos 20, as fotomontagens realizadas, já introduziam esse uso e colocavam em xeque a suposta 'pureza' da fotografia. Mas nos anos 70/80 a apropriação de imagens e as articulações com outros domínios da produção artística se ampliaram em múltiplos desdobramentos, fazendo com que a fotografia afirmasse sua força expressiva enquanto matéria de

166 FRANCA-HUCHET, Patricia. "Fotografia + pintura: fusões na plasticidade da imagem [ufmg]". Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/pesquisa_01.html>. Acesso em: janeiro de 2011.

inegável plasticidade ainda que deslizando para suportes diferenciados portadores de contaminações de toda a espécie, como veremos a seguir, nas distintas formas como tem sido gerada.

Imagens de 1ª geração

Na primeira categoria de imagens que propomos distinguir estão as fotografias sobre as quais se realizam intervenções gestuais em sua superfície material, mais freqüentemente sobre o negativo fotográfico. A presença expressiva desse tipo de trabalho hoje em dia permite-nos abordar mais um aspecto relativo ao citado “fim da imagem” sobre o qual discutíamos e que diz respeito às intervenções impostas sobre os negativos como incisões, queimas e cortes, em interferências que, ao mesmo tempo dialogam com a imagem e a descaracterizam. Herdeiros das experimentações de Man Ray, as obras dos fotógrafos Evgen Bavcar e Eustáquio Neves (1955) seriam exemplos desse tipo de intervenção que testemunham, com efeito, uma confrontação física do artista com a imagem fotográfica que, nesses casos, parece tratada como superfície tátil e epidérmica. São marcas, feridas, queimaduras, grafias, que ativam toda a materialidade da imagem enquanto corpo.

Tal tatilidade faz bastante sentido na obra de Evgen Bavchar, fotógrafo e filósofo esloveno, radicado na França, cego desde os dez anos. O trabalho fotográfico que realiza passa por uma construção mental que toma como matéria-prima a memória e todo tipo de interação perceptiva que ele tem com o mundo. É importante compreender que a relação que estabelece com seu entorno é, em princípio, bastante intermediada pela percepção espacial, por volumes, profundidades e que toda superfície para ele tem naturalmente, uma qualidade tátil. Mas como ele próprio diz, a fotografia é uma forma de escrita, o que faz com que se considere um artista do conceito. Se aceitarmos que o conceito é uma forma de distanciamento no qual intervém a crítica e uma transformação da experiência em verbo, podemos aproximar o verbo e o olhar e dizer que é esse olhar intermediado, filtrado, contaminado, construído conceitualmente, que atua no trabalho de qualquer fotógrafo, corresponde à forma como Bavcar elabora suas imagens.

“O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É deste modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegaremos forçosamente ao espaço invisível, este do verbo e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis.

“Podemos assim parafrasear São João dizendo: no princípio era o verbo, o qual torna-se imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar.”¹⁶⁷

A imagem, sendo uma construção, se realiza no trabalho de Bavchar nesse trânsito ininterrupto entre as percepções do corpo e do espaço e a elaboração cerebral, dentro da *lógica engenheiral*, apontada por Tamisier, aproximando-o do processo de construção de imagem presente na obra de Muniz. Ocorre também em suas fotografias o estabelecimento de situações, ambientações e atmosferas jamais apreensíveis em flagrantes da realidade, sendo carregados de surpreendente expressão a partir das intervenções que faz sobre os negativos fotográficos. Não satisfeito com a pura superfície fotográfica, ele sobrepõe negativos, escreve sobre eles, arranha, desenha e grafita, criando interessantes diálogos entre imagem fotográfica e signos gráficos. Há nessas intervenções uma estranha imposição que altera também a dimensão temporal sempre aguda na realidade apreendida pela câmera, pois relaciona a ela outro tempo que se impõe visceralmente através do grafismo arranhado sobre o negativo. Assim, estaria talvez afirmando um presente sobre o passado da imagem que modifica essencialmente a realidade fotográfica.

¹⁶⁷ BAVCAR, Evgen. *In: O Ponto Zero da Fotografia: Evgen Bavcar. Catálogo de exposição.* Rio de Janeiro: Programa Arte Sem Barreiras, 2003. p.10.



Figura 80 - Evgen Bavcar. Fotografia. (data).

Bavcar afirma:

*Exteriormente, eu estou sobre o plano do verbo. Interiormente, sobre aquele das imagens. Exteriormente, sou um iconoclasta, interiormente, iconófilo. A consciência do tempo é fundamental para mim. Posto que eu vivo esta enorme decalagem entre as imagens quase instantâneas e o tempo da palavra mais lento.*¹⁶⁸

Essa decalagem temporal, então, parece externada na imagem, sendo o verbo também representado pelas incisões que desenham e que operam a mencionada descaracterização da fotografia, uma condição exteriorizada na imagem, e mesmo na lentidão de sua concepção contradizendo a velocidade do click fotográfico, configura-se como imagem de um momento presente.

Operações semelhantes sobre o negativo fotográfico são aplicadas por Eustáquio Neves, artista mineiro autodidata cuja formação técnica em química industrial em muito contribuiu para o desenvolvimento de sua poética. Ainda que seu interesse primordial esteja nos temas que aborda, focalizando questões étnicas, religiosas e culturais, a exploração de recursos técnicos (químicos e de foto-colagem e/ou

¹⁶⁸ TESSLER, Élida e CARON, Muriel. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. Entrevista com Evgen Bavcar. Revista *Porto Arte*, Porto Alegre, v.9, n. 17, p. 91-100, Nov. 1998.p. 98.

fotomontagem) além da inserção de textos e elementos tipográficos, vieram constituir novas camadas de imagens ampliando o potencial expressivo de seu trabalho.

As primeiras experiências nesse sentido aconteceram por ocasião de uma participação sua em um concurso de fotografias em que, desafiado pela proposta de falar sobre o meio-ambiente, considerou a impossibilidade de tratá-la com uma única imagem. Assim, reuniu vários fragmentos de negativos, criando justaposições e combinações para, enfim, alcançar o efeito desejado e dessa forma descobrir uma nova dimensão de criação fotográfica. Não apresentaremos aqui essa primeira experiência realizada pelo artista, mas dois resultados de seu desdobramento em trabalhos posteriores:



Figura 81 - Série *Memória Black Maria*, 1995. Gelatina / prata tonalizada, 30,8 x 22,8 cm (37,5 x 27,8 cm)



Figura 82 - Série *Caos Urbano*, 1995. Gelatina / prata tonalizada, 23,0 x 31,0 cm (27,8 x 36,0 cm)

Ainda assim, tanto o trabalho de Bavarcar como de Eustáquio Neves, com todas essas interferências impostas sobre os negativos, resultam em imagens fotográficas autorais, onde a orquestração de fragmentos se integra na superfície do papel banhado em gelatina de prata, em ampliações e

revelações realizadas à maneira tradicional, sendo normalmente apresentadas em molduras. Nessa tentativa de distinguir formas de uso da fotografia em direção a um possível encaminhamento ao “fim da imagem” anunciado por Tamisier, esses são trabalhos em que a importância do material fotográfico e seu processo de realização permanecem dentro do domínio técnico da fotografia, em seus recursos prioritariamente analógicos, e na forma de apresentação, conservam os princípios tradicionais de exposição e publicação, mas trazem a importante contribuição de fazer pensar sobre a própria linguagem e sobre suas possibilidades de manipulação.

Talvez a experiência mais radical que poderíamos situar ainda nessa categoria seria a de Tom Drahos¹⁶⁹ (1947), que se utiliza das especificidades da própria fotografia, mas, no percurso que faz em direção à sua transgressão desliza para situações que escapam a toda classificação ou contenção através de conceitos ou definições.

Vemos em sua produção fotográfica uma recorrente construção de cenários e articulações de objetos em combinações e arranjos heterogêneos que, em alguns casos formulam narrativas irônicas, em outros exploram situações temáticas. Usando papel kraft e argila modela rapidamente figuras para em seguida fotografar, projetar e re-fotografar a projeção, já num processo de desconstrução da imagem, processo que vemos ter uma proximidade com as estratégias de montagem que Boltanski fazia e que comentamos no capítulo 3. Nos anos 80, Drahos parece deslocar a atenção de suas montagens para a exploração dos próprios recursos fotográficos, momento em que passa a operar os processos químicos da revelação fotográfica, produzindo manchas e delimitando áreas irregulares de revelação da imagem, além de colagens e justaposições de negativos e manipulação de filtros de cor. Resultam dessa experimentação séries de fotografias que se fazem valer da materialidade como elemento de discurso, mas uma materialidade pertencente ao próprio domínio técnico da fotografia. A série *Periphérie*, de

¹⁶⁹ Nascido na República Tcheca em 1947, Drahos tem formação em artes gráficas, fotografia e cinema e seus trabalhos transitam por essas linguagens, realizando ainda instalações e vídeo-instalações.

1984, composta por 39 fotos, focaliza paisagens da cidade numa espécie de 'decomposição por fragmentos', sempre com a imposição de cores que artificializam a imagem.

Não mais respeitando o tradicional campo retangular da fotografia, nas primeiras fotos dessa série o artista incorpora a irregularidade da mancha como espaço fotográfico e com o desdobrar de novas experiências aos poucos incorpora o recorte gráfico, de desenho cada vez mais preciso realizando colagens e justaposições de imagens.



Figura 83 - Série Périphérie (13, 14, 34), 1984

Tom Drahos de certa forma agride voluntariamente a imagem fotográfica para introduzir a ideia de um tempo que é extraído de cada instantâneo. O que vemos ao final não é o que foi fotografado, mas uma imagem na qual as alterações de escala ajudam a destruir a suposta veracidade da fotografia evidenciando causticamente sua vaidade, já que explora recursos de sedução como a nitidez, as cores vivas e os contrastes bem definidos, características reconhecíveis e também críticas dessa linguagem.

O fotógrafo radicaliza a crítica sobre o duplo fotográfico e sua relação com a memória na exposição *Substância* (1988) onde expõe fotografias esmagadas, picadas, queimadas, fechadas em tubos de ensaio que *encerram* o visível, o que faz com que se tornem, em contrapartida, vetores para o imaginário. Utiliza também frascos - como os recipientes de formol com amostras anatômicas que encontramos em museus de morfologia -, mergulhando fragmentos fotográficos em sais de prata e

líquidos de revelação, negando assim a imagem fotográfica e incitando outras a partir de sua própria matéria.



Figura 84 - Tom Drahos, Vidro, fotografias dissolvidas sobre suporte de madeira, 1988

Imagens de 2ª geração

Propomos agrupar na categoria de *imagens de segunda geração* as fotografias do campo da arte realizadas a partir de apropriações de imagens, seja de arquivos, seja de outros universos quaisquer (como os álbuns de família, as imagens publicitárias, o foto-jornalismo e outros). Podendo empregar tipos diferenciados de suportes, estariam ainda assim mais próximas dos procedimentos tradicionais da técnica fotográfica, no uso de negativos e das ampliações de gelatina de prata. O gesto de apropriação, instaurado por vários artistas e fotógrafos profissionais, traz novos elementos para a reflexão: de antemão ficam agregadas às imagens formas variadas de contaminação que ganham expressão no processo criativo.

É o caso, por exemplo, das séries de fotografias realizadas pela artista mineira Rosângela Rennó, para quem a pesquisa de diferentes arquivos iconográficos tornou-se matéria-prima para o trabalho. Lembrando do trabalho *Paz Armada* que citamos anteriormente, torna-se claro que, em sua trajetória, a exploração de todo o repertório técnico relativo à imagem fotográfica, desde a câmara escura, passando pelos negativos em vidro, pelos diferentes processos químicos e físicos de manipulação da imagem, superexposições, retículas, filtros até os recursos digitais, além de seus respectivos repertórios

conceituais e históricos, constituem para a artista o “lugar de trabalho”, como ela própria define ¹⁷⁰, mais uma vez (como citamos no caso de Tosani) numa prática que poderíamos mais uma vez chamar de *meta-fotográfica*. Mas vai além, já que os arquivos que pesquisa e dos quais retira as imagens para seu trabalho armazenam a “história dos figurantes”, citando uma vez mais Didi-Huberman, ou, como Rennó designa: a “história dos vencidos”. As imagens são resgatadas de arquivos penitenciários, de obituários, de estúdios populares de fotografia para documentos, de álbuns de família descartados e à venda em feiras de artigos de segunda mão. Há, portanto, um olhar afiado, crítico e político para a realidade social, a partir de um desnudamento da fotografia e da imagem enquanto forma de poder. A apropriação dessas imagens não ocorre como citação mas como ênfase em determinados contextos e no seu deslocamento. Assim, reconhecemos no trabalho de Rosângela Rennó aquela questão que comentamos diante da imagem do filme *Carandiru* e que também foi tratada nos seminários ministrados por Didi-Huberman. Voltando à indagação apontada por ele: “Como alguém violentamente exposto à história, expõe a história?” (informação verbal) ¹⁷¹, vemos as séries *Atentado ao poder*, *Vulgo & Anonimato* e *Cicatriz*, como exemplos emblemáticos dessa possibilidade de “fazer aparecer”, de dar visibilidade a grupos sociais marginais, normalmente tratados por uma sub ou super-exposição, formas equivalentes de anulação e omissão na História.

Todo o trabalho da artista se torna matéria para reflexão, explorando essa complexidade de elementos em montagens e instalações que problematizam a fotografia. Nas palavras da artista: “*Gosto muito de ter a consciência de ser perversa com o código fotográfico, a sociedade, o rosto, a realidade. (...)*”¹⁷²

Tomando a *Série Vermelha*, de 2000/2003, vemos que a artista se apropria de antigos originais fotográficos de militares adquiridos por doações ou compra em antiquários, digitalizando-os e realizando um trabalho de apagamento e incorporação de uma paleta vermelho-sangue sobre toda a

¹⁷⁰ RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p.116.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Seminários, 2008/2009. (Informação verbal).

¹⁷² Depoimento da artista para Paulo Herkenhoff, autor do artigo “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”, in: RENNÓ, 1998, p.116.

superfície da imagem. São 16 fotografias ampliadas, em escala humana (185 x 105 cm), dispostas em seqüência no espaço expositivo. As imagens, apesar das suas grandes dimensões, tendem à invisibilidade e obrigam o observador a se aproximar para melhor realizar sua apreensão. Como ocorre nas imagens desfocadas dos *Retratos* de Tosani, são imagens que se colocam, sobretudo, como enigmas e como indagação. Num país onde a ditadura militar se impôs de forma opressora e violenta, deixando heranças nada edificantes para toda a sociedade, o trabalho de Rosângela Rennó se expressa com eloqüência e pertinência.



Figura 85 - Rosângela Rennó. Série Vermelha. 101 x 76 cm, 1996.

Sob o signo da apropriação, da manipulação e do apagamento, vemos ao mesmo tempo uma crítica a esse momento de nossa história - que encontra também tantas correspondências não apenas na América Latina como na Europa e na África -, assim como uma crítica à própria imagem na contemporaneidade, num apelo mais evidente ao esquecimento do que à memória. Segundo Paulo Herkenhoff *"Rosângela Rennó primeiro interrompe o fluxo de fotografias, ao se recusar a fotografar. Esse é seu ponto de partida e medida econômica frente a um mundo marcado pelo excesso de imagens."* Não que haja verdadeiramente uma 'postura econômica', no sentido de uma ecologia da imagem já algumas vezes imputada à produção de Rennó. É evidente que ocorre, de qualquer forma, uma reedição de imagens que se encontravam entregues ao esquecimento, literalmente mortas nos seus arquivos e que, a partir do gesto de apropriação da artista, retornam com uma nova carga expressiva, sendo rigorosamente novas imagens.

Numa mesma vertente mais uma vez lembramos o trabalho de Boltanski, agora situando suas ações recorrentes de apropriações, vindo reforçar essa mesma crítica à fotografia, não visando produzir novas imagens, mas trazer à tona o diálogo entre o social e o existencial, usando a seu favor o dispositivo da instalação onde associa à imagem, elementos e objetos heterogêneos. É o caso do trabalho *Purim Reserve* de 1989, uma instalação que compreende 8 fotografias, 8 lâmpadas, 8 caixas e fiação elétrica, sendo todos os elementos conectados e montados na parede. O título, naturalmente, é nesse caso tão importante quanto a montagem apresentada.

Se por um lado a instalação tende a valorizar a imagem fotográfica, a distribuição espacial e os recursos que organizam o conjunto ativam intensamente sua condição ritualística. Reconhecemos nas imagens retratos de crianças que, entretanto, permanecem anônimas, com suas fisionomias descaracterizadas pelo alto contraste. A fiação, que permite a iluminação frontal de cada foto oferecendo-lhes um foco, se transforma em desenho onde a fragilidade das linhas traz uma organicidade ao conjunto, conectando as partes, evidenciando a relação entre elas. As crianças formam um grupo, representam uma condição dentro da família e da sociedade, e suas imagens tensionam de forma pungente vida e morte, como uma promessa de vida precocemente abortada.

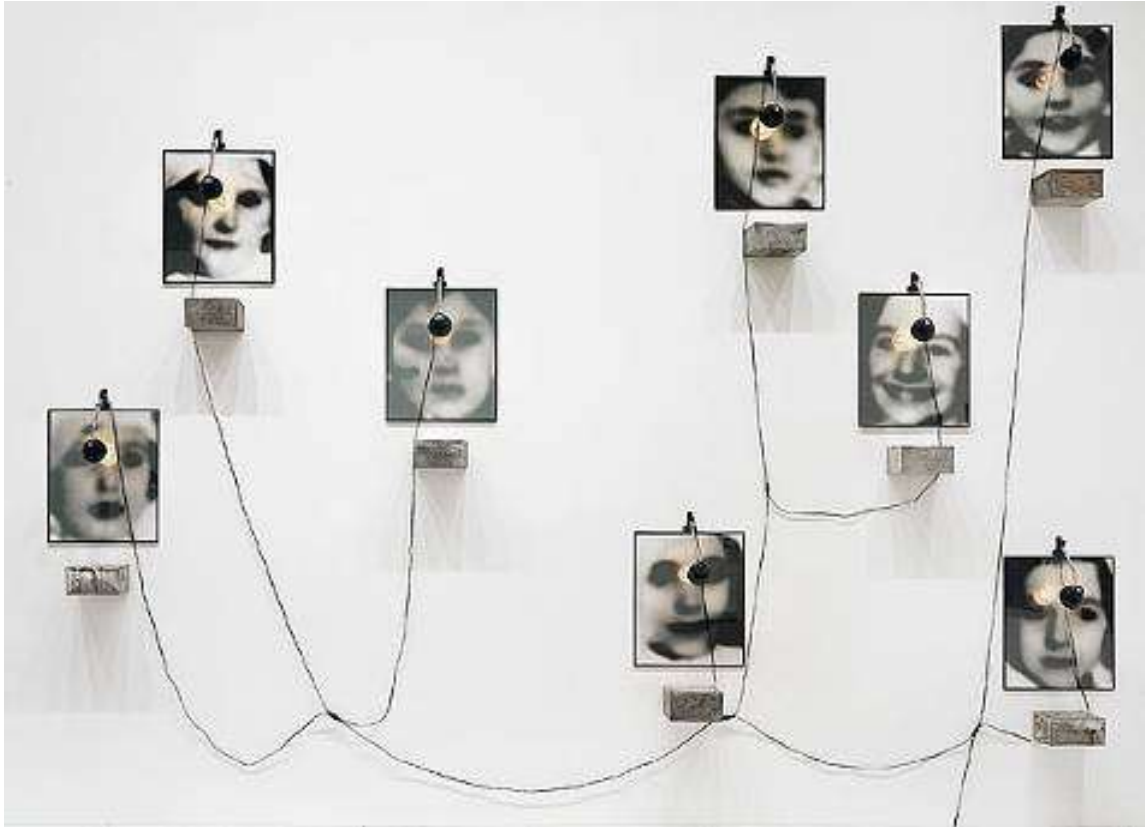


Figura 86 - Christian Boltanski. *Purin Reserv.* Instalação, 1987-90.

Somos instigados a buscar outros referenciais, a partir do conhecimento do título da instalação encontrando importantes elementos que dizem respeito às circunstâncias históricas referentes à obra. Entre 1987 e 1990, Boltanski realizou vários trabalhos usando essas fotografias de crianças judaicas que foram tiradas em 1939, por ocasião da Festa do Purim, celebração que comemora o dia em que a população judaica escapou de um massacre na Pérsia (por volta dos anos 500 a.C.). Boltanski, de família judaico-cristã, faz uma referência também autobiográfica, associando esse evento ao holocausto. Interessa-nos aqui, mais do que reconhecer esses “bastidores” das obras nem sempre acessíveis ao público, evidenciar as qualidades expressivas desse elaborado conjunto, que, se utilizando de imagens históricas e de arquivo nos leva a mergulhar num universo rico de referências onde a fotografia torna-se matéria e parte de um todo.

Podemos alargar a discussão sobre “o fim da imagem”, proposta por Tamisier, apontando a posição ética e política destes fotógrafos nas temáticas tratadas que se estende de forma pertinente à opção por não produzir novas imagens. Por outro lado, devemos considerar suas estratégias de apagamento e redução das imagens a vestígios fotográficos, na manipulação da exposição de luz ou mesmo digital, tensionando as condições de revelação, memória e esquecimento tão caras à fotografia.

Imagens de 3ª geração

Poderíamos distinguir ainda uma última categoria a qual designaremos “imagens de terceira geração”, onde a imagem fotográfica é ainda muito importante, mas onde parece deslizar em outros meios que não são exclusivamente fotográficos. Em versão impressa e sobre diferentes suportes, ocupando espaços de apresentação tradicionais assim como os não-convencionais - como lugares públicos de circulação e de passagem - esta categoria de fotografia freqüentemente é associada a signos gráficos variados (textos, desenhos, grafites, etc.). Sublinharemos mais uma vez a condição discutível do estatuto fotográfico destas imagens, a partir do momento onde saem de uma grafia direta da luz por processos mecânicos e químicos, para uma decomposição em retículas e seleção de cores nos métodos de impressão como os da gravura ou do off-set e na digitalização, onde a luz é convertida em cargas elétricas gerando uma série de valores de *pixels*¹⁷³.

Esta categoria é certamente herdeira do gesto cubista da colagem e da assemblage, mas neste caso, a conexão com a imagem fotográfica continua a ser ainda fundamental e encontra, na obra de Robert Rauschenberg (1925-2008), uma importante contribuição, da qual vemos muitos desdobramentos nas produções atuais. Este artista americano que dizia confiar menos nas ideias do que nos materiais, explorou a técnica da *transferência* aplicando solvente sobre imagens impressas - ilustrações,

¹⁷³ O nome *pixel* é uma abreviação de *Picture Element* e seria a menor unidade de cor componente de uma imagem digital. Como percebemos na própria origem da nomenclatura, a referência não é exclusivamente à fotografia mas à pintura, ou mais amplamente a imagem, pois é uma ferramenta que se propõe produzir e reproduzir qualquer tipo de imagem, inaugurando em si uma nova linguagem. Disponível em: <<http://eletronicos.hsw.uol.com.br/cameras-digitais1.htm>>. Acesso em: fevereiro de 2010.

fotografias, textos e grafismos publicados em revistas e jornais - transferindo-as para a própria tela de pano ou outras superfícies e suportes, método de impressão que sempre incorre em perda de definição da imagem sendo ao mesmo tempo uma característica que confere expressão à técnica. Utilizando imagens de publicidade e/ou jornalísticas, reproduções de obras da arte bem como objetos encontrados, o artista realiza, a partir de 1953, seus *Combine Paintings*, uma produção híbrida entre a pintura e a escultura que, sem se dedicar somente à simples colagem de objetos e imagens, promove um jogo mais complexo de interações usando a apropriação e a justaposição como estratégia de criação.



Figura 87 - Robert Rauschenberg. *Charlene*, colagem e pintura sobre tela, 1954.



Figura 88 - Robert Rauschenberg, *Brace*, 1962, óleo e serigrafia sobre tela.

Referindo-se ao uso da fotografia em seus trabalhos o artista afirma: "*Quando utilizo imagens, esforço-me em mostrar que o momento passou. A fotografia chega inevitavelmente atrasada: utilizo assim muitas imagens impressas, já reproduzidas, que denunciam essa característica.*"¹⁷⁴

¹⁷⁴"Entretiens", Septembre 1997 et Juillet 2005 In *Libération*. Disponível em : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg>. Acesso em: novembro de 2008.

A prática da *transferência* transforma as imagens fotográficas em elementos de construção e memória, necessariamente híbridos, moventes e contaminados. Como imagens “degeneradas” evidenciam sempre suas perdas, abrindo-se ao mesmo tempo a toda e qualquer interação com outros signos gráficos, pictóricos e objetuais, como mais uma matéria carregada de expressão em combinação com tantas outras.

Sabemos que Rauschenberg influenciou muitos artistas, de sua geração aos dias de hoje, continuando como evidente referência para experiências que operam linguagens diversificadas, borrando fronteiras e estabelecendo um espaço de expressão que focaliza os discursos próprios aos materiais apropriados, entre eles a imagem fotográfica “deslizante” e descaracterizada.

Douglas Crimp lembra que o termo “Pós-Moderno”¹⁷⁵ foi utilizado nos Estados Unidos, pela primeira vez, em 1968, por Leo Steinberg, justamente aplicando-o ao trabalho de Rauschenberg e considerando-o um marco de mudança perceptível a partir da transformação que realiza em sua pintura. Crimp comenta que esse teórico destaca uma radical mudança instaurada a partir das telas desse artista ao torná-las “plataformas de impressão” inaugurando uma superfície pictórica que “(...) *pode receber uma quantidade enorme e heterogênea de imagens e artefatos culturais que não eram compatíveis com o campo pictórico (...)*”¹⁷⁶ pré-moderno e moderno. Aproximando conceitos desenvolvidos por Michel Foucault (em sua *Arqueologia do Saber*) o autor reconhecer nesse mesmo período: “(...) *a substituição das unidades do pensamento historicista tais como tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite e*

¹⁷⁵ Sabemos que o termo já havia sido utilizado anteriormente pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa, em 1964, em artigo sobre Hélio Oiticica publicado em seu livro *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. Dizia Pedrosa: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela Pop - Art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna”. Com isso fazia a distinção em relação ao modernismo apontando duas situações novas: no que se refere aos meios, a apropriação de recursos eletrônicos e da automação na produção; no que diz respeito aos fins, um foco claro na sociedade de consumo. (ARANTES, Otilia Beatriz Flores. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. P.159)

¹⁷⁶ CRIMP, 2005, p.43-44.

transformação." ¹⁷⁷ Podemos, verdadeiramente, localizar no trabalho de Rauschenberg a descontinuidade perceptível nos fragmentos de imagens e objetos aglutinados numa condição que também se diferencia da assemblage, a partir do momento que suas apropriações são na realidade reproduções. Como dissemos, há um rompimento com categorias e hierarquias - da técnica, das imagens, dos assuntos apropriados e abordados nas obras -, uma desestruturação de limites entre estratégias expressivas e com isso uma ampliação exponencial de possibilidades na arte. Crimp ressalta ainda que o trabalho desse artista provocou uma fundamental alteração nos conceitos relativos à autenticidade e autoria. E não é apenas a autonomia da pintura que se desestabiliza, como o autor afirma ¹⁷⁸, mas também a autonomia da fotografia, ao apropriar-se de imagens de imprensa e ao utilizá-las, muitas vezes, como um vestígio que ainda assim convive com a pintura e com materiais diversos, numa mesma tela. Pelas mãos de Rauschenberg, chegamos ao que desejávamos explicitar através do título do capítulo *[Ab]usar imagens* e que consideramos uma condição recorrente na arte contemporânea.

Assim, daremos um salto temporal e espacial, buscando aprofundar essa reflexão sobre as imagens de terceira geração, através da obra *O Colecionador* de Mabe Bethônico (1966)¹⁷⁹. Trata-se, a princípio, de um trabalho de coleta de imagens fotográficas difundidas pela imprensa nacional e internacional que se iniciou em 1996. Através de todo o repertório reunido chegamos a identificar o perfil desse personagem construído pela artista: uma 'criatura autônoma' a distanciar-se de seu autor, dedicada, desde 1996, a essa coleta de imagens. *O Colecionador* é um criador compulsivo de temas aos quais se apega e passa a perseguir com um olhar atento, quase obscuro, como um 'sorvedor' de imagens. Sua

¹⁷⁷ Idem. p. 44.

¹⁷⁸ Ibidem. p.122.

¹⁷⁹ Mabe Bethônico vive e trabalha em Belo Horizonte/ MG, sendo artista-pesquisadora cuja produção se volta à pesquisas históricas e contextuais as quais engendram materiais expositivos variados, da instalação às publicações e estratégias digitais. Sua produção encontra-se disponível no projeto *Museu Museu* (<http://www.museumuseu.art.br/>), que acontece como uma galeria e biblioteca virtual onde temos acesso a um conjunto bastante significativo de sua obra.

vocação para o acúmulo é proporcional à predominância de um caráter metucioso e seletivo. Assim como tende à contínua ampliação de sua coleção, não deixa de impor a ela uma estrutura classificatória, ainda que transitória, cujos temas se desmembram em vários ensaios e em detalhes sempre mais minuciosos. Tendo em vista o número de recortes acumulado, hoje superior a 3000 imagens, sempre que apresentada, a coleção passa obrigatoriamente por uma seleção respeitando determinadas opções conceituais. As séries escolhidas são colocadas em vitrines no espaço expositivo e o restante das imagens, organizado e disponibilizado ao público na biblioteca da instituição.

