

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTE E VISUALIDADE**

**FAZER INVENTARIADO:
O Espaço Urbano, o Objeto e a Fotografia na Série
“Casas da Rua”**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Fernanda Bulegon Gassen

Santa Maria, RS, Brasil.
2006

**FAZER INVENTARIADO:
O Espaço Urbano, o Objeto e a Fotografia na Série
“Casas da Rua”**

por

Fernanda Bulegon Gassen

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Arte e Visibilidade - Área de Concentração em Arte, Produção e Reflexão, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do grau de **Especialista em Arte e Visibilidade**

Orientadora: Professora Ms. Suzana Gruber Vaz

Santa Maria, RS, Brasil.
2006

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Arte e Visualidade**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Monografia de Especialização

**FAZER INVENTARIADO:
O Espaço Urbano, o Objeto e a Fotografia na Série “Casas da
Rua”**

elaborada por
Fernanda Bulegon Gassen

como requisito parcial para obtenção do grau de
Especialista em Arte e Visualidade

COMISSÃO EXAMINADORA:

Suzana Gruber, Ms.
(Presidente/Orientador)

Flávio Gonçalves, Dr. (UFRGS)

Bianca Knaak, Ms. (UFSM)

Santa Maria, 15 de março de 2006.

RESUMO

Monografia de Especialização
Programa de Pós-Graduação em Arte e Visualidade
Universidade Federal de Santa Maria

FAZER INVENTARIADO: O Espaço Urbano, o Objeto e a Fotografia na Série “Casas da Rua”

AUTORA: FERNANDA BULEGON GASSEN

ORIENTADOR: SUZANA GRUBER, MS.

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 15 de março de 2006.

A presente pesquisa versa sobre a investigação teórica de um fazer com a intenção de ampliar seus sentidos através da produção textual acerca dos elementos que compõem as questões práticas de minha produção visual. A parte prática que comporta os significados apresentados na discussão teórica, compreende a série fotográfica intitulada “Casas da Rua”. A série referida é composta de cenas com mobília de brinquedo, em buracos de casas e muros, que são posteriormente fotografadas. A partir dessa produção visual, estabeleceram-se os temas discutidos no decorrer do texto, no sentido de percorrer todo o processo desde a formação da idéia até seu resultado. Para tanto, foram abordados: a construção da idéia, do espaço da rua, sua condição contemporânea e o significado da morada. Também foi trabalhado o sentido do objeto como elemento (mobília) que compõem as cenas. E por último, constatações sobre a fotografia no campo artístico e o seu significado dentro da proposta. A intenção da pesquisa que contou com a tessitura de minhas reflexões apoiada em diversos autores, possibilitou uma compreensão mais ampla dos passos da pesquisa, possibilitando um maior entendimento de minhas práticas e escolhas. Os trabalhos cujas reflexões geraram a argumentação de seus principais vetores compõem para a defesa da presente pesquisa, a apresentação de uma série que conta com vinte fotografias coloridas.

ABSTRACT

Monografia de Especialização
Programa de Pós-Graduação em Arte e Visualidade
Universidade Federal de Santa Maria

INVENTORY OF MAKING:

**The Urban Space, the Object and The Photograph at the Serie
“Casas da Rua” (“Houses Of Street”)**

Authess: Fernanda Bulegon Gassen

ADVISOR: SUZANA GRUBER, MS.

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 15 de março de 2006.

This study is about the theoretical search on an act aimed at increasing its meanings through textual production about elements that make the practical questions. The practical part holding the meanings mentioned at theoretical discussion includes the photographic series called “Casas da Rua” (“Houses of the Street”). This series is made of scenes of toy furniture in holes of houses and walls that are shot afterwards. From this visual production they were settled themes discussed in the course of the text heading for the whole process from the beginning of the idea to its result. So, they were considered issues like the building of the idea, the space of the street, its contemporary condition and the meaning of the place. Also, it was studied the meaning of the object as an element (furniture) that is part of the scenes. Finally, there were conclusions on artistic photography and its meaning in the proposition. The intention of the research that counted on my thought based on different authors enabled a better understanding of the steps of the study by providing a better understanding of my practices and choices. The works whose reflections created a discussion of their main guides collaborate on the presentation of this research, that is, the presentation of a series made of twenty colour pictures.

SUMÁRIO

RESUMO.....	04
ABSTRACT.....	05
LISTA DE IMAGENS.....	07
INTRODUÇÃO.....	08
1. Dos Elementos Da Pesquisa: o Objeto, o Espaço da Rua/Espaço da Casa e a Fotografia.....	15
1.1 O Espaço do (Des)abrigo: a Casa da Rua e a Rua como Casa.....	15
1.2 O Objeto Deslocado – desvios e proposições artísticas.....	24
1.3. Investigações Fotográficas no Cenário Contemporâneo: Proposições e Argumentações da Prática Artística.....	32
2. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	49

LISTA DE IMAGENS

1. Quarto Azul, Rua dos Sós nº. 1982	13
2. Sala de Espera, Rua Maria Antônia, nº. 1015 – ano: 2005	13
3. Quarto, sala, banheiro, Rua Alcides Cruz nº. 1235 – ano: 2005	13
4. Sala de Jantar, Rua Contagem nº. 1547 – ano: 2005	13
5. Sala de Espera, Rua dos Cristais nº. 1236 – ano: 2005	14
6. Sala de Estar, Rua Continente nº. 1515 – ano: 2005	14

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca inventariar minha produção visual, estabelecendo a tessitura de uma prática artística e seus elementos conceituais, gerando a discussão acerca do processo. A investigação visual que serviu de mote à referida proposta surgiu do entrelaçamento de duas intenções: desenvolver um trabalho em fotografia e a construção de uma poética que partiu de experiências somadas no espaço urbano, resultando na série “Casas da Rua”.

O contato com a fotografia iniciou-se ainda em meu processo de formação como Bacharel em Desenho e Plástica (UFSM) com uma ACG de fotografia do curso de Desenho e Plástica – UFSM, que possibilitou a experimentação no campo da fotografia analógica; também por influência da professora Suzana Gruber, na época minha orientadora no Atelier de Desenho e igualmente na presente pesquisa.

Apesar do interesse pelo meio fotográfico, ele tornou-se instrumento nas investigações artísticas somente dois anos depois de meu primeiro ensaio. Foi uma experiência que trouxe o encantamento de olhar através do visor, ajustar o foco, a entrada de luz, tornando-se um meio de construção com um modo diferenciado de atentar ao visto, isolando um espaço de tempo e uma área da paisagem, proporcionando nova amplitude e até mesmo resignificando a imagem. Retirar um bloco da paisagem e recortá-lo, extraí-lo de seu contexto original, tornou-se uma possibilidade plástico/visual, em meu processo de formação artística, ao mesmo tempo em que permitiu uma forma diferente de perceber o entorno.

A segunda intenção que direcionou a construção do trabalho se relacionou a algumas discussões sobre o espaço urbano, de maneira específica, que provém da percepção de meu deslocamento diário e do olhar específico sobre algumas situações precárias de moradias nas ruas. Tais situações proporcionaram alguns questionamentos que levaram à construção da idéia da pesquisa, fornecendo os principais termos desenvolvidos no trabalho e também as primeiras idéias da solução visual do mesmo. Sob um ponto de vista individual sobre a cidade, e de uma sensação muito específica em relação ao que observava em meus percursos,

percebia uma certa inversão da arquitetura urbana, de onde partiram as primeiras noções do trabalho. Essa inversão se relaciona às moradias provisórias que se instalam nas marquises, nas pontes, nas praças dentre outros espaços das cidades. E é sob o prisma da noção de rua como casa, que partiram as escolhas relativas aos elementos que compõem a proposta prática. No que se refere à maneira como procedi a partir dessas noções, a rua tornou-se o espaço de ação, onde pequenos cômodos de casas foram montados em vãos e buracos do espaço urbano, como caixas de luz abandonadas, nichos, respiros, sendo posteriormente fotografados.

Assim, pequenos nichos já existentes na paisagem urbana serviram de abrigo para mobílias de brinquedo (miniaturas), compondo a cena a ser fotografada, tornando-se recorte de ambientes internos alusivos a casas. Esses 'brinquedos' são colocados nos espaços (buracos) escolhidos através de percursos diários ou mesmo de busca, tornando-se um ambiente propício ao imaginário, intensificado, ou até mesmo redimensionado pelo ato de fotografar. Ao colecionar esses pequenos recortes as imagens se separam da realidade das ruas, e se propõem a transitar espaços novos. A elaboração dessa pesquisa seguiu o caminho da ação desenvolvida no trabalho prático, desse modo, foram elencados os temas a serem discutidos a partir da construção da idéia e dos elementos que a compõem.

Através do desdobramento de percursos diários, a coleta dos espaços (vãos) compôs um itinerário de atuações para a formação da pesquisa visual. Tais espaços serviram de abrigo para a montagem de uma suposta 'paisagem doméstica' como palco para as miniaturas de móveis que povoaram os vãos, dedicando um olhar diferenciado a esses espaços quase imperceptíveis da paisagem das ruas. A situação arquitetada (cenas compostas), manteve uma ação provisória anterior à fixação de um momento único, registrado pela foto, que confirma de certo modo sua permanência.

Resumindo, o primeiro momento da pesquisa, foi na direção de pequenas ações sobre o espaço urbano - registradas através da fotografia, na série Casas da Rua ¹. Em um segundo momento, o trabalho se direcionou para o alargamento

¹ Casas da Rua é o título da série fotográfica utilizada no projeto como elemento de pesquisa. Essa proposta teve seu início em meados de 2004.

desse processo estendido até o campo das discussões teóricas, em um diálogo com autores que assim as possibilitaram. Dessa forma, serão apresentados nos núcleos de discussão deste trabalho, três pontos importantes no espaço da poética construída. Dentro do que o trabalho e todas suas etapas suscitam (que compreendem a procura e seleção dos buracos nas ruas, a escolha dos brinquedos, a construção das cenas e por fim o registro fotográfico), existiram discussões relativas ao espaço urbano, ao espaço da casa, ao objeto (miniatura), e à fotografia. Desse modo, tem-se como objetivos: investigar, através de abordagens poéticas e teóricas, um discurso sobre a prática artística, aprofundando questões referentes à produção fotográfica de imagens (em seus elementos conceituais e formais); ampliar os sentidos e significados concernentes às possíveis relações entre o espaço de ação (rua) e os ambientes ('casas'), ao objeto e a fotografia na práxis artística.

As situações forjadas são acontecimentos instantâneos, cenográficos, que convidam a fotografia, funcionando como um atestado de realidade e coerência tempo espacial daquele momento específico, onde ninguém habita, mas alguns reconhecem com uma espécie de olhar sobre um outro tempo.

