

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Elaine Athayde Alves Tedesco

Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano

Porto Alegre, julho de 2009

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Nome: Elaine Athayde Alves Tedesco

Título: Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano

Tese apresentada como instrumento parcial para obtenção do título de Doutor com a concentração em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador:

Dra. Sandra Rey

Banca Examinadora:

Dr. Carlos Eduardo Comas

Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Dra. Glória Ferreira

Dra. Mônica Zielinsky

Mês e ano: julho de 2009

Para

Aldemor Tedesco e Silvio Picolli

Agradecimentos:
Alexandre Santos, Carlos Pasquetti, Elcio Rossini,
Fernando Bakos, Lúcia Koch, Louise Tedesco Biz,
Lurdi Blauth, Jalba A.A. Tedesco, Kátia Prates,
Niura Legramante Ribeiro, Marcus Mello, Marilice
Corona, Mario Ramiro, Maurício Rossini e Rubens
Mano. Aos colegas e professores do PPGAVI.
Centro Universitário Feevale, pela bolsa de estudos
que viabilizou parte desta pesquisa e a Sandra Rey.

RESUMO

A instalação de projeções no espaço urbano é o tema desta pesquisa, que aborda um processo de criação artística realizado no período 2002-2007. Construções arquitetônicas precárias e/ou abandonadas situadas em cidades brasileiras foram fotografadas e, posteriormente, retornaram às cidades como imagens projetadas sobre paredes de outras edificações. Ao longo do texto observo e analiso o campo experimental da prática artística onde os diferentes estatutos do conceito operatório *sobreposição* – tal como é operado e que lugar ocupa no processo de criação – são tratados como desdobramentos do mesmo.

A fotografia tem um papel fundamental na pesquisa, pois é através dela que são operadas as articulações com a arquitetura. Ao não ser entendida apenas enquanto dispositivo, nem havendo a preocupação em redefinir sua ontologia, a fotografia aqui é material de trabalho inserido em um processo de criação.

A projeção de fotografias sobre as paredes das edificações escolhidas para servirem como tela produz uma fusão entre as imagens projetadas e a arquitetura, transformando ambos – diapositivo e lugar – temporariamente. Este efeito, que é provocado pela baixa luminosidade dos projetores, propõe aos observadores a experiência da percepção visual sobre o espaço físico e a duração. A sobreposição da fotografia projetada em contato com a arquitetura transforma-se em documento do trabalho, além de ser potencializada como material passível de uso em outras propostas artísticas que desenvolvo.

Palavras-chave:

Fotografia – projeção – sobreposição – atelier aberto – arquitetura

ABSTRACT

The subject of this research is the installation of projections in the urban environment, which addresses a process of art practice carried out from 2002-2007. Fragile and/or abandoned architectural constructions in Brazilian cities were photographed and then returned to the cities as images projected onto the walls of other buildings. The text observes and analyses the experimental field of art practice in which the different usages of the operational concept of *superimposition* – such as how it is brought about and its place in the creative process – are treated as developments of that process.

Photography plays a key role in the research, as that is the medium through which the connections with architecture are established. While not considered merely as a device, nor concerned with redefining its ontology, photography is here the working material inserted into the creative process.

The projection of photographs onto the walls of buildings chosen to act as a screen produces a fusion between the projected images and the architecture, temporarily transforming both slide and place. This effect is caused by the low illumination of the projectors and offers spectators the experience of visual perception and duration on the physical space. The superimposition of the photograph projected onto the architecture transforms it into a working document and also enables it to be used as material in the development of other art practices.

Key-Words:

photography – projection – superimposition – open studio – architecture

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	9
INTRODUÇÃO	12
Parte I	
1 A SOBREPOSIÇÃO: DESDOBRAMENTO EM MEU PROCESSO DE CRIAÇÃO	21
1 O OLHAR SOBRE A CASA	23
1.1 A série <i>Casas</i> : a sobreposição como procedimento fotográfico	25
2 SOBREPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS: REFERÊNCIAS HISTÓRICAS	37
2.1 SITUANDO AS REFERÊNCIAS DE SOBREPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS – A PARTIR DO REFLEXO E DO CONTATO	38
2.1.2 A sobreimpressão no programa <i>Nova visão</i> de Moholy-Nagy	45
2.1.3 A sobreposição: o caráter de transparência da imagem em fotografias de El Lissitzky e sua relação com a montagem cinematográfica	52
Parte II	
3 A SOBREPOSIÇÃO NAS PROJEÇÕES SOBRE A ARQUITETURA	67
3.1 O PROJETO <i>SOBREPOSIÇÕES IMPRECISAS</i>	71
3.1.2 Documento narrativo	73
3.1.3 O ateliê aberto, que lugar é esse?	77
4 A EXPERIÊNCIA DO CONTATO DURANTE AS PROJEÇÕES	85
4.1 O CARÁTER EXPERIMENTAL NA ARTE BRASILEIRA	86
4.2 A EXPERIÊNCIA DE EXPOR O TRABALHO EM ANDAMENTO	87
4.2.1 A projeção como contato	91
4.2.2 Experiência e contato na projeção no forno de uma olaria	93
4.3 <i>SOBREPOSIÇÕES URBANAS</i> : A APRESENTAÇÃO DO PROJETO	96
4.3.1 Do documento ao objeto fotográfico	97
5 A OBRA NA INTERDEPENDÊNCIA DA ARQUITETURA : 3 ESTUDOS DE CASO	109
5.1 PROJEÇÃO: A TRANSFORMAÇÃO LUMINOSA DO ESPAÇO	110
5.2 AS SOBREPOSIÇÕES NAS PROJEÇÕES DE WODICZKO SOBRE OS MONUMENTOS	113
5.2.1 Algumas estratégias de ação no processo de projeção	113
5.2.2 A fusão entre a imagem e o anteparo	115
5.2.3 As projeções e o contexto	117
5.3 AS PROJEÇÕES NAS CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES DE GEORGES ROUSSE	119

5.4 A PROJEÇÃO COMO PROJETO UTÓPICO NAS ANARQUITETURAS DE GORDON MATTA-CLARK	124
--	-----

Parte III

6 ARQUIVOS EM DESDOBRAMENTOS	133
6.1 OS ARQUIVOS E A FOTOGRAFIA	134
6.1.2 Arquivos de referências	136
6.2 GUARITAS: DESDOBRAMENTOS DE UMA SÉRIE DE REFERÊNCIAS	137
6.2.3 Outros arquivos	156
6.2.4 A construção das Guaritas e as sobreposições na cidade de Pelotas	161
7 A MIGRAÇÃO DOS ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS	169
7.1 FOTOGRAFAR O FOTOGRAFÁVEL	170
7.2 DESLOCAMENTOS DAS IMAGENS DE ARQUIVO	171
7.2.1 Casa Nena, o ateliê em Valência	173
7.2.2 <i>Montagem S-3</i> , a escada sobre a fachada da galeria	175
7.2.3 A escada no caminho do ateliê	180
7.2.4 <i>Arquivos Abertos</i>	184
7.2.5 <i>Lugares Desdobrados</i>	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS	205
ÍNDICE ONOMÁSTICO	215

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	<i>Sobreposições imprecisas, Série Casas, Diapositivo. 2002</i>	32
Fig. 2	<i>Sobreposições imprecisas, Série Casas, Diapositivo. 2002</i>	33
Fig. 3	<i>Sobreposições imprecisas, Série Casas, Diapositivo. 2002</i>	34
Fig. 4	<i>Sobreposições imprecisas, Série Casas, Diapositivo. 2002</i>	35
Fig. 5	Eugène Atget, <i>63, Quai de la Tournelle, "Au tambour", 1908</i>	39
Fig. 6	Eugène Atget, <i>Magasin, 1925</i>	40
Fig. 7	Eugène Atget, <i>Modas de caballeros, 1925</i>	40
Fig. 8	Eugène Atget, <i>Avenue des Gobelins, 1925</i>	40
Fig. 9	Christian Schad, Sem título, <i>Schadograph, n. 4, 1919</i>	43
Fig. 10	Moholy-Nagy, Sem título, <i>Fotograma, 1922</i>	44
Fig. 11	Man Ray, Sem título, <i>Rayograma, 1922</i>	44
Fig. 12	El Lissitzky, Sem título, <i>Fotograma, 1923</i>	45
Fig. 13	Moholy-Nagy, <i>Helsinki, 1930</i>	47
Fig. 14	El Lissitzky, <i>Runner in the city, 1926</i>	55
Fig. 15	El Lissitzky, <i>El Constructor, auto-retrato, 1924</i>	58
Fig. 16	El Lissitzky, Sem título (retrato sobreposto), 1926-1930	59
Fig. 17	José Oiticica Filho, matriz para a fotografia <i>Recriação 25/ 64, 1964</i>	62
Fig. 18	José Oiticica Filho, <i>Recriação 25/ 64, 1964</i>	63
Fig. 19	José Oiticica Filho, <i>Recriação 29/ 64, 1964</i>	65
Fig. 20	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos na fachada do Hotel São Luiz Rey, Mostardas 2002</i>	68
Fig. 21	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos na Cooperativa Agrícola Rio Pardo, Rio Pardo, 2003</i>	69
Fig. 22	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos na fachada da Câmara de vereadores, Mostardas, 2002</i>	70
Fig. 23	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos na fachada da Câmara de vereadores, Mostardas, 2002</i>	70
Fig. 24	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos em Arambaré, 2002</i>	72
Fig. 25	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos na Cooperativa Agrícola Rio Pardo, Rio Pardo, 2003</i>	75
Fig. 26	<i>Sobreposições imprecisas, projeção de diapositivos dentro do Forno de uma olaria, Santa Maria, 2003</i>	94
Fig. 27	Imagens 21, 25 e 26	95
Fig. 28	<i>Sobreposições urbanas, Porto Alegre, 2004</i>	98
Fig. 29	<i>Sobreposições urbanas, Porto Alegre, 2004</i>	99
Fig. 30	<i>Sobreposições urbanas, Porto Alegre, 2004</i>	99
Fig. 32	<i>Sobreposições urbanas, Porto Alegre, 2004</i>	101
Fig. 31	<i>Sobreposições urbanas, Porto Alegre, 2004</i>	102
Fig. 33	<i>Sobreposições urbanas, Porto Alegre, 2004</i>	103