Observar, cortar, classificar, guardar as imagens fotográficas são as ações empreendidas pelo *Colecionador*. Tais procedimentos de coleta e reunião de imagens não correspondem, no entanto, à rigidez do trabalho do arquivista para quem o limite de variantes é necessário para racionalizar as opções de consulta. O *Colecionador* é mais flexível, movediço, tecendo suas tramas temáticas, permitindo-se voltar atrás para rever e reclassificar uma seqüência que, de repente, saltou-lhe aos olhos. Seu gesto de coleta corresponde a um exercício do olhar e a um desejo de pensar através de cada imagem. Sem descartar os significados possíveis impregnados nesses fragmentos reunidos está, sobretudo, interessado nas perguntas que deles emanam e nas novas conexões que estabelecem com o conjunto da coleção o que faz com que freqüentemente tenha que atualizar os diagramas que explicitam a genealogia dos temas, pois estão sempre em transformação e sendo registrados a cada nova configuração.

Poderíamos relacionar esse ato de coleta ao ato da citação. Antoine Compagnon (1950), na sua obra *O trabalho da citação*, consagra um capítulo à "Ablação", palavra que significa "retirar pela força": "Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo"¹⁸⁰. Quando recorta cada imagem, *O Colecionador* parece repetir esse mesmo procedimento. O deslocamento que promove nega o contexto em que a foto estava inserida assim como os dados temporais que a envolviam, conseqüentemente constrói outras tantas possibilidades de leitura na aproximação provocada com os outros fragmentos criando novas

¹⁸⁰ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 13

associações e justaposições. A imagem se comporta, portanto, como citação, reforçando ideias caras ao *Colecionador* e relacionadas ao espaço urbano, suas imposições arquitetônicas, as construções e ruínas, os acidentes e as guerras, as múltiplas confrontações entre o indivíduo e a cidade, trazendo ainda o contraponto proporcionado pela paisagem natural, visível através das séries de flores que também coleta. Os assuntos explorados tornam-se objetos de reflexão frente à acumulação realizada. Além disso, apresentados como objetos, peças que organizam um jogo, em suas várias combinações ou justaposições, sublinham também uma falta relativa ao referente. Ora, aqui, o referente - o objeto ausente - é antes o texto jornalístico originalmente ligado à imagem.

O jornal, como suporte, é matéria contaminada, depositária de informações escritas e visuais que, no processo de reciclagem, acabam por fazer parte de seu cerne, de seu próprio corpo. As fotos resgatadas pelo *Colecionador* são *imagens sobreviventes*¹⁸¹, o que confirma a sua complexidade temporal entre o presente e a fugacidade do tempo, já que jamais poderão resistir à sua inegável fragilidade de imagens de imprensa: no amarelar e no desbotar de suas superfícies impressas, estarão sempre condenadas ao inexorável destino de fenecer. Nesse sentido parece interessante o que indaga Didi-Huberman: *“É preciso que nos perguntemos, não somente como as formas aparecem, mas também como elas desaparecem. Mas igualmente em que sua desaparecimento não constitui talvez senão uma ilusão ou um efeito de recusa. Resumindo, uma possibilidade de eterno retorno”*¹⁸² Um acervo de antemão condenado, como poderá ser mantido? Deve ser preservado ou devemos aceitar seu desaparecimento, tendo em vista também que, da maneira como se propõe, poderá também ser continuamente ampliado? Aí se encontra um ponto de conexão crítica com os conceitos de colecionismo e conservação tão caros à instituição museológica que têm se mostrado o lugar mais apropriado para abrigar essa obra de Mabe Bethônico. A aquisição, seja por pesquisa, doação ou opção curatorial do colecionador-museu, será sempre uma questão polêmica, sobretudo no que se refere à guarda, à

¹⁸¹ Lembramos aqui do termo utilizado por Georges Didi-Huberman e desenvolvido em sua obra: *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. (« *A Imagem sobrevivente. História da arte em tempos de fantasmas segundo Aby Warburg* »).

¹⁸² DIDI-HUBERMAN. 1998. P. 38-39.

conservação, à manutenção e apresentação dos acervos, que contam hoje com uma multiplicidade de mídias, procedimentos e suportes, do perecível ao virtual, desafiando os profissionais da área a se atualizarem e atualizarem simultaneamente as tecnologias que possam auxiliá-los nessa tarefa.

Da mesma forma, os padrões expositivos institucionais são nessa obra colocados em xeque ao incluir a biblioteca e suas metodologias no circuito da visitação, sugerindo o deslocamento do público para esse espaço normalmente dedicado à pesquisa e não à exposição. Não é, portanto, a contemplação a exigência da obra, mas sim uma atitude curiosa, exploratória e reflexiva.

Na coleção, normalmente retiramos os objetos de circulação em benefício de sua preservação o que os tornam também objetos de desejo concentrando diferentes valores - monetários, simbólicos, históricos, afetivos -, sendo por isso tanto mais atraentes e sedutores, quanto mais obstinada for sua acumulação.

Mas o estatuto atribuído   coleção pode tanto conferir à mesma um caráter museológico como mencionamos a pouco (tornando-o intocável e somente predestinado   memória e a seu significado histórico), como constituir-se de forma viva e em permanente transformação, mantendo-se em circulação e entregando-se ao risco dos desvios e das possíveis subversões de usos. A proposta de Mabe Bethônico cabe bem nessa última categoria pois há nela um aspecto importante que se refere à transferência da coleção, inicialmente a esse *Colecionador* fictício e, em seguida,   instituição que abriga a coleção ainda que temporariamente. Com seu percurso assumido por outros protagonistas, coloca em prática "desejos" menos institucionais e mais individuais, faz valer escolhas pessoais que constituem novos eixos temáticos ao conjunto. Por outro lado, por mais bem protegidas que estejam tais imagens, preservadas em caixas de arquivo e em embalagens de ph neutro, como dissemos antes, estão fadadas   desapareção o que faz com que essa coleção tenha a proposta peculiar de *deslizar* temporalmente, descartando as imagens que desbotam e adquirindo sempre outras mais recentes.



Detalhe série "enchentes".



Vista vitrines com séries selecionadas e Diagrama plotado na parede mostrando temas da coleção.



Detalhe embalagens de acondicionamento da coleção



Detalhe da organização da coleção na biblioteca do museu.

Figura 89 - Mabe Bethônico, *O Colecionador*, 2002. Museu de Arte da Pampulha.

As fotografias, impressas e transferidas para esse suporte perecível do jornal são mais vulneráveis, mas, ao mesmo tempo, se prestam às mais variadas experimentações o que nos indica que, nessa categoria de imagens de terceira geração, a fotografia potencializa suas possibilidades de uso e expressão afirmando-se como campo fértil e sempre explorável, em contínua transformação, desconstrução e deterioração, se mantendo no foco das produções e dos debates mais recentes sobre arte.

O trabalho *O Colecionador* vem reforçar a tese da materialidade da imagem proposta nessa pesquisa pois enfatiza o caráter *objetual* de cada imagem recolhida e conservada. Outros tipos de coleção

trazem essa mesma ideia, como as coleções de selos, de postais, de santinhos e cartões, de figurinhas de universos variados como o do futebol, dos filmes infantis, de conhecimentos gerais. Todos são exemplos de imagens colecionáveis que possuem, em comum, o suporte ordinário do papel, sendo impressos em dimensões reduzidas que facilitam o consumo, a troca e a circulação e misturam muitas vezes em sua superfície fotografias, desenhos, reproduções, ilustrações e signos gráficos variados. Tais imagens participam de nossas vidas, de nosso cotidiano, em estantes, dentro de livros e agendas, presas à geladeira, e estamos sempre levando e trazendo, entregando a alguém, enviando pelo correio, oferecendo como lembrança. Essa condição, que facilita a circulação, torna-se também propícia à criação, carregando consigo todo um espectro de contaminações que enriquece ainda mais seu uso como imagem-matéria na produção artística.

Quando nos referimos, no primeiro capítulo, ao vídeo em que Didi-Huberman apresenta as fotos de *Augustine*, comentamos sobre seu encantamento com as imagens, suas *mãos emocionadas* com o toque necessariamente conjugado ao olhar, e reconhecemos uma atitude que podemos tanto ver no amante como no artista ou no colecionador (coletor e também caçador) diante dos objetos que reúne e, apesar de percebermos que existe na natureza desse último um forte sentido de propriedade e um impulso incontido de acumulação, vemos também que sua paixão imanta a coleção, atribuindo-lhe valores simbólicos, afetivos e cognitivos, entre outros. Para o artista, para quem esse gesto de coleta é também recorrente, o objeto coletado pode ser a matéria prima para a realização de sua obra, um motivo inspirador ou foco de curiosidade e pesquisa jamais neutro. *O Colecionador* parece tocar também nessa questão sendo inclusive generoso nas possibilidades que oferece para sua fruição e também para a ação - do museu e/ou do observador.

Sobre esse assunto Van Gogh se manifestou de forma bastante expressiva em correspondência com um amigo, em 1883:

Esta manhã, eu fui ver o lugar onde os lixeiros deixam o lixo, impressionante, é lindo ! ... Amanhã me serão trazido alguns objetos interessantes desse monte de dejetos, candeeiros quebrados entre outros, para que eu possa observar ou, se preferir, para me servirem de modelos. Eles são enferrujados e torcidos... Seriam

*qualquer coisa para um conto de fadas de Andersen, esses montes de baldes, de cachimbos e de encanamentos de fogões que as pessoas se desfazem. Algo do que sonhar sem dúvida esta noite, mas sem dúvida do que trabalhar este inverno. Se por acaso você passar por La Haye, eu te farei esse prazer de te levar nesse lugar e a outros ainda que, tão desagradáveis que sejam, representam um paraíso para o artista.*¹⁸³

Ao que parece o encantamento com esses entulhos a que Van Gogh se refere é semelhante ao encantamento de Didi-Huberman com aquelas fotos de *Augustine*, podendo também ser semelhante ao d'O *Colecionador*. A preciosidade do achado é parecida. O respeito por cada objeto ou foto e a poesia que inspiram contribuem para concluirmos a importância que podem ter como forma privilegiada do fazer e do pensar.

Paul Valéry em sua obra *Eupalinos ou O Arquiteto* constrói o diálogo entre Sócrates e Fedro, ambos se encontrando *pos mortem* e refletindo sobre suas vidas. Em dado momento, Sócrates, referindo-se a uma específica experiência vivida em sua juventude comenta: "(...) O acaso depositou em minhas mãos o objeto mais ambíguo do mundo. E as reflexões infinitas que ele me fez fazer, tanto podiam conduzir-me ao filósofo que fui, quanto ao artista que deixei de ser..."¹⁸⁴ Um objeto que jazia na orla marítima, rejeitado pelo mar, fisionomizou sua atenção provocando-o como um enigma. E continua:

(...) uma coisa branca e da mais pura brancura; polida, e dura, e doce, e leve. Ela brilhava ao sol, sobre a areia lambida, que é sombria e semeada de faíscas. Eu a peguei; eu soprei sobre ela; eu a esfreguei sobre meu manto e sua forma singular paralisou todos os meus outros pensamentos. Quem te fez? pensei. Não te assemelhas a nada, no entanto não és informe. Serás o capricho da natureza, ó inominada, trazida a mim, em meio às imundices que o mar repudiou esta noite?

¹⁸³ Carta de Van Gogh citada no catálogo *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, editado pela Sociedade auxiliar das exposições do Palácio de Belas Artes de Bruxelas, em 1965. Apud VILLEGLE, 2008. P. 61

¹⁸⁴ VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34 1996. p. 52

Indagado sobre qual a matéria de que tal coisa era feita, responde: "*Da matéria de sua forma: matéria a dúvidas*"¹⁸⁵

O mesmo poderíamos dizer das imagens, tanto aquelas coletadas pelo *Colecionador* quanto qualquer imagem apropriada e coletada no campo da arte, pois se apresentam para nós, e por isso nos debruçamos sobre elas, como *matéria a dúvidas*. A imagem podendo ser, nas mãos do artista, um objeto a mais, vulgar e precioso, matéria prima disposta às mais variadas manipulações e conjunções com outras matérias expressivas. Caberia então afirmar que as imagens apropriadas de universos variados - da informação, da publicidade ou da arte -, possuem um discurso próprio que se sobrepõe ao que representam ou narram e que é pura expressão aliada a uma impura contaminação, impondo-se como substância para a invenção.

4.3. DILACERAMENTO: para além do fim da imagem

Fizemos referência aos *Combine Paintings* de Rauschenberg devido à hibridação que realizam, misturando a imagem fotográfica a outros registros de expressão plástica. Podemos encontrar essa mesma condição de contaminação na obra de outro artista que nunca trabalhou especificamente com a fotografia e que teve pouco contato com as novas tecnologias, mas que por via indireta utiliza fartamente desses dois registros numa proposta que vem lançar novas perspectivas sobre nossa reflexão: falamos da obra de Jacques Villeglé, realizada desde 1949 a partir do recolhimento de cartazes, os mais variados, encontrados nas ruas e nos metrô de Paris. Peças gráficas produzidas quase exclusivamente para publicidade, seja divulgando eventos culturais, realizando campanhas e manifestos ou promovendo a venda de produtos e serviços, são regularmente atualizadas, afixadas nos lugares de intensa circulação, quase sempre por acumulação: não sendo retirados para posterior substituição, os cartazes são na verdade justapostos numa espécie de *palimpsesto publicitário* em contínua acumulação

¹⁸⁵ Id, Ibid.

e constituem parte substancial do cenário e da rotina das grandes cidades¹⁸⁶. Assim, essas camadas espessas de colagens, a partir de sua permanente e incontrolável *vandalização* anônima, adquirem a qualidade matérica ideal para as apropriações de Villeglé trazendo a revelação de imagens, cores e textos que criam diálogos espontâneos, constroem novas imagens e novas possibilidades de leituras híbridas, algo que podemos considerar como condição emblemática do que se passa com a imagem fotográfica hoje e de que falaremos mais adiante.

Uma obra que se processa pela subtração de partes, pela retirada do material, através de rasgos sucessivos e aleatórios ocorre numa circunstância de ação contrária à do pintor que acrescenta matéria plástica e/ou pictórica à sua obra, sendo também o movimento inverso ao da colagem. Villeglé comenta que os trabalhos de colagem realizados por Picasso e Braque foram um prelúdio fundamental para a evolução da matéria pictórica que, incluindo impressões gráficas e estampas produzidas industrialmente, ampliou enormemente seus recursos expressivos. A apropriação de cartazes dilacerados dá continuidade a essa pesquisa que se estabelece enquanto linguagem e que apresenta uma inequívoca materialidade pictórica proporcionada pela interação entre cores, texturas gráficas e texturas matéricas dos papéis rasgados. Por outro lado, é um procedimento que inverte a lógica da colagem e por isso parece tão apropriado a essa produção o termo *décollage* aplicado por Raymond Hains, fotógrafo que teve grande influência sobre Villeglé e com quem compartilhou boa parte dessa atividade de coleta pelas ruas de Paris. A noção de *décollage* torna-se fundamental por trazer ao mesmo tempo a ideia do descolamento presente no gesto necessário para a realização do trabalho assim como evidencia a liberdade e potência nele inseridos, no vôo e deslocamento - dos cartazes em si tomados como fragmentos da realidade -, e do observador que, diante de cada apropriação exposta, é levado a decolar do real numa provocação que se aproxima dos *ready-mades* duchampianos: *"Apropriar-se deste ou daquele fragmento do real para fins poéticos é colocar o problema da autonomia expressiva do objeto, ou seja, retornar ao referente dadaísta, ao ready-made de Marcel Duchamp"*¹⁸⁷,

¹⁸⁶ VILLEGLÉ. 2008. P.25.

¹⁸⁷ RESTANY, 1979, p. 32

talvez nesse caso radicalizado na articulação entre gesto, forma e discurso. É a partir dos *ready-mades* comentados anteriormente, que vemos pela primeira vez elementos morfológicos e materiais associados à escolha, à decisão do artista, estabelecerem na arte um novo repertório expressivo. Villeglé faz sempre questão de insistir sobre a questão fundamental da escolha em sintonia direta com as articulações de Duchamp:

*"(...) sem fazer pouco caso dos diversos processos intencionais da criação, eu não repetirei jamais o suficiente que – se abandonar o fazer pelo raptar não é se deixar levar pelo jogo de preferências; mas exatamente querer mudar de atitude – a estima particular pela escolha implica a recusa de toda escala de valor entre o objeto criado e o objeto encontrado em sua plenitude."*¹⁸⁸

Trabalhando a partir do real, a condição do próprio fazer determina uma forma específica de experiência que se aproxima das experiências clandestinas das pichações, mas que define em grande medida que a apropriação também ocorre em relação ao acaso: Seriam *"(...) três condições fora das circunstâncias habituais da criação "a introdução da rapidez de execução, a negação da premeditação tanto no objetivo como no gesto e a presença de um certo estado extático."*¹⁸⁹

Cada rasgo, além da euforia (e êxtase) presente no gesto, é sua própria memória e sua integração com o diverso numa realidade que aponta continuamente para uma potencial transformação, como um ato para sempre em suspensão, um eterno devir, fazendo lembrar mais uma vez aqui o trabalho *Paz Armada* de Rosângela Rennó. Percebemos em ambos a singular relação que constituem com o tempo. Na obra de Villeglé instala-se uma simultaneidade de imagens, de símbolos gráficos, de feridas sem cicatrização, de gestos anônimos. E o artista, ao se apropriar de cada *acumulação dilacerada*, suspende o processo sem, entretanto, deixar de revelá-lo e sem impor sobre ele qualquer outro material que configurasse sua fixação permanente, sua estagnação. Suspender o processo, mas não estagná-lo. Na matéria constitutiva do trabalho há um tempo de memória, há um tempo de processamento em que vão se impregnando os gestos anônimos, há um tempo para o diálogo dos fragmentos sobreviventes

¹⁸⁸ RESTANY, 1979. p. 15.

¹⁸⁹ VILLEGLE. 2008. P. 69. (Tradução nossa).

que redundando no tempo da observação, jamais imediato. Há ainda o tempo da dimensão verbal que por mais desconstruída e aleatória que seja em cada versão, convoca o observador a desvendá-la:

*Nosso olhar não pode se deparar sobre estes novelos de palavras e imagens sem que nossa imaginação não tente completar uma palavra pela invenção de uma sílaba, desenhar a parte que falta de um rosto ou se lançar em toda sorte de extrapolações tão improváveis como naturais. Isto vem certamente do fato de que esses objetos são por princípio publicidades. Eles são então linguagem. Os cartazes dilacerados são vestígios dessas operações de comunicação que buscam num momento ou outro interpelar o passante. Eles são portanto signos que nenhuma alteração pode rebaixar a uma materialidade não significante.*¹⁹⁰

Além disso, se associam a eles os “títulos” que acompanham cada obra, pois Villeglé os designa normalmente com o nome dos locais de onde foram retirados, freqüentemente, os nomes das estações do Metrô de Paris, ou no mínimo faz menção a eles também promovendo um tipo de colagem de partes dos nomes. É o caso da primeira apropriação que Villeglé realiza junto a Raymond Hains, cujo título *Ach Alma Manêtro* faz referência à presença lacerada de parte do nome “Bach” (sem o B, no canto inferior esquerdo do painel), e à contração de Alma Marceau, estação de metrô onde recolheram o cartaz¹⁹¹. Essas informações relativas ao local de retirada dos cartazes possibilitam então, para o observador, a construção de geografias, percursos desenhados na cidade, que guardam em si uma particular complexidade: a questão do fluxo, do lugar, dos usos da cidade, da identidade do passante com cada localidade.

¹⁹⁰ DAUPHIN, Didier. *Jaques Villeglé ou l'éclatement régénérant des signes*. Paris : Archibooks, 2008. 114p. p. 15 (Tradução nossa).

¹⁹¹ Trata-se de um painel de 60 x 260 cm, onde reconstruíram a quatro mãos sobre uma tela, o conjunto dos cartazes lacerados por anônimos e por eles próprios, numa tentativa de “restaurar” e resgatar o estado original em que o encontraram na rua. Villeglé explica que nessa primeira experiência, arrancaram as camadas de cartazes sem método, retirando-o aos pedaços. Chegando ao ateliê ele próprio iniciou a “restauração” remontando a partir da esquerda a colagem dos fragmentos. Insatisfeito com o resultado passou a Hains a finalização do trabalho o que fez com que um lado parecesse mais irregular e o outro composto de forma mais organizada. Ver DAUPHIN, 2008. P.54.

"<Lacerado anônimo>. Por esse nome genérico cada obra ganha um caráter específico. Ela pode ser vista segundo a localização do achado, ou segundo a predominância estética, documental ou afetiva que o observador discernirá."¹⁹²



Figura 90 - Jacques Villeglé e Raymond Hains, *Ach Alma Manêtro*, 1949.

Assim, com tantas implicações temporais e de leitura, existiria um "tempo" de consolidação real do trabalho?

*O cartaz dilacerado é o real aprisionado vivo. Tal qual. [Nele] estão anulados os ligeiros deslocamentos e os sutis desvios em relação ao real. No cartaz dilacerado não há mais figura de retórica e, se por acaso, entre o resto de uma palavra e um retalho de imagem, a relação é metonímica, metafórica ou simplesmente humorística, a 'culpa' é imputável exclusivamente ao Acaso em si.*¹⁹³

O dilaceramento implica numa ferida sem cura, aberta e em permanente vulnerabilidade. Didi-Huberman em notável reflexão a respeito das colagens de outro artista francês, Christian Bonnefoi (1948), fala que seu trabalho é uma *ferida em ato*, expressão que poderíamos aplicar perfeitamente aos cartazes de Villeglé. Os cortes, rasgos e fissuras mantêm ativos esses diálogos inesperados de que falamos, entre signos gráficos, tipográficos, fotográficos e cromáticos e conferem aos cartazes a *existência-pan*¹⁹⁴ já mencionada e que retomamos aqui. Um dos significados atribuídos a esse vocábulo

¹⁹² VILLEGLÉ, 2008, p. 52-53. (Tradução nossa).

¹⁹³ DAUPHIN, 2008, p.14.

¹⁹⁴ Essa expressão de Didi-Huberman comentada na página 176 dessa pesquisa é também utilizada pelo autor para falar desses trabalhos de Christian Bonnefoi (série *Babel IV* de 1982-83) que misturam pintura e colagem

da língua francesa e que deixamos voluntariamente de comentar anteriormente, é a designação de pano ou corte de tecido. Os cartazes são realmente próximos a tecidos justapostos, camadas (epidérmicas) que recobrem a cidade. Trata-se também de uma designação possível para uma parte de um muro, no caso de Villeglé, exatamente o lugar da existência original de sua privilegiada matéria de coleta. O muro é anteparo, obstáculo e parada para o olhar, - naturalmente os muros escolhidos para a fixação desses cartazes são obrigatoriamente aqueles situados nos locais de grande circulação, já que seu objetivo primordial é a veiculação de informações para o consumo -, e torna-se a perseguida mira do artista que encontra em tais espaços a substância de seu trabalho. Segundo Pierre Restany, crítico francês que teve essencial importância para o grupo dos chamados Novos Realistas, no qual esse artista participou ativamente: "(...) Villeglé é fiel à colheita (...): é o pedestre inspirado que descobre a poesia na superfície dos muros." ¹⁹⁵ Ele e Raymond Hains são como que movidos pelo "êxtase da descoberta, a súbita aparição nos muros da rua da imagem decomposta em fragmentos e deformada colhida como um todo, como uma continuidade dinâmica através dos planos sucessivos de laceração" ¹⁹⁶. Suas apropriações parecem representar também a ideia de *observatório* que temos desenvolvido, fixando um estado - a *ferida em ato* -, como uma revelação do que é corriqueiramente visto e do que jamais foi visto. Mais uma vez a *existência-pan*, desta vez refletida na outra designação do termo *pan*, então referente à totalidade. Como no caso do pan-óptico que se refere à visão de todas as partes, nos cartazes sobrepostos e rasgados, há a totalidade das camadas, simultaneamente expostas, que por essa característica passam a exercer um poder de atração sobre esses artistas como numa peculiar revelação sobre a poética dos muros da cidade: *A super excitação da memória provocada pelas manchas, os fragmentos de palavras ou de objetos que ora se autodestroem, ora se recriam, podem ser considerados como promotores de sentido.* ¹⁹⁷ Por fim *pan*, como *pane* ou *pânico*, representa a função dilacerada de todos esses conjuntos de palimpsestos gráficos, desconstruídos por anônimos, que anulam

utilizando além de tinta acrílica e grafite, fragmentos de entretelas de diferentes texturas. In: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99 - 110.

¹⁹⁵ RESTANY, 1979. p.55.

¹⁹⁶ Ibid.p.55.

¹⁹⁷ VILLEGLE, 2008, p. 80. (Tradução nossa).

peremptoriamente seus propósitos utilitários comprometidos com a lógica da comunicação, do mercado e do poder. Nesse sentido fazem um jogo entre a aparição e o apagamento, já que obstruem a leitura ao mesmo tempo em que revelam outras tantas construções transversais de sentido, desde o visível/invisível e legível/ilegível até os desdobramentos constituídos no processo e no gesto que se revelam como ato político e social. Instauram dessa forma um foco preciso de observação sobre a realidade. Ao retirar os cartazes, tanto Villeglé como Hains, também de forma anônima, descolam e deslocam esses conjuntos que já se encontravam a um passo de serem descartados, realizando o mesmo procedimento de *ablação* que relatamos no trabalho do *Colecionador*, só que agora sobre a 'epiderme' da cidade. Deixam um vazio que certamente será rapidamente preenchido, e recontextualizam as apropriações, junto a outras já colecionadas, assinando-as e apresentando-as em galerias e museus de arte, numa transferência para a cena artística que jamais será banal ou ingênua.

Nesses cartazes vemos que a imagem fotográfica tem lugar privilegiado compartilhando, entretanto, seu espaço com outros elementos de toda ordem, pois além das grafias de antemão heterogêneas incluídas na produção gráfica e publicitária contemporânea temos, nesse ambiente vivo da cidade, muitas outras inserções e interferências impostas através de rabiscos, pichações, stickers e tantas formas de intervenção sobre a imagem.

Villeglé, fazendo-se valer dessa superfície da cidade, se identifica principalmente com os anônimos a agir clandestinamente sobre o universo público, instaurando assim um gesto político e irônico de anulação sobre o efeito publicitário e consumista dessas peças gráficas tão recorrentes e insistentes em nosso cotidiano. Em suas palavras:

*Pelo dilaceramento, antídoto contra toda propaganda, a publicidade, 'condensado de civilização', foi introduzida no domínio do alegremente ilegível (...)*¹⁹⁸ *"Mas esse 'jornal do mundo da rua' o raptor só se apropria a partir do momento que, dilacerado, o cartaz escapa ao comércio, à política; as imagens se metamorfoseiam aleatoriamente, as palavras fazem seu jogo, tornam-se ilegíveis. É então pelo*

¹⁹⁸ VILLEGLÉ, 2008. p. 33. (Tradução nossa).

quiproquó que como flanador dos tapumes 'você lê... os cartazes que cantam bem alto. Eis a poesia esta manhã e para a prosa há os jornais.'¹⁹⁹



Figura 91 - Jacques Villeglé, *Rue Saint Yves*, posters sobre tela, 1964 e *Rues Desprez et Vercingétorix - "La Femme"*, 1966.

Compara sua prática ainda às práticas do raptor, do *voyeur* e do colecionador, dizendo que todos podem ser designados genericamente como "dilaceradores anônimos".

A proposta desse artista francês parece encontrar sua extensão natural na manipulação das novas tecnologias, cada vez mais acessíveis e disponíveis à criação, oferecendo outras modalidades de dilaceramento que permitem a multiplicação das hibridações, das reconstruções e desconstruções de imagens. Trata-se de uma condição prevista no próprio movimento do Novo Realismo identificado por Restany como expressão das questões industriais e urbanas e como "destino da tecnologia contemporânea". Segundo ele, o mérito dos novos realistas reside no fato de terem se comportado

¹⁹⁹ Ibid. p. 23. (Tradução nossa).

como “perfeitos humanistas da tecnologia”, recuperando poeticamente as formas mais correntes de explosão das linguagens visuais, da publicidade, dos *mass media*, acolhidos no “mundo da rua”. Nesse sentido parece inaugurar também uma prática de *pós-produção* que também se tornou familiar às práticas artísticas contemporâneas que, de alguma forma, incorporam noções de dilaceramento, liberdade e indeterminação.

“(…) confirmamos que o gesto do anônimo escapa à organização funcional do construtor pelo acaso feliz ou infeliz (inspirado ou azarado), inerente ao dilaceramento que não pretende o Belo como finalidade, mas, ousaria dizer, ao mundo libertário do indeterminado.”²⁰⁰

Aprofundando mais a questão do dilaceramento reconhecemos exprimir de maneira bastante adequada a condição da imagem fotográfica na arte contemporânea. Tal palavra tem sua origem etimológica no termo latino *dilacerare*²⁰¹ que se refere à ferida aberta, sobretudo, aos tecidos orgânicos, ao corpo e à carne. Ora, esta ferida encontra-se de maneira literal na ação de Villeglé sobre os cartazes do metrô, assim como na obra *Colecionador* de Mabe Bethônico. Nesses dois casos o ato de cortar ou rasgar traz consigo a possibilidade de uma potente multiplicação de sentido. A ruptura desperta a percepção, provoca deslocamentos, expõe o que normalmente está oculto ou ignorado. Sem rejeitar a ideia de sofrimento implícita no termo, é a fragilidade e o desequilíbrio que, combinados à experiência da ruptura, imprimem essa potência de transformação e perturbação do sentido em meio à criação artística. A reflexão proposta por Didi-Huberman na obra *Devant l'Image*²⁰² é particularmente enriquecedora e permite ampliar a elaboração teórica a respeito do dilaceramento da imagem a partir de variados elementos. Destacaríamos aqui a rica reflexão que propõe em relação à experiência do sonho que, *a priori*, define poeticamente como uma oportunidade de acordar: um acordar da percepção. Considerado como uma abertura privilegiada da sensibilidade, o sonho nos leva a uma

²⁰⁰ Ibid. p.18. (Tradução nossa).