A necessidade de se estabelecer discussões acerca do processo artístico e diálogos com artistas, teóricos e críticos, compuseram um caminho de relações possíveis entre uma prática individual e o âmbito artístico. No decorrer deste estudo, os assuntos que foram tratados com mais profundidade, descritos anteriormente (espaço urbano, 'a casa', o objeto e a fotografia) seguiram o caminho do fazer, desde a concepção da prática até seu resultado.

No primeiro núcleo de discussão, que será apresentado no corpo do texto explorei a noção de rua como casa, que se refere a concepções que deram origem ao trabalho. As miniaturas juntamente com os buracos onde se abrigam, buscam formar ambientes/situações provisórios, preenchendo por instantes frações da paisagem urbana, aludindo a habitações. Em uma metáfora ao espaço urbano, as cenas que tentam simular espaços da casa, fazem referência às disposições arquitetônicas da urbe, onde sobrevivem habitações provisórias (de situações reais) tendo a rua como pátio.

A rua como um espaço que tem se tornado palco de atividades artísticas desde o início da arte contemporânea, vem ao encontro de uma possível

aproximação entre arte e vida: “...já nos filiamos a certos sentidos, já nos significamos implicitamente como urbanos, e funcionamos desse modo significativo dentro desse espaço” (ORLANDI, 2004: 83) .

Para a pesquisa sobre o espaço da rua e a casa, foi estabelecida a costura mais propriamente entre dois teóricos: Nelson Brissac Peixoto, no sentido de tratar das questões do espaço urbano e suas conjunturas contemporâneas – também no campo artístico-, e ainda Gaston Bachelard quando trata do significado da casa – do abrigo.

Em seguida, o diálogo entre a teoria e a prática foi fundamentada sobre os objetos presentes nas fotografias. Estes pequenos objetos, brinquedos de plástico, miniaturas de móveis (adquiridos em lojas e através de amigos), compuseram o ambiente das casas. Esses brinquedos entendidos como objetos deslocados de seu contexto de origem para o campo artístico, convocaram as discussões relacionadas às origens de sua apresentação, de sua presença nas poéticas contemporâneas e da forma que os objetos cotidianos adquirem certos significados. Alguns objetos têm especial sentido para nós, seja pelas relações que estabelecemos com eles, seja pelas lembranças a que nos remetem. Eles vêm tomando espaço no campo da arte, deslocados de seu contexto, para fins de ruptura, de crítica, de apego à sobrevivência, das lembranças que carregam em si, por suas presenças massivas em nosso cotidiano, dentre outras razões. Ainda sobre o objeto, que se apresenta como miniatura, cabe reforçar as questões poéticas que envolvem esse tema debatido por Bachelard, em seu livro *A poética do Espaço* (2000), contrapondo ainda a algumas manifestações artísticas que se utilizam dela.

Ainda dentro do processo da pesquisa, outro assunto discutido foi a fotografia no campo artístico, sua função de registro e sua posição como obra. A presença de um meio técnico nas composições artísticas revela uma infinidade de novas concepções tanto teóricas quanto conceituais. A fotografia vem desenhando um caminho de crescente aceitação no campo artístico, bem como ampliando suas formas de manifestação. Seu envolvimento no campo das experimentações contemporâneas de arte aponta para um gradual desprendimento do fazer manual, e também para o contato com as formas técnicas de reprodução da

imagem. Dubois (2001:253), nos dá em poucas linhas uma diferenciação progressiva da aceitação e utilização desse meio nas práticas artísticas:

...ora, durante um período essencial do século XX era a fotografia que vivia numa relação relativa *de aspiração rumo à arte*, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias da fotografia.

Dado o espaço conquistado pela fotografia na arte, cabe conduzir um olhar sobre as formas de sua utilização nesse campo, entrelaçada pelas discussões de alguns teóricos da fotografia. Além da organização de uma discussão sobre fatores conceituais da pesquisa, a proposta intenta uma análise dos trabalhos produzidos, compondo um itinerário possível de relações entre o fazer e seus sentidos.



Quarto Azul, Rua dos Sós nº. 1982 – ano: 2005



Sala de Espera, Rua Maria Antônia, nº. 1015 – ano: 2005.



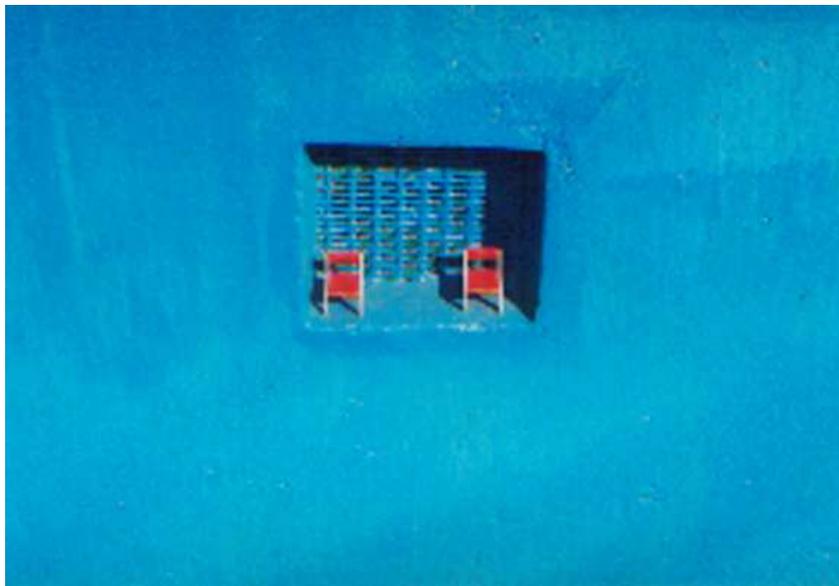
Quarto, sala, banheiro, Rua Alcides Cruz nº. 1235 – ano: 2005



Sala de Jantar, Rua Contagem nº. 1547 – ano: 2005



Sala de Espera, Rua dos Cristais nº. 1236 – ano: 2005



Sala de Estar, Rua Continente nº. 1515 – ano: 2005

1. DOS ELEMENTOS DA PESQUISA: O OBJETO, ESPAÇO DA RUA/ESPAÇO DA CASA E A FOTOGRAFIA

1. 1. O Espaço do (Des)abrigo: A Casa da Rua e a Rua como Casa

Esta pesquisa está inserida em um campo de indagações muito pessoais, decorrentes de um somatório de imagens percebidas no espaço da rua. As situações presenciadas em meu deslocamento no espaço urbano, delatam condições provisórias de moradia, onde locais que oferecem o mínimo de abrigo comportam a presença de um indivíduo. Certas conjunturas compostas nas ruas podem fornecer a condição de uma morada, espaços arquitetônicos como marquises, pontes, praças, enfim, espaços que oferecem alguma cobertura são tomados como casa. Dessa impressão particular, iniciaram os primeiros passos da pesquisa, partindo da noção da rua como abrigo, como casa. Percebendo esses modos de sobreviver ao descaso e ao acaso pode-se dizer que o que a rua fornece, é uma inversão do sentido tradicional de casa como proteção, indicando uma falsa noção de aconchego, certamente em uma leitura externa a minha condição. A casa tornou-se referência para alguns questionamentos, possibilitando soluções visuais e também conceituais da pesquisa. Porém, mesmo a rua tendo sua importância dentro do processo, não aparece em primeiro plano em se tratando do que é apresentado como resultado. Ela forneceu condições para a elaboração do trabalho, viabilizando os questionamentos que geraram a idéia.

A questão da casa se une a uma intenção mais antiga que era, desenvolver um trabalho de fotografia no espaço da rua, já que este espaço oferece uma intensa gama de possibilidades relativas a imagens. É um espaço em constante modificação, afora algumas estruturas arquitetônicas que teimam em permanecer. A rua é um espaço que alimenta um ideário voltado para ações artísticas, aponta algumas direções para o olhar, tenta perceber os detalhes, as pequenas coisas. Dessa forma, a fotografia vem unir-se à proposta fornecendo um importante elemento, como seu valor de documento, provando a pertinência da cena.

No sentido de esclarecer quais foram os passos no desenvolvimento da pesquisa, esse texto foi construído com a tessitura de conceitos referentes ao

espaço da rua e o da casa. Assim, delimitar os elementos que utilizaria no trabalho a partir desses dois conceitos. Partindo da noção de abrigo no espaço urbano, houve a escolha por pequenos espaços que se assemelhavam às casas, em uma visão particular. Estes pequenos espaços são buracos de caixas de luz, escoamento de pátios, freqüentemente voltados para a rua, em muros e paredes externas das casas e prédios. Estes espaços delimitam de certa forma a parte privada da residência tradicional do espaço aberto da rua. A estrutura arquitetônica que eles oferecem, podem indicar o sentido de abrigo. São nichos semelhantes aos cômodos de uma casa, podendo ser assim entendidos. Contando com os locais do espaço urbano que eu entendia como possíveis casas, surgiu a necessidade de pensar de que forma os trabalharia. Logo, trabalhar com um elemento presente em todas as casas (ao menos as tradicionais) elementos que possuem um significado muito forte para os que convivem diariamente com eles, tornou o mobiliário o único componente que iria habitar os espaços escolhidos. Para tanto, a escolha se voltou para a mobília de brinquedo (e de plástico), pois seu tamanho poderia se adequar ao tamanho dos vãos. O material de que são feitos (plástico), de certa forma reforça a artificialidade da cena. Assim, os buracos acolhem essas pequenas peças, compondo um cenário que representa os cômodos de uma casa, remetendo em certos momentos a disposições tradicionais da mobília, ou apresentando móveis isolados. Toda essa cena composta é especificamente pensada para a fotografia. Ela é o espaço forjado a ser fotografado, dialogando com estado de permanência que a fotografia possibilita à situação provisória da cena, tanto a montada quanto a que gera a proposta.

Nesse sentido, investigar as questões que cercam a série “Casas da Rua”, desenvolveu-se um delineamento relacionando os dois termos que compõem o título, que intenta uma reflexão sobre o início do processo criativo, desde a formação da idéia até a concepção da produção. Para tanto, a costura de algumas argumentações teóricas sobre o espaço urbano contemporâneo, e o significado do abrigo (da casa) foram entrelaçados ao processo propriamente dito. Para explanar essas duas questões que compõem o percurso teórico de minha pesquisa, me utilizei como base para as discussões sobre o espaço urbano, de Nelson Brissac Peixoto, e para o espaço da casa, Gaston Bachelard, entrecruzados com outros

autores como Jean Baudrillard, Ann Gallagher, Venâncio Filho, Armando Silva e Michael Archer que poderiam contribuir para o comentário dos assuntos.

A casa, que em minha pesquisa serviu como referência para a construção das pequenas estruturas montadas no espaço urbano, forneceu elementos que intuem discussões acerca de seu sentido. Um abrigo eterno de nosso espírito, nosso arquétipo de proteção. Em um sentido tradicional, a casa, onde paredes, teto e janelas estão à nossa volta, nos assegura a permanência. Porém, o sentido de moradia pode muitas vezes sobreviver longe dessa visão, não articulando esses elementos, ou somente adaptando-se a algo que se assemelhe a eles. Como afirma Peixoto: “A essência da arquitetura é locar: ela opera contra a gravidade, provém abrigo. Como conceber então uma arquitetura que, ao invés de locar: desloque?” (2004:373).