Fig. 34	<i>Sobreposições urbanas</i> , Porto Alegre, 2004	104
Fig. 35	Projeção realizada em uma casa, Vila Madalena, São Paulo, 2005	106
Fig. 36	Projeção realizada em uma casa, Vila Madalena, São Paulo, 2005	107
Fig. 37	Projeção realizada em uma casa, Vila Madalena, São Paulo, 2005	108
Fig. 38	Projeção no quintal da casa de Arambaré, 2008	110
Fig. 39	Peter Campus. <i>Interface</i> , 1972	112
Fig. 40	Krzysztof Wodiczko, <i>Projeção na escola de arquitetura</i> , Dalhouse, 1981	113
Fig. 41	Krzysztof Wodiczko, <i>Soldiers and sailors</i> , 1984-1985	114
Fig. 42	Krzysztof Wodiczko, Adam Whiton, Sung Ho Kim. <i>CECUT Project</i> , 2000	117
Fig. 43	Georges Rousse, <i>Réattu</i> , 2006	120
Fig. 44	Georges Rousse, <i>Casablanca I</i> , 2003	122
Fig. 45	Georges Rousse, <i>Meisenthal</i> , 2002	123
Fig. 46	Georges Rousse, <i>Alex</i> , 2000	123
Fig. 47	Gordon Matta-Clark, <i>Oficina Barroca</i> , 1977	126
Fig. 48	Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974-75	128
Fig. 49	Gordon Matta-Clark, <i>Conical intersect</i> (detalhe), 1975	129
Fig. 50	Rosangela Rennó. <i>Bibliotheca</i> , 2002	136
Fig. 51	<i>Guaritas</i> . Projeção na Rua Riachuelo, Porto Alegre, 2005	141
Fig. 52	<i>Guaritas</i> . Projeção de um prédio a outro, Petrópolis, Porto Alegre, 2005	142
Fig. 53	<i>Guaritas</i> . Projeção de um prédio a outro, Porto Alegre, 2005	143
Fig. 54	<i>Guaritas</i> . Vista da Instalação na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005	144
Fig. 55	<i>Guaritas</i> . Vista da Instalação na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005	144
Fig. 56	<i>Guaritas</i> . Projeção na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005	145
Fig. 57	<i>Guaritas</i> . Projeção na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005	146
Fig. 58	<i>Guaritas</i> . Projeção na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005	147
Fig. 59	<i>Guaritas</i> . Vista a exposição na Galeria Leme, São Paulo, 2005	148
Fig. 60	<i>Guaritas</i> . Projeção na Galeria Leme, São Paulo, 2005	149
Fig. 61	<i>Guaritas</i> . Projeção na Galeria Leme, São Paulo, 2005	150
Fig. 62	<i>Guaritas C-6</i> , 2005	152
Fig. 63	<i>Guaritas C-8</i> , 2005	152
Fig. 64	<i>Guaritas Vila Madalena</i> , 2005	153
Fig. 65	Bernd e Hilla Becher, <i>Da série tipologias imagem III: Gravel plants</i> , 2006	154
Fig. 66	Bernd e Hilla Becher, <i>Grain elevators</i> , 2000 - 2006	155
Fig. 67	<i>Guaritas</i> , vista da montagem em Veneza, 2007	155
Fig. 68	<i>Guaritas</i> - Garagem centro, Caixa de luz, 2005	156
Fig. 69	<i>Guaritas</i> Projeção realizada em um prédio, Belém, 2005	157
Fig. 70	Projeção realizada em uma casa, Belém, 2005	158
Fig. 71	<i>Guaritas</i> . Projeção realizada na fachada do IAP, Belém, 2005	159
Fig. 72	<i>Guaritas</i> . Projeção no Instituto de Artes do Pará, Belém, 2005	160
Fig. 73	Planta da guarita e imagem de referência, 2005	162
Fig. 74	Casa da Banha e uma guarita em construção, Pelotas, 2006	163
Fig. 75	Casa da Banha com os testes de projeção, Pelotas, 2006	163
Fig. 76	Construção dentro da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006	163

Fig. 77	Deslocamento da guarita para a Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006	163
Fig. 78	Deslocamento da guarita para a Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006	163
Fig. 79	<i>Guarita</i> em frente à Casa da Banha, Pelotas, 2006	164
Fig. 80	Projeção na fachada da Casa da Banha, Pelotas, 2006	164
Fig. 81	<i>Guarita</i> fora da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006	165
Fig. 82	Projeção, Pelotas, 2006	165
Fig. 83	Projeção da imagem de uma guarita na praça, Pelotas, 2006	166
Fig. 84	Montagem de fotografias para o panorama <i>Praça de La Reina</i> , 2007	172
Fig. 85	Experimentos com três projetores de slides no ateliê em Valência, 2007	173
Fig. 86	Experimentos com três projetores de slides no ateliê em Valência, 2007	174
Fig. 87	Experimentos com três projetores de slides no ateliê em Valência, 2007	174
Fig. 88	<i>Escada à beira da lagoa</i> , 2000	175
Fig. 89	Teste com projeção de slide na fachada da Galeria Leme, 2008	176
Fig. 90	<i>Guarita Z</i> sendo colocada na frente do <i>Project Room</i> , 2008	177
Fig. 91	Escada projetada na fachada da Galeria Leme, 2008	178
Fig. 92	<i>Guarita Z</i> instalada diante do <i>Project Room</i> , 2008	178
Fig. 93	Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008	181
Fig. 94	Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008	182
Fig. 95	Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008	182
Fig. 96	Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008	183
Fig. 97	Detalhe das fotografias sobre a mesa, exposição <i>Arquivos Abertos</i> , 2008	185
Fig. 98	Vista da montagem na exposição <i>Arquivos Abertos</i> , 2008	186
Fig. 99	Mirador de aves, Forte de Santa Tereza, Uruguai, 2006	189
Fig. 100	Projeto para Galeria Leme, fotomontagem digital, 2008	189
Fig. 101	<i>Observatório de pássaros</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	190
Fig. 102	<i>Observatório de pássaros</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	190
Fig. 103	<i>Observatório de pássaros</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	190
Fig. 104	<i>Observatório de pássaros</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	192
Fig. 105	<i>Quintal com guarita</i> , 2008	195
Fig. 106	<i>Quintal com escada e ruína</i> , 2008	195
Fig. 107	<i>Observatório 2- Areias Brancas</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	196
Fig. 108	<i>Observatório 2- Areias Brancas</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	197
Fig. 109	<i>Observatório 3</i> , Fundação Iberê Camargo, 2008	198

INTRODUÇÃO

As projeções impregnam de luz o ar, aquecem-no, criam uma membrana que o penetra, alastrando-se pelo lugar e envolvendo quem quer que esteja em sua presença, não importando se o espaço é fechado ou aberto. Deve-se observar, no entanto, que essa alteração é completamente difusa e pouco perceptível quando a imagem projetada não alcança algum anteparo. Para que a imagem lançada pelo projetor tome forma, a projeção necessita de um anteparo que a receba. É no contato entre o fecho luminoso e o anteparo que vemos a aparição da imagem. Sem esse contato pode-se apenas ver o rastro luminoso que se desloca da fonte projetiva pelo ar. Nas projeções que desenvolvo no espaço da cidade, o anteparo não é uma parede branca ou lisa, porque desejo que durante o contato da fotografia projetada com o anteparo ocorram contaminações, sobreposições que alterem tanto a imagem quanto o anteparo. Interesse-me, de maneira especial, pelas construções precárias e/ou abandonadas que indicam decadências e desocupações, pois de certa forma elas revelam fragmentos de histórias locais, que ancorados em outro tempo ainda resistem, provocando intervalos temporais na cidade. Pode-se vê-las, também, como espaços de indeterminação que mostram o transcurso do tempo, a vida do lugar, a falência e o descaso – são casas velhas, fábricas e prédios públicos. Lugares carregados de temporalidades, durações e memórias, provisoriamente transformados durante a realização das projeções de fotografias sobre suas paredes, que se impregnam de luminosidade, de figuras e de sombras.

Foi a partir da realização do projeto *Sobreposições imprecisas*¹ que passei a investigar a projeção de diapositivos sobre a arquitetura. Ao longo desse projeto explorei a criação de imagens fotográficas considerando as características que a câmera analógica e o uso da matéria fílmica oferecem como possibilidades e limites que acabam por direcionar o rumo das propostas. Sobretudo no que diz respeito às interferências nos diapositivos através de

¹ *Sobreposições imprecisas* foi desenvolvido a convite do projeto AREAL, concebido e coordenado por André Severo e Maria Helena Bernardes e contemplado pelo Programa Petrobras Artes Visuais. O registro parcial do trabalho pode ser encontrado no livro: TEDESCO, Elaine. *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras/Areal, 2003.

sobreposições. Tais projeções foram feitas com projetor para diapositivos, equipamento que pertence ao desenvolvimento da fotografia de base química, atualmente caindo em desuso devido ao incremento da produção industrial em fotografia digital.

II

Elaboro a série de operações necessárias para a efetivação das situações de projeção no espaço urbano junto aos meus afazeres cotidianos. Situo aqui os limites da técnica em diferentes etapas do trabalho, incluindo a possibilidade ou não de sobrepor uma exposição fotográfica a outra em um determinado tipo de câmera e os limites de luminosidade e contraste dos projetores de diapositivo. Além disso, o processo envolve os contatos que necessito fazer quando escolho as construções que servirão de anteparo – a começar pela disponibilidade ou não dos proprietários em autorizar o uso da fachada da edificação – e os aspectos legais da instalação das projeções no espaço urbano, bem como a necessidade de financiamento para o desenvolvimento dos projetos.