²⁰¹ SCHELER, Augustus. Dictionnaire d'Étymologie Française. Paris, 1862. P. 85. Disponível em: <<http://books.google.fr/books?id=9DwTAAAMAAJ&printsec=titlepage>>. Acesso em: novembro de 2009.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, *Devant l'Image*, Paris: Minuit, 1990. Fazemos aqui referência ao capítulo 4 dessa obra: “Image comme déchirure”, p. 169-269.

condição de imersão na imagem, dentro de uma lógica não-linear, capaz de problematizar as experiências vividas. Como afirma o autor, “*uma função dilacerada – ou seja, que inclui em si a potência do negativo – acontece, então, enquanto trabalho na intensa ou evanescente visualidade das imagens do sonho*”²⁰³. Esta “*função dilacerada*”, não é outra coisa senão a complexa relação entre as imagens da lembrança e o esquecimento em nossos sonhos, e “*o impensável que atravessa a imagem*”²⁰⁴. Entre o desejo, a frustração e o medo, o sonho se constrói através de uma *figurabilidade* jamais explícita mas sempre aberta, esgarçada, rasgada. Aplicada à utilização da imagem fotográfica na arte contemporânea, podemos dizer que o dilaceramento exprime essa potência do negativo por uma exploração corrosiva, e apesar de tudo, constitutiva de sentido e portadora da intensa força imaginativa do sonho.

O trabalho de Pascal Dombis (1965)²⁰⁵ persegue esta lógica e nos ajuda a perceber que o dilaceramento pode ser tanto físico como virtual e que esta ruptura nos leva mais profundamente à “carne” da imagem. Parece importante sublinhar o título *Google* dado a uma das séries de trabalhos que tem realizado recentemente, fazendo referência a esse rico banco de imagens amplamente acessível na Internet. A série apresenta várias camadas simultâneas de colagens de imagens coletadas na *web*, reunidas em *grids* quadriculados assemelhando-se a colchas de retalhos em *patchwork* que, com o auxílio de uma placa lenticular, se alternam em função do deslocamento do observador dando ilusão de profundidade e de que coexistem múltiplas camadas de imagens. O artista explica que utiliza a ferramenta de pesquisa *Google Images* utilizando algumas palavras-chave, no caso, referentes a cores - preto, branco, vermelho, azul, rosa e outras – a partir das quais encontra milhões de imagens que muitas vezes não têm necessariamente a cor pesquisada, mas que foram indexadas por essa cor no banco de dados. Em suas palavras:

²⁰³ Ibid. p. 178.

²⁰⁴ Ibid. p. 218.

²⁰⁵ Pascal Dombis é artista francês conhecido internacionalmente, que tem utilizado as linguagens digitais para produzir trabalhos, fazendo-se valer de repetições e operações simples com algoritmos, na geração de imagens de grandes dimensões apresentadas através de dispositivos de instalação que constituem ambientes imersivos.

Eu utilizo a pesquisa na internet como processo de criação: eu não seleciono as imagens. Não são as imagens individuais que me interessam, mas sua acumulação excessiva, e os diferentes espaços visuais que elas podem criar. Combinadas em conjunto, essas imagens constroem um tipo de tautologia visual que vai além da pesquisa iniciada na internet. ²⁰⁶

Com os conjuntos heterogêneos de imagens, selecionados como foram sem qualquer outro critério a não ser o da palavra-chave, ele produz planos de colagem digital sobre os quais aplica a placa lenticular, de onde provém todo o efeito cinético e ótico, criando uma vibração constante das imagens em função do deslocamento do observador. Assim, o artista obtém o efeito de uma imagem movente ou uma *imagem-fluxo*, como Christine Buci-Glucksmann a designa: “(...) a *imagem-fluxo* produzida pelas novas tecnologias não tem parada, não tem nem fora, nem dentro, não tem original. Plana e, no entanto, folheada, não é mais a imagem de um real preexistente: ela produz o real, e cada imagem pode deslizar-se sob ou sobre outra imagem, numa sobre impressão ao infinito” ²⁰⁷. Pois é esta imagem folheada, construída a partir de uma *sobre-impressão ao infinito*, que nos permite reconhecer dentro do virtual e do universo digital, uma forma de dilaceramento que se abre à multiplicidade de sentido comentada anteriormente. A combinação de imagens é essencialmente heterogênea, colocando em igual diapasão ilustrações, imagens fotográficas de diferentes universos, imagens publicitárias – gráficas e tipográficas –, desenhos de história em quadrinhos, frames cinematográficos, reunindo todo tipo de repertório imagético histórico e recente que permanece em circulação inteiramente disponível para sua fácil apropriação.

²⁰⁶ DOMBIS, Pascal. Disponível em: <http://www.dombis.com/work/Google_Color.htm>. Acesso em janeiro de 2011. (Tradução nossa).

²⁰⁷ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Curadora da exposição de Pascal Dombis, *Image-Flux*: Galerie RX – Éric Rodrigues & Éric Dereumaux, Paris, 2009.



Figura 92 - Pascal Dombis, *Google RBYKW*, 2008. 180 x 110 cm cada.

O trabalho de Pascal Dombis transita entre o bidimensional e o tridimensional, colocando simultaneamente as duas situações em ativa tensão, já que incorpora uma profundidade virtual às obras e as produz em escala humana a qual traz, assim como acontece em suas instalações, uma condição imersiva à sua apreensão pelo observador o qual se vê, por vezes, engolido por essa 'polifonia de imagens'. As instalações, de maneira geral e por sua natureza, já criam semelhante situação, mas ocorre nas propostas de Dombis a imposição de uma voluntária saturação nos ambientes que constrói e trabalha graficamente, não só incorporando a imersão do observador mas a vertigem provocada por distorções perspectivas e aspectos óticos por vezes perturbadores. Trata-se de um trabalho que tem migrado para situações espaciais muito variadas incluindo também o espaços arquitetônicos em diálogo com a cidade, como ocorreu, por exemplo, na instalação *Mikado_Xplosion* (2008), que ocupou os vidros da fachada do Instituto Cultural Itaú localizado na Avenida Paulista em São Paulo. Fazendo

interferências gráficas com traços coloridos que vão ficando mais e mais intensos e compactos na parte baixa do prédio, o artista construiu uma ruidosa interação com a arquitetura e, apesar de tomar somente as superfícies como uma pele aderida à construção, todo volume foi ativado, interna e externamente, se impondo inclusive como intervenção urbana. Essa condição de trabalhos que dialogam com a paisagem e proporcionam uma imersão na imagem será o assunto do próximo capítulo, mas vale situar aqui essa dimensão importante do trabalho de Pascal Dombis para localizar a amplitude das questões que aborda.

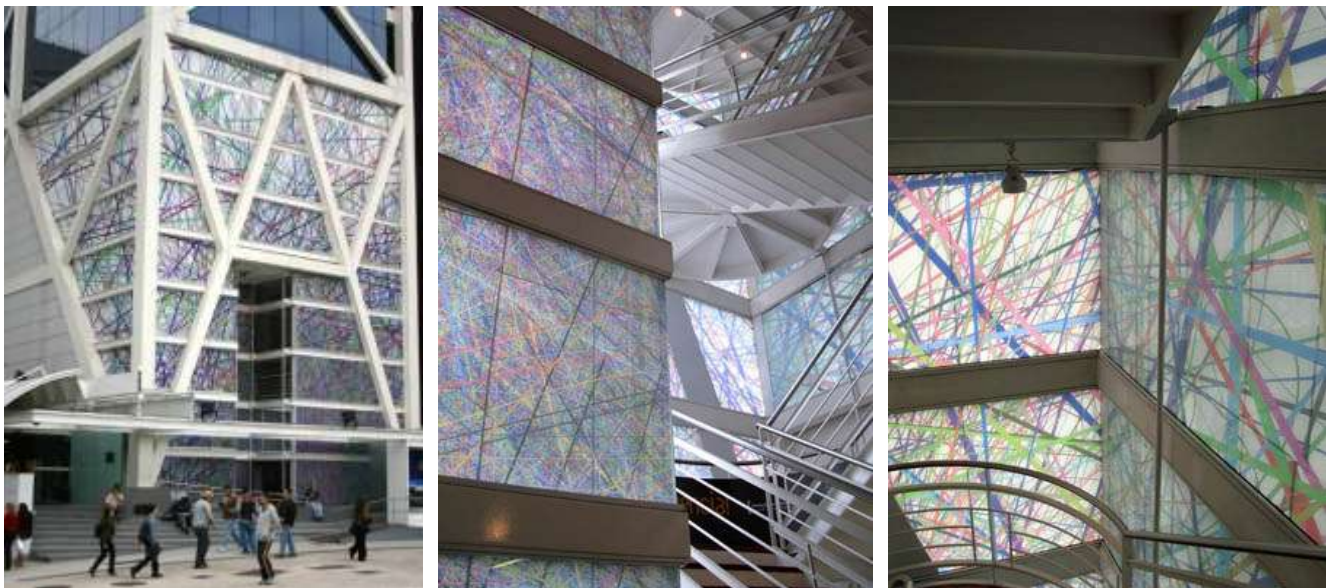


Figura 93 - Pascal Dombis, *Mikado_Xplosion*, 2008. Instituto Cultural Itaú, São Paulo.

Seja em instalações de vídeo, nas placas lenticulares da série *Google*, em gravuras ou fachadas impressas, sua obra propõe com frequência um jogo de linhas, ranhuras, ritmos e variações cromáticas, proporcionando alterações significativas nos espaços, constituindo ambientes de interação para experimentação que mesmo assim afirmam um caráter pictórico.

Sendo trabalhadas diretamente em ambiente digital, trata-se de propostas que aliam paradoxalmente a extrema racionalidade numérica à indeterminação do acaso e de uma saturação irracional. Henri-

François Debailleux comenta que a obra de Dombis poderia muito bem ser aproximada à arte cinética, mas alerta que é somente à primeira vista:

*(...) o que interessa antes de tudo a Dombis, e bem longe de um efeito ótico até mesmo geométrico, é mostrar, pelo prisma do excesso, as passagens do finito ao infinito, da ordem ao caos, do racional ou irracional, é mostrar como um dado a priori simples pode engendrar uma grande multiplicidade. É tomar o pretexto de uma linha para revelar as possibilidades e toda a complexidade do real.*²⁰⁸

As simulações que produz em seu computador têm por finalidade alcançar, através da extrema simplicidade de formas e da manipulação dos meios de reprodução das mesmas, estruturas que se desfazem a partir da exaustiva repetição, fazendo surgir situações imprevisíveis, instáveis e dinâmicas. Daí as noções de vertigem, plenitude, assombro, hipnose, menos ligados aos efeitos óticos, geométricos ou a sua natureza puramente tecnológica, mas à desconstrução que ocorre através do aleatório e de um frenesi provocado a partir de um algoritmo fractal. Mais uma vez percebemos as possibilidades de transgressão de uma tecnologia que é, em si, uma linguagem em plena exploração de sua potencialidade expressiva: a complexidade, a lógica de rede, a contínua e exponencial proliferação (e não apenas reprodução), o amálgama e o caos, são os elementos específicos dessa linguagem, os quais Dombis busca e usufrui. Joseph Nechvatal comenta que a obra de Dombis pode ser considerada uma espécie de *Arte Povera* no âmbito das novas tecnologias ao utilizar o computador da forma mais simples, mais primária resultando, entretanto, construções jamais realizáveis à mão, de grande complexidade e potência expressiva.²⁰⁹

Na *Série Google*, ao nos aproximarmos do painel lenticular, percebemos a enorme quantidade de imagens em justaposição e aglomeração, exemplificando bem o impulso pelo excesso e pela vertigem mencionados, onde cada imagem poderia ser equivalente a um mero pixel, e este pixel seria a matéria, infinita e complexa, imaterial e pessoal, ordinária e rica a nos tragar e inquietar.

²⁰⁸ DEBAILLEUX, François. Disponível em: <http://www.dombis.com/info/text-B_ang.htm>. Acesso em janeiro de 2011. (Tradução nossa).

²⁰⁹ NECHVATAL, Joseph. In: <http://www.dombis.com/info/text-B_ang.htm>. Acessado em janeiro de 2001.



Figura 94 - Pascal Dombis, *Google RBYKW*, 2008. Detalhe.

A "imagem fluxo", que segundo Buci-Glucksmann tem sua origem nas tecnologias digitais, sendo uma geração modificada da "imagem-tempo" e da "imagem-cristal" apontadas por Gilles Deleuze, faz interagir com a noção de simultaneidade e reprodução os conceitos de velocidade, deslocamento e multiplicação, sendo condições que obrigatoriamente alteram a produção e a percepção.

Chegamos então ao deslimite que já vislumbrávamos no início desse capítulo, a partir da frase de Tamsier em que afirma que o artista é o explorador de um lugar sem fronteiras e que seu destino é traçar e retraçar "*perspectivas em perpétua mutação*"²¹⁰. Concluímos, assim, que vivemos hoje exatamente nesse momento além do *fim da imagem*, onde uma imagem fotográfica - impressa, apagada, borrada, pichada, rasgada, pixelizada, randomizada - assim dilacerada, não chega a desaparecer como produção na arte contemporânea, mas pelo contrário, afirma-se ainda como eixo nevrálgico de produção e de reflexão.

²¹⁰ TAMISIER, 2007, p. 93

5. HABITAR IMAGENS

Uma condição que fizemos menção em vários dos trabalhos apresentados até agora e que corresponde a mais uma forma de abordar a questão da materialidade da imagem é a condição de imersão inerente a eles, derradeiro aspecto que nos interessa desenvolver em nossa pesquisa. O primeiro trabalho de Boltanski, apresentado aqui - *Les ombres* - instalando os pequenos bonecos de papel no centro de uma sala e realizando a projeção de suas sombras nas paredes, *O Gabinete* de Lúcia Koch, com a intervenção de cores sobre as janelas de um dos espaços destinados à II Bienal do Mercosul, o projeto *Triângulo Bi-partido* de Dan Graham, que faz parte de sua série de pavilhões espelhados, assim como o trabalho de Pascal Dombis sobre a fachada do Instituto Cultural Itaú em São Paulo que acabamos de comentar, são alguns dos trabalhos que nos levam a essa situação de imersão que parece tão expressiva na produção contemporânea. Como questões comuns a esse conjunto de obras estão a ocupação ou a construção de lugares que são ativados com algum tipo de intervenção, uma forte presença arquitetônica e constituição de um ambiente de vivência para o público, a importante atuação física do indivíduo, o movimento de seu corpo, sua própria imagem participando da imagem da obra e elementos de provocação sensível como sombras, luzes, reflexos e cores, além da ideia de compartilhamento. Lançando o observador na experimentação de seu próprio corpo no espaço e de sua imagem tais trabalhos nos fazem refletir sobre essas manifestações híbridas recorrentes na arte contemporânea e que transitam entre a instalação, a ambientação e a intervenção, em que a imagem se coloca como o lugar da experiência e de abertura da percepção.

Dentro da produção artística a imagem imersiva é uma realidade que possui interessantes antecedentes históricos que nos fazem pensar sobre quais as motivações que levam o homem a produzi-la e como tem se desdobrado em diferentes manifestações na contemporaneidade. Assim, interessa-nos indagar de que forma encarar a imagem, não como uma experiência mais especificamente centrada na bidimensionalidade, mas como um lugar, uma paisagem, instaurando um terreno de envolvimento e experimentação sensível.

Mais uma vez lembramos a realidade do sonho, pensando-a como uma potente imagem poética que nos servirá de inspiração para essa nossa abordagem, já que representa provavelmente uma das mais

expressiva experiência de imersão na imagem pela qual todo indivíduo passa corriqueiramente, sendo muitas vezes intensamente abalado por sua vivência.

Estava só, na cumeeira de uma montanha. Uma exuberante paisagem me rodeava em 360 graus de cadeias de montanhas que se estendiam diante de meus olhos. No centro desse cenário grandioso eu caminhava por uma trilha nevada banhada de sol que me enviava sua luz intensa. Saboreei o calor ironicamente emanado por ela e por alguns instantes fiquei ali, deixando-me ofuscar e aquecer, sentindo o vento que me envolvia num leve torpor e intenso prazer.

De repente, o vento, transformado em vendaval, provocou o início de uma avalanche que vinha em minha direção. Eu andava com dificuldade, na contramão desse incontrolável movimento da paisagem, ainda enlevada pela experiência.

Num tempo impossível de medir, observei sobre a montanha à minha esquerda a projeção de uma sombra monumental que, como num iceberg, deixava apenas o cume iluminado, entre o dourado e alaranjado daquele radiante fim de tarde.

Procurei até reconhecer à minha direita, com incontida satisfação, outra montanha, cujo desenho denunciava a fidelidade da sombra.

A tormenta quase me engolia e paradoxalmente eu usufruí a agradável sensação de flutuar sobre a neve e sob o sol.²¹¹

²¹¹ Fragmento de sonho registrado em maio de 2010.

Práticas imersivas

Tendo a instalação como uma das linguagens mais presentes em meu trabalho, desde muito tempo me dedico a construções plásticas que não somente envolvem o visitante, num ambiente criado, mas que simulam literalmente situações imersivas. O primeiro trabalho que considere importante em minha trajetória artística já lidava com essa questão explicitada também em seu título: *Piscina*. Trata-se de uma instalação realizada em 1985 na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, numa sala cujas características arquitetônicas se adequavam perfeitamente à proposta. Essa simulação de mergulho fazendo do ambiente uma metáfora da água constituiu-se como uma importante experiência e tornou-se a motivação para vários trabalhos subsequentes, alimentando até hoje a produção.

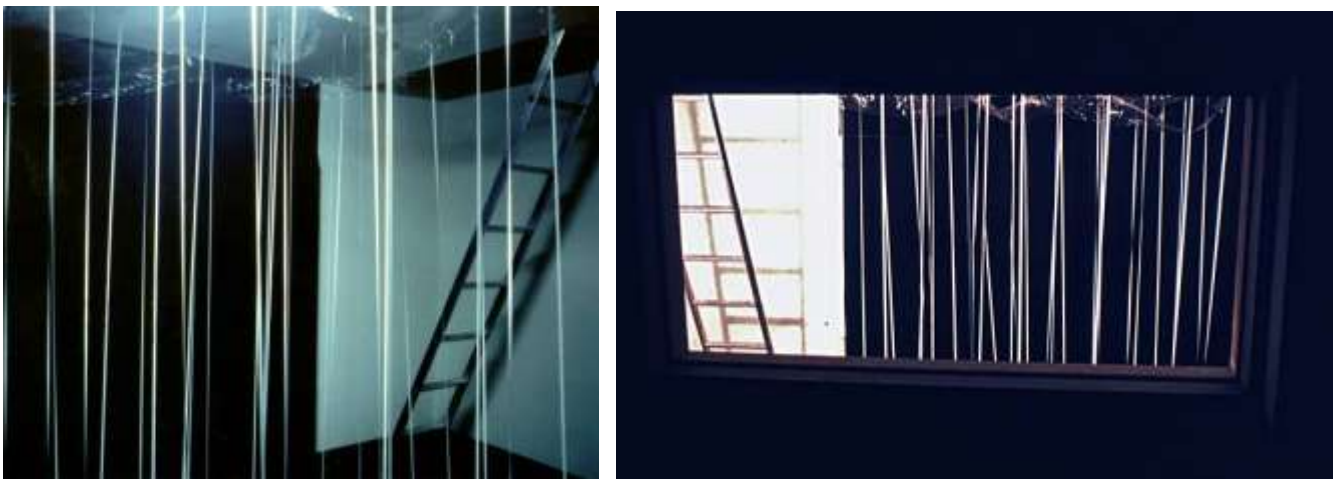


Figura 95 - *Piscina*, Instalação realizada na Fundação Armando Álvares Penteado, 200 x 300 x 315 cm. São Paulo, SP, 1985.

No interior do ambiente criado o visitante era solicitado a afastar os elásticos esticados do teto ao chão para poder circular acompanhado por uma gravação, em loop, com uma colagem de sons aquáticos. Havia ainda a possibilidade de observar a instalação a partir de uma janela que permitia visualizar o conjunto assim como as pessoas em trânsito em seu interior, como se fosse um aquário. A relação mais explícita que promovia com a imagem era essa possibilidade de ver através da janela que nessa condição correspondia a um foco, um recorte de espaço, como numa tomada videográfica de cenas em tempo real. A experiência da *Piscina* em vários sentidos é seminal: nessa lógica da imersão possível sobretudo através do dispositivo da instalação; na aproximação à uma poética dos fluidos e à potência simbólica da água; na exploração de uma imagem que se processa em tempo real e que pode ser encarada materialmente criando uma interessante fissura para o desenvolvimento de uma reflexão que, por extensão, alcança o próprio questionamento da fotografia. Somente com o distanciamento atual é que reconheço que as questões que hoje abordo, já estavam nesse momento colocadas sem serem propriamente formuladas. E também percebo, não sem surpresa, que as recentes propostas realizadas com janelas e onde a paisagem, agora externa, é focalizada, têm também aí seu embrião.

A realidade da instalação se beneficia constantemente de recursos arquitetônicos e essa apropriação de características já existentes nos espaços é sempre um desafio que participa ativamente na construção da obra. A ideia de espaço carrega em si o sentido de um ambiente de vida. Ambiente de trânsito. Ambiente para estar em diálogo com o outro. Nas artes visuais o ambiente tem sido tratado como local onde se situam elementos, espacialmente dispostos e em interação com o observador: um espectador-passante, personagem e co-autor do ambiente criado. Nessa construção, o artista lida com aspectos cenográficos, arquitetônicos e, freqüentemente, com as especificidades do lugar. As noções sobre sítio e situação levaram a

discussões sobre a condição *In Situ* de determinada proposta plástica, designando trabalhos realizados em função do lugar onde são apresentados, numa espécie de subordinação ativa, crítica e provocativa, entre a obra e o espaço escolhido, e em muitos casos, entre obra e comunidade, algo que apresenta, no momento contemporâneo, configurações e desdobramentos bastante significativos do ponto de vista artístico e sócio-político. A obra *In Situ* incita o corpo. Mobiliza o olhar. Investiga as ausências ao mesmo tempo em que proporciona a experiência da presença e do emaranhado de repertórios, individuais e coletivos nele implicados. Uma obra *In Situ*, sendo o sítio e a situação, faz do ambiente a invenção.

O desafio de construção de projetos *In Situ*, sempre esteve presente nas propostas já mencionadas dos *Laboratórios Urbanos*, sendo uma perfeita metáfora à ideia de imersão tão buscada em meus projetos, já que partia dessa mesma premissa espacial, inicialmente vivenciada e experimentada através de vários recursos como desenho, fotografia e anotações para então detonar o processo de criação, com interações coletivas e contribuições individuais. Em sua quarta versão tive a oportunidade de realizar a proposta num bar temático de Belo Horizonte que possui um enorme acervo de jogos de mesa à disposição do público. Nessa, que foi a primeira e única experiência dos *Laboratórios Urbanos* em espaço fechado, os projetos de intervenção e criação, além de adequar-se às condições arquitetônicas do lugar, também se dedicaram à exploração de vários artifícios e estratégias relacionadas ao universo do jogo sendo também disponibilizados para a interação com o público frequentador e teve, como título, *Dozeafio* fazendo referência aos doze participantes que desenvolveram o projeto.

Faço menção a essa experiência não somente para apresentar mais uma abordagem sobre a imersão, ou sobre um trabalho *In Situ*, que interessa às minhas práticas artísticas atuais mas porque foi nesse mesmo espaço que,

dois anos depois, realizei a proposta *Noites Líquidas: Invenções para imersão*, numa iniciativa de ocupação que articulava manifestações de naturezas variadas, mais uma vez com o objetivo de fazer do ambiente a invenção e cuja condição imersiva estava de antemão explicitada. Juntamente com Délcio Fonseca e com a colaboração de outros profissionais realizamos uma montagem híbrida que contava com trabalhos de fotografia, aquarela, desenho, montagens e instalações, além da projeção de imagens, uma cachoeira de bolhas de sabão, um vídeo, uma colagem sonora e uma apresentação musical. Tal ocupação, apesar de prevista para durar 20 dias teve, sobretudo, o caráter efêmero de um acontecimento, um evento onde nosso interesse maior era a confluência de manifestações e contribuições variadas em torno das possíveis expressões da água. Assim, a participação de Fred Selva, com a música *Noites Líquidas (Morngas)* especialmente composta para o evento teve importante presença, criando mais uma camada nessa espécie de *assemblage* ambiental.



Figura 96 - Partituras de Fred Selva para *Noites Líquidas*.

Dos trabalhos apresentados, comentarei isoladamente apenas a série *GUARDADOR DE ÁGUAS*, que contava com três fotografias em preto e branco, sobre as quais

vinha grafado o título com os complementos: *Corredeira, Rio e Mar*, respectivamente. Impressas em adesivo aplicado sobre uma caixa de *mdf* que as emoldurava, todas estavam recobertas por uma cortina transparente que as velava. Inspirada no livro homônimo de Manoel de Barros, essa série impunha uma estranha situação para o observador que se via quase sempre compelido a levantar a cortina ao se aproximar da obra. Essa intimidade incomum solicitada pelo trabalho deixava o observador num impasse entre invadir a obra ou aceitar sua condição velada, situação também conflitante diante da hegemonia das práticas museológicas estabelecidas em exposições de arte que, de maneira geral, impossibilitam peremptoriamente a aproximação do público para o toque. Mas esse convite quase irrecusável ao desnudamento parecia reafirmar por outro lado a postura de exploração, e mesmo de defloração, tão peculiar à espécie humana e de certa forma coerente com uma conduta que poderíamos dizer ancestral, que temos diante de nossos recursos naturais.

Mais uma vez a fotografia é parte de um sistema onde ela aparece impressa, transferida para um suporte mais banal (o adesivo), e vinculada a um texto e a um dispositivo de apresentação em nada neutros. A condição da fotografia que se coloca como um instantâneo da memória fica, nesse sistema, reforçada como se nos restasse agora somente preservar, não mais a água, mas sua lembrança como imagem. A água frequentemente tomada como metáfora da vida, da mudança e do tempo que corre, é aqui colocada como relíquia, mesmo assim, jamais aprisionável, a não ser enquanto imagem.

Voltando, entretanto, ao conjunto apresentado em *Noites Líquidas*, o que interessava realmente era menos a presença isolada de cada intervenção ou instalação, mas a simultaneidade de elementos e ações que permitiram transformar o ambiente num espaço de experimentações e de vivências, sempre direcionados à percepção da água, sua realidade e presença tão potente do ponto de vista físico e simbólico. Hoje reconheço nessa proposta a primeira

iniciativa do que tenho chamado de *ocupação* e que tem ganhado corpo em minha produção.

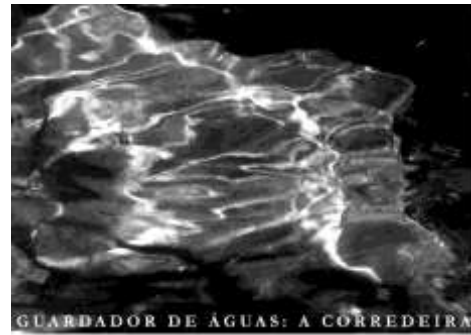


Figura 97 - Série *Guardador de águas*. Fotografia em armação de mdf e cortina de nylon. 67,5 x 92,5 x 2 cm. 2007.

A possibilidade de ativar um lugar, conferindo-lhe usos diferenciados dos habituais e oferecendo uma condição alterada para sua percepção está intimamente ligada às questões proporcionadas pelo trabalho *In situ*, mas de

alguma forma fazem da intervenção uma espécie de observatório do espaço utilizado. Para esclarecer melhor a montagem descrevo resumidamente como foi organizada a ocupação a partir da simulação de um trajeto empreendido pelo público:

O visitante, ao entrar no espaço do bar, atravessava um cortinado de tubos plásticos que criava um micro-sistema térmico, como uma camada de ar fresco para introduzi-lo no ambiente. Dentro, além de um fundo sonoro de mar e de ruídos de animais aquáticos, deparava-se com um bote suspenso, como um sinal de sua própria submersão. Nessa, que era a primeira sala do estabelecimento, estava também exposta uma série de dez aquarelas que se confrontava com as fotografias da série *Guardador de águas*, na parede oposta e com a montagem *Formas da água* onde 6 prateleiras foram preenchidas com garrafas, vasos, aquários e recipientes com água em diferentes níveis, numa amostragem que remetia sobretudo à condição informe dos líquidos. A água presente através das aquarelas (que não eram propriamente representações da água, mas uma grafia construída por ela) e das fotografias estava, portanto, também materialmente exposta, compondo assim uma espécie de coleção de expressões desse elemento. Simultaneamente, num monitor de TV via-se um vídeo com a colagem de inúmeras imagens da água. Numa segunda sala, no fundo do bar, o painel *Impressões*, fazia o papel de um cenário, fluido e vibrátil, que misturava foto-transferências, desenhos e pinturas, num levíssimo véu de 300 x 200 cm. No mesmo espaço uma cascata de bolhas de sabão era derramada continuamente a partir do mezanino que se abria para lá. Ao lado, na mesma sala, uma vitrine tomando todo o pé direito do bar acolhia um enorme peixe suspenso modelado em arame.