Ainda quanto ao sentido da casa, guardamos nossos momentos de troca com tais lugares em nossa memória, como nosso centro de apoio, de aconchego, de caução. Bachelard comenta, poeticamente sobre o sentido da imaginação para com esse elemento presente na nossa vida, e também de que forma carregamos as referências de nossa primeira morada:

Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um mesmo tema fundamental (2000:34).

Em se tratando de nossa primeira morada, que registra em nós referências para a vida toda, que persegue nossas relações de moradia, é a ela que freqüentemente retornamos através de imagens. Nossas lembranças envolvem as relações que estabelecemos na primeira morada. Elas nos fornecerão a referência para as imagens de casa que nos aparecerem, como nosso primeiro invólucro. É onde construímos as relações sociais no âmbito da família, e onde nos envolvemos em cada espaço e cada objeto. É um espaço que nos pertence e que nos acolhe, nos protege, que sempre retorna à nossa consciência: “... todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2000:25). Muitas vezes construímos nossas moradas através do pensamento onde nos protegemos e onde cultivamos nossas lembranças. Pensada sempre de um modo subjetivo, o sentido da casa composto a partir das reflexões de Bachelard, explicita as questões relativas a forma de analogia que lançamos mão para uma

relação com o seu ambiente, vista a mesma como um espaço onde a segurança e a intimidade garantem a condição humana. O texto foi desenvolvido justamente estabelecendo um diálogo entre esta possível função da casa como resguardo e a condição da casa/rua que ao invés disso expõe-se, aberta a todo tipo de intempérie. A questão da intimidade subentendida na função da casa foi quebrada pela situação que se interpõe na rua. Como esta pode ser resguardada em um lugar exposto a todos os que a vêem?

Para preencher um código de casa tradicional, em um lugar da rua que não corresponde a um sistema de moradia estruturado. A mobília escolhida (brinquedo de plástico) carrega a noção de realidade para longe, delatando a artificialidade da cena composta. Os objetos compõem a casa juntamente com as paredes e o teto, mas são os móveis que de certa forma determinam as funções do ambiente, de que maneira nos movimentamos e nos portamos em determinado lugar, estando presentes nas lembranças e em nosso imaginário de casa. Acompanhando o pensamento de Baudrillard (2002), em sua colaboração para as investidas teóricas da relação que estabelecemos com os objetos que nos cercam, relação muitas vezes íntima, é mais propriamente do espaço da casa onde convivemos com eles, que o apego se desenvolve. Nesse lugar da casa onde compartilhamos nossas experiências de intimidade, toda essa estrutura é arquitetada para nossa melhor relação com o espaço e as coisas:

Nesse espaço privado, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função e reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semi-fechado da família (BAUDRILLARD, 2002:22).

O espaço interno das casas abriga certos objetos que seguem uma hierarquia, dispõe-se com determinadas regras, e outros de cunho mais íntimo com os quais nos envolvemos mais simbolicamente, mantendo ainda uma estrutura rígida estabelecida tradicionalmente, principalmente com relação aos móveis. Segundo Baudrillard: "A configuração do mobiliário, é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época" (2002:21). Essa estrutura de articulação dos elementos tem um caráter funcional que é diretamente relacionada às nossas vivências, ao nosso cotidiano. Porém, essa conveniência é pertinente dentro de uma visão privilegiada onde pensamos no objeto como algo que nos dá

a medida de nossas relações, apontando nossa convivência através deles, mas não se pensa pelo menos conscientemente a falta dele, nem pelo que pode ser substituído.

A organização que foi reproduzida na montagem das cenas das fotografias “Casas da Rua”, dialogam acerca da permanência de um estatuto das formas de morar tradicionais contrapondo-se com os espaços da rua. A disposição da mobília tenta, em alguns momentos, seguir a leitura corriqueira da sala de estar, do banheiro, do quarto, ao mesmo tempo em que se instala em um lugar que não lhe é próprio, que não servirá para ninguém. O espaço urbano apresenta-se como palco de diversas formas alternativas de morar (moradias transitórias). A cidade acelerada acaba por expulsar (por uma infinidade de motivos, tanto econômicos como sociais) de seus domínios, desterritorializando parte da população que a invade, e se protege nos espaços vagos, em lugares que remetem à noção de abrigo, permanecendo à margem. A rua se torna casa, pátio, quarto, cozinha, e uma infinidade de desdobramentos. Ela se adapta precariamente às necessidades humanas de alguns, se diferenciando de seu sentido habitual e ampliando seu significado.

No sentido de tratar a presença da discussão sobre a casa como abrigo no panorama artístico, vale comentar a obra de Rachel Whiteread. A casa, carregada de simbologias, abriga não somente objetos e corpos, como também, a intimidade partilhada, que se traduz na materialidade das obras da artista inglesa, envolvendo em sua pesquisa o avesso, o preenchimento de objetos de nosso cotidiano doméstico: “... sua obra evidencia os rastros da interação humana, revelando vestígios de rituais e histórias domésticas e comunitárias” (GALLAGHER, 2003:19). Sua produção tem a casa e seus domínios como cerne, quando utiliza como moldes para suas esculturas os objetos que a ela pertencem, os cômodos e até mesmo a casa em sua totalidade. Nesse último caso, a utilização de toda a casa em uma de suas principais obras, localizada no subúrbio de Londres, intitulada “House”.



House, 1993-94.

A artista preencheu o interior da casa com o cimento e retirou suas paredes e tetos, preservando todas as histórias que permeiam o inconsciente coletivo desse tipo de edificação: “É o que *House*, opaca da vida privada, demonstra quando rompe a casca e se mostra no espaço público” (VENÂNCIO FILHO, 2003:64). A obra guarda as memórias daquela casa e de tantas outras que conservam uma sólida estrutura, dialogando com as questões do abrigo e da proteção que a mesma implica. A cidade cresce e se expande, dissipando muito de suas memórias nas novas construções. Logo, Rachel se utiliza de uma das importantes características de sua cidade, erguendo ou mantendo um monumento a essa história, rígido, sólido, só.

Retomando algumas questões levantadas por Bachelard, a constância das lembranças de nossas primeiras moradas levam ao reviver das casas do passado, tratando especificamente de um processo que envolve a imaginação, ativada através de imagens que reconstituem as noções de abrigo e proteção:

... nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD, 2000:25).

Em uma reflexão sobre os elementos que compõem esta pesquisa, poeticamente poder-se-ia fazer alusão às possíveis construções imaginárias dos andarilhos que povoam as ruas, que criam seus abrigos em espaços semelhantes a uma casa. O espaço de fluxo da rua, rodeado por uma arquitetura que insiste em permanecer de alguma forma frente às modificações sistêmicas organizadas

por uma provável verticalização, determinam algumas conjunturas urbanas de ocupação e presença. A movente consolidação de modos de habitar (ou não) a cidade, se incrusta no ambiente e o modifica. Uma massa de cidadãos que permanecem à margem da “crescente” economia regular, ou mesmo à margem da (sobre)vivência ocupam a incoerência arquitetônica, espaços nulos, a-funcionais que invadem as calçadas, como nas palavras de Peixoto:

Surgem configurações informes que escorrem e vazam, preenchendo todos os vazios existentes...O nômade ocupa o território pelo deslocamento, por trajetos que distribuem homens e coisas num espaço aberto e indefinido: os terrenos vagos, os vazios criados pela implantação da infra-estrutura, os espaços públicos abandonados, os vãos entre as edificações (2004: 404).

Os espaços fixos para a moradia não determinam a sobrevivência, sendo que a rua contempla uma grande contingência de necessidades pessoais, mesmo que de forma precária. O desenvolvimento da urbe ao mesmo tempo em que expulsa determinado número de pessoas por uma incapacidade financeira ou de poder, acalenta em seus interstícios e recortes, condição imposta por um emaranhado de controversas situações. Espaços não destinados a quase nada são apropriados como uma espécie de habitação flutuante, tomada em um tempo que é efêmero. De certa forma, me aproprio desses pequenos espaços disponíveis na paisagem urbana configurando minhas habitações provisórias em um tempo também fugaz.

Em minha pesquisa, o olhar direcionado para a rua, para a situação comentada, forneceu literalmente os subsídios para a concepção do trabalho, logo, as situações que se configuraram sob uma condição atual de sobrevivência, e a expansão urbana, tornaram-se mote para as criações artísticas.

Nesse sentido, vale ressaltar as atuações no campo da arte que saem do espaço fechado, ampliando as formas e conceitos possíveis de desenvolvimento. Dentre as diversas proposições de ruptura com a tradição artística, encampadas pela arte contemporânea, uma delas foi a transposição espacial, incorporando a rua em seu campo de ação. Os espaços institucionais tornam-se pequenos ou fechados demais para as novas formas de apresentação no campo artístico, onde o artista busca no espaço urbano um diálogo mais direto com o seu público, desenvolvendo ações performáticas, intervenções ou instalações. Essas formas de trabalhar a arte podem tanto compreender a rua como o palco de seus

acontecimentos, como subsidiar a composição de uma poética que parte dela para outros espaços. A abertura conquistada pelas propostas contemporâneas no sentido de utilizar a rua, um espaço de intenso fluxo e convivência com as coisas, torna o espaço que percorro diariamente significativo para as construções atuais em termos de arte.

O tempo se acelera, o andar e a alternância das imagens no espaço da urbe relativa intervenções artísticas: “Intervalos e desmaterialização são mecanismos de expansão urbana. Ao avançar, a cidade deixa um vácuo atrás de si” (PEIXOTO, 2004:349). E é possivelmente nesses espaços que as ações artísticas imprimem seu pensamento. A cidade expõe suas fissuras através da arte e há um interesse no deslocamento do olhar do transeunte, que sempre em movimento, no ritmo dos acontecimentos não costuma pausar um segundo. Para Silva: “A soma imaginável de pontos de vista dos cidadãos de uma cidade integra a leitura simbólica que se faz da cidade” (2001:11).

Afora os conceitos desenvolvidos individualmente pelo artista as ações deslocadas para o campo ampliado das ruas sempre pressupõe um desvio, a transposição e talvez uma interrupção mesmo que momentânea no fluxo intenso. Estas pausas me fornecem imagens, construo minha poética ao andar pelas ruas, onde encontro pequenos espaços dos quais me aproprio em uma atenção às pequenas coisas que por vezes passam despercebidas. A arte se utiliza do cotidiano para implicações significativas, em um jogo entre seu olhar e o olhar do público, que pode estabelecer uma possível ampliação da experiência de estar no mundo. Uma pequena quebra nesse estado corriqueiro pode movimentar sentidos. Segundo Archer:

A ausência de um objeto de galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo “estético”, assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: “Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?” (2001: 95).