III

O registro fotográfico das projeções realizadas no espaço urbano é uma etapa fundamental no processo de criação que desenvolvo. No entanto, na presente pesquisa a documentação fotográfica não é apenas um instrumento de registro das ações que desenvolvo na cidade. Aqui, o estatuto de documentação que a fotografia contém é ampliado e modificado. O registro não é mais o ponto final, não é apenas o documento como impressão direta dos objetos materiais, passando a ser uma etapa para a criação de novos trabalhos. Essa lógica de operar a construção da obra a partir de uma obra anterior é análoga ao *desdobramento*², procedimento que adotei em alguns de meus trabalhos anteriores, como na série *Aparatos para o sono* e, mais explicitamente, na série *Cabines* (tratadas em minha dissertação de mestrado), na qual operava o *desdobramento* de uma cabine em outra. Na série *Cabines* trabalhei com as mesmas estruturas em madeira, criando modificações estruturais e conceituais nas cabines a partir das características contextuais dos lugares nos

² TEDESCO, Elaine. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. Dissertação de Mestrado. PPGAV, UFRGS, 2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/4106>

quais elas foram exibidas. Essa espécie de retorno de um trabalho em outro trabalho constitui-se numa das raízes de minha produção e é com esse sentido de desdobramento que penso e uso o transporte das imagens fotográficas de um lugar para serem projetadas em outro lugar – assim como também penso no uso da documentação fotográfica das projeções enquanto um material para a criação de outras propostas. É uma forma de alargar a construção da obra para além da sua inscrição imediata, pensando-a como um *continuum* que não podemos abarcar de uma vez, pois essas operações prolongam-se pelo tempo.

IV

Para situar o meu trabalho com as projeções dentro da história do uso da fotografia como um material para a construção de imagens, destaco a possibilidade de manipulação que a fotografia contém³, característica que atraiu artistas como El Lissitzky, László Moholy-Nagy e Man Ray já nas primeiras décadas do século XX. Esses artistas utilizavam a fotografia, cada um a seu modo, como material e instrumento para a construção de visualidades. Apesar dessas explorações terem ocorrido no início do século XX, transcorreram 50 anos até que o uso da fotografia por artistas passasse definitivamente a ser apropriado pelo sistema das artes. André Rouillé afirma que foi apenas nas últimas décadas do século XX que um grande número de artistas passou a utilizar a fotografia como um material e não apenas como um instrumento de registro. “Após ter durante muito tempo sido relegada a funções práticas e utilitárias, ela é hoje tentada pela arte, envolvida numa verdadeira experiência de transgressão dos seus limites formais anteriores: o documento.”⁴ Escrevendo sobre propostas de artistas que trabalham “nos limites da fotografia” – misturando situações reais de naturezas não documentais como materiais impressos, procedimentos teatrais, cinematográficos, arquitetura, paisagem, escultura, pintura –, Rouillé refere-se à sucessão de camadas operadas nesses contextos. “A obra que é estritamente fotográfica, aparece como

³ Cf. ADES, Dawn. *Fotomontage*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.136. O autor analisa os diversos procedimentos de fotomontagem realizados por artistas dadaístas, surrealistas, construtivistas. Primeira publicação em 1976.

⁴ ROUILLÉ, André. SESC. “Nos limites da fotografia”. São Paulo, 1998. *Catálogo*, p.5. O autor nomeia como mestiçagem esses procedimentos de construção da imagem fotográfica nos quais os artistas usam diferentes recursos para formar a imagem, referindo-se explicitamente a Alain Fleischer, Rondepierre, Joachin Mogarra e Auerbacher.

uma sucessão de camadas, ou um entrelaçamento, de suportes diferentes”.⁵ A “verdade” do registro fotográfico é substituída – “desmorona uma das grandes leis da fotografia documentária: a impressão direta dos objetos materiais (o real) da matéria fotográfica”⁶ – por uma outra lógica, a construção da imagem. Artistas como Gordon Matta-Clark e Georges Rousse operam o desenvolvimento de um processo de construção da obra através da fotografia. No caso de Matta-Clark, a fotografia é um material para a elaboração da obra em seus diferentes desdobramentos: filme, fotos e intervenção arquitetônica. Já no caso de Rousse, a fotografia estrutura todo o pensamento sobre a constituição da sua obra. Inicialmente pode-se afirmar que esses artistas, assim como para Krzysztof Wodiczko que desenvolveu propostas com a projeção de imagens na cidade a partir dos anos 80, a fotografia é um material que participa da lógica da construção da obra (mas não o único), com o qual articulam a transformação do espaço urbano propondo situações críticas, tensionando as relações entre imagem projetada e o contexto para onde foram criadas. Por esta razão, suas obras compõem o campo artístico de referência atual no qual situo a minha pesquisa com a projeção de fotografias.

V

Dentro do quadro atual de minha produção plástica, o registro fotográfico das projeções passa a ser tratado como uma etapa para a criação de novas propostas. Torna-se assim material de trabalho e esse material de trabalho está sujeito às mais diferentes possibilidades de operações. Uma delas é a criação de projetos que se articulam a partir do pensamento sobre sua difusão, como no caso dos livros e trabalhos para web.

Este trabalho busca identificar e refletir sobre as implicações existentes na sobreposição entre a imagem projetada e a arquitetura que lhe serve de anteparo. Para tanto parto das seguintes premissas:

a) A fotografia em meu trabalho é um processo, no qual coexistem etapas indiciárias e etapas digitais.

⁵ ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, 1998, p. 9.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

b) Opero um desdobramento constante utilizando os documentos de trabalho (objetos, imagens que servem como consulta) em material de trabalho (imagens a serem projetadas, manipuladas), que posteriormente tornam-se documentos do trabalho realizado (fotografias das projeções realizadas), ou seja: opero um intenso ir e vir entre material de trabalho, obra e documentos de trabalho.

c) Os registros das fotografias projetadas na cidade resultam em imagens construídas a partir de procedimentos híbridos, nas quais existe uma sobreposição de imagens de diferentes espaços: a arquitetura escolhida e a imagem projetada.

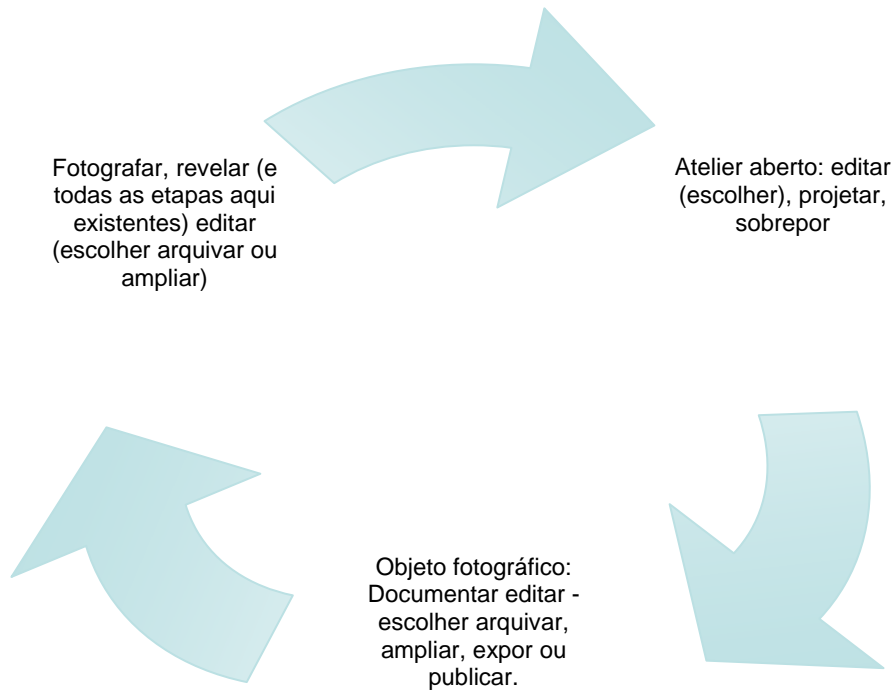
d) A transposição dos documentos de trabalho – imagens criadas pra servirem como referência para a situação de material de trabalho no ateliê e provável transformação em objeto artístico (produto) é uma condição em latência que perpassa as fotografias obtidas em diferentes períodos e lugares.

A problemática parte simultaneamente das seguintes questões postas em perspectiva: Como a arquitetura do lugar interfere na criação de situações de projeção? Considerando que a fotografia que registra as imagens da realidade com fidelidade aparente, não é necessariamente um procedimento que comprove a verdade do instante vivido, a fotografia sempre foi, para os artistas, um instrumento para captar a realidade e poder alterá-la⁷, um meio que contém em sua essência a possibilidade de manipulação e alteração dos elementos presentes na composição, pergunto o que revelam as imagens de registro das ações espaciais?

Tendo como foco a criação de sobreposições entre imagem e arquitetura, em que implicam as projeções realizadas no espaço urbano? Qual a natureza da convergência entre a experiência da ação artística e a experiência da vida cotidiana? Que formas de contato ocorrem aí? As minhas hipóteses de trabalho são:

⁷ Esta afirmação situa-se no encontro das afirmações de André Rouillé, ver também ROUILLÉ, André. *La Photographie entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005 e FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

a) A articulação entre os procedimentos projeção e sobreposição resulta em um processo complexo, no qual a instalação das projeções no espaço urbano torna-se uma das etapas na constituição de um processo artístico com base na fotografia baseado na tríplice relação ilustrada abaixo:



b) As ações com projeções fotográficas sobre arquiteturas na cidade resultam em uma sobreposição entre a experiência artística e a experiência cotidiana.

A metodologia adotada na presente pesquisa estrutura-se pela correlação entre a prática do artista – o planejamento, as ações no espaço urbano e a documentação – e a reflexão teórica. Isto é feito a partir de observações e constatações durante o fluxo do trabalho de criação e do seu cruzamento com as leituras. O trabalho de ateliê alterna criação, documentação, reflexão e retomada das intenções da pesquisa. Para essa estruturação não há necessariamente uma seqüência única. Prática e teoria são partes de um único sistema se influenciam constantemente. As fontes utilizadas são os documentos de trabalho do artista: fotografias, anotações, material impresso. A intersecção entre o trabalho de ateliê e a

escritura do texto deu-se em blocos sucessivos, encadeados primeiro pela criação, seguida de leituras, pausas e escritura.