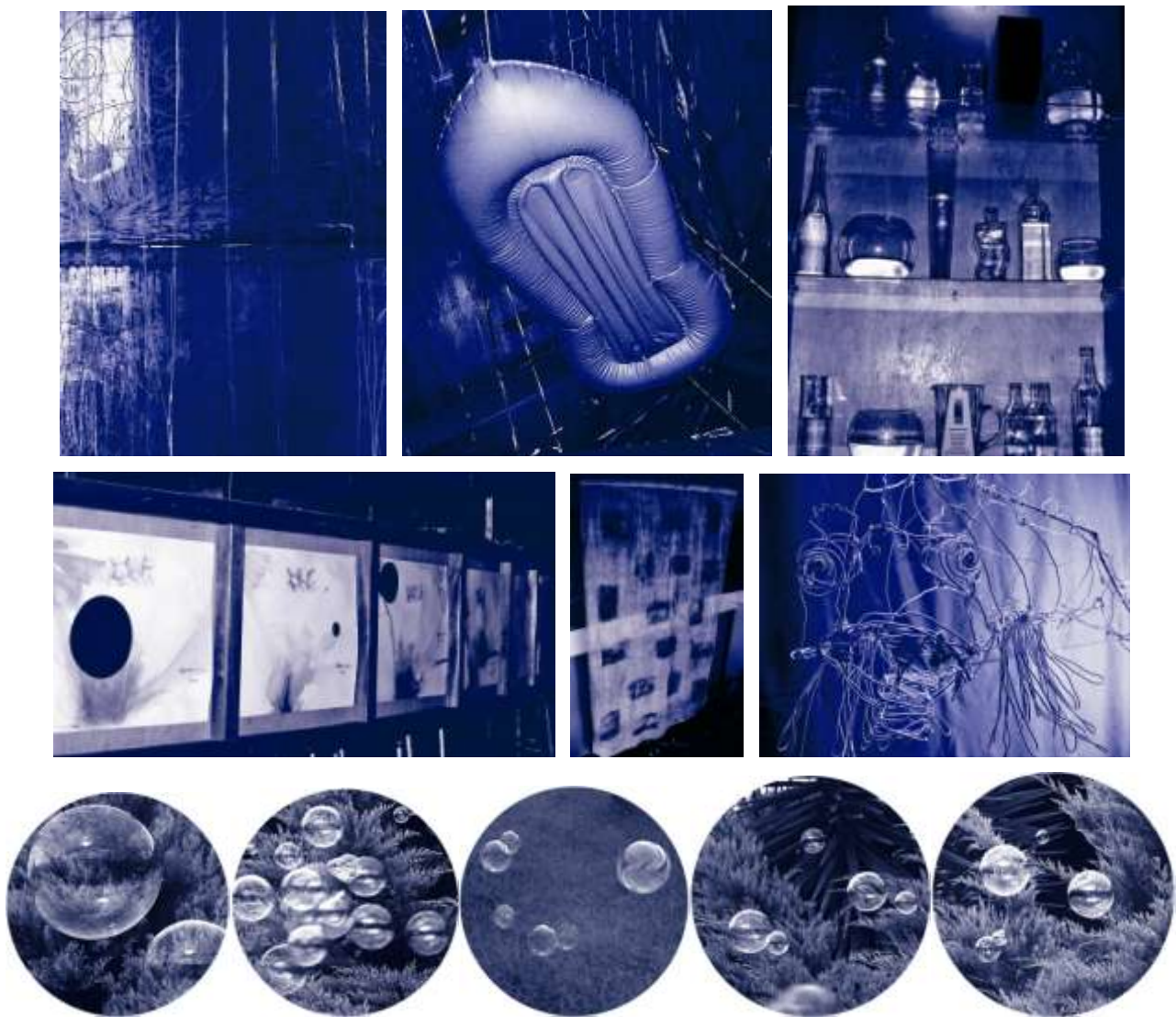


Figura 98 - Cortina de tubos plásticos na entrada / Bote instalado no teto / *Formas da água* / Aquarelas / Imagens de água e desenho sobre véu / Peixe / Bolhas de sabão

No mezanino, que dava para a primeira sala, uma projeção de água em movimento se impunha sobre uma grande coleção de objetos, pré-existentes naquele espaço, aludindo a tesouros submersos. No mesmo local estava o palco onde Fred Selva apresentou sua composição para percussão.

Esse tipo de iniciativa, que integra vários profissionais e que promove o diálogo híbrido entre linguagens e expressões, tem representado uma significativa frente de atuação no âmbito de minha prática artística, representando importante foco de interesse. Há uma ampliação de diálogo e de interação entre diferentes áreas que traz o benefício de um compartilhamento real, onde o debate e o confronto de ideias é sempre uma experiência de criação única para quem realiza e para quem participa.

No bar a situação de troca possível com o público, teve a qualidade de ser mais diversificada do que a que ocorre normalmente numa galeria de arte, ainda que tivesse mesmo assim um caráter privado. Os frequentadores são variados têm um perfil menos direcionado como ocorre frequentemente nos restritos lugares institucionalizados da arte contemporânea, mas mesmo assim a abrangência é limitada.

É certamente no espaço da rua, na apropriação de praças, lotes vagos, mercados e parques que a arte se vê mais desafiada e, possivelmente, enriquecida na contemporaneidade.

Em todas as cidades hoje quantas camadas de pequenas e grandes histórias se sobrepõem? No processo de ampliação e ocupação desordenada de territórios o espaço urbano vem aos poucos tomando formas que só se explicam através da especulação imobiliária que promove deslocamentos populacionais, criando muitos vazios e ruínas. Camadas de memórias e vivências preenchem cada fresta, cada metro quadrado da cidade. Nos espaços camuflados pelo caos urbano, nas nossas cegueiras cotidianas, no nosso constante esforço por reduzir cada percurso, uma potência de sentidos se abre.

São muitas as iniciativas e ações artísticas que têm se dedicado e se apropriado do espaço das cidades, direcionando a elas uma escuta, um olhar, um foco. São experiências individuais e coletivas a pensar a cidade em

di ferentes aspectos: identidade e anonimato, relações entre o público e o privado, situações de fluxo e circulação, memória e esquecimento, transitoriedade e permanência, questões de indiscutível universalidade e contemporaneidade. É essa complexidade de relações que faz da cidade um espaço privilegiado para a proposição de experiências e intervenções dialógicas. Na cidade a imagem é tragada e multiplicada diariamente e por isso mesmo se torna tão instigante sua apropriação pela arte, explorando macro e micro situações, usufruindo das relações possíveis que se podem promover dentro do tecido urbano.



Figura 99 - *Immersion dans l'image*, 2009. Intervenção na Fonte Stravinsky, Paris. Palavras submersas recortadas em silicone, dimensões variáveis.

Latitude 48°52' N, Longitude 2°19' E. A cidade: Paris. Cidade contaminada, heterogênea, com mais de 2.200.000 habitantes sendo 20 % imigrantes, além de uma população flutuante de turistas circulando ininterruptamente durante todo o ano que amplia 12 vezes sua população real, segundo informações da prefeitura. Paris parece em constante luta para poder conter seus conflitos e tensões, como uma panela de pressão prestes a explodir. Sempre atraente

com seus inigualáveis monumentos e sua privilegiada paisagem, a cidade dos espelhos e vitrines tão bem descrita por Benjamin, mesmo hoje se empenha em seu ancestral projeto de ser luz e, não sem motivo, continua a refletir sua imagem para o mundo e se projetar sempre multiplicada em suas fontes e espelhos d'água reluzentes.

Elemento arquitetônico comum nas construções renascentistas, o espelho d'água é normalmente instalado próximo aos volumes imponentes dos palácios e prédios públicos, conferindo-lhes ainda maior monumentalidade, duplicando-os numa superfície de águas calmas. São piscinas, normalmente rasas, decorando frondosos jardins, tendo sido usadas muitas vezes, em tempos remotos, à prática de esportes e festas náuticas. Nas cidades, mesmo nos dias de hoje, são construídas para requalificar locais históricos, atraindo turistas e a população local, em praças ou parques. Como elemento da paisagem urbana e cuja presença se impõe espelhando a própria cidade, considere a aproximação que fazem com os observatórios, pensando a constituição de propostas onde a imagem refletida na água fosse de alguma forma evidenciada ou provocada. Ainda como projeto em processo, gerou somente uma primeira experiência, colocada em prática na Fonte Stravinsky, ao lado do Centro Georges Pompidou, em Paris. O trabalho consistia na simples inserção da frase *Immersion dans l'image*, recortada em silicone, dentro do espelho d'água que abriga vários trabalhos cinéticos dos artistas franceses Niki de Saint Phalle (1930 - 2002) e Jean Tinguely (1915 - 1991), e realizados em homenagem ao compositor russo Igor Stravinsky. Interessava-me esse atravessamento em meio às famosas obras lá instaladas, além da literalidade da presença dessa frase, num desejo de provocar o transeunte a perceber a água como um lugar da imagem. Não tive a oportunidade de verificar a eficiência da proposta, sua duração dentro do espelho d'água, nem se por ventura as palavras se deslocaram tomando rumos distintos impossibilitando a leitura completa da frase. A intervenção pode tanto ter ficado camuflada em meio às esculturas, como ter

criado um ruído e, em pouco tempo, mobilizado funcionários do museu ou da prefeitura para pescar as palavras como peixes, a fim de preservar a integridade da Fonte Stravinsky. Dentro da lógica de experimentação, já tantas vezes vivenciada através do desenvolvimento do projeto *Laboratórios Urbanos*, as intervenções em espaço público ocorrem como uma ação efêmera em relação à qual se dispensa muitas vezes essa confirmação sobre seu efeito ou duração na cidade. Nesse caso específico ela consolida uma prática que vem se desdobrando em novas propostas que se dedicam a olhar a paisagem da cidade através dos filtros oferecidos por ela própria, modificando-a, atuando materialmente sobre o tecido urbano e colocando-a como lugar privilegiado para uma crítica e uma política da imagem.

Qual quer Lugar Lugar nenhum

Foi na 9ª versão do Projeto *Laboratórios Urbanos*, que tive a oportunidade de desenvolver o trabalho *Qual quer Lugar Lugar nenhum*, continuando a problematizar o espaço da cidade através de minha produção plástica. Sabendo que a cidade de Belo Horizonte, apesar de inegáveis atrativos arquitetônicos e naturais é uma cidade pouco visitada turisticamente, e mesmo assim resgatando meu olhar estrangeiro para essa cidade onde moro há 17 anos, saí em busca de cartões postais que trouxessem elementos de sua identidade. Lembrei-me que em 1997, quando Belo Horizonte completou seu primeiro século de existência, um concurso foi promovido pela prefeitura a fim de eleger os principais monumentos da cidade e achei que seria fácil encontrar as imagens desses lugares nos postais à venda em bancas de jornal. Entretanto, o que encontrei foram pouquíssimas opções, dentre as quais me deparei com uma imagem particularmente intrigante. Trata-se de uma fotografia que enquadra uma vista panorâmica sobre a cidade, sem, entretanto deixar nenhuma pista de identificação a não ser a legenda que vem impressa em seu verso: *Postais de Minas. Vista parcial da cidade. Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil.*



Figura 100 - Postal encontrado em jornal eiro de Belo Horizonte, 2009.

Naturalmente para quem mora na cidade, essa é uma vista facilmente reconhecível. A própria vegetação em primeiro plano denuncia que a fotografia foi tirada de um mirante e os prédios mais próximos são reconhecíveis pelos moradores. Mas, imaginando que o consumidor mais freqüente de postais é o visitante em passagem pela cidade, seria previsível que quisesse levar uma imagem singular, para si ou para compartilhar com alguém. É precisamente nesse sentido que esse postal parece falhar, primando por uma completa neutralidade, não traz qualquer informação que permita reconhecer e oferecer algum tipo de fruição particular à paisagem de Belo Horizonte. Num cartão postal vemos, normalmente, a situação mais evidente em que a fotografia, em primeira instância documental, se revela como encenação que procura dar conta de um imaginário específico, no caso, o do turista. Entretanto, é exatamente esse imaginário do turista que o postal encontrado no jornal eiro negava. Essa condição inespecífica da imagem, de certa forma universal ao traduzir a realidade contemporânea de várias maneiras, parecia convidar à anedota, “abrindo” a paisagem para receber intervenções em série.



Figura 101 - Série *qualquer lugar lugar nenhum*, 12 cartões postais com colagem digital. 10 x 15 cm cada. 2009/10

Digitalizei a fotografia e realizei a colagem de monumentos emblemáticos de várias localidades do mundo, todos pesquisados na plataforma *Google images*: Taj Mahal, Coliseu, Farol da Barra, Torre Eiffel, Pirâmides de Gizé, MASP, Empire State Building, Igreja da Pampulha, Stonehenge, Pão de Açúcar, Pagode japonês e Kremlin, símbolos quase caricatos, de reconhecimento imediato, foram recortados e tratados digitalmente para se mesclarem na atmosfera um pouco nebulosa da paisagem. Re-editados como postais foram disponibilizados em display instalado temporariamente no Mirante das Mangabeiras, diante da própria paisagem do postal, sugerindo ao visitante que escolhesse lá sua cidade.



Figura 102 - Montagem do display de postais *qualquer lugar lugar nenhum*, Mirante das Mangabeiras, Belo Horizonte, 2009/10.

Algumas estratégias são comuns ao discurso que se constrói nos cartões postais de maneira geral: a fragmentação, a tematização, a encenação, a estetização, a romantização e a estereotípia. Todas essas estratégias contribuem para percebermos que o exotismo não é apenas um atributo do olhar desejante do outro, mas também da imagem que oferecemos de nós mesmos para alimentar esse desejo. Assim, a operação de colagem de elementos estereotipados emprestados à imagem inócua dessa paisagem ironiza a encenação e o desejo por um exótico que nela é frustrado, ao mesmo tempo em que externa o conflito de identidade estabelecido com a cidade.

Por outro lado, de alguma forma o postal, voltando ao lugar de sua origem, funciona como um convite a observar aquela vista, buscar na foto os mesmos elementos da paisagem num movimento de imersão do olhar e de busca de reconhecimento da cidade.

Observatório/Mirante Pampulha

Reúno ideias, costuro projetos antigos e novos, persisto, insisto nesse percurso, onde a trajetória é o que mais me encanta. De volta ao observatório, procuro a paisagem, de fora e de dentro. Ainda desejo ver o mundo na superfície da água, imaginando quanta história nela já se projetou. Pegome muitas vezes na deriva da fantasia de que nesse exato momento um planeta longínquo poderia, numa condição ótica privilegiada, ver o passado de nosso planeta.

Volto ao observatório, agora acrescido com a experiência do mirante. Observatório e Mirante, apesar de genericamente se referirem igualmente ao olhar e de colocarem, nos dois casos, o observador como seu protagonista, parecem conduzir a diferentes formas de observação. O observatório nos envia ao firmamento, ao cosmo, num olhar, de baixo para cima, que perscruta o que está fora, o que é externo ao nosso planeta. O mirante, por sua vez, se dirige mais freqüentemente à paisagem, está sempre acima e diante de um espaço ampliado ao qual, a partir dele, o olhar se debruça e se expande.

Impregnada por essas questões e por outras que se referem à minha atuação profissional, durante seis anos, no Museu de Arte da Pampulha (antigo Cassino da Pampulha), concebi um projeto de ocupação para aquele espaço, propondo transformá-lo temporariamente num *Observatório/Mirante* abrindo o acesso à visitação possível a partir de sua laje mais alta, ou seja, da laje de cobertura do auditório. A revelação desse espaço, normalmente vetado à circulação pública, possibilitaria ao público uma experiência de percepção

das qualidades arquitetônicas e ambientais que esse edifício projetado por Oscar Niemeyer na década de 40 oferece, além de constituir um observatório voltado para a própria instituição, desnudando-a, propondo ao visitante a vivência de seu avesso. Dos bastidores à laje, das entranhas para o espaço aberto, a busca seria a de ativar o olhar, desviar da experiência mais usual, inverter a lógica desse lugar para configurar outra forma de vê-lo e ver o mundo a partir dele.

A ocupação funcionaria por apenas três finais de semana consecutivos e em horários restritos sendo indicada ao público através de sinalização e do acompanhamento por monitores que orientariam o caminho para o *Observatório/Mirante* a partir do Camarim do Teatro - entrada externa, próxima aos fundos da Sala Multiuso. O fluxo seria assim controlado, com grupos de no máximo 10 pessoas subindo de cada vez, a fim de não comprometer a segurança do visitante e preservar a integridade física do prédio. O visitante subiria os dois lances de escada que o levariam ao sótão, chegando então à saída para a laje onde ainda teria que subir um último lance de escada, ao ar livre, para acessar o ponto mais alto do museu.

Nesse, que é um espaço circular, pois corresponde ao desenho do auditório (ex-boate do cassino), estaria instalada uma passarela que levaria o visitante ao tablado circular da mesma dimensão da pista de dança (6 metros de diâmetro) e que delimitaria o espaço de circulação do *Observatório/Mirante*.

No centro do tablado estariam instalados 16 tanques com água e dentro deles espelhos com imagens do próprio museu impressas. Com sua montagem prevista para o período de lua cheia, a proposta era observá-la na água, se por ventura o tempo permitisse. Sendo proposta para uma época chuvosa, entretanto, não estava descartada a possibilidade da enxergar, nesse novo

observatório - como ocorreu no Sítio Picapau -, outras instâncias diferenciadas de imagem.

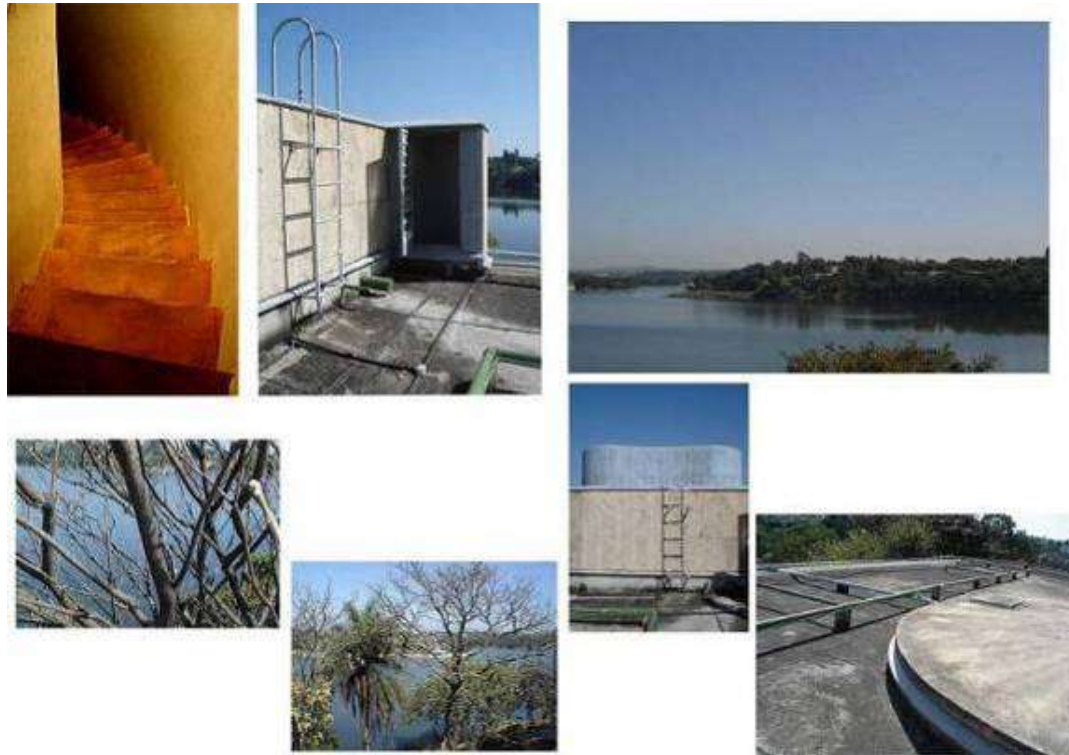


Figura 103 - Imagens fotográficas realizadas no Museu de Arte da Pampulha, em 2007.

Instalado no próprio tablado - aqui então considerado *Mirante* -, estaria o trabalho *Paisagens Deslocadas*: três “janelas” em acrílico transparente com imagens fotográficas que reproduzem outras paisagens de Belo Horizonte capturadas, da mesma maneira, a partir de mirantes ocasionais e/ou de acesso restrito.

O edifício do Cassino da Pampulha que, desde os anos 50, abriga o Museu de Arte da Pampulha é um dos mais imponentes e interessantes projetos de Oscar Niemeyer, fazendo parte de um conjunto arquitetônico que o notabilizou nos anos 40 e que continua surpreendendo por seus volumes bem definidos onde diferentes materiais construtivos e de acabamento se integram. Localizado

num pequeno promontório às margens da lagoa, o prédio se destaca na paisagem com seu desenho modernista que mistura



Figura 104 - Série Simulacros: *Observatório Pampulha* (40 x 45 cm) e *Laje* (45 x 40 cm). Foto impressa e Desenho sobre papel, 2010.

Linhas retas às curvas e sinuosidades típicas dos trabalhos desse arquiteto. Concebido como dissemos, para ser um Cassino, o edifício esbanja reflexos, tanto pelos espelhos que revestem a parede interna de sua grande galeria, como pelas janelas que constituem todo seu contorno e que trazem a paisagem para o espaço interno criando jogos de imagens que já foram motivo de muitos projetos artísticos e fotográficos.

Há, nessa proposta de transformá-lo em *Observatório/Mirante*, um desejo de deslocar seu uso e ao mesmo tempo focalizá-lo e questioná-lo. Sendo uma instituição pública, sua inserção como espaço cultural na cidade, com acesso gratuito à comunidade é, ainda hoje, um motivo de discussão polêmico, tendo em vista ter uma baixa frequência de visitantes, o que de certa forma

contrasta com o intenso uso de seu entorno. Interessado nos discursos conceituais, políticos e artísticos sobre o uso desse espaço como museu, o *Observatório/Mirante* propõe, em primeira instância, acender a percepção e promover a vivência de um mergulho na instituição, na paisagem e na imagem.

Sobre a vocação política de uma obra de arte

O percurso para a realização do *Observatório/Mirante Pampulha*, revelou-se por fim uma saga diante das estruturas institucionais e mais especificamente uma explicitação de algumas questões relativas à manutenção e preservação das instituições públicas culturais, em geral. O Museu de Arte da Pampulha, sendo uma das unidades administradas pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, ou seja, um dos 22 “equipamentos culturais” gerenciados pela prefeitura municipal é um patrimônio de importância histórica cuja manutenção é bastante complexa. Ao propor tal ocupação com a instalação temporária do *Observatório/Mirante*, muitas questões de ordem técnica se colocaram, diante de um uso não convencional do espaço e do desejo de dar acesso, ainda que de forma restrita, aos bastidores da instituição e à laje. Tal proposta exigiria um tratamento cuidadoso tanto do ponto de vista da segurança para a circulação do público, como para a preservação da integridade física do edifício.

Mobilizado pela necessidade de obtenção de laudo de segurança para a realização da ocupação, o museu teve a oportunidade de avaliar suas instalações e as condições necessárias ao acolhimento de público e ao trabalho de guarda e preservação de seu patrimônio cujo primeiro objeto de tombamento é o próprio prédio.

Carolin Chritov, curadora geral da próxima Documenta de Kassel que ocorrerá em 2012, em debate realizado no Instituto Goethe de São Paulo, por ocasião dos eventos que inauguram as atividades da Bienal de 2010, comentou sobre os

conceitos de *Colapso* e *Recuperação* com os quais pretende trabalhar em sua curadoria. Indagada sobre o papel educativo de um evento como a Documenta, evidenciou, sobretudo sua preocupação com um tratamento paternalista normalmente adotado pelos programas educativos de museus e eventos artísticos, fazendo inclusive uma crítica que parte da raiz etimológica da palavra *educare* que se aproxima da ideia de conduzir, guiar. Declara então que gostaria de contrapor-se a essa postura freqüente das instituições, valorizando mais o potencial que um evento desses tem de semear uma ruptura com as certezas e a instauração de dúvidas. Talvez fosse esse o papel da obra de arte também. Nesse sentido, a não realização do trabalho, na forma como foi proposto, deixa de ser um problema, pois a mobilização que provocou satisfaz de forma efetiva uma tomada de posição da instituição, assumindo suas responsabilidades básicas de manutenção do patrimônio e de segurança para o público. Nesse sentido, o projeto cumpriu também seu intento de se tornar um *Observatório*, melhor dizendo, promover a observação, e no caso, uma auto-observação que parece extremamente saudável e promissora. Houve certamente a possibilidade de instaurar a dúvida a qual Carolin Chritov se refere, e assim atuar concretamente sobre o tecido normalmente não tão permeável da administração pública.

Como alguém implicado na história recente da instituição, tendo trabalhado seriamente em projetos que contribuíram para o desenvolvimento das ações transformadoras que um museu deve desempenhar, confesso a particular satisfação proporcionada pela repercussão (ainda que surda e sem resultados palpáveis imediatos), de um projeto que enfim, não pode acontecer. Satisfação também por, mesmo assim, ter tido a chance de reformulá-lo e, em sua nova configuração, obter a aprovação para concretizá-lo.

Paisagens Deslocadas

Num gesto de insistência sobre a observação da imagem a partir de recursos rudimentares de captura e reafirmando essa qualidade matérica da imagem a partir de sua condição líquida, a série dos *Observatórios* continua. Desejando aquele mesmo diálogo entre camadas e profundidades encontrado na primeira experiência do Sítio Picapau e em seu desdobramento com o uso das bacias, fotos e espelhos, a proposta recentemente desenvolvida para o Museu de Arte da Pampulha tem seu foco na paisagem e no próprio espaço que abriga a obra. Trata-se do *Projeto de Ocupação Paisagens Deslocadas*, segunda proposta apresentada ao Museu da Pampulha. Com características semelhantes às da primeira proposta, a ênfase, entretanto, foi desviada para os conceitos de ocupação e deslocamento numa clara intenção de ativar o espaço. Com isso a montagem se concentrou especificamente nos locais não expositivos, e por consequência, negou voluntariamente a pompa normalmente vinculada aos espaços ditos nobres da instituição, ou seja, a grande galeria e o mezanino, convidando o visitante para um percurso exploratório e incomum.

De posse de uma planta baixa do museu, impressa em volante distribuído na entrada, o visitante que esteve na abertura do evento, atravessou a grande galeria vazia para dirigir-se ao início do trajeto na ocupação feita na Sala Multiuso, espaço contíguo ao Café Niemeyer e que fica logo abaixo do auditório (ou boate do Cassino).



Figura 105 - Abertura Projeto de Ocupação *Paisagens Deslocadas*. Sala Multiuso, Museu de Arte da Pampulha. 2010/2011. (Foto Miguel Aun)

Lá foram instalados três trabalhos. O *Observatório: árvore I*, sobre o qual falei no *Relato de Percurso II*, no caso montado em torno de uma das pilastras de inox presentes nessa sala, é o primeiro trabalho dando início ao percurso das obras. A pilastra, então, ocupou o espaço da ausência da palmeira que está reproduzida nos espelhos, no fundo das bacias com água.



Figura 106 - Vista geral da Sala Multiuso com trabalhos *Observatório: árvore I* (também no detalhe); *Observatório: árvore II* e *Imagens Portáteis*. (Fotos Miguel Aun)

Em seguida, vê-se montado sobre um carrinho de transporte de obras, um amontoado de vidros e acrílicos, sobre os quais estão impressas imagens que misturam situações capturadas nas fachadas espelhadas da cidade, aos acúmulos de imagens visíveis nas janelas do museu. Sobrepostos com a presença ainda de vidros espelhados, criam um objeto que apresenta e duplica *ad infinitum* as imagens do espaço e o movimento de todos que por lá passam. Trata-se de uma nova versão do trabalho *Imagens Portáteis*, apresentado anteriormente na Galeria da Escola de Belas Artes e sobre o qual também já comentei. Aqui, o fato de estarem instaladas num carrinho, confere a elas um lugar intermediário entre a exposição e o ocultamento, entre o uso e o armazenamento, numa condição de potencial deslocamento o que corresponderia a outras formas plurais de ver tal montagem e de se ver nela. Esse acúmulo e esse não-lugar expositivo apontam para o inacabado, para uma suspensão que faz pensar sobre essa condição de uma obra (ou obras) que se mostra em trânsito. O próprio carrinho também se coloca de forma ambígua. Tendo sido exclusivamente encomendado para o trabalho, ao término da exposição servirá ao Museu, entrando no cotidiano das montagens que daqui para frente acontecerem lá. Se por ventura for mostrado em outra instituição, o trabalho migrará para os suportes disponíveis no local que o acolher e assim será sempre novo, tendo que se atualizar e encontrar a melhor forma de se adaptar, ao espaço e/ou à instituição.