As implicações de um olhar, que, não raro suplante articulações possíveis com o sensível, travando um dilema que seja com o estabelecido, pode argumentar para uma soma de experiências que tornem o cotidiano facetado e rico. Muitas vezes o processo de envolvimento com a paisagem pode se tornar

itinerante, um estacionar e se interpor a essa situação se faz necessário. Silva ilustra:

Devo esclarecer que entendo por *ponto de vista* uma operação de mediação: a que se produz entre o quadro ou imagem e seu observador real. Por isso o ponto de vista implica um exercício de visão, o captar um registro visual mas que também compromete o olhar, isto é, o sujeito das emoções que se projeta e se “enquadra” naquilo que vê. (2001: 11).

Interrupções do espaço/tempo podem suscitar esse enquadramento. Podem elevar o transeunte para um estágio diverso do estado cotidiano das coisas, intempéries no olhar e condições para estabelecer relações, construir alguma espécie de reflexão sobre suas ações e sua visão. Instantes de corte, de inserção, de confronto podem consolidar novos meios de questionar ou usufruir o visto. Afirma Peixoto que “A construção de situações, a modulação da cidade em função de práticas lúdicas e oníricas, visa a um espaço existencial que possibilite a deriva e os encontros”.(2004:363). Nesse âmbito possível de ações artísticas, implementadas para o redimensionamento de caminhos e imagens do cotidiano emergem como proposições artísticas, que se confrontam com o contexto presente. As atribuições necessárias a tal situação, movem as relações interpessoais, num espaço de convivência para uma fração de tempo.

Avesso ao que é visto - ou o que se quer dar a ver - , instalam-se circunstâncias provisórias de habitação e conveniência. No decorrer dos acontecimentos os indivíduos tomam conta das ruas, se colocam como guardiões de um espaço que até então era seu. Guardiões de um grande número de ações que não podem controlar nem contornar. O olhar de Peixoto (2004: 400) sobre o urbano propõe: “Uma atividade arquitetônica negativa: cortar, escavar, desconstruir. Detestar vazios, buracos existentes na cidade, espaços que restam – que permitem rever ou desintegrar a sintaxe arquitetônica e urbana”.

Assim, a partir desta provisoriedade da morada, presente em nosso cotidiano urbano, são compostas as pequenas casas abrigadas em buracos, frestas, fissuras das ruas, que compuseram o cenário para a série fotográfica ‘Casas da Rua’. As argumentações compostas até então, aspiram contar de que forma as primeiras idéias sobre a proposta visual foram erguidas, qual sua procedência e sob quais circunstâncias foram arquitetadas.

1.2 - O Objeto Deslocado – desvios e proposições artísticas

Dentro das discussões contemporâneas que têm como centro a utilização do objeto nas construções poéticas, iniciadas em um tempo onde a modernidade imperava como espaço de ação dos artistas, pensa-se a princípio em Marcel Duchamp, e nas colagens Cubistas. Posteriormente, pode-se pensar nos objetos de consumo da Pop Art. Essas, dentre outras manifestações, desembocaram em configurações artísticas atuais de um estado que implica o envolvimento da arte com o que a cerca, a determina e igualmente, com o que cerca o próprio artista.

O ato de tomar para si algo que aparentemente não lhe pertence, tem se tornado uma prática bastante significativa no contexto artístico contemporâneo. Conforme Archer (2001:165): “A apropriação, as coisas tomadas oportunamente para nosso uso, era a atividade a que todos nós estávamos condenados devido a nossa condição de pós-modernos”. A busca do novo se extinguiu, e tudo já havia sido feito, segundo o mesmo autor: “... o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas” (2001:156). Essa coleta se estabelece no momento em que o artista olha à sua volta, percebe suas cercanias, e daí constrói uma estética voltada para a confluência de padrões subseqüentes às suas vivências em um estado de crítica e não mais de conformidade. Tal crítica pode corroborar para a apresentação e a disposição do objeto como manifestação ou mesmo como referência para o processo de construção da ‘obra’. Compondo uma pequena relação com as ações que desenvolvo na construção de meu trabalho, busco as referências para a criação em espaços de convivência, nos espaços onde transito, e igualmente em espaços da memória.

Nesse sentido, promover um diálogo entre a presença das questões do objeto na arte e meu processo (que conta com a utilização e descontextualização do mesmo), percorreu um caminho de construção de sentidos e contou com o apoio de diversos autores, dentre eles: Archer, Baudrillard, Nery, Venturelli, O’Doherty, Mendonça e Bachelard.

Encontramo-nos rodeados por objetos de todo tipo, que permeiam nossa experiência no mundo. A intensa produção seriada de novas coisas contribui para a formação de um caráter cumulativo de inutilidades creditadas por nós, de uma

suposta conveniência, agregada a certa compulsão pelos elementos que nos cercam.

Os objetos, presentes de forma expressiva em nosso cotidiano, tomam conta da paisagem doméstica e da nossa necessidade de tê-los, crescendo na mesma medida que sua produção. Conforme Baudrillard (2002:10): "... os objetos cotidianos (não nos referimos às máquinas) proliferam, as necessidades se multiplicam, a produção lhes acelera o nascimento e a morte. Falta vocabulário para designá-los".

Sua presença intensifica as reflexões acerca de sua função, bem como sua des-função. A profusão do processo de produção desses objetos na contemporaneidade vai da utilidade à criação de uma suposta precisão. Quanto mais se possui uma infinidade de objetos para uma determinada função, mais surgem novas necessidades, mantendo um ciclo interminável. Dessa maneira, este elemento presente no cotidiano do homem de forma tão íntima, já não adquire função apenas utilitária, mas também simbólica². Esse simbólico pode desencadear novas formas de convivência com o objeto, bem como, pode ser ativado pela intervenção artística, onde este é apresentado, re-trabalhado ou serve como mote da produção. Ele, o objeto, participa da poética de vários artistas plásticos nacionais como Hélio Oiticica, Jeanete Musatti, Farnese de Andrade (entre outros) e internacionais como Claes Oldenburg, Robert Rauchenberg e Jeff Koons (dentre outros).

As práticas de deslocamento de objetos de um lugar (que lhe era próprio) para o ambiente artístico podem os redimensionar e os re-significar, quando retirados de sua banalidade utilitária para um contexto onde terá novas implicações em âmbito de crítica, metáfora ou memória. Inventaria uma espécie de apropriação do mundo e suas coisas criando uma nova dimensão, uma nova forma de pensar o objeto. Em minha produção utilizo o objeto, que compõe a cena a ser fotografada, deslocado de sua função. Utilizo móveis de brinquedos, que recebem um outro sentido distanciado de sua razão habitual, tornando-se elementos que compõem a representação da estrutura interna de uma casa, com

² Nas considerações de Chevalier e Gheerbrant, no Dicionário de Símbolos (1982 – introdução: XXI): "A história do símbolo atesta que todo objeto pode revestir-se de valor simbólico, seja ele natural (pedra, metais, árvores, flores, frutos, animais, fontes, rios e oceanos, montes e vales, planetas, fogo, raio etc.) ou abstrato (forma geométrica, número, ritmo, idéia etc.)".

uma função mais conceitual do que lúdica. O objeto participa de meu processo não como um brinquedo, mas como componente de uma cena que intenta um significado. Porém, é quase impossível lhe despir de suas funções lúdicas, de seu caráter infantil que remete ao ato de brincar. Muito embora essas características permaneçam, essa leitura a meu ver se refere ao objeto em si, escapando um pouco seu sentido quando inserido no contexto da fotografia. O objeto deslocado nesta proposta não sofre alterações, ele é apenas apresentado (indiretamente) ao público no contexto que é criado dentro do espaço/tempo fotográfico.

Desde alguns anos antes do que se pode considerar Arte Contemporânea, já se iniciaram investigações que cercam o objeto e sua integração ao campo artístico. As proposições do início do século XX reverberam em atuações na arte da época presente, como afirma Nery (2003:53):

A anti-arte, que foi proposta pelo Dadaísmo de Duchamp e de Kurt Schwitters, ironicamente incorporou-se ao contexto da história da arte. Ela não está a serviço da representação, mas é a própria realidade apresentada através das coisas.

Recusando-se aos valores dotados pela arte de seu tempo, Marcel Duchamp demarca com suas ações de arrojo uma profunda transformação no fazer artístico - que a partir de então não é mais determinante para a concepção de arte - ampliando os acionamentos possíveis pelo artista, suas ações cotidianas e seus objetos de uso doméstico. Em suas ações questionava o momento artístico em que vivera, “com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de outros objetos” (ARCHER, 2003: 03). Não se trata da única ação determinante para as novas configurações desenvolvidas na arte contemporânea, porém uma das mais emblemáticas, diferenciando o olhar dos artistas e do público que observam à sua volta. Identificam em seu cotidiano um potencial para a criação, numa atenção às pequenas coisas, onde o observador pode atentar para a poética presente na configuração de novas especificidades, conferidas ao objeto nas ações artísticas.

Criadores ou propositores inquietos buscam no seu contexto, razões, sentidos e novas formas de apropriação ao que se interpõe a seu olhar. Dessa

forma, minha prática enquanto pesquisadora visual, descende deste tipo de atividade, onde o artista sai à procura de imagens, idéias, objetos do mundo. Coleta em seu cotidiano seja com o olhar ou com as próprias mãos, significados. A cena artística atual repleta de inquietações na pesquisa por novas soluções e novos meios, decorre desse tempo, onde as proposições de Marcel Duchamp surgem (mesmo sendo essas manifestações anteriores, ao que se considera arte contemporânea hoje), de certa forma contribuindo para uma mudança de rumo na arte³. Conforme Suzete Venturelli (2004:19):

Marcel Duchamp, que no início do século 20 situou o artista de uma maneira inédita no centro da arte, na qual se tornava livre para expressar, por qualquer meio que fosse, todo conceito relacionado à própria arte, ao cotidiano, a nós ou, ainda, a si próprio.

Duchamp, coloca também o público - que ainda não estava distanciado dos conceitos tradicionais - em uma posição diferenciada, no confronto com suas atuações, como afirma O'Doherty: "...Duchamp adora estratagemas. Mantém o espectador, cuja presença é sempre involuntária, preso à sua etiqueta, evitando assim que ele condene o próprio tormento - fonte de mais contrariedade". Com certa ironia, desajusta o âmbito artístico, desde o que determinava a obra até o rigor de seus observadores, provocando mudanças e ampliando as possibilidades de desígnio da cena artística. O artista pode coletar à sua volta, dispor seguindo implicações subjetivas e apresentar a seus espectadores os objetos que lhe fazem sentido, cumprindo dentro de sua poética os conceitos que determinam as concepções como criador ou propositor. Segundo o mesmo autor: "A autonomia das partes, a rebelião dos objetos, os bolsões de vazio tornam-se forças geradoras de todas as artes" (2002:35). A arte não se serve apenas dos elementos tradicionais para a construção de suas poéticas, ampliando além das possibilidades materiais, as possibilidades conceituais e os espaços de atuação.