O texto está organizado pela cronologia da realização dos trabalhos e foi dividido em três partes, na primeira (capítulos 1 e 2), trato da sobreposição que tem ocorrência na superfície do filme e da ampliação fotográfica; na segunda parte (capítulos 3 a 5), abordo a sobreposição que ocorre em situações tridimensionais ligadas a diferentes formas de projeção, focalizo as relações entre imagem e arquitetura escrevo sobre a experiência do contato com o público durante as projeções e a respeito de como essa experiência apaga-se a partir do registro fotográfico que passa a se constituir como um novo trabalho; e, na terceira parte (capítulos 6 e 7) abordo os arquivos fotográficos e suas derivações em fotografia e objetos construídos (guaritas e observatório) e os espaços de instalação e apresentação dos trabalhos.

Parte 1 - No primeiro capítulo, abordo a temática da arquitetura a partir da imagem da casa em meus trabalhos da série *Casas* e descrevo como comecei a trabalhar com a sobreposição como procedimento fotográfico. No segundo capítulo, situo os referenciais artísticos históricos para o uso que faço da sobreposição em fotografia: Eugéne Atget, Moholy-Nagy, El Lissitzky e Man Ray. Para definir o termo *sobreposição* são revistos pensamentos de diferentes autores. De Moholy-Nagy, recupero o conceito de *nova visão* e, dentro desse programa, focalizo a proposição de criação de *sobreimpressões*. A pesquisa de Dawn Ades, publicada no livro *Fotomontage*, é tratada como referência histórica para definição do conceito *sobreposição*. Confronto as definições de Ades a respeito do uso da fotomontagem (e, nessas, a existência ou não das sobreposições) pelos artistas surrealistas com afirmações de Rosalind Krauss e Philippe Dubois. A sobreposição e o caráter de transparência da imagem são vistos a partir de fotografias de El Lissitzky e sua relação com a montagem no cinema soviético.

Parte 2 - No terceiro capítulo, escrito na forma de um caderno de anotações, abordo como deu-se o desdobramento da série *Casas* na criação de projeções sobre fachadas de outras construções, em um relato do projeto *Sobreposições imprecisas*. A partir do relato,

apresento a maneira como obtenho as imagens considerando os procedimentos efetuados. Procurei manter no texto a fidelidade às minhas impressões surgidas durante o processo de criação do projeto. Por esta razão, trago ao texto fragmentos de outros textos por mim escritos e já publicados. Analiso as características das ações desenvolvidas com a projeção no espaço urbano e relaciono a minha maneira de trabalhar expondo uma etapa do processo de criação com o trabalho em um ateliê aberto. Observo a natureza das sobreposições existentes entre a imagem projetada e a arquitetura. No quarto capítulo, trato das diferentes formas de contato existentes durante a realização das projeções no espaço urbano e da definição de Thomas Zimmer sobre as projeções como interface, sendo um contraponto a essas diferentes formas de contato. Faço um relato sobre uma projeção realizada no forno de uma olaria e analiso a questão da experiência compartilhada como um aspecto fundamental no processo de ateliê aberto com as projeções. As definições de experiência proposta por Walter Benjamin, Robert Morris, Alberto Melucci e Paul Ardenne são o referencial teórico. Abordo esses conceitos em relação aos projetos *Sobreposições Imprecisas* e *Sobreposições urbanas* durante o relato deste último e observo que o uso da fotografia, como meio para documentar as projeções, apaga o processo de trabalho de ateliê e, muitas vezes, nem mostra como foram feitas as projeções, tais registros convertem-se compulsoriamente em material a ser arquivado ou transformado em outro trabalho. No quinto capítulo, primeiramente, evidencio a noção *projeção* como transformação luminosa do espaço, tenho como referência a pesquisa de Michel Frizot, publicada em *Projections les transports de l' image*. A fim de situar as projeções especificamente no campo da arte contemporânea, refiro-me ao texto *Between the still and moving image* de Chrissie Iles, essa introdução abre o caminho para tratar do que nomeei três tipologias de projeção, que resultam em diferentes formas de sobreposição. Isto é feito por meio de leituras de obras de Krzysztof Wodiczko, Georges Rouse e Gordon Matta-Clark. Dentre as propostas de Wodiczko, destaco o posicionamento político do artista em suas ações de artilharia luminosa contra os monumentos, e, nas fotografias de Georges Rouse observo que a projeção funciona como projeto e que a fotografia, em suas propostas, não é apenas o resultado final, mas o pensamento que estrutura a obra. Quanto ao trabalho de. Matta-Clark, focalizo a

contextualização do lugar como um aspecto fundamental de suas ações de *Anarquitectura* e o emprego que o artista fazia da fotografia.

Parte 3 - No sexto capítulo, analiso os desdobramentos da série *Guaritas*, percorrendo inicialmente sobre os arquivos e outras formas de armazenamento das fotografias, desde suas primeiras organizações como um documento de trabalho, elaborado para ser uma das referências à série *Cabines para Isolamento*. Na seqüência, trato também das especificidades das projeções de imagens de Guaritas em diferentes cidades brasileiras, realizadas em 2005. E chego às guaritas, como objeto construído e disposto no espaço urbano, no projeto *Interações Urbanas*. O sétimo capítulo pretende a partir da descrição de novos trabalhos e situações de exposição, enfatizar o desdobramento e focalizar o caráter migratório e nômade das imagens fotográficas. As análises descritivas das relações entre fotografias, objeto construído e projeções em exposições (realizadas no ano de 2008) ampliam as noções de sobreposição e projeção lançadas nas primeiras partes do texto.

Como metodologia de produção textual e pensando na contribuição que este trabalho possa ter para a pesquisa em Poéticas Visuais, o texto – uma narrativa em primeira pessoa – privilegia o formato descritivo, enfatizando procedimentos, passagens, relações que permeiam o processo de criação. É a partir das descrições dos procedimentos de atelier que torno transparentes as minhas relações com o contexto. Procurando preservar a “dimensão teórica da obra⁸” as leituras que faço de meus trabalhos são prudentes e realizadas com a precaução de não passarem para uma abordagem estética e interpretativa. Nos estudos de caso utilizo como fontes os depoimentos dos artistas (e de outros autores) impressos em material bibliográfico para traçar leituras analíticas que contribuem com o desenho do campo de inserção de minha obra. Essa abordagem que privilegia o fazer e a experiência é também um posicionamento diante da pesquisa de artista.

⁸ REY, Sandra. A colocação do problema: a arte como processo híbrido. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

A SOBREPOSIÇÃO:

DESDOBRAMENTOS EM MEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

Pensar o lugar, agir sobre ele, nele. A ação de meu corpo sobre os materiais, estabelecendo um diálogo com eles (que ocorria no início de minha pesquisa com três dimensões, a partir dos *Ninhos*)⁹, é exercida com o lugar; com a intenção de vê-lo em movimento, criando assim operações com a significação do espaço. Naqueles trabalhos, as ações de meu corpo sobre o lugar desencadearam no processo de criação uma extensão do modo como habito a casa. A casa *nosso canto no mundo*¹⁰ é o lugar de abrigo, de repouso, de pausa para a frenética vida contemporânea. Local de refúgio que constantemente reordeno, refaço. (...) A casa é o filtro por onde passa o meu olhar sobre a cidade. Uso o espaço doméstico como referência para a apreensão da percepção sobre o estresse provocado pela vida contemporânea nas grandes cidades. Os trabalhos têm assim, em seu desenho, a referência de objetos feitos para serem usados no interior das habitações urbanas.

⁹ Trabalhos apresentados em 1991, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre; e em maio de 1992, no Salão Piracicaba de Instalações, na cidade de Piracicaba; e também na exposição *Câmaras*, no Solar dos Câmara, em Porto Alegre.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 24.

1 O OLHAR SOBRE A CASA

O meu olhar sobre a casa é a referência inicial desta pesquisa, que tem como objeto de estudo as propostas artísticas que crio com a projeção de fotografias sobre a arquitetura.

A casa para uns é um local de abrigo, para outros é exatamente o abrigo que falta. Nesse caso, às vezes, é apenas o teto ou a proteção de uma ponte ou viaduto ou ainda uma montagem com chapas de madeira e metal encontradas pela rua. Seja como for, a casa, é segundo a definição de Neil Smith,

O lugar da reprodução pessoal e familiar, a casa é uma localização física e talvez uma estrutura, permanente ou temporária. (...) Se o tamanho da casa, sua aparência externa e localização são, em larga medida, uma função da diferença de classe e, em algumas sociedades, da diferença de raça, a casa, *per se* é um lugar fortemente marcado pelo gênero em muitas sociedades, e é considerada o *locus* da atividade feminina, contrastando com um reino masculino mais amplo.(...)¹¹

Antes de chegar a ser esse local da atividade feminina a casa, que se inicia em um projeto e em um desenho é para alguns arquitetos como Frederich Kiesler, Le Corbusier, Alison e Peter Smithson e Frank Gehry¹² um dos mais atraentes elementos para investigação e divulgação de seu trabalho. E para alguns artistas como: Hélio Oiticica, Gordon Matta-Clark, Antoni Muntadas, Rachel Whiteread, Louise Bourgeois, Dan Graham, entre tantos outros a casa é um de seus temas. Trabalhar a casa como temática, sua espacialização, organização e funções é uma forma de refletir sobre as diferentes formas de vida civilizada; sobre os hábitos e como se constituem as relações familiares e, também, com a comunidade. O trabalho de Dan Graham *Alteration to a Suburban House* de 1978, onde o artista propõe a inclusão de grandes janelas modernistas em casas suburbanas situadas frente a frente, explicitando as oposições entre a forma de vida suburbana Norte Americana e a arquitetura moderna é um belo exemplo disto. A maquete criada pelo artista propõe uma reflexão sobre

¹¹ SMITH, Neil "Contornos de uma política espacializada: veículos dos sem-teto e produção de escala geográfica". In: ARANTES, Antonio (Org.). *O espaço da diferença*. São Paulo: Papyrus, 2000, p. 148. Nesse capítulo o autor realiza um estudo de caso do *Veículo dos sem teto* de Krzysztof Wodiczko.