Figura 107 - *Imagens Portáteis*, Carrinho de transporte de obras, vidros e acrílicos com impressões fotográficas. 230 x 150 x 100 cm, 2010. (Foto Miguel Aun)

Entre as duas apresentações do trabalho houve uma sensível mudança e um acréscimo. Às quatro imagens iniciais foram somadas outras quatro, além de mais um vidro espelhado, formando um conjunto maior e mais heterogêneo o que indica também um processo que pode contar com novos acúmulos de imagens.

Seguindo o percurso, o visitante passa pela montagem *Observatório: árvore II*, que apresenta também sete bacias em três tamanhos e que possui como imagem os fragmentos da copa florida do ipê roxo presente no próprio terreno do museu. As imagens, realizadas em captura direta (sem a intermediação de vidros ou espelhos) são partes de uma única tomada fotográfica, mas variam em aproximação e distanciamento de acordo com a escala de cada bacia. A lógica de sua montagem é por isso outra, menos rígida, com as bacias espelhadas irregularmente pelo chão da sala.



Figura 108 - *Observatório árvore II* (detalhes). Bacias, espelhos com fotos adesivadas, 2010. (Fotos Miguel Aun)

Assim se completa o conjunto de trabalhos desse espaço e, acompanhando a sinalização *Rota de Deslocamento*, presente em todo o percurso e agora apontando para fora, (na direção de um espaço de serviço do museu), o visitante segue para o Camarim do museu. Esse, sendo mais uma ante-sala que um camarim propriamente dito, foi escolhido para abrigar os desenhos de projeto desenvolvidos para essa ocupação desde a primeira proposta apresentada e estão reunidos sob o título de *Simulacros*, trabalhos sobre os quais já comentei no *Relato de Percurso III*. Emoldurados e instalados nas paredes desse local, constituem lá uma pequena galeria que contraria, no entanto, qualquer exigência que se faça de neutralidade, isenção, limpeza, “nobreza” e amplitude para um adequado distanciamento do olhar, qualidades associadas ao cubo branco ou a espaços tradicionais da arte.

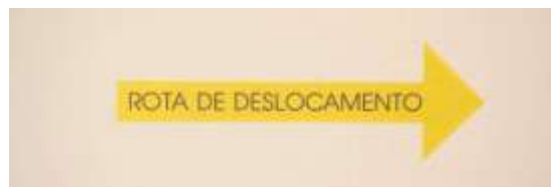


Figura 109 - Sinalização adesiva para indicação do trajeto do Projeto de Ocupação Paisagens Deslocadas.



Figura 110 - Vista do Camarim com Série *Simulacros*. Fotos impressas e desenhos sobre papel, 2010. (Fotos Miguel Aun).

Trata-se de um diminuto cubículo onde além das portas de banheiro e almoxarifado, temos os degraus que dão acesso a esse último, um hidrante e um extintor de incêndio e o início da escada curva que leva ao andar superior. Todos esses elementos participam desse que é um espaço de serviço: por onde entram atores, músicos e equipe técnica em eventos no auditório, local de guarda de equipamentos e materiais, local para se esconder tudo aquilo que não deve aparecer, seja num espetáculo, seja nas exposições. Mas os projetos são na verdade uma espécie de ‘espaço de serviço’ dos trabalhos, e são também um ‘possível’ sem ser ainda um ‘provável’ ou um ‘exequível’. O projeto, em meu trabalho, é um canteiro de obras onde tudo pode acontecer e se transformar... ou, simplesmente não acontecer. Dos seis desenhos a grafite com impressões fotográficas dessa série, somente dois foram realmente realizados: *Bacias*, que se refere ao

Observatório: árvore II presente na mostra e *Imagens Portáteis*, trabalho que foi apresentado na exposição Gramma e já mencionado.



Figura 111 - Série *Simulacros* (*Livro d'água; Imagens Portáteis; Poços; Bacias; Observatório Pampulha; Laje*). Fotos impressas e desenhos sobre papel, 2010. (Fotos Miguel Aun)

Seguindo o percurso pela escada circular, o visitante chega aos bastidores do palco e nele vê um vídeo em *loop* cujo título é o mesmo do primeiro projeto: *Observatório/Mirante*. Diante da impossibilidade de levar o público à laje superior do edifício, considere a possibilidade de fazê-lo acompanhar todo o trajeto e apresentando enfim a vista à qual tanto desejava dar acesso. Essa obra, realizada com a importante parceria do videasta Tatu Guerra, teve a proposta literal de mostrar, sem nenhuma edição, efeito ou correção, o percurso que se iniciou com o céu a partir do jardim do Museu, voltou-se para a paisagem da lagoa para depois focalizar a fachada de ladrilhos portugueses, a entrada do camarim, escadas, sótão, cordas de

suspender cenários, gambiarras, saída para a laje, escada para a laje superior, paisagem da Pampulha e céu.



Figura 112 - Frames vídeo Observatório/Mirante Pampulha, instalado nos bastidores do palco. (Fotos Miguel Aun)

As imagens denunciavam toda a feitura do vídeo, o balanço da câmera instalada em minha testa, a luz respondendo ao recurso da câmera, bastante sensível mesmo no escuro, impondo focos bem definidos e deixando explícito o trabalho constante do obturador.



Figura 113 - Ali se vê outro lugar, Instalação: projeção, retroprojektor, aquário, bomba d'água, palavras em silicone e água. 2006.(Fotos Miguel Aun)

Esse voluntário desnudamento técnico está também externado no trabalho seguinte, localizado no palco da boate do Cassino. Já comentado anteriormente, sendo o trabalho mais antigo da produção apresentada nessa mostra, trata-se da instalação *Ali se vê outro lugar* (2006), cuja projeção

se dá agora sobre as cortinas fechadas, com sua fenda exatamente no meio da imagem. O visitante, assim, atravessa a imagem pela fenda e sai no proscênio diante do auditório vazio com apenas quatro frestas das janelas do auditório abertas, cada qual com a imagem de uma mirada da cidade, anulando a vista sobre a lagoa.



Figura 114 - *Paisagens Deslocadas* (Cruzeiro; Pç. Raul Soares; Cafezal; Rajá Gabaglia). Instalação: acrílicos com impressões fotográficas sobre janelas do auditório do MAP. (Fotos Miguel Aun).

O desafio relativo à proporção da imagem que deveria ser realizada para cada fresta, em grandes dimensões e completamente fora de qualquer padrão de

enquadramento (300 x 45 cm, cada), impôs a necessidade de solicitar a fundamental participação do fotógrafo Miguel Aun, que, munido de tripé e de lentes profissionais, percorreu comigo as locações que eu desejava registrar, ampliando as opções dos ângulos em cada mirada e a qualidade das imagens. Nesse, que é o trabalho que dá nome ao projeto, a imagem deixa de ser um reflexo projetado em alguma superfície da cidade para ser uma fotografia direta da paisagem. Como estão aplicadas sobre os vidros do auditório e com o céu transformado em transparência através de manipulação digital, cumprem a condição de camadas sobre a paisagem na justaposição criada com o espaço externo, proporcionando algumas incongruências de escalas e de sobreposições que interessam da mesma forma à pesquisa e à ideia de uma materialidade da imagem, sempre perseguida. A ideia da simulação é algo sempre presente, porém permitindo decifrar sempre as estratégias e as condições de sua realização.

No teto, acima da pista de dança, há ainda a projeção *Tempo Real (Te convi do para ver a lua)*, que transmite a imagem do que está sendo capturado por uma câmera de monitoramento eletrônico, instalada sobre a laje e direcionada para o nascente.

Saindo do auditório, o visitante ainda passa pela série de postais *Qual quer lugar lugar nenhum*, disposta em display vertical ao lado da qual cópias de toda série estão disponíveis para que cada um possa escolher a paisagem que prefere levar de lembrança. O projeto de ocupação *Paisagens Deslocadas*, integra em, sua lógica, variadas instâncias para o deslocamento proposto ocorrer: no jogo das imagens que brincam entre o dentro e o fora; no convite ao percurso perseguindo setas propondo uma espécie de caça ao tesouro; na circunstância de atravessamento oferecido pelas transparências, reflexos e projeções; nas literais transferências de paisagens; na ativação de espaços normalmente ignorados; na provocação voluntária a uma observação



Figura 115 - Vista do auditório com instalação *Paisagens Deslocadas* e *Projeção Tempo Real*. (Foto Miguel Aun).

atenta voltada para a instituição, sua estrutura, seu uso, sua história, sua arquitetura. Em todas essas instâncias há por trás um desejo de imersão, na imagem, na paisagem, na realidade desse *locus* ruidoso e carregado de sentido que é o Museu de Arte da Pampulha.



Figura 116 - Série Qualquer Lugar Lugar nenhum. Instalação com 12 cartões-postais com manipulação digital. (Foto Miguel Aun)

5.1. Construções para mergulho

Lembrando de algumas referências de espaços imersivos construídos ao longo da história, percebemos a recorrência de ambientes criados com o intuito de deslocar o indivíduo para outras dimensões sensíveis ou perceptivas, a partir da reprodução de paisagens naturais e idílicas, transportadas para o espaço interno de uma residência ou um palácio. Arriscamos supor que tais espaços estão intimamente vinculados ao desejo de integrar à realidade, uma dose de ficção, fantasia e sonho, algo que o homem parece sempre disposto a perseguir, por experiências as mais variadas.

Oliver Grau, historiador e teórico das relações entre as novas mídias e a arte, a fim de refletir sobre a imersão no universo virtual, desenvolve toda uma evolução histórica dos ambientes imersivos, iniciando sua trajetória a partir da *Sala 5 da Villa dei Misteri* em Pompéia, intervenção pictórica que data dos anos 60 a.C. Trata-se de um afresco que ocupa os 360° de paredes numa área de 5 x 7 metros, onde imagens de homens comuns e divindades, representadas em tamanho natural, compartilham o mesmo plano de representação. Chamado de *triclinium*, termo que identifica as salas romanas usadas para refeições divididas em geral em três níveis, no caso parece ter sido destinada a cultos dionisíacos de iniciação. Grau descreve as cenas que participam do afresco explicando que também elas se dividem em três grupos onde Afrodite (ou Vênus), Dionísio (ou Baco), sátiros músicos e bacantes, participam de um rito, todo retratado sobre um fundo de cor púrpura, em narrativa não seqüencial e onde um clima entre a embriaguez e o êxtase parece dominar. A simultaneidade das cenas traz o conjunto de imagens para um tempo presente que envolve o observador como parte do evento, situação que podemos imaginar que devia contribuir para a atmosfera dos rituais colocados em prática no local.

De fato esse era o cerne dos ritos de Baco: ekstase e en-thusiamós, imersão física e psicológica do indivíduo no divino para obter realização, submerso num estado extático junto de outros humanos e do

*deus, uma regressão de consciência, uma jornada de iniciação em uma unidade infinita. Era para esse fim que se aplicavam as técnicas que induziam estados extáticos.*²¹²



Figura 117 - Parte do afresco do *triclinium* (sala 5), da Villa dos Mistérios, em Pompéia, séc. I a.C.

O autor lembra ainda de *Villa de Lúvia*²¹³, residência construída nos anos 20 a.C em Prima Porta, próximo a Roma onde outro salão ainda maior (de 12 x 6 metros) é inteiramente revestido por afrescos representando um frondoso jardim. Nesse espaço que parece reproduzir uma gruta, predominam as cores azul e verde e um traço bastante delicado que desenha árvores, folhas e frutas, além de pássaros com grande movimento e graça. O detalhamento naturalista da pintura permite identificar a variedade de espécies ali presentes: segundo Grau, é possível reconhecer ciprestes, oleandros, acantos, rosas, íris

²¹² GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. SP: Editora UNESP, Editora SENAC São Paulo, 2007. p. 41- 46.

²¹³ Consta que Lúvia era a esposa de Augusto, primeiro imperador romano que viveu de 63 a.C. a 14 d.C. e a residência construída para ela, apresenta esse que é um dos mais belos ambientes imersivos produzidos em afresco e preservados até hoje.

além de pássaros como o gaio, a codorna e o papa-figos ²¹⁴, que, colocados lado a lado, denotam um desejo de harmonia e perfeição somente possíveis como representação e fantasia ²¹⁵. Percebe-se ainda, apesar do estado bastante comprometido do afresco, que a imagem foi trabalhada em planos que vão se tornando mais nebulosos à medida que se afastam conferindo à imagem uma ilusão de profundidade, densidade e movimento, trazendo para o observador a atmosfera de natureza, acolhedora e envolvente, que tem como efeito transportar o observador para a dimensão da representação e da alegoria.



Figura 118 - *Villa de Livia*, c. 20 a.C, Prima Porta, Roma.

A representação de jardins em escala natural na decoração parietal foi tema recorrente na antiga Roma, ocupando espaços internos de residências, palácios e edifícios públicos, muitas vezes fundindo paisagens naturais a elementos arquitetônicos também reproduzidos de forma ilusionista. Aparecem como decoração de ambientes inteiros, ocupando também rodapés, caniços e muretas. Uma de suas principais atribuições parece ser a de criar ilusões óticas conferindo, muitas vezes, uma amplitude virtual ao espaço real que muitas vezes dava, no plano pictórico, continuidade ao espaço de um jardim

²¹⁴ GRAU, op. Cit., p. 48-49.

²¹⁵ Lembramos aqui das naturezas mortas flamengas com suas exuberantes e precisas representações, onde os jarros de flores exibem buquês de espécies que jamais poderiam estar juntas, dadas as diferentes sazonalidade de suas florações.

natural. Essas *paisagens imersivas* tornaram-se um gênero da pintura romana que, nas transformações pelas quais passou no tempo, tornou possível a distinção de quatro estilos, reconhecíveis sobretudo a partir dos afrescos de Pompéia, sendo as pinturas de Villa de Lúvia aproximadas ao segundo estilo por sua exuberância, naturalismo e riqueza gráfica.

Dentro de uma mesma configuração de natureza e com igual predomínio de cores, *La chambre du cerf* (*Câmara do Cervo*) em Avignon, França, é outro exemplo de espaço imersivo, esse realizado em plena idade média. Instalado no Palácio Papal, construção de 1343, trata-se do principal aposento da Torre da *Garde-Robe* e é inteiramente revestido por afrescos profanos evocando cenas de caça e de pesca, desvinculadas da tradição iconográfica católica. Nesse trabalho vemos os próprios caçadores representados, sendo um mural narrativo que difere de Villa de Lúvia onde não há a presença humana.



Figura 119 - *La chambre du cerf*, 1343. Palácio Papal, Avignon, França.

Palácio construído por Clemente VI, a *Chambre du Cerf* teria sido a sala de estar preferida do papa. As janelas abertas do salão se abrem para os campos em torno da construção, proporcionando uma fusão entre as imagens do afresco e a paisagem real no exterior, reforçando a sensação de imersão. Falando sobre esse espaço Grau fala sobre os pensamentos do humanista italiano Francesco Petrarca (1304 – 1374) e que vem influenciar esse período do final da Idade Média, sobretudo em Avignon onde ele passou parte de sua vida: “A *Natureza que Petrarca (...) buscara e descrevera de forma tão espetacular, retornava à pintura ocidental em um estilo altamente ilusionista, depois de mil anos*”.²¹⁶ Realmente, parece que vemos na *Chambre du Cerf* uma nova versão dos afrescos romanos aqui relatados. O autor lembra uma passagem da obra poética de Petrarca em que este descreve sua experiência ao escalar o Monte Ventoux, próximo a Avignon, no sul da França. Consta que inicialmente o desejo de se familiarizar com aquele lugar de altitude tão elevada é que levava a tal empreitada, mas que ao chegar ao cume emocionou-se na verdade com a amplitude da mirada, sentindo-se embriagado pela paisagem. “A *experiência do horizonte como uma paisagem que se estende na distância e toda sua grandeza levou Petrarca a refletir sobre o tempo e o espaço (...)*”. Talvez seja essa a experiência extrema da imersão na imagem: a percepção de nossa própria presença no tempo e no espaço, numa condição de aguda integração com o presente. Uma suspensão substantiva entre passado e futuro que nos absorve completamente no *agora* da experiência, abrindo a sensibilidade, acordando os sentidos.

Nos séculos seguintes, os artistas europeus aperfeiçoaram muito as noções de perspectiva aplicando-as ao desenho e à pintura e tal estratégia de construção de imagens contribuiu consideravelmente para a criação de ambientes imersivos cujo mote principal era a provocação de ilusões sempre mais convincentes, sendo exemplo disso a “*Sala delle Prospettive*”, criada por Baldassare Peruzzi, na Villa Farnesina, em Roma (1516-18). Agora tomando, além das quatro paredes, o teto e o chão, a construção de perspectivas ilusionistas torna-se mais elaborada, ampliando o espaço através da inclusão de paisagens com horizontes distantes, visíveis através de colunatas virtuais que dialogam com a arquitetura de forma integrada. Percebemos a continuidade dada ao piso de pedra que se estende

²¹⁶ GRAU, op. Cit. p.56.



Figura 120 - Baldassare Peruzzi, *Sala delle Prospettive*, Villa Farnesina, Roma (1516-18).

para o espaço pictórico, assim como o diálogo entre as sancas douradas sobre as portas e os capitéis das colunas representadas. Vemos as esculturas como pequenas cariátides acima das portas e o nicho com uma escultura em escala humana pintada sobre uma parede ilusionista. O espaço fechado da sala se abre para terraços virtuais que parecem trazer para dentro o ar fresco e a luz sempre diurna, nesse jogo de ilusões que promove, de alguma forma alterando a maneira como o indivíduo relaciona e percebe o espaço.

Essa provocação aos sentidos é também reconhecível em ambientes voltados a outros ritos diferentes dos mencionados, por exemplo em Pompéia. Na arquitetura religiosa vemos um apelo significativo às qualidades imersivas do espaço com a utilização de recursos muito eficientes. O templo, de maneira

geral é reconhecidamente um lugar de suspensão da vida mundana em direção à introspecção e à meditação que é beneficiada por aspectos ligados à iluminação, ao próprio projeto arquitetônico, aos adereços e elementos integrados a essa arquitetura, à acústica criada, ao mobiliário. As catedrais góticas talvez sejam o exemplo máximo desse tipo de ambiente, que convoca os sentidos de forma integral e lança o indivíduo num espaço-tempo absolutamente alterado. Nelas há uma verdadeira orquestração de elementos, conjugados de forma a produzir essa alteração de percepção: o pé direito em escala monumental, as abóbodas e as colunatas, os vitrais e rosáceas, as velas, o majestoso órgão e nos momentos de cerimônia, a música e o canto. Todos esses elementos juntos constituem um ambiente de intensa provocação perceptiva e de deslocamento do espaço-tempo cotidiano. Como vemos na Sainte Chapelle (Paris), capela consagrada em 1248 e um dos mais impressionantes monumentos do gótico francês, os vitrais azulados que tomam todo o contorno do prédio, trespassados pela luz do sol transformam a própria natureza física de seu interior, possibilitando uma experiência de imersão que convoca os sentidos de forma integral, fazendo com que se potencialize a experiência de introspecção, meditação, num autêntico *re-ligare* almejado por toda busca espiritual, para uns deslocando por insondável mergulho interior e para outros através de oníricas fantasias.

Construída para abrigar relíquias da igreja adquiridas pelo Rei Louis IX (depois santificado pela igreja) - segundo consta, a *coroa de Cristo* e um pedaço da "*verdadeira cruz*" - permanecem incertas as informações sobre a autoria do projeto dessa igreja que conta com uma *capela baixa* e uma *capela alta* e que se localizava a princípio dentro dos domínios do antigo Palácio Real, hoje Palácio da Justiça. As fachadas laterais são ornamentadas cada uma com quatro grandes vitrais de 15,30 m de altura e 4,60 m de largura, constituindo uma imensa parede de vidros multicoloridos mas com a predominância de um azul intenso. A abside abriga um estrado em pedra rodeado por sete vitrais e serve de base para uma edificação em madeira que acolhia o relicário²¹⁷.

²¹⁷ Das relíquias mencionadas que custaram ao rei três vezes o valor da obra arquitetônica nada mais restou na própria Capela. A *Coroa de Cristo* considerada sua mais valiosa relíquia hoje está sob a guarda da Notre Dame. Disponível em <<http://www.histoire-en-ligne.com>>. Acesso em fevereiro de 2011.

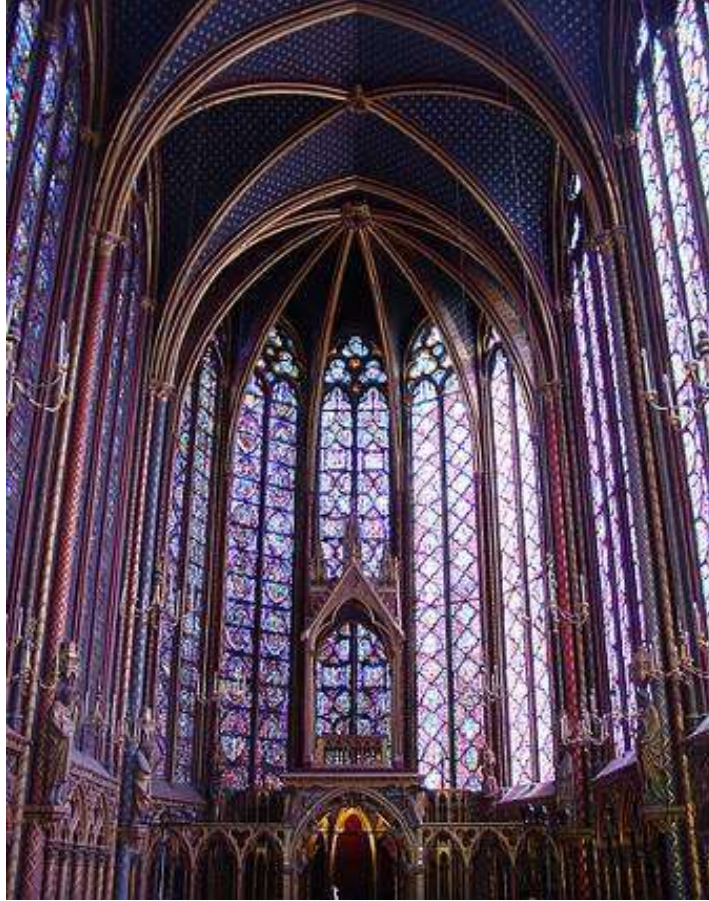


Figura 121 - Capela alta da Sainte Chapelle, Paris, sec. XIII.

Sua inequívoca beleza é ainda hoje surpreendente, apesar das inúmeras intervenções pelas quais passou, "restaurações" que renderam na verdade o deslocamento de parte de seu mobiliário, suas esculturas, seu órgão, assim como um terço de seus vitrais para várias outras igrejas e museus, não só na França como na Inglaterra também. O enorme pé direito, recorrente nas igrejas do período gótico, normalmente portador de uma monumentalidade opressiva, na Sainte Chapelle ao contrário, promove uma acolhedora, e mesmo assim solene, suspensão espaço-temporal, uma pura imersão que invoca muitas imagens, impregnando o corpo e o espírito. Essa vivência, que faz com que o espaço externo seja completamente esquecido em benefício de uma experiência de sublime mergulho é a qualidade que vemos perseverar em todas essas construções, apesar do distanciamento histórico que nos separa delas e mesmo que não tenhamos em nossas vidas uma verdadeira convicção religiosa. É natural que

tais espaços, dentro dos contextos para os quais foram idealizados e nas circunstâncias rituais ou simplesmente de uso previstos para eles, encontrassem sua real potência de imersão e transformação sobre o indivíduo daquele tempo, esse também respondendo aos apelos próprios de sua cultura e de sua época. Retirados os filtros que nosso mundo contemporâneo nos impõe, na constante musealização à qual temos nos rendido em nome de um suposto legado que devemos deixar para as gerações futuras, podemos olhar para esses lugares não com olhos de um arqueólogo ou de um antropólogo, mas com todos os sentidos de nossa mais imediata percepção, no tempo real que sempre será o tempo da imagem, fugidio mas denso como vivência.

Essa parece ser a vocação de um trabalho que poderia ser tomado como precursor da instalação já dentro do universo do modernismo. Estamos falando da obra *Nymphéas* de Claude Monet (1840 – 1926) em exposição permanente no Museu da *L'Orangerie*, em Paris. Dando um salto no tempo, falaremos agora dessa obra realizada entre 1915 e 1927 e que tem como inspiração o jardim d'água localizado na propriedade do artista, em Giverny. Trata-se de 8 telas, entre 6 e 17 metros de extensão por 2 metros de altura dispostas, conforme projeto do artista, em duas salas elípticas consecutivas, sob clarabóias que projetam uma luz clara e difusa sobre o ambiente. Toda a montagem nos transporta a ambientes aquáticos, de transparências e reflexos, numa reconhecível superposição de 'camadas de imagens' própria da água.



Figura 122 - Claude Monet, *Nymphéas* (detalhes), Museu da L'Orangerie, Paris, 1915-27.

*Nessa arte de efusão o artista assume um duplo fenômeno de osmose, integrando a ele o universo e nele se dissolvendo em troca: ele só se manifesta pelos gestos fundamentais da plena participação cósmica. A vida é uma palpitação, uma vibração-reflexo assumindo a constante passagem do ser e esses dois momentos extremos de sua consciência.*²¹⁸

Por *integrar-se e dissolver-se no universo* entendemos o sentido profundo da experiência se fazendo e constituindo o próprio indivíduo a partir do mergulho que esse se permite realizar e usufruir. No caso, Restany está se referindo ao artista e à sua experiência de produção, mas poderíamos reconhecer essa mesma circunstância de integração e dissolução na vivência do observador diante da obra que também o envolve e provoca. Sobre as *Nimphéas*, Grau nos diz tratar-se de uma representação que:

*(...) força a sair de uma distância interna segura, confunde a perspectiva, as formas e as cores das imagens homogêneas, obscurece a visão familiar, próxima e distante, e os encoraja [os observadores] a deslizar na exclusividade de uma paisagem aquática. A síntese entre meio ambiente natural e impressão mental coloca o observador na posição de visão de um pássaro, que supera as leis da gravidade no espaço imagético.*²¹⁹

O corpo, a partir dessa observação, estaria comprometido com a fruição da obra numa 'condição de vôo', algo que vai além da simples mobilidade espacial.

Várias das situações de imersão aqui evocadas têm em comum uma transferência do espaço externo de paisagem natural para o interior de espaços arquitetônicos, sempre numa condição de envolvimento, em que o indivíduo fica dentro de 360 graus de imagens. Tal deslocamento aponta para uma experiência que, já em épocas remotas, vinham satisfazer um desejo de simulação, na construção artificial de um ambiente natural circunscrito no espaço de um salão. A percepção, como vimos, se vê estimulada não apenas pela provocação visual, mas por várias outras condições ligadas a fatores ambientais, como luz, disposição física e arquitetônica, além que contar com a mobilidade do corpo dentro do ambiente. Veremos a seguir como essa condição de imersão pode ter diferentes nuances na

²¹⁸ RESTANY, 1979. p.76.

²¹⁹ GRAU, op. Cit., p.168.

contemporaneidade e como a arte tem se apropriado dessa estratégia afirmando mais uma vez a experiência de um tocar e ser tocado pela imagem que nos interessa refletir criticamente.

5.2. O sensível contemporâneo²²⁰

Assistimos, neste início de milênio, a profundas transformações em nossa sociedade, focalizadas, sobretudo, nas diferenciadas formas de comunicação empreendidas pelas novas tecnologias, algo que interfere em esferas tão importantes como a econômica, a política e a cultural. É, sem dúvida, uma condição que vem alterar profundamente os comportamentos e a atuação do indivíduo no mundo, redesenhando a sensibilidade do homem contemporâneo, além de redefinir também sua atuação e suas expectativas em relação ao futuro.

Passou a se cristalizar entre nós alguns paradigmas de comportamento que, nesse sentido prospectivo, tornam-se preocupantes. O individualismo que caracteriza o humano nesse momento é um exemplo disso e, se impondo como ideologia, em sua versão mais negativa, aponta para um inesperado potencial destrutivo da cultura. Está impregnada nessa ideologia a noção imediatista da vida, o consumismo desmedido, o medo do outro e a necessidade de solucionar os problemas práticos do cotidiano a todo custo e, muitas vezes, sem grandes escrúpulos. É sabido que toda ideologia que se presta unicamente ao indivíduo jamais poderá dedicar-se ao bem comum e é basicamente nesse quesito que percebemos em nossa cultura o desacredito por toda possibilidade de utopia.

Por outro lado, se nos dedicarmos à construção de ideais que se “encarnem” no dia-a-dia, não almejando transformações impossíveis de serem atingidas, mas restaurando formas de desejo compartilhadas e empenhadas no social e no político, talvez possamos vislumbrar algumas pistas para resgatar a utopia firmemente enraizada no inconformismo e na possibilidade de invenção. Sem ignorar

²²⁰ O título desse capítulo foi apropriado do tema do IV Colóquio Franco-Brasileiro de Estética *O sensível Contemporâneo*, organizado pela Universidade Federal da Bahia e Universidade Paris 8 em 2009, no qual foi apresentada a comunicação *Imagem e Imersão* que originou a reflexão aqui desenvolvida.

a enorme importância das dimensões econômicas e políticas que estão relacionadas a essa questão, mas até considerando-as como dimensões em que a arte está também intimamente implicada, propomos refletir a respeito desse campo específico da arte entendendo-o como espaço de expressão e de construção de sentido capaz de apontar algumas perspectivas de atuação, focalizando sobretudo a importância da imagem, sua presença nas grandes cidades, além de aspectos relativos à sua percepção e interação com o indivíduo e a coletividade.