Essas formas de apropriação têm como característica comum a possibilidade de configurar novas significações a esses objetos e também à conservação de uma contingência de sentidos dados pelo artista. Além de terem importância para o propositor, o público, pode tanto participar desses sentidos como conferir novos, pela memória ou pelo instante ali compartilhado. Implicam

³ Segundo Michael Archer (2001) - a arte contemporânea propriamente dita inicia por volta da década de 60.

em um uso, e assim, em alguém; o objeto sempre subentende o envolvimento, marca o afeto por coisas que os rodeiam. E sob uma ótica individual, desprende-se o sentido dos objetos, relativos a uma marca que se registra através dos atos que desenvolvemos com eles. Sendo assim, os objetos que compõem as cenas da série fotográfica, inevitavelmente remetem à sua função ou pelo menos ao que representam. O mobiliário utilizado na proposta, que apela para os sentidos que o objeto pode desencadear, também deflagra a artificialidade da cena. Os objetos colonizam nossa memória, com a força que exercem sobre nosso cotidiano. Segundo Gonçalves Filho:

A memória rodeia, roça, penetra os materiais da cultura, neles se apoiando, neles se agarrando, compondo o campo de uma economia, de uma geografia e de uma arquitetura intrinsecamente existenciais...(1995:107)

Os objetos podem conduzir a uma infinidade de leituras – diferentes a cada olhar - acompanhando as relações que podem ser estabelecidas com o objeto a partir de nossas experiências. Nosso contato diário com uma diversidade de objetos nos atrela cada vez mais a eles. Eles testemunham nossas ações e nossas experiências. O apego se torna quase inevitável, sendo uma espécie de dependência.

Em um olhar sobre o ideário de Baudrillard (2002), quando discute o objeto e sua relação com o homem, pode-se verificar sua possibilidade de produção de sentidos. As questões que cercam o objeto na arte contemporânea, desde a retirada do seu campo de origem, deflagram sua ‘importância’ em termos de significação: “O objeto: este figurante humilde e receptivo, esta espécie de escravo psicológico e de confidente...” (2002:33), se estabelece em nosso cotidiano como mediação, entre determinadas ações e atuações no escorrer do tempo. Estão impregnados dessa passagem pelo mundo, são observadores inertes de nossas vivências e convivências, e acabam por adquirir certos valores afetivos de nossa parte. Esses objetos permeiam nossas ações e como companheiros silenciosos formam nossos espaços, desde uma relação corporal até uma relação subjetiva em nível de significado:

Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua “presença”. Aquilo que faz a profundidade das casas da infância, sua pregnância na

lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência (BAUDRILLARD, 2002: 22).

A significação do objeto deflagrada pela relação que estabelecemos com eles e por sua presença em nosso cotidiano, juntamente com posicionamentos artísticos de aproximação entre arte e vida, o torna elemento ao qual se dedica um olhar atento. Nesse sentido, pode-se comentar sobre a conveniência de algumas produções artísticas que tratam o objeto miniatura, podendo sugerir ainda a representação do objeto real, no sentido de tratar de algumas produções que se assemelham em certos pontos com minha pesquisa.

Pequenos universos criados a partir de uma atenção às pequenas coisas e aos pequenos objetos é uma prática de certa maneira desenvolvida em ações artísticas atuais, também no contexto brasileiro. Jeanete Musatti, por exemplo, produz esses pequenos lugares, onde: "...a situação deixa de ser uma miniatura do real, exatamente porque ela muda para um plano onírico ou fantástico a partir da inversão das escalas e das cores que têm cada um dos objetos" (MENDONÇA,1991:24). Utilizei as discussões de Gaston Bachelard (2000: 158) acerca dos espaços re-visitados através de uma miniatura, onde o autor comenta sobre a propriedade dessa em conduzir-nos de volta à "realidade dos brinquedos", e também em sua re-significação quando diz ser necessário ir além do que a racionalidade propõe para desvendar a grandeza nas pequenas coisas. Nesse caso, a imaginação pode ativar os sentidos quando relacionada a esses pequenos objetos que se ampliam através de nosso olhar, olhar que devaneante, pode permitir um passeio através de novos e hipotéticos mundos, e até mesmo reativar lembranças de tempos passados. Conforme Bachelard : "Precisamos travar um melhor contato com a imaginação miniaturizante" (2000:167), uma entrega ao devaneio e à imaginação através do pequeno, da atenção ao diminuto, dar olhar ao insignificante, ver o grande através do pequeno. É um universo que podemos controlar, temos sua amplitude em nós, e, além disso, podemos através da imaginação viver esses pequenos mundos.



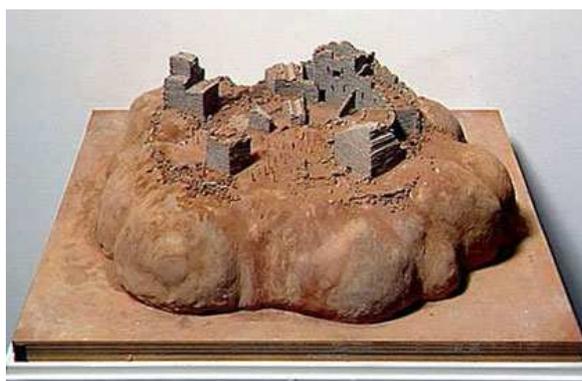
South America, 1988 (30,5x28,5x30x5)



Cadeiras Tântricas, 1989 (79,5x14,5x10)

Mussati monta pequenas estruturas povoadas com objetos miniaturizados, que discutem a vida e o comportamento humano em um complexo e subjetivo jogo entre elementos completamente díspares para a compilação na obra. Utiliza-se de “... formas naturais em confronto com o vocabulário de objetos industriais ou as réplicas de acessórios que preenchem nosso universo doméstico (MENDONÇA, 1991:10)”. A artista delineou um caminho que vem da escultura. De certo, que a princípio, suas miniaturas seguem algumas relações com o escultural, para posteriormente, povoar pequenas caixas com figuras, objetos, móveis, criando ambientes ‘fantásticos’.

A atitude de utilizar a miniatura, como metáfora a um espaço, a um ambiente, a uma realidade, pode se relacionar às tramas que se condensam no contato com a imagem. Dessa forma em minha pesquisa, mesmo que o diálogo entre o espaço interno das casas e os abrigos proporcionados pelo espaço da rua conduzam o significado da presença do objeto no trabalho, este não deixa de estabelecer uma relação também com a memória (de infância). O elemento em pequena escala anima ainda mais nosso imaginário, remetendo ao brinquedo, à infância, enfim, representando uma infinidade de situações potenciais.



Abandoned Observatory, 1975 (55 x 76 x 76 cm).

Ainda durante a década de 70, pequenos universos fabricados para dialogar com o imaginário foram intensamente realizados por Charles Simonds, que utilizava a escala da miniatura para suas pesquisas. Produzia pequenos ambientes no espaço das ruas, na época em que a arte pública buscava meios alternativos de aparição. Questionava os espaços institucionais. Na afirmação de Archer: "Simonds produzia sítios arqueológicos em miniatura, ruínas de supostas civilizações pré-colombianas, colocando-os nos cantos e rachaduras de edifícios dos bairros hispânicos de Nova York" (2001:141). A miniatura, nesse sentido, pode compor um cenário contextualizado em uma insurgência nostálgica, de uma civilização desencontrada, que se distancia de suas origens, de certa forma, reconstituída através da imagem e do imaginário. Utilizando as palavras de Bachelard: "A miniatura sinceramente vivenciada desprende-me do mundo ambiente, ajuda-me a resistir a dissolução do ambiente" (2000:168). Ela pode projetar uma espécie de 'mundo real' a partir de seus elementos, pode suscitar que participemos de sua dialética, que encontremos referências nossas e também que possamos devanear através delas.

O pequeno pode nos tornar também pequenos, para possivelmente vivermos aquela imagem, em um caráter de troca, por possuímos aquele espaço e também sermos possuídos por ele. E assim, as coisas se ampliam, distantes das convenções da razão e imersas em nosso imaginário. Em nossas lembranças a miniatura pode provocar uma espécie de deslocamento, distensão e recolhimento. Afirma Bachelard:

A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza, o menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o

sonhador converte-se no ser de sua imagem, absorve todo o espaço da sua imagem. Ou então se confina na miniatura da sua imagem”(2000: 179).

Ela pode nos acolher em seu reduzido mundo, nos dar segurança. Neste estudo, ela opera como a referência do espaço que intitula a série fotográfica, simula o ambiente de uma casa que tem teto, paredes e quintal para a rua (de novo). É uma casa abrigada em outra, ligada instantaneamente a uma realidade que intenta abrigar um estado esvaziado. Ninguém habita esses espaços miniaturizados, apenas nosso imaginário. O objeto que se insere no processo é a miniatura, mais propriamente brinquedos (móveis) de plástico.

A construção de pequenas cenas no espaço urbano, com móveis em miniatura, pode remeter ao ato de brincar de casinha, mas segue a estrutura tradicional e funcional da casa, fixadas em nosso cotidiano. Mais propriamente, o ato de brincar se relaciona ao momento da montagem da cena, que implica na relação que estabelecemos nesse ato: a construção de uma estrutura diretamente ligada ao que presenciamos, ao que vivenciamos, e que não deixa de ser idealizada.

1.3. Investigações Fotográficas no Cenário Contemporâneo: Proposições e Argumentações da Prática Artística

Como já informei no início do texto, trabalhar com fotografia era uma intenção antiga, que só começou a tomar forma com a presente pesquisa. Porém, a foto no contexto desta proposta, corresponde a um formato diferenciado dos temas tradicionais da fotografia, como o retrato, paisagem, etc. Ela aqui, é composta de uma cena que é estruturada estritamente para tornar-se imagem fixa, e que permanece até o momento da fotografia carregando consigo, amarrados todos os seus sentidos no decorrer do processo. Toda a ação descrita nos capítulos anteriores se relaciona a um somatório de experiências cotidianas que constituíram o processo da pesquisa. A fotografia é tida como o resultado da

produção, onde todas as idéias defendidas deixam de ser conceituais e tornam-se visuais. Neste sentido, a questão da fotografia como processo não se refere unicamente ao momento do 'clique', seguindo o ponto de vista defendido por Machado, pelo menos em ações artísticas.

Para o autor, deixar de lado o que antecede e procede ao ato de fotografar seria ignorar uma das funções mais importantes da fotografia enquanto imagem, e acarretaria: "...sua redução a um destino meramente documental e, portanto, seu empobrecimento como sistema significante, uma vez que parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do "momento decisivo""(Machado: 133). Pensando meu processo enquanto ação que envolve um pensamento estético, a articulação de conceitos e técnicas para sua concretização, seria impossível dissociar da fotografia todo o percurso que a compôs. Não permanece apenas imagem, carrega uma idéia, e uma forma que a significa além do acionamento do disparador. Mesmo que o contato do espectador seja apenas com a imagem fotográfica, com o resultado visual, ela se constrói em todos os passos.