¹² COLOMINA, Beatriz. *Doble-esposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal. A.A., 2006.

as estruturas simbólicas, que ordenam a vida cotidiana, expressas através da arquitetura e do urbanismo. A casa não existe fora de um contexto mais amplo que também é refletido por ela. As divisões internas dos cômodos de uma casa explicitam as necessidades de seus moradores e suas aberturas, maiores ou menores revelam formas de espelhamento e controle.

No âmbito da arquitetura a cidade e os problemas gerados pelo pós-moderno e seus reflexos na atualidade são o tema de arquitetos como Rem Koolhaas. Suas críticas sobre o crescimento do que nomeia *ciudades genéricas* – cidades novas, sem identidade histórica, atreladas a mobilidade de turistas e por conseqüência a “necessidade de semelhança” retratam, a partir de um olhar europeu, as relações entre centro e periferia expondo a velocidade das transformações urbanas e o apagamento da memória dessas cidades. “A cidade genérica perpetua sua própria amnésia”¹³ escreve Koolhaas.

Porto Alegre, onde vivo, não cabe dentro da descrição de uma cidade genérica proposta pelo autor, mas padece, também, de um processo de amnésia histórica. A cidade constantemente transformada em um canteiro de obras pelas diferentes administrações, não possui legislações capazes de preservar a história recente. Vive-se um constante apagamento de velhas arquiteturas. Talvez por isso os prédios e casas abandonados, fechados, as construções utilitárias ou precárias ou que ficaram inacabadas signifiquem algo de especial para mim. São marcas de diferentes tempos, fantasmas que assombram a neurótica necessidade de *modernização* da cidade que passei a fotografar, a começar pela minha própria casa, situada em um bairro popular recentemente ‘remodelado’. As transformações urbanas e os sintomas de seus problemas me interessam e penso em tratá-las como material de minha poética, sem ferir a liberdade e a arbitrariedade criadora, ou seja, sem empurrar o trabalho para uma ideologia reparadora¹⁴.

¹³ KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p.57.

¹⁴ Henry Pierre Jeudy escreve sobre o papel da arte no imaginário da cidade e aí criticamente sobre o seu “papel reparador”, destacando que os discursos institucionais de participação democrática e patrimônio constroem a “(...) arbitrariedade que persiste como signo da liberdade de criação.” JEUDY, Henry-Pierre. “A cidade,

1.1 A série *Casas* – a sobreposição como procedimento fotográfico

A casa vem sendo ao longo do desenvolvimento de minha obra um pano de fundo para expansão de uma série de questões relativas ao corpo. Na série *Aparatos para o sono* (objetos confeccionados com tecido e outros materiais), que desenvolvi durante toda a década de 90, a sua presença era indireta. Nesse período, eu utilizava como referência para a elaboração das peças e instalações os objetos que são usados para acolher o corpo quando se dorme – cama, colchão, cobertor, edredons, travesseiros e lençóis –, a partir dos quais eu criava peças de caráter orgânico-geométrico. Depois, ao longo do desenvolvimento da série *Cabines* (1998-2002), foi o mobiliário doméstico que passou a ser tratado como material de referência, entre eles: armários, banheiros externos, vãos, e alguns mobiliários urbanos compactos como: cabines telefônicas e guaritas para segurança. Em 2002 passei a retratar a casa através da imagem fotográfica para utilizá-la em minhas primeiras ações dentro do projeto *Sobreposições imprecisas*, projeto sobre o qual escrevo neste capítulo.

Há alguns anos comprei a casa onde resido, no bairro Jardim Botânico, em Porto Alegre. A casa, ou melhor, as casas, pois são duas construções populares pequenas e precárias, uma delas era realmente uma ruína quando a compramos. A outra, onde até hoje funciona o meu ateliê, era um espaço pobre e pouco iluminado, com pé direito muito baixo. Quando eu e minha família começamos a habitar essas peças, decidimos realizar algumas reformas, que resultaram em um procedimento típico de famílias de baixa renda: “fazer um puxadinho”. O ponto essencial aqui é que, desde que deixei de residir em prédios de classe média desenhados como caixas, passei a viver em um local sem um traçado de época ou desenho específico, e ao mesmo tempo com um desenho muito característico das casas populares brasileiras, uma meia-água. Apesar de residir no local já há seis anos, a impressão de estranhamento é uma constante até hoje. Foi essa experiência com tais espaços que provocaram o desejo de fotografá-los.

constelação das imagens” In: SCHÜLER, Fernando (Et.al) *Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, p.380.

A série *Casas*¹⁵, desenvolvida para o projeto *Sobreposições imprecisas*, iniciou quando comecei a fotografar com dupla exposição em um mesmo diapositivo. A intenção inicial era produzir imagens sem muito controle durante a obtenção, por isso não havia um registro prévio entre os enquadramentos sobrepostos. Eu apenas planejava a seqüência de ações. Primeiro, uma série de obtenções diurnas em espaços abertos. Depois, rebobinar o filme e realizar uma série de obtenções de cenas noturnas e de espaços de minha casa. Não foram feitos registros para que os fotogramas coincidissem, nem tão pouco para numerar ou desenhar os enquadramentos. Após a revelação, os diapositivos foram editados. As fotografias da série *Casas* resultaram em “cenas noturnas como a de uma casa com luzes acesas entre nuvens carregadas, cenas de um jardim dentro da sala: uma com crianças enterradas na areia, só com as cabeças de fora; e outra com uma escada de grama sobre a porta. Imagens compostas por transparências, contrastes entre luz diurna e luz noturna, entre o interior doméstico e paisagens”¹⁶.

Foi pensando inicialmente sobre a possibilidade da criação de fotografias com múltiplas exposições, nas quais existem registros fotográficos sucessivos em um mesmo diapositivo, que desenvolvi a série *Casas*. Naquele período eu estava mais preocupada em buscar uma saída para não controlar tanto a composição do que realmente interessada nas questões referentes à fotografia – ato fotográfico, referente, registro do real, reversibilidade ou irreversibilidade do momento do registro, entre tantas outras. Foi pela necessidade do desenvolvimento teórico da pesquisa artística que passei a aprofundar os estudos sobre os conceitos específicos desse campo. É evidente que ao longo desses quatro anos encontrei no pensamento de diferentes autores pontos de contato com as minhas observações. as noções de irreversibilidade do ato fotográfico e o inacabável trabalho do negativo apresentadas por François Soulages em seu texto “Fotograficidade” é um desses pontos de contato. Segundo o autor, “o ato fotográfico uma vez realizado é irreversível, não se pode mais fazer com que

¹⁵ Essas fotografias fazem parte do trabalho *Sobreposições imprecisas*, desenvolvido no Projeto Areal.

¹⁶ TEDESCO, Elaine Athayde Alves. “Registro”. In: Seminário Nacional de Artes da Universidade Federal de Santa Maria. *Anais*. Santa Maria: UFSM, 2003, p.207.

não tenha existido, o fotógrafo até pode fotografar de novo, mas não reencenar o mesmo processo: o filme não é mais virgem, mas exposto. Pode-se certamente expô-lo de novo.”¹⁷

Na fotografia, a obtenção de cada quadro é imediata. Em cada exposição realizada pelo artista/fotógrafo, a luz impregna o diapositivo (ou negativo) de uma só vez. Para que ocorra uma dupla ou tripla exposição é necessário expor novamente o filme. Abordo, a seguir, o conceito de *fotograficidade*, proposto por François Soulages como elemento balizador para essa lógica de construção. O autor afirma que a fotografia não pode ser compreendida apenas a partir de suas condições de possibilidade – fotógrafo, ato fotográfico e objeto a fotografar, material fotográfico –, pois é preciso considerá-la em si mesma, em sua *fotograficidade*. Por isso focaliza as variações existentes nessas etapas do laboratório e opta por deixar de lado as escolhas sobre as variantes que antecedem o momento de fotografar (o irreversível), visto a partir da vivência do sujeito que fotografa. A fotograficidade refere-se a uma articulação entre o que existe de irreversível na constituição do negativo fotográfico e o inacabável trabalho que é possível por meio desse mesmo negativo.

*A fotograficidade é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável. É a articulação, de um lado, da irreversível obtenção generalizada do negativo – constituído inicialmente pelo ato fotográfico, ou seja, por esta confrontação de um sujeito que fotografa a alguma coisa a fotografar, graças à mediação do material fotográfico ou, em outras palavras e de maneira mais geral, pelas condições de possibilidade da produção do filme exposto e a realização dessa exposição, e, em seguida, pela obtenção restrita do negativo, ou seja, suas cinco outras operações que o produzem (revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem) e, de outro lado, do inacabável trabalho do negativo – a partir do mesmo negativo de saída, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes, intervindo particularmente quando das seis operações que produzem a foto (exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem).*¹⁸

Soulages está, na segunda parte de seu texto, procurando definir a fotografia a partir de uma leitura materialista, refere-se às etapas de produção de uma fotografia e destaca as variantes que o trabalho no laboratório fotográfico possibilita, embora eu não trabalhe mais

¹⁷ SOULAGES, François. "Fotograficidade". In: *Porto Arte*, n.º. 22, maio de 2005. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: Ed. UFRGS, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, p.23.

diretamente sobre os negativos ou positivos que obtenho, usualmente, terceirizo esse trabalho, não desconsidero essas etapas durante meu processo, ao contrário, sei perfeitamente que a escolha do fornecedor para quem terceirizo essas operações pode afetar o resultado final se uma das etapas de laboratório não for realizada com perfeição.