Considerando que a imagem, como presença impositiva no ambiente urbano, muitas vezes parece engolir o indivíduo numa imersão alienante conduzindo-o, acima de tudo, ao consumo e às ambições que o mercado lhe introjeta, como constituir um discurso artístico que, se utilizando da imagem através de iguais recursos de produção e das mesmas qualidades imersivas, possa potencializar a percepção e contribuir na formação de uma postura crítica, ética, poética e/ou política? Não somente pelas referências publicitárias que contaminam a paisagem com *outdoors* e *plotagens* de grandes dimensões, como também através das pichações e grafites, cartazes e lambe-lambes, folhetos distribuídos nos sinais, painéis eletrônicos e fachadas em neon, nos percebemos inadvertidamente impregnados de imagens dentro do ambiente urbano. Em meio a tantas manifestações sobre a superfície da cidade, parece tênue e quase indistinguível o que é acidental, o que é proposital, o que é propaganda e o que pode ser designado como *arte*.

As fotos dos grafites realizadas durante 30 anos por Georges Brassai (1899-1984), publicadas em 1960²²¹, já apontavam para esse universo urbano onde a intervenção anônima está continuamente atuando e transformando a paisagem. Essa presença e sua inevitável incorporação acabam por constituir o próprio perfil da cidade e a forma como o cidadão comum se apropria dela.

²²¹ Georges Brassai é fotógrafo húngaro radicado na França. Publica o livro *Graffiti* nesse ano de 1960 apresentando um extenso conjunto de imagens que retratam os grafites presentes nas ruas de Paris, em sua maioria correspondendo a incisões profundas feitas sobre muros da cidade.



Figura 123 - Georges Brassai. Imagens publicadas no livro *Graffiti* de sua autoria, 1930-60.

Como afirma Brassai:

*"Gravar seu nome, seu amor, uma data, na parede de um prédio, esse "vandalismo" não se explica pelo puro desejo de destruição. Aí, vejo sobretudo o instinto de sobrevivência de todos aqueles que não podem erguer pirâmides e catedrais para deixar seu nome para a posterioridade..."*²²²

Quanto de nós conseguimos esse feito de *erguer pirâmides ou catedrais*?

Hains e Villeglé, como vimos, fizeram algo parecido ao que realizou Brassai, ao resgatarem dos muros da cidade registros inequívocos desse mesmo "vandalismo" anônimo. Os cartazes acumulados em múltiplas camadas, lacerados, destruídos, eram os "doces dos tapumes" a que se refere Restany, tidos por eles como um precioso manancial para a produção afirmando ainda uma vocação política que se instaura a partir da crítica à propaganda e a um mundo de valores ditados pelo mercado. Trabalhando sobre essa superfície sensível e vulnerável da cidade, esses artistas instauram uma nova metodologia de percepção e de apropriação do universo da cidade, que em muito contribui para a construção da sensibilidade do homem contemporâneo e da gradativa re-significação do espaço urbano para e pela arte. Restany, a esse respeito, comenta:

²²² BRASSAI, Georges. Revue *Minotaure* n° 3-4, décembre 1933.

*“Expondo os ‘doces do tapume’, a feliz casualidade do manifesto rasgado, Hains nos fazia ver com um olhar novo toda a inefável beleza dos muros da cidade, beleza instável e efêmera, que até então havia fugido à nossa quotidiana capacidade visual estragada pelo acinzentado dos hábitos. Possuía uma formação de fotógrafo e nele falava o repórter do insólito.”*²²³

Não teria sido Brassai também um repórter do insólito? E qual seria a diferença entre esse trabalho de repórter e o de artista que focaliza e revela o insólito?

Embora Hélio Oiticica, já nos anos 60, nos alertasse para a dimensão artística da paisagem urbana sugerindo uma percepção alterada sobre o cotidiano para usufruir a cidade, recriando valores e formas diferenciadas de observação do mundo, percebemos como mais recorrente a experiência da anestesia e a sensação de que, no mundo em que vivemos, nada mais causa espanto ou encantamento.

Hoje, a impregnação de imagens se intensifica invadindo todos os espaços das cidades, em bares e praças públicas, metrô, ônibus e nas frequentes zonas *wi-fi*, através de *i-phones* e *laptops* cada vez mais acessíveis e difundidos, agindo na proliferação exponencial de informações e imagens digitais, manipuláveis e transitórias. Carregamos esse desmesurado manancial de imagens em nossos bolsos, mochilas, pastas, e participamos intensamente de sua circulação num fenômeno que desafia o tempo e o espaço. Uma presença assim imperativa e para a qual não é possível contrapor qualquer resistência, proporciona uma inegável transformação na percepção e na sensibilidade do indivíduo contemporâneo que se vê mergulhado em realidades e relacionamentos múltiplos e na estranha possibilidade de multiplicar também identidades, fluidas e efêmeras. Trata-se de uma vivência que se aproxima da realidade do sonho, sempre à beira da vertigem e de seu enorme potencial de alienação.

Mesmo assim há quem acredite não apenas ser possível, mas necessário:

“Integrar o tabuleiro cibernético aos corpos, às ruas, comunidades e cidadãos. Discutir como os ambientes virtuais podem contribuir no estabelecimento, expansão e fortalecimento das redes coletivas

²²³ RESTANY, 1979, p. 27.

e como a ampliação do acesso à tecnologia e suas possibilidades é estratégica na transformação das relações sociais.” ²²⁴

Mas será que temos utilizado as novas tecnologias nesse sentido? E como a produção de imagem e a arte se colocam nesse contexto?

Realmente, na escala da cidade, a imersão parece uma situação natural e obras que ocupam esse espaço, como afirma Florence de Mèredieu, “(...) *transformam a paisagem em uma gigantesca imagem. Flutuante. Matizada. Mágica*” ²²⁵. Sobretudo se considerarmos os trabalhos artísticos que se utilizam de projeções, de inserções, de imagens fotográficas aplicadas sobre equipamentos urbanos, sobre prédios, cada vez mais comuns e em grandes dimensões.

Regina Silveira, cujo trabalho já comentamos anteriormente, tem realizado obras de intervenção que dialogam com a arquitetura e a escala da cidade. Usando diferentes mídias, desde imagens digitais auto-adesivas a projeções móveis, a artista ocupa e percorre as superfícies das cidades com seus trabalhos. A obra *Tropel* (1998), se aproximando da experiência de Pascal Dombis, *Mikado_Xplosion*, recobriu a fachada do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, com a imagem de pegadas de animais diversos, ocupando uma área de 600m² e trazendo a impressão de uma contaminação ²²⁶ sobre o edifício localizado em situação privilegiada, tanto em relação à sua ampla visibilidade como à intensa circulação em seu entorno. Trata-se de uma presença que se assemelha, como imposição sobre a paisagem, às recorrentes inserções de pichações que ocorrem no espaço urbano, com a diferença que essas são consideradas marginais, de mal-gosto e frequentemente tidas como vandalismo. *Tropel*, ao contrário, é um trabalho que a instituição, voltada à produção artística contemporânea, acolhe, legitima

²²⁴ Esse fragmento de texto é o objetivo do debate que ocorreu em 2008 cujo título era “Ambientes virtuais e campos de imersão”. Trata-se de uma iniciativa do coletivo de artistas de São Paulo que desde 2004 promovem o EIA – Experiência Imersiva Ambiental. Não somente vinculados às mídias digitais, o grupo está interessado na realização de projetos que se processam no ambiente da cidade, buscando formas de provocação e transformação a partir de relações criadas dentro de seu próprio corpo social. Pesquisado no site <http://virgulaimagem.redezero.org/debate-ambientes-virtuais-e-campos-de-imersao/> acessado em maio de 2009.

²²⁵ MÈREDIEU, 2008, p. 608.

²²⁶ Disponível em: <http://reginasilveira.uol.com.br/biografia.php#>. Acesso em: maio de 2010.

e certamente patrocina, entregando-a à cidade e, dessa maneira, modificando-a, agindo sobre ela. Legitimada por sua autoria e pela instituição participa do corpo da cidade com o estatuto garantido de intervenção artística, aceita, valorizada, reconhecida, enquanto as pichações permanecerão anônimas, execradas e seus autores perseguidos. Mas, qual a diferença entre os grafites documentados por Brassã, e essas pichações que invadem todas as grandes cidades? E como podemos encará-los? Trata-se de arte quando capturados pela câmera do fotógrafo? Poderiam ser considerados arte antes desses registros? A expressão anônima na cidade tem essa potência de se tornar imagem e provocar os cidadão assim como o poder público. Mas nesse sentido, *Tropel* parece fazer o mesmo, embora de forma diferente.

O trabalho de Regina Silveira, realizado em *plotagem* auto-adesiva, apropria-se de uma tecnologia digital largamente explorada na propaganda hoje em dia, utilizada sobre suportes fixos e móveis, e que a artista se apropria substituindo a pintura e o uso de máscaras meticulosamente projetadas e recortadas à mão, que realizava anteriormente. O projeto, certamente, conta com o brilhante repertório dessa que é uma artista-pequissadora, absolutamente comprometida com seu tempo e cuja produção jamais será ingênua, construindo potentes formas críticas a partir de suas sintéticas imagens de cunho gráfico.

Em 2001, a artista realizou "*Transit*", com a projeção da imagem luminosa de uma mosca gigante que percorria o espaço urbano, passeando sobre edifícios e construções variadas com o auxílio de um projetor montado em veículo aberto. Essa intervenção foi levada ainda a Curitiba e Porto Alegre, sendo desdobramento de um projeto anterior (1997) em que um *Super Herói* projetado em laser percorreu a Avenida Paulista, em São Paulo, além das cidades de Buenos Aires (1999) e San Juan de Puerto Rico (2000). Nas duas projeções vemos uma referência clara ao universo da história em quadrinhos, no uso de um desenho sintético de linhas luminosas e em alto contraste que trouxe ao mesmo tempo fantasia e ironia à paisagem das cidades pelas quais transitaram. No caso da mosca, a artista declara ter escolhido um dos mais repulsivos insetos, típico de locais insalubres e com acúmulo de dejetos, para fazer um sobrevôo em São Paulo, aderindo aos edifícios e aos espaços institucionais da cidade como

uma forma subversiva de ocupação que, sendo enfática e sarcástica, dribla as autorizações protocolares do poder público e das próprias instituições, dando seu recado sem deixar nenhum rastro.



Figura 124 – Regina Silveira, *Tropel*, Fundação Bienal de São Paulo, 1998



Figura 125 - Regina Silveira, *Transit*, 2001. Av. Paulista, São Paulo.



Figura 126 - Regina Silveira, *Super Herói*, 1999, Buenos Aires

Interessada em ativar essa “epiderme” da cidade, a artista tem usado com frequência a luz, transformando portanto o espaço urbano numa grande tela de projeção. Situando esse recurso como “eixo da reflexão poética” a artista afirma:

“a exploração de recursos técnicos e estratégias de montagem permitiu investigar novas formas de operar com a luz como uma forma de revestimento incorpóreo, capaz de transformar a percepção e a experiência de grandes espaços de forte presença arquitetônica”²²⁷.

Dentro dessa mesma lógica Regina Silveira realiza o trabalho *Mil e Um Dias em Uma Noite*²²⁸, de 2003, com uma projeção a cores que ocupou toda a fachada do Hospital Matarazzo em São Paulo, uma área de 26 x 10 m. A imagem em vídeo, visível à longa distância, reveza cenas de noite e de dia, mostrando em seu momento mais luminoso um céu azul com nuvens, imagem que se relaciona de forma poética com o espaço do hospital e também com o espaço de uma cidade cuja paisagem é fortemente dominada pelos chamados “arranha-céus”.



Figura 127 - Regina Silveira, *Mil e Um Dias em Uma Noite*, Hospital Matarazzo, São Paulo, 2003.

²²⁷ Depoimento da artista Regina Silveira. Disponível em: <<http://reginasilveira.uol.com.br/biografia.php>>. Acesso em: maio de 2009.

²²⁸ Hospital Matarazzo, São Paulo, SP, Brasil. Foto: Carlos Kipnis.

Hoje testemunhamos com frequência a presença de imagens de grandes dimensões, como essa da projeção de Regina Silveira, porém principalmente em campanhas publicitárias que utilizam fotografias ampliadas na escala das empenas cegas ou de fachadas inteiramente tomadas por janelas, em edifícios desde três a mais de 20 andares. Entre essas duas situações, onde são recorrentes os mesmos veículos e procedimentos, cabe realmente questionar quais as fronteiras que os distinguem? A natureza dos discursos? A logomarca do patrocinador (que muitas vezes acompanham também uma obra de arte)? Poderíamos talvez arriscar dizer que, no domínio específico da arte em contexto urbano, suas qualidades imersivas poderiam levar a cumprir o papel da provocação, do estranhamento e do ruído necessários para envolver o indivíduo em circulação, tocá-lo e mobilizá-lo de alguma forma.

Suportes onde se produzem imagens em movimento povoam nossas cidades, desde as muito simplificadas (como os painéis eletrônicos luminosos com grades de luzes fixas) às grandes telas digitais em alta resolução, nos aproximando mais e mais das cidades futuristas criadas nos filmes de ficção, como por exemplo, em *Blade Runner* realizado em 1982. Em meio ao trânsito ininterrupto da urbe tais intervenções costumam exigir um tempo de apreensão maior, o que faz refletir sobre qual seria seu público. Entre o risco de ser tragado por tais imagens ou de passar por elas sem se dar conta, é previsível que o observador, qualquer que seja, perceba algum tipo de estranhamento se o discurso é desprovido de qualquer apelo comercial e se o impacto da imagem se sobrepõe à mais natural anestesia.

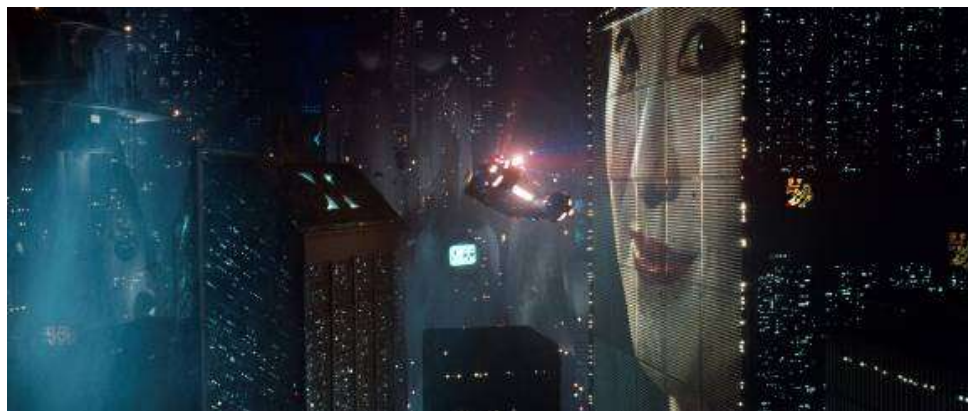


Figura 128 - Cena de *Blade Runner*, filme de Ridley Scott, EUA, 1982.

Como vimos, a imersão na imagem reivindica a instauração de um ambiente, ou seja, de uma estrutura perceptiva complexa, muitas vezes abrigada em condição arquitetônica e que exige do observador um envolvimento tátil, auditivo, visual e cognitivo, simultaneamente. O artista e pesquisador José Wenceslau Caminha Aguiar Júnior, tratando das vídeo-instalações contemporâneas e dos trabalhos com projeções apresentados em salas escuras, relaciona tais propostas às *caixas óticas*²²⁹ e desenvolve uma reflexão que parece bastante apropriada a esse respeito:

*“Considero todas as caixas óticas criadas pelo homem ao longo da história como naói, termo do grego antigo que nomeava o interior dos templos: os naói eram locais designados aos cultos e ritos e, por seu caráter sagrado, sempre foram tratados como um espaço à parte do mundo, um sítio especial / especializado consagrado à magia.”*²³⁰

Como *naói* podemos designar os ambientes imersivos romanos de que falamos, sendo menos caixas óticas que *panoramas* (do grego, *pan* = "total", *órama* = "vista") em 360°, envolvendo o observador. Também poderíamos estender tal denominação às várias estratégias imersivas que vemos se proliferando na produção contemporânea, como parece sugerir Aguiar.

A arte, em muitos casos, se encarrega de atribuir essa “condição especial a um sítio”, não propriamente consagrando-o à magia, mas conferindo a ele significado, ativando-o de alguma forma. Assim é possível alcançar essa sensibilidade alterada tanto nos espaços imersivos de uma sala de cinema como de uma instalação ou uma intervenção artística na cidade. Mesmo diante da projeção que poderia afirmar um estatuto imaterial da imagem, nesses ambientes, é indiscutível o envolvimento perceptivo que proporciona além da abertura que faz a experiências compartilhadas. Ambientação, instalação,

²²⁹ *Caixas óticas* é o nome dado aos primeiros aparelhos óticos produzidos e remontam ao Renascimento com a construção das primeiras câmaras escuras que em muito auxiliaram artistas e cientistas a compreender a formação da imagem além de importantes noções sobre a ótica. As caixas óticas originaram a máquina fotográfica assim como o cinematógrafo mas, muito antes desses, representaram um surpreendente recurso de entretenimento.

²³⁰ AGUIAR JR, 2007, p. 8.

foto-instalação, vídeo instalação, *caves interativas*²³¹, *web-art* são todas formas imersivas de interação com a imagem, onde elementos híbridos se relacionam estimulando a construção de sentido. Sendo expressões típicas de nossa época estão menos comprometidas com a *representação* e mais com a *simulação* o que significa incluir na experiência do observador a vivência de novos *constructos* do real, já que os simulacros nada mais são que novas camadas de realidades que se sobrepõem. Trata-se de uma condição que se impõe e que, portanto, deve ser também observada criticamente. Grau nos diz que:

*(...) não existe um relacionamento simples (...) entre a distância crítica e a imersão; as relações são multifacetadas e estreitamente interligadas, dialéticas e contraditórias em parte e, por certo, dependentes em alto grau da disposição do observador. A despeito de ser um processo intelectualmente estimulante, a imersão, no presente como no passado, é em muitos casos mentalmente absorvente no desenrolar de um processo, de uma mudança, de uma passagem de um estado mental a outro. Ela é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente desenvolvimento emocional com aquilo que está acontecendo.*²³²

Assim, ao mesmo tempo em que temos uma sensibilidade aguçada e mais aberta, na imersão temos um envolvimento emocional que enfrenta o risco de comprometer a postura crítica, cegá-la de alguma forma. É o paradoxo inerente à experiência de imersão na imagem e que se aproxima do que Husserl conceitua como *epoché* ou a suspensão do juízo que, ainda assim, ele defende como condição necessária para despertar a consciência. Apoiada sobre a experiência e não em pressupostos abstratos, somente o mergulho da vivência poderia constituir o alicerce básico para a reflexão. Mais uma vez retornamos à afirmação de Lima Vaz sobre a revelação que se processa a partir da experiência e do percurso que procura abarcar todos os lados de um objeto e mesmo penetrá-lo. *"(...) a experiência articula-se entre dois pólos bem definidos: o objeto que é o fenômeno ou que aparece, e o sujeito que é*

²³¹ Tanto em inglês como em francês a palavra *cave* significa caverna. O termo *cave interativa* tem sido aplicado desde os anos 70 do século XX para designar espaços virtuais interativos, a princípio utilizados em vídeo games. Hoje, seu uso está mais ampliado também sendo utilizado para designar instalações multimídia interativas, em diversificadas áreas profissionais e culturais, notadamente nas Artes Gráficas e Visuais.

²³² GRAU, op. Cit., p.30.

ciência ou consciência que retorna sobre o objeto para penetrá-lo e igualmente penetrar-se da sua presença." ²³³ O processo que se evidencia é o próprio processo de construção do conhecimento que fala tão bem à filosofia como à arte e que exige sempre aproximações e distanciamentos que garantam a liberdade da criação e a crítica.

Ainda no universo das experiências imersivas na arte é importante lembrarmos que os palcos teatrais e as telas de cinema são, por excelência, estratégias de ilusão e imersão, que têm cada vez mais se mesclado ao universo das artes plásticas na contemporaneidade. Instalações com recursos óticos, vídeos e ambientações são recorrentes hoje, além dos ambientes imersivos individuais em que o *usuário* experimentaria ilusões espaciais com o uso de capacetes de realidade virtual (head-mounted displays, ou HMDs). Grau cita as experimentações realizadas por Morton Heilig nos anos 60, utilizando a TV estereoscópica numa época em que o "*Sensorama Simulator*" era bastante popular nos Estados Unidos, reproduzindo impressões visuais, sonoras, olfativas e táteis. Mas esse desenvolvimento acelerado das tecnologias eletrônicas trouxe uma proporcional individualização das formas de interação com os mesmo, no uso de aparatos cada vez menores e menos compartilháveis. Ainda não temos clareza sobre os efeitos dessa "evolução" em longo prazo, sobretudo no âmbito comportamental e social, mas podemos vislumbrar algumas situações em que seria prudente olhá-los de forma crítica.

Grau destaca que as obras imersivas como os afrescos de *Villa dei Misteri* tinham um cunho dionisíaco, proporcionando encantamento e excitação no observador. Nas mídias imersivas contemporâneas, retirado o rito e a simultaneidade na vivência do real e do virtual que permitia um trânsito fluido entre experiência física, perceptiva e cognitiva, há, ao contrário, uma negação ou neutralização do espaço real, inteiramente substituído pelo virtual, iludindo os sentidos de forma convincente e totalizante, mais uma vez apontando para o risco da mais completa alienação. Tendo em vista o que diz Flusser com relação à imposição do *programa*, podemos deduzir que no caso das tecnologias virtuais imersivas, é o *aparelho* que dita o comportamento daquele que nelas 'imerge', mais que a experiência imersiva

²³³ LIMA VAZ, 1986, p.244.

vivenciada de interatividade ou seu interesse expressivo gráfico e/ou artístico. Assim, havemos de nos preocupar com os desdobramentos dessa expressão, tão calcada na técnica que, mais uma vez, se torna linguagem. Seu fascínio inspira ao mesmo tempo cautela e a possibilidade de, como sugere Flusser, conquistar a liberdade de "*jogar contra o aparelho*", e assim subverte-lo e abri-lo à sua própria potencia criadora e transformadora.

Numa via que ocorre paralela a essa da exploração de universos virtuais, de cunho eminentemente imersivo, estão as propostas ambientais de Hélio Oiticica que evidenciam a preocupação em realizar um trabalho que só se completa com a participação do observador. Nelas, a reflexão e a prática estão ligadas intrinsecamente trazendo uma crítica ao comportamento passivo do público em relação à arte e convocando-o a atuar e, assim, perceber-se em diálogo com a obra, ativando uma forma de consciência sobre os próprios gestos e comportamentos cotidianos. Trabalhos emblemáticos nesse sentido são as séries de anotações e projetos (*Block-Experiments*) realizados por Hélio Oiticica e Neville D'Almeida de 1973 a 1974, às quais chamaram de *Cosmococas - programa em progresso* e que só puderam ser concretizadas pela primeira vez em 1992, 12 anos após a morte de Oiticica. Em seus escritos percebemos que a motivação geral desse projeto está ligada à crítica ao cinema e à televisão, justamente pela subordinação que impõem ao espectador, sendo, segundo eles, experiências de "quasi-cinema". O próprio Oiticica afirma tratar-se de uma forma de inventar a partir de sua "insatisfação com a linguagem cinematográfica", que está inteiramente integrada na lógica dos *naói* que comentamos há pouco .

Propondo a utilização dos slides e não do filme cinematográfico, Oiticica e D'Almeida buscam explicitar a fragmentação que, no cinema, é anulada pela ilusão de continuidade produzida pela velocidade de projeção. O slide, ao contrário, preservaria a duração interna de cada objeto apresentado o que estaria mais de acordo com as estratégias naturais de nossa percepção que, para Oiticica, se assemelha às capturas realizadas pelo cinematógrafo: pensamos o mundo em movimento através de imagens imóveis. Assim, também podemos pensar a nossa relação com a imagem dentro de nossa vida, sendo uma relação de imersão que, entretanto, é elaborada pelo intelecto, a partir da consolidação de

imagens fixas, emblemáticas, substanciais, que possibilitam que nos lembremos delas e que possamos também expressá-las para o outro, exatamente como nos disse Bergson ao se referir à materialidade da imagem. Essa *duração interna* da imagem do slide, ainda assim dialoga com o tempo fluido de interação do observador, vivenciando a projeção em tempo real, que no caso das *Cosmococas*, também conta com a aderência do som (ao usar colagens musicais utilizando, por exemplo, *Call me Helium* de Jimi Hendrix) e a participação de elementos espaciais provocativos de um comportamento ativo e multi-sensorial.

Paula Priscila Braga, em sua tese sobre a obra de Oiticica comenta que *Cosmococa - Programa em Processo* teve inspiração no filme *Under Capricorn* de Hitchcock, que representou enorme contribuição para o desenvolvimento de uma reflexão a respeito da estratégia de montagem por fragmentos: unidades expressivas, agrupadas na constituição de uma obra aberta, inacabada em que elementos sintéticos e heteróclitos se justapõem e se relacionam de forma polissêmica. Essa seria exatamente a estratégia aplicada sobre as cinco *Cosmococas*, onde haveria sempre uma referência-síntese, concentrada em personalidades tidas por Oiticica e D'Almeida como personalidades "inventoras": CC1 - Buñuel, Luis Fernando Guimarães e Frank Zappa, CC2- Yoko Ono, CC3 - Marilyn Monroe, CC4 - John Cage e CC5 -Jimi Hendrix.

(...) os fragmentos-inserts q montam o ESQUEMA no início de UNDER CAPRICORN têm semelhança àquilo que deva ser o PROGRAMA IN PROGRESS: não uma coleção de fragmentos mas fragmentos-blocos q são totalidades q se justapõem como em crescimento e não uma seqüência linear lógica → o MEU SONHO é q esses fragmentos q no filme se referem a HITCHCOCK indivíduo-criador total em COSMOCOCA vá incorporando descontinuamente e ao mesmo tempo vá alimentando o q chamaria de CAMPO EXPERIMENTAL no q defino como EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA: a existência de tal campo é real e forte (...) nas minhas iniciativas de apropriação/ absorção/ togethernassão de fragmentos q se estruturam em blocos e proposições procuro a não-limitação em grupo homogêneo ou de casta: dirijo-me ao que me vem de encontro na cabeça: o q é aberto e não contente com o "feito": um JOY de descobrir (-se) MUNDO erigindo MUNDO (...) mas MEU SONHO é q COSMOCOCA a cada fragmento se

*modifica e acaba por formar como q uma GALÁXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas: LUZ q intensifica: mais luz.*²³⁴

O texto de Oiticica tem essa densidade que vemos nesse pequeno trecho citado, cuja potência poética é proporcional à profundidade dos conceitos e reflexões que nela se concentram, numa espantosa coerência e pertinência. Do filme de Alfred Hitchcock (1899 – 1980) à *Galáxia de Invenção* somos levados a compreender as *Cosmococas* como o *Campo de Experimentação* conforme o seu planejamento, através da idealização daqueles cinco ambientes cuja finalidade é ativar a atitude do público, algo verificável nas montagens agora permanentes em Inhotim Arte Contemporânea (Brumadinho-MG). Ocorre uma espécie de *fenômeno caleidoscópico* a partir da transformação contínua dos ambientes que ficam subordinados a um uso que jamais será igual ou reproduzível e onde o indivíduo se vê realmente tentado a participar.

As personalidades referenciadas em cada ambiente, pensadas então como "*fragmentos-blocos*" e portanto, identidades cujo reconhecimento é desejado e conferem à montagem seus discursos particulares, estão nas imagens projetadas nos slides e que tomam as paredes de cada ambiente. Nós os vemos reproduzidos em capas de discos ou livros, que no caso estão lá como suportes para aspirar cocaína sendo que esta ao mesmo tempo desenha, em carreiras, maquiagens delineando o rosto de cada um dos retratados.

²³⁴ OITICICA, Hélio. "Vendo um filme de Hitchcock, '*Under Capricorn*'", 31/03/1974 PHO 0318/74 - 15/24. In: BRAGA, Paula Priscila. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. *Manuscrito*. São Paulo: Faculdade de Filosofia/USP, 2007. Orientação Celso Fernando Favaretto. p.20-21. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2007_doc/2007_doc_paula_braga209pg.pdf >. Acesso em: fevereiro de 2011.



Figura 129. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. *Cosmococas*. Detalhes das projeções de Marilyn Monroe, Luiz Buñuel e Jimi Hedrix.

*(...) a "substância" provocativa torna-se veículo de um paródico e brilhante "retorno" a questões da imagem, da máscara, do suporte, da tela, do espectador: em outras palavras, a relação entre arte e vida. Hélio descreveu Cosmococa várias vezes como um "jogo de ALEGRIA" e "uma brincadeira". Era algo em sintonia com a leveza que ele via no rock (...) e na cocaína também: ou ele os via como símiles para tal leveza, para contrastar com o peso da seriedade acadêmica, o fardo da 'autenticidade' na arte, e o controle paralisante da imagem e da tela sobre o espectador de cinema.*²³⁵

Guy Bret, ao referir-se à presença da cocaína nas *Cosmococas* nos faz reconhecer que ela se afirma na obra, através da imagem e também do próprio título, como uma provocação e um depoimento sobre o mundo pop, além da clara menção ao deslocamento dos sentidos, à alteração e ampliação da percepção. Os elementos físicos de interação, disponíveis nas instalações, corroboram na mesma direção: lixas de unha para serem usadas, balões coloridos para jogar, brincar, fazer voar, redes para se deitar, balançar, relaxar, e além deles os colchonetes, os volumes geométricos e a piscina, todos elementos passíveis de interação, individual e/ou coletiva e disponíveis para a reconfiguração contínua do espaço de cada montagem.