No decorrer do texto, foram utilizadas duas formas de conceber a fotografia: a primeira delas apresentada acima engloba o processo como um todo, onde se constrói uma ação em função da fotografia; já a segunda, cumpre uma espécie de função "conceitual". Neste caso, dentro de todo esse processo, ela articula as funções de certificação, de certa maneira dando validade (mesmo que temporária) à cena.

Dentre algumas leituras acerca de formas de trabalhar a fotografia na arte contemporânea, pude encontrar uma ação que se assemelhava à minha. Nesse caso específico, a cena é montada para uma finalidade, a da fotografia (a cena é concebida a partir de uma idéia/conceito que a define anteriormente). Essa prática com presença marcante na arte contemporânea recebe a definição "foto encenada". Segundo Mammi:

Grande parte dos fotógrafos contemporâneos (Cindy Sherman, Jeff Wall, Andrés Serrano) trabalha a técnica da assim chamada "foto encenada", ou seja, fotografias de situações construídas de antemão com o propósito de ser fotografada (2004:97).

Permitindo-me andar um pouco mais sobre esse terreno da arte, busco nas palavras de Arlindo Machado (2001: 134), algumas articulações deste mesmo tema quando comenta da atitude de Cindy Sherman.

Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas e ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.

Pensando nesse modo de conduzir uma atividade artística, me sinto de certa maneira cenógrafa de uma ficção que não articula ação alguma, que apenas tenta colaborar para a proposição de seu vestígio. Diferente das fotografias de Sherman, não me coloco como personagem, nem mesmo há personagens em minhas fotografias, mas sim, um cenário vazio de figuras apenas com os móveis instalados em um local abandonado. Somente os objetos povoam a cena podendo permitir que circulem por esses espaços esvaziados apenas os espectadores e seu imaginário. Essa forma de pensar a fotografia se diferencia um pouco das concepções mais tradicionais acerca dela. Porém, possui estreita ligação com meu modo de proceder, compreendendo uma idéia muito mais intensa e também uma experiência artística muito mais rica na utilização da fotografia.

No decorrer deste texto, idéias bastante distintas sobre a fotografia foram apresentadas, porém cada uma em uma função definida dentro da proposta. Apropriando-me do termo de Mammi, as “fotografias encenadas” compreendem todo o processo, desde a concepção e construção da cena até seu registro final. Porém, dentro de todo o processo comentado nesse texto, discuto suas partes a fim de dispor do significado e da intenção da utilização de cada um deles em minha concepção. Enquanto elemento a ser discutido, como nos outros capítulos, a captação da cena criada possui um sentido e acontece seguindo uma intenção. O ato de fotografar possui dentro da pesquisa especificidades que compreendem uma idéia sobre fotografia bastante diferente da levantada anteriormente, pelo menos diferente da concepção de Machado que considera bastante rasa a noção da fotografia como índice:

Na verdade, a definição clássica de fotografia como índice constitui uma aberração teórica: se considerarmos que a “essência ontológica” – expressão tomada de André Bazin (1981: 9-7) – da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre uma material sensível a ela,

teremos obrigatoriamente de concluir que *tudo* o que existe no universo, pois *tudo*, de alguma forma, sofre a ação da luz (2001: 127).

Mesmo concordando com as argumentações de Machado, utilizo em um sentido mais voltado para o valor que a fotografia tem dentro do processo (do motivo de sua utilização), concepções sobre a mesma que seguem a linha teórica da fotografia como índice. Porém, não centro meu texto no índice propriamente, mas em autores que a compreendem como tal, e a partir disso desenvolvem noções que se relacionam com meu trabalho.

Ainda, no que concerne à fotografia, seguirão algumas questões sobre ela, em um âmbito mais amplo que em certos momentos entrelaçam-se com minha pesquisa. Pensando a fotografia em seus termos de registro e linguagem, decorrerão as observações a seguir, onde se deflagram atividades artísticas vinculadas a meios tecnológicos de produção de imagens.

No interior das discussões acerca da fotografia, pode-se percebê-la num primeiro momento como documento, do latim *documentum*, que vem a ser lição, prova, exemplo, que abraça questões como o registro de um instante ou o congelamento de uma imagem. Voltadas às devidas considerações para o campo das artes visuais, desde o princípio das manifestações consideradas contemporâneas, carregam em si, um desapego pela permanência do objeto enquanto obra. A fotografia é acolhida sob um ponto de vista do já citado registro. No acalorado campo das efemeridades performáticas, dos happenings, dos acontecimentos da Land Art, dentre outras tantas ações artísticas contemporâneas, uma das formas de se manterem acolhidos na história, vem de seus registros fotográficos.

Com alguns anos de idade e encampando sua jornada pela arte, a fotografia transita como meio de apego a certa informação para futuros próximos ou perpetuados. Essas manifestações artísticas só permanecem além dos testemunhos e dos 'textemunhos'⁴ na imagem fotográfica ou fílmica. Enquanto as linguagens artísticas se proliferam e se interligam, quanto mais se voltam para o acontecimento instantâneo, não comendo obras aurais de determinâncias eternas, carecendo um apoio em nível de recorte, registro, retenção (a fotografia).
criar

⁴ Neologismo criado por mim em alusão ao registro de forma textual

Num recorte histórico pode-se encontrar a fotografia (surgida no século XIX) numa trajetória oscilante e constante até seu emprego na arte, principalmente através das ‘experimentações duchampianas’⁵ - pelas mãos de seu amigo Man Ray -, transformando a representação tradicional e se inserindo, de maneira autônoma, somente no século XX. Em suas criações, Duchamp rompe com os cânones da época, e também vincula suas produções aos meios tecnológicos, utilizando a fotografia, já no início do mesmo século, porém, como afirma Dubois (2001:257): “Provavelmente Duchamp jamais foi fotógrafo *sensu stricto* – usou antes, toda vez que era necessário os talentos de seu amigo Man Ray (“Homem – Raio”)”. O registro fotográfico permeia algumas das criações de Duchamp e Man Ray, que suspenderam com as formas tradicionais exploradas pela arte e se utilizaram profundamente das soluções possíveis conferidas por meios fotoquímicos. A partir de então, a fotografia se torna meio de expressão no campo artístico, bem como forma de registro das ações de caráter efêmero que vem a tomar conta da cena artística a partir das décadas de 60 e 70, cumprindo ainda um caráter documental.

Também em decorrência da ruptura estabelecida na tradição artística, com o surgimento da fotografia, houve uma profunda ligação entre o artista e os meios ‘maquínicos’ que possibilitam novas concepções e construções poético/formais. Segundo Couchot (2003:23):

A fotografia deveria efetivamente destituir o pintor de seu tradicional poder imagético. A técnica iria, no domínio da imagem e na sua periferia, substituir a arte (...) impelem o criador a deixar de ser apenas um manipulador, abrem horizontes antes desconhecidos...

A fotografia como um meio que comunica, pode estabelecer novas formas de manipulação e produção de sentidos, se tratando de imagens. Num primeiro momento, pode-se pensar nela apenas como uma forma de registrar um tempo que não pode ser reconstituído, porém, ela pode carregar, em si, valores que vão além da imagem e que assim a tornam também uma linguagem poética. A

⁵ As considerações de Dubois acerca da importância das atitudes de Duchamp, no desenvolvimento de laços entre a arte e a fotografia podem ser vistas, em suas palavras a seguir: “Em suma, a obra de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea, como o lugar e o momento de reviravolta...” (2001:258)

tradição artística que envolvia um método de execução, mediado apenas por instrumentos e matéria, é 'corrompida' pela utilização de um aparelho deslocando a função do artista, de produtor de imagens, para alguém que recolhe imagens e significados do mundo. É uma mudança possível, através de um novo elemento com funções internas determinadas a cumprir os objetivos dos artistas, como nas palavras de Couchot: "Aliviando o fabricante de imagens de uma parte importante de seu trabalho, a fotografia deveria restringi-lo a depender fortemente, ou pelo menos a se associar estreitamente a uma máquina" (2003:27). Essa função pode conduzir a questão de que a máquina realiza todo o trabalho e assim o homem seria, num sentido pejorativo, apenas alguém que aciona um botão. Concepção que pode estar ligada às antigas tradições artísticas onde o envolvimento com o material era imprescindível, e o fazer manual conferia de certa maneira o estado da arte.

Diante disto, é cabível a colocação de Flusser (1998:45), quando discorre sobre essas funções e diz que a veiculação de aparelhos: "... emancipam o homem do trabalho libertando-o para o jogo". No decorrer de sua evolução o homem sempre buscou formas de diminuir seu trabalho, criando objetos e instrumentos que realizem determinadas funções que substituam as dele. Nesse sentido, a citação acima diz respeito à transição do homem de um executor para uma função de propositor de leituras poético/imagéticas, e novamente citando Flusser (1998: 44): "O aparelho é um brinquedo e não um instrumento, no sentido tradicional. O homem que o manipula não é um trabalhador, mas um jogador: já não *homo faber*, mas *homo ludens*". Na concretização de uma idéia/criação/conceito, extraída da realidade do mundo – e assim redimensionada –, mediada por um aparelho, o artista se desprende de um fazer que não é mais, desde Duchamp, fator imprescindível na arte. A utilização destes meios torna possível novas formas de ver o mundo e novos significados.

Em um olhar, sobre as relações que a fotografia estabelece com a arte contemporânea, desde suas razões documentais até seus valores como linguagem incorporada à cena atual, pode-se observar que a incorporação desse meio, liga-se diretamente às novas formas de manifestações surgidas com o contemporâneo, até se tornar a própria manifestação. Enquanto documento, a fotografia serviu às atividades efêmeras da arte de forma a torná-las inicialmente

perenes, configurando a memória das mesmas em termos “históricos”. Porém, em uma visão mais poética, também pode ser vista como detentora de significados e propositora de inquietações. Tomando a fotografia como captação de acontecimentos em um instante irrecuperável “...ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984:13), revelando e reproduzindo um tempo⁶ - tempo passado, tempo vivido -, se instaura como a memória dos mesmos, e assim corroborando para o seu conhecimento *a posteriori*, ela conjuga noções de tempo e espaço, num atestado de presença. Cristina Freire (2004:32) ao comentar o registro fotográfico coloca: “... o artista e sua presença no mundo são afirmados (e documentados) por meio do registro de suas ações, gestos e situações”. Propõe também que esse registro – fotografia e vídeo – persista num espaço “entre” documento e obra.

Como linguagem atual, a fotografia desviando um pouco de suas reticências documentais, surge de forma incisiva nas atividades contemporâneas – mesmo com origens em Duchamp – suplantando a representação conforme Virgínia Araújo (2004:80):

A fotografia contemporânea reveste-se de uma realidade imaginária, uma outra realidade visível que procura rearticular “jogos da memória” através de analogias, simulações e recodificações.