A *fotograficidade* proposta por Soulages pode ser vista como uma das condições e limite do jogo de construção de imagens através da fotografia. Atualmente, com o desenvolvimento digital do processo fotográfico, passou a ser necessário acrescentar¹⁹ outra série de operações de pós-produção da imagem, alterando assim a seqüência anterior. Para Soulages, “a estética digital é uma estética da hibridação com potencialidades infinitas; ela dá acesso a uma cultura da hibridação, a uma nova ordem visual”²⁰. Quando ainda trabalha-se com a fotografia de base química (o que eu, na maioria das vezes, faço), o processo, muitas vezes, necessita passar por uma constituição híbrida, estabelecida entre etapas químicas (de revelação do diapositivo ou negativo) e etapas digitais (onde desdobram-se a digitalização da película fílmica e a posterior impressão em equipamentos eletrônicos).

No caso do meu trabalho, e certamente de muitos outros, o momento do registro, da obtenção da fotografia que Soulages define como *irreversível*, é antecedido por uma série de escolhas – escolher a câmera, o tipo de filme, programar o diafragma e o obturador, escolher usar ou não o fotômetro, definir aonde ir, em que hora do dia, com qual clima, ambiente (sol, chuva, dia nublado) e, depois, ainda, outra série de operações que pode ser realizada pelo fotógrafo ou por um laboratório especializado, mas que também está sujeita a escolhas.

Se fosse seguir a listagem das etapas propostas por Soulages, no caso do meu processo de trabalho, seria necessário ampliar a quantidade de etapas e reclassificá-las:

¹⁹ Além das etapas do processo de base química (obtenção, revelação, interrupção, fixação e lavagem do negativo, ampliação, revelação, interrupção, fixação e lavagem da cópia), quando uso um diapositivo preciso depois dessas etapas digitalizar o cromo para depois imprimi-lo em papel fotográfico ou outro material.

²⁰ SOULAGES, *Op. Cit.*, p.25.

Primeira - Fotografar

1a) Escolher a câmera, escolher o filme, escolher o que fotografar. Escolher como fotografar. Fotografar (*o ato fotográfico, irreversível*). 1b) Em alguns casos, rebobinar o filme e fotografá-lo novamente (de 2 a 4 vezes).

2) Terceirizar a revelação (revelador, interruptor, fixador, lavagem, secagem) (a partir daqui *o inacabável trabalho do negativo*)

3) Editar o filme (escolher os fotogramas que serão arquivados e/ou ampliados).

Segundo a proposta de Soulages, *o inacabável trabalho do negativo* propicia que, a partir de um único negativo, sejam realizadas as mais diversas intervenções em uma das seis operações que produzem uma fotografia ampliada, considerando que este trabalho seja realizado no laboratório fotográfico. No caso do meu trabalho, *o inacabável* tem outro lugar de realização e as operações são, também, outras:

Segunda – Ateliê aberto

4) Escolher um lugar para criar uma situação de projeção.

5) Escolher alguns diapositivos. Escolher o projetor de *slides*.

6) Projetar os diapositivos sobre a arquitetura criando uma sobreposição.

Terceira – Objeto fotográfico

7 ou 1b) Escolher a câmera, escolher o filme e como fotografar a projeção.

8 ou 2b) Terceirizar a revelação (revelador, interruptor, fixador, lavagem, secagem).

9 ou 3b) Editar o filme (escolher os fotogramas que serão arquivados, digitalizados e/ou ampliados).

10) Arquivar.

11) Ampliar (terceirizar a ampliação).

12) Expor ou publicar.

As ações de múltiplas exposições na fotografia de base química implicam em relações complexas entre o sujeito que fotografa e os objetos e/ou sujeitos a serem fotografados. Relações que necessitam da técnica, do entendimento do registro da luz pela fotografia para que sejam visíveis na película fílmica depois de revelada. Conforme o interesse e o

equipamento em uso pode-se ajustar o filme para que os fotogramas coincidam. Planejar, anotar e desenhar exatamente o enquadramento registrado – para que nas próximas obtenções fotográficas os demais elementos que forem fazer parte da composição estejam no local preciso – são estratégias possíveis quando se quer precisão na múltipla exposição. A indicação dos espaços/tempo dependerá fundamentalmente do controle das diferenças das áreas de luz e sombra na composição. A impressão e conseqüente visualização das diversas exposições sobrepostas estão ligadas à evidência dessas diferenças.

Na série *Casas*, 2002, explorei as múltiplas exposições. Feitas as escolhas iniciais (tipo de câmera, filme), coloquei o filme na câmera e escolhi o que seria fotografado e em que luz ou hora do dia, fotografei, depois, rebobinei o filme, mas não o tirei da câmera, guardei-a com ele. Era importante que houvesse um tempo entre a primeira exposição do filme e a seguinte para que eu pudesse esquecer a seqüência do que fotografei e os enquadramentos escolhidos. Passado o tempo necessário – horas ou semanas – novamente, pegava a câmera para fotografar outros objetos sobre o filme anteriormente exposto, esta seqüência era feita de duas a quatro vezes.

Sempre que realizo um processo de criação com diapositivos e exposições sobrepostas em tomadas sucessivas, viso a um certo descontrole durante a composição das fotografias, por isso não marco, não desenho, não guardo referências das obtenções. Procuo esquecer como foram feitos os enquadramentos. É um modo de fotografar em que conto com o tempo, com o afastamento, com a possibilidade do esquecimento e da imprecisão.

Já durante a etapa de edição dos fotogramas²¹ de cada filme, quando as escolhas implicam em posturas estéticas, exerço uma posição de controle. Aceitar ou descartar uma composição é uma ação de recepção em que é possível surpreender-me com os resultados obtidos, aceitá-los ou rechaçá-los. Em todo processo de fotografia, depois que o filme é revelado, o fotógrafo precisa escolher de todo o filme quais serão os fotogramas

²¹ Nomenclatura usada em fotografia para designar a escolha que o fotógrafo faz dos fotogramas de um filme que serão ampliados.

selecionados para serem ampliados. Para facilitar esse procedimento de escolha é muito comum que sejam feitos os copiões – impressões feitas pelo contato direto do filme sobre o papel fotográfico – nos quais são marcados os fotogramas eleitos como melhores (segundo os critérios e intenções do fotógrafo). Por trabalhar com diapositivos, raramente, uso esse sistema, na maioria das vezes, escolho que fotogramas quero usar ou descartar diretamente na tira de filme.

As sobreposições existentes nas fotografias da série *Casas*, que são resultado das múltiplas exposições fotográficas de um mesmo filme, foram criadas apenas com o encadeamento do processo que descrevi anteriormente: 1) Escolher a câmera, escolher o filme, escolher o que fotografar. Escolher como fotografar. 2) Fotografar. Em alguns casos, rebobinar o filme e fotografá-lo novamente (de 2 a 4 vezes). 3) Terceirizar a revelação (revelador, interruptor, fixador, lavagem, secagem). 4) Editar o filme (escolher os fotogramas que serão arquivados e/ou ampliados). Embora pareçam ser o resultado de manipulações em *softwares* para imagens digitais, não há sucessiva projeção de fotogramas sobre o papel no laboratório fotográfico e, tão pouco, são imagens digitais. São filmes de base química que foram múltiplas vezes expostos durante a obtenção do registro fotográfico com o filme na câmera, antes da revelação. Nesse processo fotográfico com as múltiplas exposições, o critério adotado durante o procedimento de edição das imagens foi escolher as fotografias nas quais os diferentes registros das diferentes obtenções fotográficas fundem-se de tal forma que não é possível separá-los. Nas descrições a seguir, procuro separar os diferentes espaços registrados em cada fotograma para que se possa desvelar um pouco a constituição de cada imagem.

Na figura 1 são as áreas de sombra da fotografia do espaço interno (um depósito em meu ateliê) que permitem a inclusão da imagem do espaço externo (um jardim). É na sombra ao lado da porta e sobre a estante que a imagem das plantas entra na composição. A porta iluminada por áreas de luz amarelada corta a imagem do jardim, por entre os vidros vê-se um outro espaço externo com uma casa. Nessa fotografia, na qual existem dois locais externos distintos, apenas no corte da porta percebe-se melhor o espaço interior.



Fig.1. Série *Casas*, 2002



Fig. 2. Série *Casas*, 2002

Na figura 2 há a imagem noturna da fachada de uma casa com as luzes acesas e nuvens diante dela. Dois lugares: a casa no solo, e as nuvens no céu. Dois tempos: um noturno, a casa, e um diurno, as nuvens claras. Na imagem criada não há essa separação, casa e nuvens estão em camadas integradas. O azul do céu funde-se com o branco noturno da casa e o branco das nuvens é o elemento que salta ao primeiro plano, explicitando a sobreposição de obtenções.

A construção dos espaços nas figuras 3 e 4 implicaram em outros procedimentos além da dupla-exposição imprecisa dos diapositivos: A projeção e o sanduíche²² de fotogramas. A sobreposição expande-se de lugares e tempos para lugares, tempos, projeções, registros, montagens. A foto impressa na figura 3 da série *Casas* pode ser lida como um registro de alguns temas que tratei anteriormente em meu trabalho plástico (a casa, o repouso, a

²² Nomenclatura que em fotografia designa um fotograma colocado sobre o outro e ampliado ou projetado simultaneamente, neste caso projetado.

paisagem). Na montagem que realizei existem duas sobreposições, uma em dupla exposição e a outra na sobreposição dos dois diapositivos na mesma moldura.



Fig. 3. Série *Casas*, 2002

A figura 3 é uma dupla exposição que revela o desencontro dos fotogramas durante a obtenção fotográfica. A área da esquerda, mais escura, contém dois espaços externos, um diurno e outro noturno. A linha que divide a imagem é a passagem entre os fotogramas, registrada por uma das exposições do diapositivo. Na direita as relações entre os espaços se multiplicam. Porta, janelas e espelhos produzem esse efeito. Sobre esse diapositivo foi acrescentado um outro, formando-se uma montagem de dois diapositivos em uma mesma moldura. O diapositivo acrescentado contém uma vista de cima, um *plongé*, de uma cena na areia onde se vê três pontos negros. Uma observação mais atenta permite perceber melhor do que se trata: são três cabeças, o que produz na imagem um contra-plano. O movimento que a imagem sugere em suas sobreposições não é mais apenas entre exterior e interior,

mas também entre plano e contra-plano. Não posso dizer que essa montagem foi imprecisa, pois para a colocação do segundo diapositivo fiquei procurando a melhor imagem e a posição mais adequada para completar a composição.