²³⁵ BRET, Guy, O exercício experimental da liberdade in: *Hélio Oiticica. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997*. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.). p. 234.



Figura 130 - Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. 5 *Cosmococas*- *programa em processo* montadas permanentemente em Inhotim Arte Contemporânea desde 2010

A solicitação de uma imersão, nesse caso, é óbvia e necessária e está em sintonia com o desejo do artista de instaurar um espaço de atuação para o visitante, fazendo com que este seja co-autor, ou como Oiticica define: ser ao mesmo tempo pólo gerador e pólo receptor. O artista coloca como propositor ou *orquestrador* da experiência que só se consolida com a disposição do observador para entrar no jogo, para ativar a obra e seu possível sentido, motivo pelo qual Oiticica passa a chamá-lo de *participador*.

Esse conceito de *participador* (diferente de *participante*, já que inclui o sufixo da ação), apropria-se bem à nossa proposta de encarar a produção plástica e a imagem por suas qualidades imersivas, de fruição (e gozo) e de potencial transformação. Na nomenclatura mais aplicada às novas tecnologias, incluindo as tecnologias imersivas, é recorrente referir-se ao observador como *usuário*, o que faz pensar numa relação realmente utilitária, não propriamente investida numa troca, numa construção mútua e/ou dialógica, o que difere completamente da ideia do *participador*.

*Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. (...) Uma coisa é definitiva e certa: a busca do supra-sensorial, das vivências do homem, é a descoberta da vontade pelo "exercício experimental da liberdade" (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre. (...)*²³⁶

A grande liberdade desejada por Oiticica não nega uma certa utopia a qual ele sempre combateu em nome de um projeto de antiarte que acaba por 'dar a volta sobre si mesmo'. Ao afirmar que o artista deve assumir o papel de "proposicionista", "empresário" e/ou "educador" verificamos que ele faz aproximação com formas ambíguas de atuação na sociedade, que tanto podem levar à ampliação, fluidez e liberdade como a formas nocivas de poder. Por outro lado, nos damos conta hoje de que a obra que deveria estar no meio da praça para ser achada como se estivesse abandonada, encontrada por "*passantes, ficantes, descuidistas*"²³⁷, está hoje num museu de arte internacional, cujo projeto certamente contradiz todo o esforço que o artista pode ter feito por uma "*ampla participação popular*" em sua obra. Mesmo assim sua contribuição é inegável, no sentido de construirmos exatamente essa crítica a respeito dos espaços destinados a arte e que explicitam estruturas que fatalmente traem projetos artísticos, sobretudo no âmbito da *arte-vida* como são os do artista em questão.

Enfim é preciso reconhecer que, ao oferecer uma obra em processo e inacabada, Oiticica se coloca voluntariamente como um propositor de *pré-produções*, como comentamos ocorrer no trabalho de Lygia Pape, tornando assim aberta a intervenção e transformação pelo público. Nesse sentido se coloca numa posição ética e política de diálogo e de troca que encontra sua coerência máxima nos *Parangolés*, este talvez representando a mais bem sucedida consolidação do Projeto Ambiental desse artista em função de toda a ideologia que desenvolve, colocando em prática essa mútua e desejada contaminação

²³⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. P 104-105.

²³⁷ Ibid. p. 79. Referimo-nos aqui a uma quase confidência de Oiticica, onde afirma ser seu sonho secreto colocar displicentemente uma obra no Campo de Santana, centro do Rio, para ser encontrada pelo cidadão em circulação nesse local.

entre vida e arte. Os *Parangolés* realmente sintetizam a inserção da arte no ambiente da cidade, na vida do cidadão, nas manifestações populares que, por fim, conferem sentido à obra. Trata-se de um trabalho que se funde ao tecido social e cultural, sem deixar de oferecer também sua contribuição, sendo cor, dança, ritmo, samba, encontro, comunicação, humor, festa, fotografia, identidade, lugar de expansão do gesto e de sintonia com a cidade. Pensemos, pois, o *Parangolé*, como um espaço privilegiado de encontro com a imagem, com uma identidade que não se encerra no indivíduo, mas se amplia em direção à comunidade, à cidade: o *Parangolé* como forma de *habitar a imagem*, de ser e de relacionar-se com o ambiente.

*Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala.*²³⁸

Oiticica completa esse pensamento dizendo ainda que é com o *Parangolé* que se instaura “definitivamente” a antiarte ambiental, não como uma nova estética, mas como um projeto que se expande através da “apropriação das coisas do mundo”. Sua proposta se coloca na ativação de toda e qualquer situação que se apresente nas ruas, nos lugares abandonados da cidade, nos terrenos baldios, espaços do cotidiano, que pela ação de sua ocupação ou simplesmente ao serem focalizados de maneira diferente, podendo representar a retirada dos condicionamentos do comportamento na cidade, a necessária provocação à percepção e, ao mesmo tempo, o “golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição (...)”.

²³⁸ OITICICA, op. Cit., p. 78.



Figura 131 Mosquito, mascote da mangueira, e Nildo da Mangueira em dança com *Parangolés*.

Enfim, com os *Parangolés*, retornamos à rua, lugar privilegiado da imagem, de sua materialização e experimentação, e da possibilidade de habitá-la sem perder de vista a postura crítica. Ulpiano Bezerra de Menezes traz um importante questionamento sobre os bens culturais que se aplica perfeitamente a essa apropriação da rua como espaço da arte a qual mais uma vez está vinculada a condicionamentos culturais que devem ser constantemente reavaliados e/ou modificados:

A raiz do problema não está, pois, na fruição diversificada de um bem cultural, mas na concentração dessa fruição em formas – tempos, espaços, equipamentos, agentes, produtos, atividades, circuitos, etc. – de “natureza” cultural, como museus, teatros, cinemas, arquivos, livrarias, espetáculos, monumentos, objetos, atividades etc. etc. etc., a priori reconhecidos como culturais. Esta concepção de que o valor cultural é um atributo embutido em coisas, instituições, hábitos, é, não só totalmente falsa, mas também necessária à operação do mercado, realidade onipresente em nossa sociedade e que facilmente consideramos onipotente. Por isso é que costumamos aceitar, acriticamente, que, entre nós, a cultura seja tratada como apenas um segmento específico da vida. Claro, reconhecemos tratar-se de um compartimento nobre, purificado, concentrado, intenso, sublimado e, quase sempre, livre das contingências da vida, mas de qualquer modo, uma parcela, separada e independente do todo. É a cultura-cólica, intensa mas espasmódica, com um instante de grande concentração que se resolve,

*depois, num anti-clímax conformado, tudo se desfazendo e voltando à normalidade opaca e incolor. É assim que temos ruas de lazer (com dias, horas e espaços demarcados), porque não conseguimos revitalizar as vias urbanas, dar-lhes outras funções que não a de se encolherem e se possível desaparecerem no meu percurso entre dois pontos. Da mesma forma, preferimos a compensação do centro cultural porque não sabemos como animar a periferia cultural: é mais fácil criar casas de cultura do que desenvolver a cultura nas casas...*²³⁹

Nesse sentido podemos encarar o Programa Ambiental de Oiticica como uma forma promissora de desenvolver cultura nas casas (e na rua) e uma importante contribuição que, entretanto, se processa lentamente, já que enfrenta exatamente as poderosas forças impostas pelas operações de mercado tão bem apontadas por Menezes e que se beneficiam sobretudo da arte-espetáculo, neutralizando e inibindo em grande medida iniciativas naquela outra direção. Num momento em que a arte parece ser apenas uma realidade a mais dentre outras tantas realidades e a imagem (artística ou não) algo que pode vir travestido em todas essas realidades, a possibilidade de resgatar a experiência e a vivência - individual e coletiva - mesmo assim, parece representar um caminho para a produção. Assim, restauramos e reafirmamos a necessidade da construção de ideais "encarnados" no dia-a-dia, para atualizar o desejo de compartilhamento, e contaminar positivamente o corpo social e cultural através de intervenções, ocupações, construções e inserções artísticas na cidade.

A experiência do coletivo de artistas *O Grupo*²⁴⁰, em sua intervenção *Setas* realizada em 2002, traz interessantes elementos para nossa discussão. O projeto, realizado em ruas de São Paulo, Salvador e Belo Horizonte, consistiu em 'grafitar' setas vermelhas fluorescente indicando pequenos brotos verdes de plantas que costumam nascer nas gretas que se abrem em nossas cidades de concreto e aço. Tratava-se de inserções quase imperceptíveis que se repetiram em construções e locais de circulação os mais variados, em que esse signo gráfico universal, bastante chamativo e de decodificação imediata,

²³⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Patrimônio cultural dentro e fora do museu. Departamento de História - FFLCH/USP 23.08.2002 / Belo Horizonte. *Manuscrito*.

²⁴⁰ *O Grupo* era formado pelos artistas Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada!, Wagner Villa Nova, Rafael Martins, Fernanda Alvarenga, Daniel Saraiva e Antonio de Araujo, um coletivo de artistas que já não atua mais, mas que deu origem ao Grupo *O Poro*. que mantém uma mesma linha de intervenções em espaço urbano desde 2002. Disponível em: <<http://www.poro.redezero.org/>>. Acesso em: janeiro de 2011.

fisgava o olhar do cidadão - esse transeunte que, como diz Menezes, circula na cidade de forma quase sempre anestesiada ou demasiadamente concentrada em reduzir percurso e tempo em direção a seu destino.

Nas circunstâncias dessa intervenção tornava-se quase infalível o desvio do olhar para a observação das setas que pareciam piscar para o passante. Delas à percepção dos minúsculos brotos nascidos espontaneamente, o movimento do olhar era automático apreendendo em segundos a singela situação e seus potentes desdobramentos de sentido.



Figura 132 - O GRUPO, *Setas*, Belo Horizonte, 2002.

*Uma intervenção pode durar o tempo em que a imagem-provocada ficar na memória de quem a viu. Ou o tempo enquanto as histórias de seus desdobramentos forem contadas. Quantas imagens uma intervenção pode gerar?*²⁴¹

Como afirma Marcelo Terça-Nada! - um dos idealizadores desse projeto - uma intervenção pode evocar ou provocar imagens, algo que encontra ecos sempre renovados na riqueza de repertório de cada um. No projeto *Setas*, que tinha como estratégia envolver outras pessoas para sua realização, reconhecemos uma condição próxima ao “Programa em Processo” de Oiticica, mas talvez indo além, à medida que se apropriou também de uma contaminação em rede, uma lógica a que estamos familiarizados de tal forma hoje que podemos dizer tratar-se da estrutura intrínseca à nossa sociedade

²⁴¹ TERÇA-NADA!, Marcelo. Disponível em: <<http://www.poro.redezero.org/>>. Acesso em: maio de 2009.

e cultura contemporâneas. O projeto *Seta* propunha esse desdobramento como um jogo, que pode ser colocado em prática a qualquer momento e em qualquer lugar, bastando para isso uma máscara, um spray na mão e a busca atenta por essas inexplicáveis erupções de vida que não só resistem à cidade mas se impõem a ela. Com a atuação de outros agentes na produção dessa intervenção, ocupando portanto outras cidades com setas, houve então uma multiplicação de imagens e um deslocamento numa condição geográfica física e virtual, já que os registros eram depois compartilhados na web. Cada intervenção aplicada, mesmo que muito sutil em relação à condição caótica do espaço urbano, tinha sua presença percebida por alguns que, por uma vez atentos, experimentavam o privilégio de dialogar com a imagem e com isso ativar o olhar e construir outras tantas imagens e reflexões.

Não há como resistir à idéia de repensar, a partir desse singelo mas poderoso trabalho das *Setas*, a questão da paisagem, tema recorrente em nossa pesquisa e que não só diz respeito a uma tradição na arte mas trata-se também da realidade dentro da qual atuamos e com a qual, inevitavelmente, nos relacionamos. No universo da arte vemos que a paisagem, com a forte presença das novas tecnologias audiovisuais, migra inclusive para esse ambiente virtual que, como diz Anne Cauquelin, “propõe versões perceptuais inéditas de paisagens ‘outras’.”²⁴² Muitos dos trabalhos que trouxemos para nossa reflexão têm uma íntima implicação com a paisagem, desde os trabalhos mencionados nos *Relatos de Percurso*, às obras de Lucia Koch, Francisco Magalhães, Lygia Pape, Escher, Dan Graham, Robert Morris. Em cada uma temos uma maneira de tratá-la, de mostrá-la, de ativá-la, assim como o faz os Parangolés e a intervenção das *Setas*. Em todas também um sentido de imersão se apresenta, seja pela observação e pelo foco proporcionado pelo artista, seja na condição de fruição que oferece ao “participador”. De alguma forma, isso nos leva a retomar a ideia do *observatório* que mantém uma espécie de reciprocidade com a paisagem, o efeito da *janela* albertiniana que recorta e que, ao focalizar uma parte, nos re-envia para o todo: *É sempre a ideia de paisagem e a de sua construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções – distância, orientação, pontos de vista, situação, escala.*²⁴³

²⁴² CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. P. 8.

²⁴³ Ibid. p. 11

O *observatório*, assim como a *janela*, traz a moldura de que falamos anteriormente e que se impõe ao infinito do mundo. Mas Cauquelin nos lembra que é justamente a possibilidade da imensidão indicada pelo fragmento emoldurado, que nos convida para o deslocamento e para a busca de novas paisagens. Nesse sentido a seta se torna uma espécie de 'ferramenta ótica', que não emoldura mas aponta, focaliza como um observatório. Despertados por ela somos levados a procurar, talvez não outras setas, mas a própria ocorrência dos minúsculos brotos que se multiplicam na cidade, e assim nos vemos ampliando o olhar para outros espaços, enxergando além de nosso simples trajeto. O olhar que se amplia e que exige um deslocamento do corpo para *ver além* entra exatamente na lógica da imersão, numa apropriação dessa imagem que é a paisagem.

Nesse percurso que empreendemos aqui, explorando as dimensões de imersão na imagem possíveis através da arte, vasculhamos espaços internos da arquitetura romana, de uma igreja gótica, da pintura sobre chassis, para chegarmos à realidade das cidades contemporâneas, a partir das quais, propomos, numa última investida, porém em direção à paisagem do campo, lugar dos horizontes, por excelência, ampliados. Sairemos agora em direção a uma específica localidade, no interior da Holanda, finalizando assim nossa pesquisa com mais um observatório que se coloca no domínio da arte, dialogando com as questões referentes à imersão na imagem e completando assim nosso ciclo de reflexões sobre a materialidade da imagem.

Com um trabalho essencialmente ligado às questões espaciais e ao conceito de "presentidade"²⁴⁴, Robert Morris constrói, em 1971, a primeira versão do *Observatorium* (1971-1977), para a exposição internacional *Sonsbeek buiten de perken*,²⁴⁵ 1971), cuja edição propôs a utilização de locais espalhados por todo o território dos Países Baixos. Coube a Robert Morris um local em Velsen onde pode realizar um trabalho inspirado em Stonehenge, permitindo, assim como naquele sitio arqueológico, a

²⁴⁴ Sobre esse conceito é possível consultar o texto "O tempo presente do espaço" de sua autoria, in: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. P. 401-420.

²⁴⁵ Uma tradução possível para esse título é *Canteiros de Sonsbeek*. Sendo uma iniciativa de ocupação de espaços em zonas rurais.

observação das estações do ano identificadas pelos solstícios e equinócios. Trata-se de uma construção de grandes dimensões constituída por dois bancos de terra circulares e concêntricos. O banco interno possui três aberturas ou visores, cada qual alinhado a uma cunha metálica externa aos círculos, fixada por pedras. Assim, três pontos de vista são visíveis a partir do centro da construção aonde se chega passando por túneis e aberturas. No catálogo da exposição *Sonsbeek 71* (1971), Morris distingue seu *Observatorium* (1971-1977) construído em Velsen, das terraplenagens realizadas pelos artistas da *Land Art* em fins dos anos 60 e início dos 70, dizendo que essas últimas modelavam a terra enquanto o *Observatorium* modelava o espaço, devendo ser experimentado fisicamente. Os cortes na terra, as placas de aço desenhando um "V" que emoldura os nasceres do sol em datas bem definidas (um em equinócio e dois em solstício), desenharam um espaço e produzem desenho com a paisagem. No início do outono, quando o dia tem duração igual à noite definido o equinócio, o nascer do sol pode ser visto através da janela média. Outras duas janelas marcam os dois solstícios, que ocorrem um no dia mais longo do ano e outro, no mais curto.



Figura 134 – Robert Morris. *Observatorium*. 1971-1977.

Problemas relativos à conservação dessa primeira versão do *Observatorium* contribuíram para a sua reconstrução em outra localidade (Flevoland), anos mais tarde, desta vez um quinto maior que sua escala original e instalado sobre uma extensa planície de horizonte visual ampliado, escolhida especialmente para acolhê-la. Sobre esse trabalho Robert Morris comenta:

*(...) Há uma intenção social diferente e uma estrutura estética que o distingue do que está sendo feito hoje. Eu não tenho nenhum termo específico para esse trabalho. Um tipo de complexo para-arquitetônico seria próximo, porém, ineficiente. Não é, definitivamente, um "Earthwork". "Earthworks" derivam-se de interesses escultóricos, e de certa extensão gráfica também, produzindo formas empreendidas tanto por adição como por subtração em local já existente. A experiência geral de meu trabalho deriva mais dos complexos arquitetônicos neolíticos e orientais. Os cercos, cortes, caminhos, pontos de vista, variações de nível, etc., afirmam que o trabalho fornece uma experiência física para o ser humano em movimento.*²⁴⁶

A isso acrescentaríamos que, ao aproximar o *Observatorium* dos complexos arquitetônicos neolíticos, Morris obrigatoriamente dialoga com uma condição histórica e mítica referente às práticas rituais que se relacionam com as ações humanas mais básicas como Ser cultural, além de oferecer uma experiência física que tem explícitos desdobramentos enquanto forma de conhecimento.

O foco temporal do trabalho - a marcação dos quatro nasceres do sol anuais de mudanças sazonais - vão além da simples estrutura espacial decorativa. Este foco temporal não é uma função literal necessária, mas um reconhecimento do próprio tempo como uma dimensão do trabalho. As mudanças anuais cíclicas fornecem um tipo de "enquadramento do tempo" ou todo contexto presente para a existência física do trabalho. (...) As características físicas do lugar eram importantes para muitas das decisões estéticas e práticas no que diz respeito à orientação, à localização, aos métodos de construção, etc. A posição geográfica particular é importante por focalizar determinadas relações sócio-culturais. O trabalho encontra-se nessa zona ou interface intermediária entre o selvagem e habitado. Dunas há poucos quilômetros de Ljmuiden formam uma barreira entre o mar e os interiores cultivados. É nesse

²⁴⁶ MORRIS, Robert, catálogo de Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten o de perken, Vol. 2, P. 57. In: Kleizen, Annick. Stonehenge in the polder Robert Morris, *Observatorium* (1971 - 1977). Museum De Paviljoens. Disponível em: <<http://www.depaviljoens.nl/page/374/en>>. Acesso em: setembro de 2010. (Tradução nossa).

limite, do início das dunas, que o trabalho existe - não como uma fotografia ampliada de um monumento remoto, mas como um lugar acessível entre o cultivado e o natural. ²⁴⁷

O depoimento do artista está coerente com aquilo que ele mesmo define como “presentidade”, que se refere à experiência íntima do corpo com o espaço físico em um presente contínuo, um tempo contínuo. O *Observatorium* exige essa experiência do corpo em movimento, mas também se coloca como um receptor que evidencia o planeta em movimento, tempos contínuos em interação mesmo que em ritmos muito particulares. A rotação e translação da Terra, as estações do ano que se sucedem, dia e noite que se alternam, o observador que se desloca em curtos intervalos de tempo, o olhar que desliza entre o próximo e o distante, cada uma dessas instâncias de movimento tem ritmo próprio, mas interceptam-se mutuamente. Como nos diz o próprio artista ao comentar sobre as grandes ruínas da América Central e da América do Sul, (plataformas, templos, observatórios), “o conhecimento desses espaços é menos visual e mais cinestésico-temporal do que em relação às construções que têm gestalts claras, como formas exteriores e interiores.” ²⁴⁸ Compreende-se que o artista está se referindo aos espaços arquitetônicos de maneira geral, comparando-os a essas construções que se integram numa triangulação com natureza e homem, sendo essa triangulação a experiência proposta para seu *Observatorium*.

Ao mesmo tempo em que é evidente a importância do movimento do corpo que, no caso, está imerso no espaço em condição “cinestésico-temporal”, como designa o artista, podemos considerar que há também uma condição sinestésica, onde todos os sentidos são convocados e orquestrados, associando o movimento aos “enquadramentos do tempo” que são verdadeiros ‘enquadramentos de imagens’. Assim, é inegável que o aspecto visual imponha também fundamental presença na vivência desse trabalho: a imagem que se altera continuamente, sempre balizada pelos visores que são referenciais de observação recortando e emoldurando o céu, ‘tragando o sol como uma boca aberta’, construindo imagens infinitamente.

²⁴⁷ Idem. P. 57

²⁴⁸ MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço*. p. 412. In: FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, 461 p.



Figura 135 - Robert Morris. Observatorium. 1971-1977. Detalhe

Por mais que seja apenas mais um pôr do sol, assim como poderia ser também apenas mais um nascer da Lua, dentre as inúmeras vezes durante toda a nossa existência em que os vemos e em que os veremos, seja a partir desse *Observatorium* de Morris, ou de uma janela num edifício qualquer da cidade, da laje do museu, ou do alto de Machu Pichu, estaremos sempre perseguindo essa experiência contundente de imersão na imagem, sempre repetida e sempre única.

Como encontrar algo mais rotineiro e, ao mesmo tempo, tão singular? Sem a possibilidade de ser igual, afirma-se pelo inapreensível que confirmamos quando estamos diante das incontáveis fotografias que já os registraram, presentes nas bancas de jornal nos cartões postais mais produzidos e vendidos, nos álbuns de viagem, sendo invariavelmente incapazes de reconstituir a experiência de estar diante deles.

Pois habitar a imagem é abrir-se a todas as sensações que ela deflagra, é perceber-se embriagado por ela e deixar-se penetrar por sua fugidia passagem. Habitar a imagem na contemporaneidade é abrir-se à experiência do deslocamento que ela pode provocar e reagir à sua presença tendo sempre em conta que a imagem que habitamos, guarda em grande medida muito do que somos.

Inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver.²⁴⁹

²⁴⁹ CAUQUELIN, 2007, p. 27.

EPÍLOGO

Imagens-contato? Imagens complexas. Entre tocar alguma coisa (a impressão como tal) e tocar alguém (no olhar instaurado), há sempre uma complexidade, uma mediação, um suplemento que se interpõe. O papel fotográfico – que o galerista, certamente, te desaconselhará firmemente de tocar – não tocou verdadeiramente a mosca. Houve a interposição do vidro, como, aliás, haverá a interposição de uma película sensível, de um verniz fixador, de uma etapa química, de uma matéria de fricção, de uma maquinaria qualquer, de uma montagem, de uma dobra onde se distancia o contato... As imagens-contato não são portanto imagens imediatas (gênero que, aliás, provavelmente não exista). De preferência imagens que impõem na distância ótica qualquer sintoma de aderência, de forma que possamos sentir tocar nosso ver. Ou que impõem ao contato físico a retração – peremptória ou infra-fina – de um distanciamento agenciado de forma que possamos sentir ver nosso tocar.

*Imagens-contato? Um ligeiro tremor para frente e para traz. Um tateamento dialético da mão que procura ver e do olho que procura tocar.*²⁵⁰

Como uma parábola que retorna, um refrão ou *leitmotiv* alimentando continuamente o percurso, voltamos ao texto que deu início a esse trabalho, agora focalizando o parágrafo final que nos traz, com muita expressividade a dimensão da complexidade da imagem, tendo em vista as múltiplas intermediações que a contaminam, corrompem, desviam, recriando seu significado a cada olhar, tocando diferentemente cada indivíduo. Entre a mão e o olho, o tocar e o ver, não só percebemos filtros, mas os desejamos e colhemos através do fazer, manipular, escutar, arranhar, rasgar, cheirar, comer, rejeitar, pensar, compartilhar.

Em tantas obras aqui evocadas, tantas imagens vasculhadas, na difícil tarefa da escolha que sempre se torna parcial e limitada, nas derivas que necessariamente exigem o retorno e solicitam coerência, o trabalho de pesquisa constituiu-se como uma tentativa de abrir algumas frentes de aproximação para melhor enfrentar nossa aposta numa materialidade da imagem, como abordagem necessária dentro do universo da arte contemporânea. Ao contrário do que se poderia esperar, não se trata de um olhar nostálgico sobre uma condição supostamente perdida na produção artística, mas uma constatação de

²⁵⁰ DIDI-HUBERMAN.1998. p. 34.

que mesmo com a inegável presença da tecnologia digital e de sua apropriação como linguagem na arte, temos ainda potente, até mesmo através dela, a experiência material da imagem, tocando o indivíduo, transformando comportamentos, constituindo formas de contato e conhecimento.

Essa pesquisa, propondo um entrelaçamento entre a experiência prática e a investigação teórica, ambas com um privilegiado foco na imagem, não é nada mais que um recorte sobre um momento de produção, que certamente se projeta num devir incerto mas enriquecido por esse percurso. Associo essa experiência à referência feita por Foucault aos *Cantos de Maldoror* atribuídos ao Conde de Lautréamont (1846 – 1870): não estaríamos, a cada pesquisa que empreendemos, diante do tão citado “*encontro fortuito entre uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*”? Imagem evocada com frequência por artistas e escritores surrealistas, nos parece bastante significativa como metáfora do trabalho teórico, na aproximação entre conceitos, obras, acontecimentos que tomamos a liberdade de nos apropriar. Dispondo *sobre a mesa de dissecação* todos esses elementos heterogêneos que constituíram nosso “campo operatório”, considerarmos a possibilidade de construir nexos, arriscar a invenção, não somente na produção plástica, mas nesse complexo terreno da reflexão teórica.

“[...] – lá onde, por um instante, talvez para sempre, o guarda-chuva encontra a máquina de coser; o quadro que permite ao pensamento operar sobre os seres uma ordenação, uma divisão em classes, um agrupamento nominal por que são designadas as suas similitudes e diferenças – lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço.”²⁵¹

Assim, situar, por exemplo, as *proto-imagens* como instâncias de imagens que não passaram pela interferência humana e que constituem mesmo assim importante motivo para a reflexão e condição para a criação, ou apontar as gerações que correspondem às diferentes maneiras de se apropriar da imagem fotográfica usando essa palavra específica – *gerações* - justamente por se referir às formas como as imagens são geradas, foram escolhas que buscaram enfrentar e operar esse *entrecruzamento*

²⁵¹ FOUCAULT, 1966. p. 5

de espaço e linguagem citado por Foucault, inevitável para construir um discurso que adentrasse o terreno da materialidade da imagem a fim de perceber como esta contribui na atribuição de significados à arte. Mas, colocar *sobre a mesa* imagens variadas procurando reconhecer nelas sua função e expressão matérica surge, em primeira instância, de um olhar sobre a produção contemporânea e do reconhecimento de que tal função parece pulsar sem ter sido adequadamente investigada. Vivenciando o próprio processo de construção teórica percebemos que os elementos escolhidos não se subordinam necessariamente à ordenação e aos agrupamentos nominais que foram aqui elaborados.

*A ordem é a um tempo o que se oferece nas coisas como a sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras, e o que não existe senão através de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; [...]*²⁵²

Assim, não há como recusar o risco dessa ordenação certamente parcial, tendo sempre viva a noção de que outras redes secretas naturalmente habitam as coisas, bastando às vezes um simples deslocamento, um deslizamento no ângulo de observação, para se revelar. Reconhecemos durante esse estudo que, é sobretudo no livre trânsito entre linguagens, suportes e técnicas - desde faturas tidas como obsoletas, rudimentares e/ou tradicionais às mais avançadas tecnologias - que vemos a imagem tornar-se sempre mais rica e complexa na experiência artística.

A fim de chegarmos à concepção de materialidade passível de ser aplicada sobre a imagem, foi preciso dar uma forma a esse terreno percebendo suas especificidades e características para somente após esse reconhecimento desmembrar as partes, desconstruir a tradição das linguagens e refazer o caminho. Por isso pareceu necessário entender algumas facetas de nossa relação pessoal com a imagem, mesmo reconhecendo que seus contornos nem sempre são verdadeiramente visuais, mas adaptados às particulares formas de nossas percepções integradas, mais bem descritas como uma orquestração dos sentidos e dos significados. Foi preciso inicialmente nos reconhecer como imagem e

²⁵² FOUCAULT, 1966, p. 8.

como construtores de imagens, para em seguida olhar para as imagens do mundo e dos outros e aprender com elas, ampliando o repertório, deixando-nos contaminar e constituir diálogo a partir delas. Nessa etapa tornou-se importante explorar as possibilidades da observação e a sua riqueza enquanto fonte profícua de conhecimento e recurso privilegiado para a produção, evidenciando que toda observação é necessariamente constituída por escolhas e, que qualquer dispositivo que lhe servir como mediação terá inevitavelmente ativa participação na apreensão do objeto da observação. Tal abordagem sobre a observação nos levou naturalmente ao passo seguinte que é o passo da captura.