Ela pode produzir sentidos, a partir do momento em que o artista, não distante de sua subjetividade enquanto propositor de novas situações perceptivas, e através de sua visão mediada por um aparelho, despertar relações imagéticas ativas em termos de acionar o imaginário também de quem as percebe. A fotografia não passará de um meio simplesmente mecânico sem o olhar do artista, e assim não se tornará significativo como propõe Tadeu Chiarelli (apud ARAÚJO, 2004:81), No momento que comenta as funções conceituais e poéticas da fotografia na arte:

⁶ Dentro das proposições de Dubois acerca do tempo na fotografia: “Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas” (2001:168).

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela experiência de seus autores é concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas como o Teatro, a Literatura, a Poesia e a própria fotografia tradicional. Assim, os autores (...) não seriam vistos propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com os sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos.

O contingente poético da fotografia não será de fato encontrado no aparelho, mas na mediação e depende mais do olhar do que da própria máquina. A fotografia pode acarretar, por suas funções técnicas, controversas opiniões acerca de sua objetividade, mas como afirma Flusser (1998: 35): "... as imagens longe de serem janelas, são *imagens superfícies* que transcodificam processos em cenas". Assim, não consegue caber em definições puramente documentais, lhe escapam pelas bordas, fragmentos de corpos, movimentos e subjetividades. Muito além do registro, e da máquina, há o fotógrafo que não consegue abandonar seu olhar, no momento do disparo. A fotografia que é corrompida assim, poeticamente, pelo olhar do artista, não cessa no real, desloca-se para um campo de ações tautológicas.

Pensando todos os vínculos possíveis que a fotografia pode estabelecer com ações artísticas, me propus investigar não somente o processo de criação, como também, de que forma a fotografia se articula nesse âmbito, seus interstícios e deslocamentos.

Dentro das concepções de Dubois (2001), em seu livro *Ato Fotográfico*, onde comenta sobre a fotografia como um atestado de presença e assim colaborando para uma certa condição de realidade do instante retratado, pode-se pensar na sua faculdade de conferir aos aspectos forjados das cenas, certa veracidade mesmo que momentânea. Em minha pesquisa, essa concepção vem, de certo modo, somar-se ao motivo pelo qual a fotografia acontece dentro da proposta. Ela tem a função de documentar a imagem como uma espécie de acontecimento, como o autor propõe: "É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente" (DUBOIS, 2001:73). Em termos de comentar o sentido inicial da utilização da fotografia em meu processo, deve-se esclarecer que a mesma compreende uma forma de acionar a primeira noção a que ela remete, e a cumplicidade com a presença que ela delata. Muito embora o

“Referente Fotográfico”⁷ exista, não é de fato uma cena que pertença a nosso círculo de ações, e sim um simulacro que intenta superficialmente a ilusão de uma casa compatível com nossa realidade. Segundo Aumont (2001: 102):

O simulacro não provoca, em princípio, ilusão total, mas ilusão parcial, forte o suficiente para ser funcional; o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso – sem que, por isso, lhe seja semelhante.

A representação de uma cena⁸ que se comporta de maneira a simular o contexto – um tanto quanto familiar – da casa, que se completa no olhar, pode ganhar mesmo que rapidamente, um sentido de realidade pela fotografia. Quando Barthes fala da fotografia como algo que assinala sua conexão com o referente, pode-se argumentar sobre sua função (até mesmo) documental, em sua noção: “...a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica (1984:14). Mesmo que exista toda uma ação que antecede o ato de fotografar - implicada no processo artístico, e que o significa além de seu valor como índice, essa noção se insere de forma a testemunhar que a cena realmente existiu, conferindo sua presença no mundo. Compor uma cena e brincar com a noção que convencionalmente se tem da fotografia, jogar com o verdadeiro e com o falso, instituir uma ambientação que delata sua incerteza pelos objetos que a compõem e fotografá-la, pode introduzir a noção de instante pregnante de Aumont (2001:232):

...o instante pregnante de fato é uma noção de natureza plenamente estética, que não corresponde a nenhuma realidade fisiológica, e representar um acontecimento por um “instante” só é possível buscando apoio bem mais do que pensava Lessing, nas codificações do gesto, das posturas, de toda a encenação.

Ainda nas discussões sobre o fotográfico, pode-se pensar nas noções de Dubois (2001:163), acerca do recorte (no espaço e no tempo). Em suas proposições sobre o tempo na fotografia, afirma que:

⁷ Segundo Barthes (1984: 115) “.....coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”.

⁸ em uma definição sobre as cenas dada por Aumont: “Se o espaço é representado, é sempre como espaço de uma ação, ao menos virtual: como espaço de uma encenação” (2000:228).

O curso, a corrida, o Tempo não tem validade *aos olhos* da fotografia. O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo (fora-da-corrida, *hors – concours* ([fora do concurso])).

O tempo é paralisado na imagem fotográfica, reservando um momento para a eternidade, isolando-o de seu contexto de constante movimento. Quando a superfície do filme recolhe a imagem para si, a acomoda em um tempo paralisado.

Quando comenta o espaço da fotografia, o autor citado acima indica algumas distinções entre as formas de representação no caso da composição. A fotografia é selecionada de uma paisagem que vai até onde o olho alcança: “Já o espaço fotográfico não é determinado assim como não se constrói. Ao contrário, é um espaço que deve ser capturado (ou deixado de lado), um levantamento no mundo, uma subtração que opera em bloco” (2001:178). Esse recorte espacial pode compreender a ação mais intensa do fotógrafo, o seu momento de escolha, que é determinado por suas intenções – principalmente se implicada em um contexto artístico.

Em minha pesquisa, esse último elemento comentado por Dubois, possui um caráter tanto conceitual quanto formal. Essa seleção do espaço se dá em uma relação entre a cena e o lugar onde ela está montada. A fotografia retira a cena da rua quase que instantaneamente, compondo um espaço que a partir de então é da própria fotografia.

Quando o meu corpo se posiciona diante do objeto/referente da fotografia, a escolha pela posição que concretizará a imagem, determinada pela medida de distância que tomo do objeto, pode tanto definir minha relação de intimidade com a mesma, quanto à dimensão de intimidade que a imagem pode produzir. Essa intimidade pode se relacionar com a aproximação que tenho do contexto a ser fotografado. Segundo Bergson, a relação que estabelecemos com os objetos parte de nosso corpo, de nossa distensão através deles:

De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância, representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata do meu corpo. (1999:15)

No momento em que de certa forma seleciono a fração da paisagem a ser fotografada, onde a escolha compreende retirar a identificação ampliada do espaço, prédios, casas e muros, esses perdem sua importância referencial se deslocando de um espaço amplo, vazando para fora do recorte.

A medida que meu horizonte se alarga, as imagens que me cercam parecem desenhar-se sobre um fundo mais uniforme e tornar-se indiferentes para mim. Quanto mais contrário esse horizonte, tanto mais os objetos que ele circunscribe se escalonam distintamente de acordo com a maior ou menor facilidade de meu corpo para tocá-los ou movê-los. (BERGSON, 1999:15)

Somente o motivo servirá às intenções da pesquisa. A cena composta é recortada de seu ambiente se tornando uma “construção independente” se tornando um ambiente isolado, “...bem aquém de qualquer intenção ou efeito de composição, em primeiro lugar o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível (2001:178)”, e esse recorte dá certa importância a um pequeno espaço, que pode assim dispor de novos sentidos, que antes se perdia em meio a paisagem ampliada da rua. Além dessas noções referentes do recorte, ao retirar as cenas de seus locais de origem (prédio, casas e muros) através da fotografia dos *nichos* implementados nos buracos das ruas, não há somente a captura de um espaço/tempo de presença, mas sim, há um “recorte intensificador” (NÖTH e SANTAELLA, 1998:127). Quando se pensa o poder da fotografia, no sentido de conferir ao objeto, ou espaço fotografado um caráter especial, ela pode desencadear novas maneiras de perceber a realidade. Segundo Susan Sontag (IN Nöth e Santaella: 1986:96): “O triunfo mais duradouro da fotografia tem sido a sua capacidade para descobrir beleza no humilde, no inepto, no decrepito. Na pior das hipóteses o real tem um *phatos*. Esse *phatos* é beleza”. De certa maneira, meu processo envolve essa questão, onde tento “intensificar” os pequenos espaços de que tanto falei, quase imperceptíveis na paisagem urbana, que como imagem usurpada de seu contexto, se dá a ver através do recorte.

No sentido de comentar a composição da imagem, cabe destacar, que em sua totalidade, as fotografias são constituídas de um outro recorte, interno, chamado de “fora-de-campo-por-fuga” por Dubois, que contém no ponto de interesse da imagem, o vão que contém a cena. O que varia na maneira como as imagens são coletadas, é o posicionamento do corpo, que revela algumas

perspectivas laterais, superiores, inferiores ou frontais. Dentro das concepções fotográficas, Dubois descreve e denomina esta forma de fotografar:

Quanto à segunda série, a que denominarei de *fora-de-campo por fuga*, define-se antes pelo jogo dos "recortes" naturais, inscritos no espaço referencial e que podem vir multiplicar, esburacando, o espaço representado: portas, janelas, postigos e diversas aberturas que dão para um novo campo, inesperado ou não, situado "atrás" do campo fechado da representação. De fato, nesses casos, o princípio dos recortes encaixados funciona de maneira muito simples: o campo (a caixa cênica) e o fora-de-campo (que as aberturas deixam entrever) constituem *um espaço contínuo e homogêneo no plano referencial*. (2001:192)

Esse formato explora as imagens que vão se projetando para dentro do quadro da fotografia, compõem um outro plano ao tema, contribuindo para minhas intenções com a fotografia no trabalho. Quadro a quadro, as imagens projetam-se para o interior, recolhem o que compõe a cena.

Quando comento sobre a casa como rua, falo de um momento que é anterior à ação, que compreende a forma como o processo criativo iniciou, não contando tanto sobre o resultado. Esta fase gerou toda a concepção em termos de imagem e escolha dos objetos e espaços, mas no que concerne ao resultado do trabalho, estas concepções se dissolveram e surgiram outras. As imagens e principalmente as imagens da arte nos proporcionam reflexões e questionamentos que freqüentemente se relacionam às imagens de que dispomos em nossa memória, segundo Aumont:

O reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte, pois do conhecimento; mas encontra também as expectativas do espectador, podendo transformá-las ou suscitar outras: reconhecimento está ligado a rememoração. (2001: 83)

Nesse sentido, todo o processo desemboca em uma imagem que não se fecha em uma leitura única, e sim, se amplia até o encontro com o espectador. Ela vai suscitar leituras individuais, permeadas pelo objeto referência, que transitam entre possíveis truncamentos da cena composta com interpretação do sujeito que olha.