Fig. 4. Série *Casas*, 2002

Em uma das obtenções fotográficas para criar a figura 4 realizei um procedimento diverso dos anteriores, a projeção de um outro diapositivo na sala de meu ateliê. Para a projeção do diapositivo²³ coloquei-o no projetor de slides com uma inversão de 90°, resultando em uma imagem bem mais complexa. Horizontal e vertical ajustam-se constantemente em nossa percepção, decompondo e recompondo a imagem.

²³ Com imagem de casas do balneário Mostardense, localizado no município de Mostardas, no Rio Grande do Sul.

Nas fotografias que criei (diapositivos com dupla exposição), os espaços propõem certa impressão de continuidade. Uma continuidade por acúmulo, cujos elementos espaciais de uma obtenção fotográfica estão em transparência, amalgamados sobre o registro de espaço da outra obtenção. É uma fusão feita a partir de fotografias em registros aleatórios.

A primeira sobreposição entre as imagens, ou seja, a mistura das diferentes exposições em um mesmo diapositivo, poderia ter sido criada diretamente no ambiente digital, mas a minha intenção era explorar os procedimentos fílmico-químico-mecânicos e suas possibilidades de inclusão de acasos e composições imprecisas. Queria realizar uma seqüência de transformações (em um primeiro momento não controláveis) trabalhando com o filme ainda na câmera, o que possibilitou surpreender-me com as composições resultantes. Ao olhar os diapositivos para fazer uma edição de fotografias, constatei que o amálgama das sobreposições de transparências entre diferentes lugares/tempos parecia criar cenários quase inverossímeis e fantasiosos, como no caso da figura 2, e, talvez por esse aspecto, indicassem uma possibilidade narrativa característica do ambiente cinematográfico. Nesses possíveis trânsitos entre locações, percebe-se a passagem do tempo, o deslocamento entre diferentes lugares, o clima, as relações entre exterior e interior, entre dia e noite. Nomeadas como série *Casas*, tais fotografias expõem em primeiro plano o aspecto ficcional do registro fotográfico.

Ao analisar tais resultados, fiquei interessada em investigar como outros artistas teriam explorado procedimentos análogos com a fotografia de base química. Por esta razão, no próximo capítulo trago ao texto os pontos de contato estabelecidos com a história do uso da fotografia por artistas.

SOBREPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS: REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

2.1 SITUANDO AS REFERÊNCIAS DE SOBREPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS – A PARTIR DO REFLEXO E DO CONTATO

Escrever sobre a história do uso da sobreposição na fotografia seria quase tão vasto quanto reescrever a própria história da fotografia. Como esse não é o tema desta pesquisa, vou deter-me em uma pequena parte dessa história, abordando apenas o uso da sobreposição pelos artistas que são referências históricas para minha pesquisa.

Analisando as fotografias de Atget sobre a cidade de Paris²⁴ observa-se, como já foi escrito por Walter Benjamin, que ele fotografava como quem registrava os vestígios do local de um crime – sem pessoas. O seu registro fotográfico destina-se a captar os indícios.²⁵ Na maior parte dessa série de fotografias, as ruas estão vazias e os enquadramentos demonstram uma preocupação com a composição, exibindo o domínio da proporção áurea e os elementos de composição: áreas com claros e escuros, pontos de interesse, frontalidade, perspectiva. Ruas estreitas, passagens, becos, esquinas de residências, são temas recorrentes na obra de Atget. Muitas de suas fotografias possuem o contraste de luz característico de dias nublados e revelam aspectos decadentes da cidade. No entanto, não foram essas imagens sem pessoas que despertaram a minha atenção, mas sim um pequeno conjunto de fotografias de fachadas de lojas, nas quais se vê a presença da *sobreposição* entre dois lugares.

²⁴ Impressas no livro LEMAGNY, Jean-Claude. *Atget the pioneer*. New York: Prestel, 2000.

²⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’água, 1992 (a primeira versão do texto data de 1936-39). O autor refere-se no início do parágrafo a como o valor de exposição afasta o valor de culto.

Em toda essa série, Atget fotografou portas de entrada e janelas envidraçadas de estabelecimentos comerciais, explorando através desses elementos arquitetônicos as diferenças de luminosidade entre interior e exterior. A superfície do vidro funciona como um espelho que simultaneamente reflete a paisagem situada atrás do fotógrafo, permitindo a visão parcial do interior desses lugares. Nessas imagens, as camadas que constituem a superfície final nos dão a impressão de transparência. Segundo Ades, “algumas delas nas quais optou pelo reflexo em lugar da manipulação, alteram o sentido de realidade da imagem fotográfica”²⁶. A impressão de *sobreposição* entre dois lugares, provocada pela fotografia que capta a imagem refletida e simultaneamente deixa ver as pessoas no interior das lojas, gera um movimento entre opacidade e transparência, um ir e vir de um espaço a outro, do interior ao exterior, e vice-versa. Estamos diante de uma obra elaborada, indicadora de uma visualidade que mantém os rastros, os vestígios da presença humana, mas sem exibir diretamente essa presença. A presença humana está ali indicada, através do reflexo, da arquitetura, da imagem borrada do sujeito em movimento.



Fig. 5. Eugène Atget, 63, *Quai de la Tournelle, Au tambour*, 1908. Gelatina de prata
Fonte: LEMAGNY, Jean-Claude, 2000

Como se pode ver nas três fotografias – *Magasin, Modas de caballeros, Avenue des Gobelins*, 1925 (figuras 6, 7 e 8) –, o ponto de vista do fotógrafo, diferente da imagem

²⁶ ADES, Dawn. *Fotomontage*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 118.

anterior (figura 5), não é completamente frontal, e está situado em posição diagonal aos locais fotografados. Essas imagens pouco revelam das fachadas das lojas. Nelas, Atget concentrou-se em focalizar a fusão entre os espaços internos e externos possibilitada pelo reflexo do vidro. A imagem da rua parece adentrar a vitrine e, ao mesmo tempo, não cessa de revelar-nos a superfície do vidro. Nessas fotografias, o vidro e as diferenças de luminosidade entre o interior e o exterior tornam-se os elementos que proporcionam a sobreposição de dois espaços em uma só exposição fotográfica.

Fig. 6, 7,8. **Eugène Atget.**
Magasin; Modas de caballeros;
Avenue des Gobelins, 1925
Gelatina de prata
Fonte: LEMAGNY, Jean-Claude, 2000



Poder-se-ia pensar em encontrar a sobreposição nas fotomontagens Dadaístas e Surrealistas, mas não é o que ocorre. Na maioria dessas fotomontagens o que existe é uma justaposição de diferentes espaços, objetos, figuras. A justaposição²⁷ é uma simultânea exposição de dois espaços lado a lado, com o que se pode criar um outro espaço.

Segundo Dawn Ades Dadaístas e Surrealistas utilizaram-se das justaposições em fotomontagens no espaço bidimensional de formas distintas.

²⁷ Sobre justaposição ver dissertação de Mestrado de Marilice Corona. CORONA, Marilice. (In) *Versões do Espaço Pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, 2002.

Chama a atenção que as violentas distorções de escala, fato que compunha as fotomontagens dadaístas (no caso de Max Ernst e Hanna Hoch, por exemplo), sejam menos frequentes no Surrealismo, ou quando muito não sejam tão evidentes. As disjunções e deslocamentos acontecem dentro da cena “real”, como na *Ópera* de Magritte, que se coloca em meio a um campo de vacas. Diferentemente da fragmentação da colagem e da fotomontagem dadaísta, no Surrealismo existe uma clara continuidade espacial.²⁸

Ao observarmos as imagens que Ades escolhe para analisar em seu livro *Fotomontage*, percebemos que a afirmação acima não é uma regra, pois existem fotomontagens Dadaístas cujas diferenças de escala não são tão evidentes. Nelas, as relações entre figura e fundo propõem um estranhamento, em razão da pequena diferença de escala.²⁹ Krauss considera que a diferença entre as fotomontagens Dadaístas e Surrealistas está na forma como empregam o espaçamento: no caso dos primeiros explicitado pela presença do papel em branco e, no caso dos últimos, por uma integração dos espaçamentos e as diferentes imagens. Para a autora a produção fotográfica dos artistas Surrealistas no início do século XX possui uma grande diversidade estética e de procedimentos de construção da imagem. Afirma que os Surrealistas pouco trabalharam com a fotomontagem, preferindo explorar outros métodos de manipulação da imagem, entre os quais ela elenca: utilização de tiragens de negativos; o recurso a *exposições múltiplas ou tiragem de vários negativos superpostos dando um efeito de montagem*³⁰; exploração de diferentes tipos de manipulações do processo de revelação e fixação, colagens e queimas de emulsão, entre outros³¹.

²⁸ ADES, Dawn. *Op. Cit.*, p.136. Livre tradução do autor. “Resulta llamativo que las vilentas distorciones de escala, rasgo que compartían los fotomontages dadaístas (em caso de Ernst y Hoch, por ejemplo), sean menos frecuentes em el surrealismo, o, cuando menos, no sean tan evidentes. Las disyunciones y dislocaciones suceden dentro de la escena “real”, como en la Ópera de Magritte, que se alza en medio de um campo de vacas. A diferencia de la fragmentación del collage y del fotomontage dadaístas, en el surrealismo existe una clara continuidad espacial.” Ver também o texto FABRIS, Annateresa. “Surrealismo e fotografia: Uma proposta de leitura” In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, n.2, maio de 2005.

²⁹ KRAUSS. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.118-119. Uma leitura sobre a obra do artista pode ser encontrada em “O artista como produtor: John Heartfield e a fotomontagem”. In: BRITES, Blanca e KERN, Maria Lúcia. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA*. Porto Alegre: PPGH/PUCRS, 2002.