Nossa preocupação, nesse momento da investigação foi a de identificar as inúmeras interferências que as condições da captura impõem sobre a imagem, transformando sua materialidade num complexo imbricado de circunstâncias e camadas que projetam, amalgamados, menos um testemunho do real e mais uma de suas possíveis construções. Por isso foi também importante focalizar a experiência específica da fotografia como exemplar e extremamente potente não só a partir do ângulo da captura (seus agentes e protagonistas, seus materiais e recursos), mas a partir também do olhar do observador e fruidor, com seus particulares filtros de interação e aproximação com a imagem. A captura, como movimento essencial de fixação de uma imagem, em voluntária busca de sua perpetuação no tempo introduz nova camada de significações cuja importância é inegável, mas que representa a nosso ver o lugar comum de grande parte das abordagens sobre a fotografia desde sua criação. Nesse sentido pareceu mais produtivo e pertinente à pesquisa refletir sobre essa específica forma de materialização da imagem que se torna produto adequado à circulação, disponível para diferentes apropriações, oferecendo-se à produção artística como expressão autônoma, senhora de seu próprio discurso e ao mesmo tempo infinitamente aberta a todo tipo de associação, interlocução e interação com outras linguagens.

A partir dessa premissa, entramos então no domínio da experimentação que se desdobra exponencialmente na arte contemporânea com a exploração de inúmeros recursos de produção de imagens, como já dissemos antes, acumulados no tempo e à disposição da arte. Nesse sentido, tanto a criação como a apropriação de imagens se confundem e se aliam, descobrindo outras materialidades

para sua concretização que vai do universo físico ao virtual, de espaços tradicionais aos alternativos ou jamais pensados, da instituição às ruas, becos e praças, do papel fotográfico e da moldura às publicações impressas e/ou digitais. Longe de provocar uma diluição da presença da imagem na produção artística, ou o famigerado fim a que todas as linguagens parecem sempre estar fadadas a alcançar aos olhos dos teóricos de plantão, interessados em apontar seus sucessivos esgotamentos, nos damos conta de que a imagem continua nos desafiando com suas novas "substâncias". Seja composta por nitrato de prata ou por números, circulando como cartão postal ou como projeção que desliza sobre a superfície das cidades, sua presença continua a se afirmar e lançar questões, sem dúvida nenhuma inesgotáveis.

Por fim, foi preciso ainda encarar mais uma condição de experiência com a imagem que não se encontrava simplesmente em sua contemplação ou em sua apropriação, manipulação e/ou transformação *ad infinitum*, estando mais ligada à vivência que temos dela, imergindo em seus domínios, descobrindo-nos em seus meandros. Habitar a imagem foi a dimensão da experiência com a imagem que nos pareceu mais ambígua e controversa já que aponta para o terreno movediço do encantamento e da imersão que, como dissemos antes, pode facilmente escorregar para o risco da alienação ou da anestesia. Ao nos reconhecermos habitando a imagem, mais uma vez podemos relançar a questão de como temos lidado com a condição de *Ser Imagem* evocada no início da pesquisa, problematizando então nossas relações com as aparências sedutoras do mundo e com a possibilidade que esse mundo contemporâneo nos oferece de adotarmos também múltiplas aparências sedutoras para o outro, Ao mesmo tempo podemos considerar, que nesse espaço em que se torna possível habitar a imagem encontra-se a potência transformadora que só a experiência pode realizar, sendo um lugar privilegiado para deslocar os sentidos e revolver condicionamentos a fim de provocar novos comportamentos e novas formas de atuar sobre nossa realidade.

Foi através de um campo de associações híbridas e do trânsito entre diferentes linguagens que pudemos compor nosso discurso e reconhecer a imagem por sua potência polissêmica. Os conceitos relacionados à matéria, dentro dessa perspectiva, se ampliaram abarcando a própria realidade da

percepção no mundo contemporâneo, assim como os “circuitos de publicação”, convencionais e não convencionais, em exponencial diversificação nos nossos dias. Sabemos que a imagem permanecerá como “zona de experimentação” e suas interações técnicas e expressivas continuarão a se desdobrar instaurando novas práticas que vão do simples objeto, ao acontecimento e à intervenção.

*O trabalho veicula diversas significações, metamorfoseia objetos em significados, suscita sempre novas ações possíveis. Assim se tece a trama das relações de um pensar que ao mesmo tempo articula um conjunto de práticas e assegura a posse de uma linguagem.*²⁵³

Pensar sobre a presença da imagem em nossas vidas, sobre sua saturação na era da comunicação, sua importância na construção simbólica de cada indivíduo, tem sido objeto de inúmeras pesquisas e parece tratar-se de um tema que, longe de se esgotar, ao contrário continuará a lançar sempre mais questões e problemas para a reflexão.

*E se pode dizer, tanto dos objetos como das palavras, que eles só têm valor quando se compõem entre si e que, se refulgem com algum brilho, é porque estão dispostos com arte em algum ponto do discurso que os circunda, Os objetos da paisagem, essa árvore, essa fonte, essa fronde encrespada ou inclinação de nuvens não remetem, parte por parte, às coisas da natureza tomadas separadamente; é a ordenação de sua aparição que significa: “natureza”. A maneira de ordenar essas “coisas”, o vínculo que as une depende então de uma retórica. O que existe de “natural” na natureza, sua sensualidade imediata, só é percebido como enigma, por meio do artifício de uma construção mental.*²⁵⁴

Chegamos enfim à inevitável revelação de que no âmbito da materialidade da imagem a experimentação só fará abrir novas frentes de produção e reflexão e que a operação mais expressiva que poderia resumir sua condição plural dentro da arte contemporânea poderia ser descrita como uma soma que invariavelmente tem como resultante um valor sempre maior do que a simples adição de suas partes, melhor explicitada pela equação $1 + 1 = 3$ ou, melhor ainda, $1 + 1 = \infty$.

²⁵³ FRANCA, Patricia. O lugar da imagem. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). *Concepções contemporâneas da arte*. BH: Editora UFMG, 2006.p.190-202.

²⁵⁴ CAUQUELIN, 2007, p. 86.

Dessa forma os elementos heterogêneos que participam de uma construção artística, a partir dessa lógica de uma materialidade expressiva e carregada de discurso, estarão sempre afirmando suas identidades próprias, suas particulares impregnações, ao mesmo tempo em que instaurando múltiplas associações, interações, contaminações nas articulações em que se encontram. Assim, a imagem tem se comportado, seja ela uma fotografia, um impresso colado sobre os muros da cidade, ou uma colagem digital transformada em objeto de instalação ou inserção no espaço urbano e cabe ao artista se fazer valer dessa infundável gama de possibilidade sempre renovadas na imagem para, em sintonia com seu tempo, constituir mais e mais possibilidades de enxergar e atuar sobre a realidade.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman ²⁵⁵, falando sobre o papel da arte hoje, afirma: “Uma vez que a liberdade toma lugar da ordem e do consenso como critério da qualidade de vida, a arte pós-moderna de fato ganha muitos pontos. Ela acentua a liberdade por manter a imaginação desperta e, assim, manter os princípios fluidos (...)” e continua dizendo que a arte se coloca hoje como uma frente contra a cristalização de conceitos e contra a cegueira que ameaça nossa época.

“(...) a arte pos-moderna é uma força crítica e emancipadora até compelir o artista, então despojado de esquemas engeuecedores e métodos infalíveis, e o espectador ou ouvinte, então deixado sem os cânones de ver e a consoladora uniformidade do gosto, a se empenharem no processo de compreensão, interpretação e elaboração de significado que inevitavelmente reúne as questões da verdade objetiva e os planos subjetivos da realidade.” ²⁵⁶

É certamente uma condição de sobrevivência a nossa necessidade de utopia, que mantenha a perspectiva de uma arte possível, de uma cidade possível, de um planeta possível. Cientes de que a imagem não encontrará senão as vias para sua proliferação e que seu poder imersivo sempre será paradoxal enfrentaremos a maré com a disposição de subvertê-la, pois, como já disse Hélio Oiticica, “criar não é tarefa do artista, sua tarefa é mudar o valor das coisas” ²⁵⁷.

²⁵⁵ BAUMAN, 1998, p.136.

²⁵⁶ Idem, p. 140-141

²⁵⁷ TESSLER, 1996, p. 13.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR JR., José Wenceslau Caminha. *O Homem, sua vontade holoscópica e seus naói*, 2007. Monografia. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo na arte: 1950 – 1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Maria Elisa Martins Campos do, *Clivagens da Matéria - Uma abordagem nas Artes Plásticas*. Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte / MG, Agosto de 2001.

ARANTES, Otilia Beatriz Flores. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

ARBEX, Márcia. (org.) *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários: Faculdade de Letras UFMG, 2006. 220 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia.das Letras.1992.

ATKINS, Robert. *Petit lexique de l'art contemporain*. Paris: Abbeville, 1992. 135 p.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 202 p.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242 p.

BAILLY, Jean-Christophe. *L'instant et son ombre*. Paris: Seuil, 2008. 158 p.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Olivier Perrin Éditeur, 1969. 189 p.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1970. 69 p.

_____. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1989. 71 p.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1993. 103 p.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 2001. 61 p.

____. *Memórias inventadas: a infância*. Rio de Janeiro: Ed. Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 185 p.

____. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970.

BAUMANN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998. 272 p.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997. 392 p.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas)*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 255 p.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson (org.). *Arte Cidade 1: Intervenções urbanas*. São Paulo: SESC, 2002. 375 p.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 209 p.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141 p.

CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Casac & Naify, 2000. 160 p.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *MALLARMÉ*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto. *Poetamenos*. 1953 - 1ª edição na revista "Noigandres" nº 2, 1955, São Paulo, edição dos autores - 2ª edição, São Paulo, Edições Invenção, 1973.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Édition Gallimard, 1957. 186 p.

CARROLL, Lewis. *Alice*: Edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 304 p.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005. 168 p.

____. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. 177 p.

____. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007. 196 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. 311 p.

CHIRON, Éliane. (dir.) *Croisements des Arts*. Vol. II. Paris I: Publications de la Sorbonne. Centre d'Étude et de Recherches en Arts Plastiques, 1997.

CINTRÃO, Rejane. NASCIMENTO, Ana Paula. Grupo Ruptura. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. 80 p.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 9-39, jul.-dez. 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 114 p.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 303 p.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993. (374 p).

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. 342 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs—Capitalismo e esquizofrenia*. RJ: Ed. 34, 1995. 93 p.

DERDYK, Edith. Linha do Horizonte. *Por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001. 102 p.

DERRIDA, J. e BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*, trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editorial da Unesp, 1998. 141 p.

DESANTI, Jean T. *Introduction à la phénoménologie*. Paris: Idées/Gallimard. 1973. 157 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998. 260 p.

____. *Devant l'Image*. Paris : Minuit, 1990. 333 p.

____. *Génie du non-lieu. Air poussière, empreite, hantise*. Paris: Minuit, 2001.

____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes*. Paris: Minuit, 2002.

____. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998

____. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Minuit, 1998. 94p

DOLTO, François. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 317 p

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas,SP: Papirus,1993. (361 p.)

____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Centre Georges Pompidou, Paris 1980. (Notas sobre o infra-mince).

EPICURO e LUCRÉCIO. *O Epicurismo e "Da Natureza"*. (Título original: "De Rerum Natura".) Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 461 p.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998. 96 p.

FOCILLON, Henry. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, [s.d.]. 129 p.

FORTES JR., Hugo Fernando Salinas. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. (tese). São Paulo: USP, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 502 p.

____. *La archéologie du savoir*. Paris:Éditions Gallimard, 1969. 288 p.

FRANCH, José Alcina e MARTÍNEZ, Josefina. *Los Incas. El reino del Sol*. Madrid: Biblioteca iberoamericana, 1988.127 p.

FRANCINA, Francis (e outros). *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX*, Col. Arte Moderna Práticas e Debates São Paulo: Ed. Casac Naify, 1998. 297 p.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. 2006. 81 p.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP, Editora SENAC São Paulo, 2007. 473 p.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória - Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985. 263 p.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed., 2000. 118 p.

KOCH, Lucia. *Lucia Koch*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 180 p.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

____. *Fotografia e história*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

____. *Hercules Florence - 1833 - a descoberta isolada da fotografia no Brasil (2ª ed.)*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.

____. *O fotográfico*. Barcelona : E. Gustavo Gilli, 2002. 239p.

____. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson, 2000.

LACAN, Jacques. *Escritos. (1949)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998:

LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA VAZ, Henrique C. *Escritos de filosofia. Problemas de Fronteira*. Col. Filosofia Vol.3. São Paulo: Ed. Loyola, 1986. 310p.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.

MAURON, Véronique. *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'Art Contemporain*. Paris: Éditions Hazan, 2001. 272 p.

MÉREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'art moderne*. Paris: Bordas/ Cultures, 1994. 406 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify 2004. 167p.

____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MICHELI, Mario De. *Las vanguardias artísticas Del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. 447 p.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968. A arte como contra-Arte*. Köln: Tachen, 1996.

MONLÉON, Mau. *La experiència de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. València: Institució Alfons El Magnànim, 1999. 174 p.

MORAIS, Angélica de. Regina Silveira. *Cartografias da sombra*. São Paulo: EDUSP, 1995.359p.

MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz. de A a Z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 204 p.

NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patricia (org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. 350 p.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138 p.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

PAPE, Lygia. Comentários Luís Pimentel, Lygia Pape, Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 48p. il. (Arte brasileira contemporânea – Coleção ABC).

- PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Ed 34.. 1993. 340 p.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PECCININI, Daisy Valle Machado, coord., *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. 263 p. il.
- PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981
- PHAY-VACALIS, Soko (org.). *Miroir, appareils et autres dispositifs*,. Paris : L'Harmattan, 2008. 228 p.
- PLATÃO. *A República*. 6° ed. Ed. Atena, 1956.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005. 72 p.
- _____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabriqueÉ ditions, 2008.149 p.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. 200 p.
- _____. *Rosângela Rennó. O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 392 p.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo : Ed Perspectiva, 1979. (320p).
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Ed. Hucitec CNPq, 1998.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2006. 159 p.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*.Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001. 322 p. il.
- SKÁRMETA, Antônio.*O carteiro e o poeta*. SP: Ed Record, 1985.
- SONTAG, Suzan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (224 p.)
- SOULAGES, François. *Estetica de la fotografia*. Buenos Aires :Edición La Marca, 2002.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. 95p

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 588 p.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 201 p.

VILLEGLÉ, Jacques. *Le lacéré anonyme*. Dijon-Quetingny: Les presses du réel, 2008. 157 p.

VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

WOOD, Paul (e outros). *Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta*, Col. Arte Moderna Práticas e Debates São Paulo: Ed. Cosac Naify, 1998. 268 p.

WOOD. Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.80 p.

Bibliografia de apoio

AURÉLIO, Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.

JANSON, H.W.; JANSON, A. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 475 p.

Periódicos e Catálogos

ALAIN-BOIS, Yves – Informe, Apresentando o Manual de Instruções. *Revista October* Cambridge: MIT Press. Fall 1996.

AMARAL, Maria Elisa Martins Campos do, "Por uma poética do mínimo: matéria da poesia e das artes visuais" in: *Revista Asa Palavra/Faculdade ASA de Brumadinho*. Vol. I, n. 3 jul/dez, 2005. (pgs. 97-108)

BORER, Alain, no texto Deploração de Joseph Beuys, do catálogo da exposição realizada no Centre Georges Pompidou, Paris, 1994. (Tradução Patricia Franca).

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Curadora da exposição de Pascal Dombis, *Image-Flux*: Galerie RX – Éric Rodrigues & Éric Dereumaux, Paris, 2009

O PONTO ZERO DA FOTOGRAFIA: EVGEN BAVCAR. Rio de Janeiro: Funarte, Programa Arte sem Barreiras, 2003. 55p.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. Arte povera 1967-1987. *Flash Art* n.137 nov/dez, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. (Parte II. – A impressão como procedimento: sobre o anacronismo duchampiano). Texto do catálogo de exposição no Centre Georges Pompidou, 1997. (Tradução Patricia Franca) 337 p.

DOMINO, Christophe. Objet du discours et discours de l'objet. *Arstudio* 19, 1990, p. 07-17.

FRANCLIN, Catherine. Une image en transit. Les cahiers du Musée national d'art moderne. *Printemps*, 1989 (57-65)

GIUSEPPE PENONE. Catálogo de exposição. Texto de Georges Didi-Huberman. Nime: Musée d'art contemporain; Torino; 1997.

HÉLIO OITICICA. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 279 p.

KRISTEVA, Julia. Les nouvelles maladies de l'âme. Interview par Catherine Francblin *Art Press* 178, 1992. p. 58 – 60.

LINHAS DE FUGA. Catálogo de exposição. Texto: Stéphane Huchet. De Rerum Natura [A nascente da imagem], Belo Horizonte: Galeria de Arte da CEMIG, 2001.

LOS USOS DE LA IMAGEN. Catálogo de exposição. Curadoria e edição: Carlos Basualdo. Buenos Aires: Malba-Jumex e Espacio Fundación Telefónica, 2004.412 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Patrimônio cultural dentro e fora do museu. Departamento de História – FFLCH/USP 23.08.2002 / Belo Horizonte. *Manuscrito*.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 40-63, jul.-dez. 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés e Silva, Fernando Pedro da (Org). *Um século de história das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. (500 p).

SOULAGES, François. « Imagem, virtual & som », in *Ars*, nº 6, Revue du Département d'Arts Plastiques de l'ECA de USP, Sao Paulo, 2005.

____. « A Fotograficidade », in *Porto Arte*, nº 22, Porto Alegre, UFRGS, 2005, pp. 17-36.

Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Manifesto Neoconcreto 1959, texto de abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ

TESSLER, Elida. O Museu é o mundo – Arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica. *Porto Arte*, Porto Alegre, V.4, n.7. p. 5-19.

TESSLER, Élide e CARON, Muriel. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. Entrevista com Evgen Bavcar. Revista *Porto Arte*, Porto Alegre, v.9, n. 17, p. 91-100, Nov. 1998

TIBERGHIEU, Gilles A. Sculptures Inorganiques, Land Art et Architecture. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. n. 39. Printemps, 1992. p. 98 -115.

Sites:

5 + 7, Exposição. <<http://www.eba.ufmg.br/b-imagem/cincomaisete/>>

BRAGA, Paula Priscila. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. Manuscrito. São Paulo: Faculdade de Filosofia/USP, 2007. Orientação Celso Fernando Favaretto. p.20-21. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2007_doc/2007_doc_paula_braga209pg.pdf>.

DOLTO, Françoise

<http://books.google.fr/books?id=VGq2MDrBhGUC&pg=PA171&lpg=PA171&dq=Fran%C3%A7ois+Dolto+Aveugles&source=bl&ots=sGuqsDoLck&sig=Df5SZ1u-ZQkKAFvnmIoRd3GfCAY&hl=fr&ei=IdV4SpKxO8Kktgeji92WCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=&f=false>

DOMBIS, Pascal. <http://www.dombis.com/work/Google_Color.htm>.

FOUCAULT, Michel. <<http://www.klepsidra.net/klepsidra12/foucault.html>>

FRANCA-HUCHET, Patricia. <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/pesquisa_01.html>

GRUPO PORO. Disponível em: <<http://www.poro.redezero.org/>>

LACAN, Jacques, <<http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/miroir.htm>>

LAUTRÉAMONT, Conde de. <http://un2sg4.unige.ch/athena/lautreamont/laut_mal.html>

MACHU PICHU. <<http://blogs.bootsnall.com/JamesM/machu-picchu-ciudad-perdida-de-los-inca-lost-city-of-the-incas.html>>

MORRIS, Robert, catálogo de Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten o de perken, Vol. 2, P. 57. In: Kleizen, Annick. Stonehenge in the polder Robert Morris, *Observatorium* (1971 - 1977). Museum De Paviljoens. <<http://www.depaviljoens.nl/page/374/en>>

NEO CONCRETISMO. (manifesto)

<http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo>

NORMATIZAÇÃO ABNT UFMG.

<<http://www.dcc.ufmg.br/especializacao/cei/EngSoft/manualMonografiaDisertTeses.pdf>>

OBSERVATÓRIO UFMG. <<http://www.observatorio.ufmg.br/pas65.htm>>

PLATÃO. *A República*. 6° ed. Ed. Atena, 1956, p. 287-291.

<http://ateus.net/ebooks/geral/platao_o_mito_da_caverna.pdf>

POMPÉIA. <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_tragedia_de_pompeia.html>

RAUSCENBERG, Robert. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg>

REGRAS DO JOGO, Exposição. <<http://www.eba.ufmg.br/b-imagem/regras/>>

SAINTE CHAPELLE <<http://www.histoire-en-ligne.com>>

SCHULER, Augustus. Dictionnaire d'Étymologie Française. Paris, 1862. P. 85.

<<http://books.google.fr/books?id=9DwTAAAAMAAJ&printsec=titlepage>>

SILVEIRA, Regina <<http://reginasilveira.uol.com.br/biografia.php#>>

TOSANI, Patrick. <<http://www.patricktosani.com/main.php>>

VIAS DE ACESSO, Exposição. <<http://www.eba.ufmg.br/vias/>>

VOLWAHSEN, Andreas. *Cosmic Architecture in India*. <http://architecture-india.com/Cosmic_Architecture_in_India.asp>

ÍNDICE REMISSIVO

Por assunto, autor e artista

A

ACKERMAN, Diane, 81
AGUIAR JR, José Wenceslau Caminha, 104, 325
APOLINAIRE, Guillaume, 197
Apropriação, 28, 30, 40, 48, 55, 76, 81, 83, 84, 91, 95,
123, 169, 190, 194, 197, 198, 200, 205, 209, 223,
231, 232, 233, 240, 241, 243, 246, 256, 257, 258,
265, 274, 281, 282, 318, 329, 334, 339, 346, 348,
349
ARANTES, Otilia Beatriz Flores, 247
Assemblage, 194, 195, 198, 200, 205, 245, 248, 276
AUN, Miguel, 303

B

BABENCO, Hector, 162, 163
BACHELARD, Gaston, 37, 38, 53, 61, 62, 112, 189
BAILLY, Jean-Christophe, 88
BAQUÉ, Dominique, 203, 233
BARROS, Manoel, 83, 222, 277
BARTHES, Roland, 27, 157, 158, 162, 164, 175, 178,
180
BAUMAN, Zygmunt, 28, 221, 222, 351
BAVCHAR, Evgen, 234

BAYARD, Hippolyte, 184, 185
BENJAMIN, Walter, 27, 149, 150, 151, 159, 169, 283
BETHÔNICO, Mabe, 248, 250, 251, 252, 263
BOLTANSKI, Christian, 89, 90, 91, 92, 238, 243, 244
BONNEFOI, Christian, 259
BRAGA, Paula Priscila, 329, 330
BRAQUE, Georges, 190
BRASSAÏ, Georges, 317, 318, 319
BRET, Guy, 331
BUCI-GLUCKSMANN, Christine, 265, 269

C

CAMUS, Albert, 101, 102
CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da, 112, 113
CAUQUELIN, Anne, 338, 339, 344, 350
CHAIMOVICH, Felipe, 94
CHARCOT, Jean-Martin, 35, 36
CHIARELLI, Tadeu, 232
CHRITOV, Carolin, 292
Colagem, 182, 191, 192, 193, 194, 196, 200, 201, 204,
236, 245, 246, 256, 258, 259, 265, 274, 276, 279,
286, 287, 351
Coleção, 99, 127
COMPAGNON, Antoine, 249
CRIMP, Douglas, 27, 247

D

Dadaísmo, 201, 203, 205
DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé, 185
DEBAILLEUX, Henri-François, 268
DELEUZE, Gilles, 269
DIDI-HUBERMAN, Georges, 26, 29, 32, 34, 35, 60,
102, 103, 115, 116, 154, 163, 165, 176, 215, 216,
241, 250, 253, 254, 259, 263
Dilaceramento, 255
DOLTO, Françoise, 26, 39, 42, 44
DOMBIS, Pascal, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 320,
359
DRAHOS, Tom, 238, 239, 240
DUBOIS, Philippe, 85, 88, 136
DUCHAMP, Marcel, 91, 188, 197, 198, 200, 216, 256

E

ESCHER, Maurits C., 119
Espelho, 44, 45, 71

F

FABRIS, Annateresa, 93
FIORELLI, Giuseppe, 106, 107
FLUSSER, Vilém, 27, 147, 148, 155, 158, 159, 160, 189,
327, 328
FONSECA, Délcio, 64, 217, 223, 224, 276
Fotografia, 186, 233
FOUCAULT, Michel, 78, 117, 247

FRANCA-HUCHET, Patrícia, 23, 206, 211, 233

G

GODOY, Arnaldo, 87
GRAU, Oliver, 28, 306, 307, 315, 326, 327
GUERRA, Tatu, 300

H

HAINS, Raymond, 256, 258, 259, 260
HAUSMANN, Raoul, 201, 202
HEARTFIELD, John, 201, 203
HEDA, Willem Claesz, 114, 115
HEILIG, Morton, 327
HERKENHOFF, Paulo, 95, 241, 243
HILL, David Octavius, 149, 150
HITCHCOCK, Alfred, 329, 330
HÖCH, Hannah, 201, 202
HUCHET, Stéphane, 23, 108

I

Imagem, 23, 46, 54, 132, 139, 218, 250, 263, 316, 346
Imersão, 316
Instalação, 143, 144, 145, 209, 217, 273
Intervenção, 282

J

JARDIM, João, 75
JARDIM, Reynaldo, 97

K

KRAUSS, Rosalind, 183, 194, 197, 200, 204

L

LACAN, Jacques, 44, 45

LAUTRÉAMONT, Conde de, 346

LEVY, Marise, 39

M

Machu Pichu, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 82, 111, 168

MAGALHÃES, Francisco, 109, 110, 111, 123, 338

MAN RAY, 183, 184, 204, 234

MARINETTI, Filippo Tommaso, 196

Materialidade, 23, 54

MAURON, Véronique, 87, 123

MAXWELL, James Clerk, 151

MÉREDIEU, Florence de, 29

MERLEAU-PONTY, 40, 80

MICHELI, Mario de, 196

MONET, Claude, 314

MONLÉON, Mau, 91, 205

MORRIS, Robert, 123, 124, 338, 339, 341

MUNIZ, Vik, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,
182, 235

N

NADAR, Félix, 166

Narciso, Mito de, 45, 71, 72, 112, 113

NECHVATAL, Joseph, 268

NEVES, Eustáquio, 234, 236, 237

NIEMEYER, Oscar, 289, 290, 294

NIÉPCE, Nicéphore, 185

Novo Realismo, 262

O

O Grupo, 336

Observatório, 24, 27, 55, 56, 58, 59, 61, 75, 133, 134,
136, 137, 142, 168, 288, 289, 291, 292, 293, 295,
297, 300

Ocupação, 29

OITICICA, Hélio, 98, 319, 328, 329, 330, 331, 332, 333,
334, 336, 337, 351, 361

P

Paisagem, 23, 28, 47, 55, 56, 59, 62, 67, 97, 114, 115,
122, 123, 124, 125, 128, 142, 145, 148, 151, 157,
168, 212, 213, 219, 250, 267, 274, 283, 285, 286,
287, 288, 291, 292, 294, 300, 303, 304, 310, 315,
317, 319, 320, 321, 323, 338, 339, 340

PAPE, Lygia, 96, 97, 98, 99, 100, 333, 338

PEDROSA, Mário, 247, 333

Percepção, 36

PERUZZI, Baldassare, 310, 311

PETRARCA, Francesco, 310

PHAY-VAKALIS, Soko, 76

PICABIA, Francis-Marie Martinez, 197

PICASSO, Pablo, 191, 195, 196

PLATÃO, 85, 90

Pompéia, 106, 107, 306, 309

R

RANCIÈRE, Jacques, 77, 175

RAUSCHENBERG, Robert, 245, 246

REGNAULT, Victor, 154

RENNÓ, Rosângela, 165, 166, 167, 240, 241, 242,
243, 257

RESTANY, Pierre, 201, 260, 262

ROUSSEL, Raymond, 197

S

SAINT PHALLE, Niki de, 283

SALLES JR., Walter, 214

SAMPAIO, Márcio, 29, 126, 127, 128

SANTOS, Milton, 82

SANTOS, Túlio Jorge dos, 75

SCHWITTERS, Kurt, 201, 202

SELVA, Fred, 276, 280

SILVEIRA, Regina, 29, 75, 91, 92, 93, 110, 320, 321,
322, 323, 324

Sombra, 100, 101

SOULAGES, François, 29, 186

STEINBERG, Leo, 247

Surrealismo, 225

T

TALBOT, William Fox, 158, 159, 179, 185

TAMISIÉ, Marc, 27, 171, 172, 173, 182, 186, 238,
245, 269

TINGUELY, Jean, 283

TOSANI, Patrick, 170, 171, 172, 173, 182

V

VAN EYCK, Jan, 116, 119

VAN GOGH, 253, 254

VAZ, Henrique de Lima, 41

VELÁSQUEZ, Diego, 117

VILLEGLÉ, Jacques, 82, 255, 256, 257, 258, 259, 260,
261, 262, 263, 318

VOLWAHSEN, Andreas, 75

W

WENDERS, Win, 75

WOLFENSON, Bob, 163