Outra questão a ser tratada dentro deste texto é relativa à cor e seus sentidos dentro da proposta. Há, em geral, a utilização de filmes coloridos no desenvolvimento da pesquisa, mesmo sendo esse material considerado mais

comum e costumeiramente ligado à fotografia amadora, possibilitando uma aproximação com a realidade, podendo compor a noção da foto com um registro fiel. Procuo deixar claro, ainda, que essa argumentação parte de uma percepção individual, que se fecha em um sentido muito particular.

O interesse pela cor provém de sua potencialidade em nos aproximar do mundo que percebemos, fornecendo uma aproximação com a forma como enxergamos, das cores que dispomos em nosso campo de visão. Porém, mesmo que a fotografia em cores nos forneça essa noção de proximidade com as cores de nosso cotidiano visual, ela nunca alcança a gama de cores que vemos, ela está restrita a uma série de combinações que são relativas à marca e à sensibilidade do filme. Segundo Machado: “A cor fotográfica será sempre uma *interpretação* da cor visada, a partir dos constituintes materiais do filme”(2001:123). Posso dizer que a experiência artística atual me iniciou na pesquisa pictórica, mais num sentido organizacional do que composicional. Ela já aparece na escolha dos objetos a serem utilizados, na mobília, onde foi gradualmente explorada de maneira mais incisiva. As primeiras fotografias tinham tonalidades mais baixas, como marrons, verdes e o branco, até por que a mobília que dispunha era mais discreta. Na medida em que meu ‘acervo mobiliário’ foi se ampliando, com cores mais vibrantes, os espaços escolhidos para sua inserção também foram ganhando mais cor. A escolha dos buracos começou a sofrer influência da cor da mobília e as fotografias foram ficando cada vez mais coloridas. Porém, a cor não aparece na totalidade das imagens. Em algumas fotos, há a escolha pelo predomínio do branco, na articulação de espaços e objetos ou na composição de um espaço branco com os objetos coloridos.

O itinerário construído a partir das ações comentadas é registrado por meio da fotografia analógica em função do equipamento que disponho, uma câmera reflex YASHICA FX-D, lente 55 mm e zoom 42-78. Também, a utilização deste meio de captação de imagem ser aplicado aqui, é em função da sua condição analógica, que sempre se refere a um contexto anteriormente real, pelo menos em termos de representação, diferentemente da noção de imagem digital, tida como uma simulação do real conforme Couchot:

Enquanto as imagens fundadas sobre a representação são testemunhos de uma forte aderência ao real, indissociáveis de uma realidade

preexistente no espaço e no tempo, tanto quanto de uma vontade obsessional de escapar a sua atração, a relação da imagem numérica ao real obedece a uma outra lógica (2003: 164).

Essa noção se aproxima à intenção 'conceitual' da fotografia para esta proposta. As fotografias não sofrem nenhuma alteração no momento da revelação, são executadas em laboratório sem o meu acompanhamento. Assim como, no momento da ação, a forma de fotografar não intenta nenhum tipo de alteração ou distorção do visto, pelo menos não no que se refere ao meu controle sobre a situação ou o aparelho (não sendo utilizados filtros). As fotografias são realizadas a partir das condições de que o dia dispõe, no que se refere à luz, e das condições do aparelho e dos filmes, sobretudo, não há uma intenção em trabalhar com diferentes técnicas da fotografia ou com papéis especiais, há sim uma intenção de que o resultado apresente a situação da forma mais próxima ao real.

É importante também, comentar sobre o sentido do acontecimento, onde todas as ações desenvolvidas compõem uma sistemática. Dessa forma, as imagens possuem uma leitura sistematizável, pois, os elementos que constituem uma imagem se repetirão em todas as outras imagens. A produção caminha sobre um esquema, onde a ação segue sempre o mesmo processo: andar pelas ruas, selecionar os espaços, montar a cena e fotografar. A constância das ações constitui uma espécie de ritual repetido a cada imagem, assim como cada imagem produzida sempre recorrerá em termos formais a uma estrutura que compreende um ou mais recortes internos dados pelo(s) buraco(s), e uma cena constituída pelos móveis de brinquedo ou por um móvel isolado. Em razão desta seqüencialidade da produção e semelhanças formais, as fotos serão apresentadas em um grupo onde todas possuem o mesmo tamanho (30X40). Dessa maneira, a exposição de fotografia que será apresentada compõe uma coleção de pequenos recortes de uma realidade intangível, que teimam em remeter à memória e ao imaginário, numa tentativa poética de reconstituir as cenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu de questionamentos muito pessoais sobre o processo artístico, que deslocados para um campo de discussões teóricas, intentou a ampliação deste mesmo processo. Em um diálogo com seus conceitos, na construção de um repertório de argumentos que tornassem o fazer algo significativo, objetivou-se investigar as questões voltadas para alguns elementos presentes no processo. Dessa forma, para a articulação deste texto, estabeleceu-se, dentro do processo, um debate sobre espaço urbano, o objeto e a fotografia, de forma a revisá-los, explorando seus enlaces na composição de um conjunto de idéias que disponibilizassem uma estrutura coesa para o fazer.

Organizar uma reflexão acerca de um processo artístico, promovendo a inter-relação de uma abordagem teórica com a mesma, possibilitou a construção de um discurso sobre os elementos da pesquisa visual, bem como levantou outros elementos passíveis de reflexão. Na medida em que se inicia um inventário do fazer, no sentido de ampliar os conceitos dos mesmos, investigá-los a fundo e assim, ampliar suas fronteiras, a poética construída se enriquece, ao mesmo tempo em que se tornam conscientes algumas questões por vezes ocultas no processo.

Essa forma de explorar uma proposta artística, onde a reflexão parte do elemento de origem da pesquisa até seu resultado estabelece uma maneira de organização do pensamento, que acontece somente em um olhar distanciado, onde se atenta aos detalhes de sua construção. Além disso, esclarece em um sentido individual, as amarras do trabalho, evidenciando-se como um elemento se liga a outro e de que maneira isso ocorre.

Porém, o trabalho não se limita nas ponderações aqui expostas, ele somente infla suas possibilidades de leitura, pois na medida em que se vasculha as tramas de um processo, novas possibilidades de reflexão surgem.

A intenção da pesquisa que contou com a tessitura de minhas reflexões apoiada em diversos autores, proporcionou uma compreensão mais apurada dos passos da pesquisa, possibilitando um maior entendimento de minhas práticas e escolhas.

A forma como o texto foi construído segue a ordem das ações desenvolvidas, justamente para que as relações entre eles possam ser estabelecidas de forma mais clara. Os enlaces de conceitos tão diferentes como os descritos nos três capítulos que formam esta pesquisa, se dão no contexto da prática, em um fazer individual. Na construção das reflexões acerca da casa e da rua, que compõem o primeiro capítulo, os elementos descritos deflagraram algumas considerações presentes no fazer que aconteciam intuitivamente em um primeiro momento. Esta reflexão pode esclarecer ou pelo menos expor de que maneira se desenvolveram as intenções do projeto, a partir de um repertório de imagens coletadas no espaço da rua, e de como se estabeleceram as escolhas. De uma maneira muito pessoal, busquei rastrear os passos que percorri em meu fazer, investiguei as possíveis referências para a construção visual, organizando uma espécie de catalogação dos acontecimentos.

Assim, tratar do sentido do objeto a partir dos autores, possibilitou mostrar não só olhar que moveu a pesquisa, mas apresentar aspectos revistos sobre o mesmo, em um olhar ampliado, dentro do contexto artístico, e no seu valor dentro da sociedade. Sobre este último, cabe comentar, que as relações estabelecidas entre o comentário sobre a cidade (de onde se originou toda a ação) e o objeto (móveis de brinquedo), completaram um sentido poético das argumentações pessoais, com a condição e apresentação de uma estrutura familiar, em um espaço hostil. Hostil, quando se pensa a rua e sua dificuldade de cumprir com determinadas disposições de abrigo e aconchego, representadas pelos móveis em uma alusão as estruturas tradicionais das moradas.

De certa maneira, essa fração descrita, explicita o que a fotografia possibilita dentro da pesquisa. No momento em que recorto da paisagem o espaço que se tornará fotografia, se estabelece um outro espaço, que não terá mais as atribuições da rua, pois distante dela só restará a imagem e a leitura que se faz dela, recortada, dissociada de um campo ampliado. No campo restrito da imagem, no momento em que se distancia de seu contexto, e passa a habitar um espaço que agora pertence apenas à fotografia, pode suscitar uma diversidade de leituras relativas ao repertório de cada um que vê.

Sobretudo, a partir desta análise do fazer, pude constatar que algumas questões levantadas ainda carecem de aprofundamento, em primeiro lugar, ainda

sinto a necessidade de estruturar um pensamento relativo a um embate entre as argumentações descritas neste texto, ao resultado das imagens. Proposições do início do texto sobre a forma como a proposta foi gerada, acabam por se diluírem quando se apresenta o resultado da pesquisa. Dessa forma, considero esta pesquisa, apenas parte de um organismo que convida à investigação, que pode propor novas considerações tanto no que se refere às soluções visuais, quanto conceituais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Virgínia Gil. **Realidades Imaginárias na Fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade.** In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004. P. 80 – 89.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** São Paulo: Papyrus, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** Martins Fontes: São Paulo, 2000.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito.** Martins Fontes: São Paulo, 1999.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. (Orgs.) **O Meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea.** Lisboa: Rés-Editora, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos/Editorial, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000 Movimentos e Meios.** Alameda: São Paulo, 2004.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 2001.

FARIAS, Agnaldo (Org.) **Icléia Cattani.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio Sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica.** Relógio D'Água: Lisboa, 1998.

GALLAGHER, Ann & VENÂNCIO, Paulo Filho. **Rachel Whiteread.** Rio de Janeiro: Artviva: 2003.

GONÇALVES FILHO, José Moura. **Olhar e Memória** In: NOVAES, Adauto. **O Olhar.** Companhia das Letras: São Paulo, 1995. p 95 –124.

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges.** São Paulo: Editora Papirus, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. **A Margem.** In: Revista Ars. ECA-USP: nº3, ano2, p. 81-101, 2004.

MENDONÇA, Casimira Xavier de. **Jeanete Musatti,** São Paulo: Ex Libris, 1991.

NERY, Roseli. **Intimidades Entrelaçadas: gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, 2003.

NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lucia. **Imagem, Cognição, Semiótica e Mídia.** Iluminuras: São Paulo, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte.** Martins Fontes: São Paulo, 2002.

ORLANDI, Eni. **Cidade dos Sentidos**. Pontes: Campinas, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

PROTTI, Salète Regina. **Arte Contemporânea: conhecimento e objeto**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação nas Ciências, UNIJUÍ, 2001.

RIBEIRO, Niura Legramante. **Procedimentos Fotográficos nos Processos de Criação nas Artes Visuais Contemporâneas**. In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004. P. 61- 79.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone. (Orgs.) **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado – processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2004.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.