³⁰ (grifo nosso)

³¹ KRAUSS, Rosalind. *Op. Cit.*, p. 115.

Em *O fotográfico*, Krauss também chama a atenção para o interesse dos artistas Surrealistas pelos documentos e para a forma como utilizam a fotografia documental. Para ela, a expressão máxima do Surrealismo está presente nos editoriais Surrealistas, impressos nos quais eram veiculados lado a lado textos desenvolvidos através do princípio da escrita automática e imagens documentais – entre essas, fotografias de Atget sobre Paris e *rayogramas* de Man Ray. A aproximação entre os dois autores não é casual. Man Ray era vizinho de Atget e em certa ocasião³² declarou tê-lo descoberto, afirmando ser exatamente o caráter de simples documentos das fotografias de Atget o que o impressionava, assim como aos Surrealistas³³. Pode-se inferir a razão desse interesse, uma vez que a relação entre documento e marca, traço, sinal foi largamente desenvolvida por Man Ray em seus *rayogramas*.

Se em Atget a sobreposição surge como indicativo de um olhar que documenta a realidade a partir de princípios de composição já existentes, explorando os detalhes que poderiam passar despercebidos ao olhar casual – como no caso dos reflexos entre espaços – nos *rayogramas* de Man Ray a sobreposição indica o princípio ativo da construção fotográfica através do registro da forma dos objetos, que em função do contato da luz sobre o papel são achatados. Tais objetos perdem sua massa, seus detalhes, negativados expõem-se como rastros, vultos brancos sobre fundo negro ao mesmo tempo em que são sobrepostos e justapostos a outros objetos. Essa operação de construção da imagem fotográfica direta situada nas relações entre a base química e o contato causado pela projeção de luz sobre a superfície sensibilizada (com ou sem objetos), secundariamente óptica³⁴ e sem o uso de negativos, foi também explorada por outros artistas, dentre os quais destaco o artista

³² Entrevista a Paul Hill e Tom Cooper na revista *Câmera*, 2, Fevereiro de 1975, p. 39; In: Paul Hill and Tom Cooper, *Dialogue with photography*, London: Thames and Hudson, p. 18. (apud: LEBART, Luce, “From “Naive Artist” to “Pioneer” The adventures of a work of artisan origin). In: LEMAGNY, Jean-Claude (Org.). *Atget the pioneer*. New York: Presel. 2001, p. 19 nota 3.

³³ LEBART, Luce, “From “Naive Artist” to “Pioneer” The adventures of a work of artisan origin. In: LEMAGNY, Jean-Claude (Org.). *Atget the pioneer*. New York: Presel. 2001, p.19.

³⁴ ROUILLÉ, André. *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005, p. 349.

alemão Christian Schad, que inventou o procedimento, 1919, e o nomeava *schadograph*³⁵ (fig.9), Moholy-Nagy e El Lissitzky. Ambos, porém, utilizavam a nomenclatura *fotograma* para definir esse tipo de trabalho.

Sobre o fotograma Rouillé escreve “Brilantemente praticada por Man Ray e Lázló Moholy-Nagy, o fotograma vem exemplificar que, ‘considerando o que há de mais elementar, a foto-impressão, não implica obrigatoriamente a idéia de semelhança’.”³⁶

Fig.9 **Christian Schad**, Sem título, Schadograph, n.4, 1010
Fonte: http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAZurich/dada_zurich_05.htm



Philippe Dubois destaca nas práticas fotográficas desenvolvidas pelos Surrealistas e Dadaístas a “mistura polifônica dos materiais e dos signos”. Segundo Dubois, esses artistas criavam seus trabalhos operando com a lógica do índice fotográfico de diferentes formas.

A lógica do traço (índice) é exposta com força nas célebres rayografias, assim como nas outras técnicas de transformação do real: solarizações (Man Ray), *sobreimpressões* (Magritte), fossilizações (Ubac), raspagens (Max Ernst), decalcomanias (Domingues) etc. Por outro lado, a relação com Moholy-Nagy é igualmente travada com insistência, não apenas pelo jogo de fotogramas, como também e sobretudo pelo da *montagem* fotográfica.³⁷

Ou seja, ao mesmo tempo em que as práticas desenvolvidas por esses artistas focalizam o caráter indiciário da fotografia (a marca, o vestígio, o testemunho), elas também enfatizam o aspecto físico/ objetual que constitui a fotografia e essa característica, assim como a de

³⁵ COHEN, Françoise. *La transparence dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Musée des Beaux- Arts André Marlaux, 1995, p. 79.

³⁶ ROUILLÉ. *Op. Cit.*, p. 251.

³⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1998, p. 268. (grifo nosso).

outros tantos materiais empregados nas artes plásticas, está sujeita as mais diversas formas de manipulação por parte dos artistas. Em tal mistura polifônica o caráter indiciário da fotografia está necessariamente antecedido por uma série de escolhas inscritas em um processo artístico, uma prática operatória ancorada pelo artista no mundo.³⁸

Fig. 10.

Moholy-Nagy, Sem título, 1922

Fotograma

Fonte: FIEDLER, Jeannine, 2001

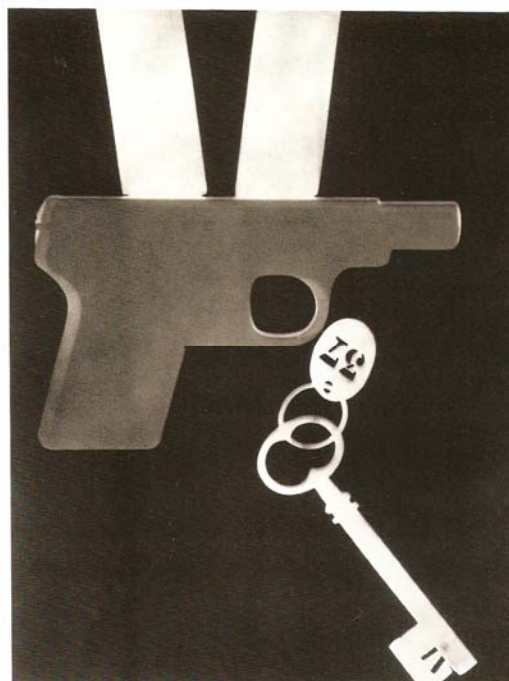
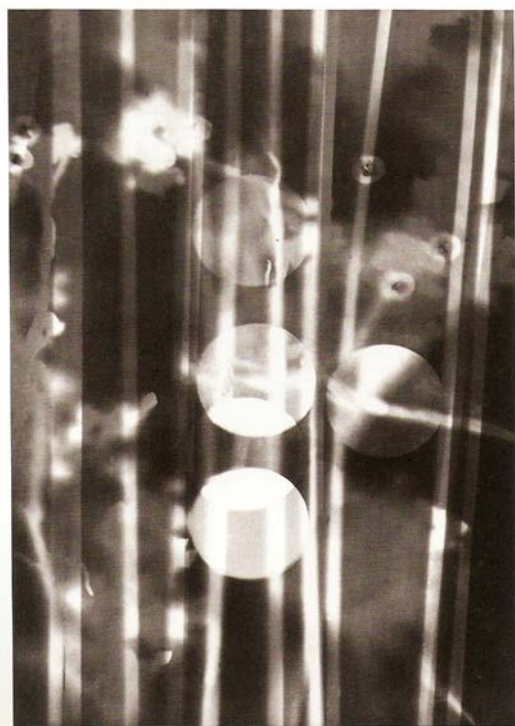


Fig.11. **Man Ray**, Sem título, *Rayograma*, 1922

Fonte: JANUS, 1997

Para Moholy-Nagy, o fotograma concentra a essência da fotografia. Seus fotogramas não são apenas registros do contato de objetos dispostos sobre o papel fotográfico. Nos fotogramas do artista os princípios de seu programa *Nova visão* são visíveis: registros de luz, movimento, espaço, transições de claro e escuros, “sem significar nada mais que eles

³⁸ ROUILLÉ. *Op. Cit.*, O autor critica Dubois, R. Krauss, Bazin e Barthes por procurarem definir uma ontologia da fotografia baseada em seu dispositivo teórico – o fotográfico, deixando de lado o sujeito (artista/fotógrafo) e a Dubois mais especificamente por afirmar que o aspecto indiciário situaria-se antes do ícone e do símbolo, p. 248-250.

mesmos”³⁹. Através das nuances de cinzas, chegando ao branco e ao preto, percebe-se os prováveis movimentos e sobreposições de ações com objetos opacos e transparentes realizados em suas ações, que devem ser vistos apenas como indícios do fazer, construído nas bases da especificidade da linguagem. Segundo Filiberto Menna “O fotograma, por renunciar à condição denotativa, altera radicalmente o estatuto da fotografia, que se torna uma investigação lingüística de natureza analítica e auto-reflexiva.”⁴⁰

O modo de El Lissitzky trabalhar com os fotogramas pode ser comparado ao de Moholy-Nagy, de quem era amigo, para Françoise Cohen El Lissitzky “combinava sobreimpressão e utilização do negativo nos motivos, os quais, ele queria obter um efeito dinâmico.”⁴¹ As imagens que cria possuem nuances de cinzas, sobreposição de objetos reconhecíveis, mistura de técnicas (inclui o cianótipo) e o uso do contato do negativo sobre o papel juntamente com os demais objetos. Segundo Cohen a sobreimpressão nos fotogramas e a dupla-exposição nos negativos contribuiu para o desenvolvimento do uso da transparência na arte.⁴²



Fig.12. El Lissitzky
Fotograma, com cianótipo, 1923
Fonte: TUPITSYN, Margarita & MOSEL, Shirmer, 1999

³⁹ MOHOLY-NAGY, “Fotografía, forma objetiva de nuestra época” In: MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 123. Texto publicado pela primeira vez na revista *Telechor*, Brno, num. 1-2, 1936.

⁴⁰ MENNA, Filiberto. (apud, FABRIS, Annateresa. “Por uma fotografia produtiva: Moholy-Nagy e a Nova Visão”, In: *Boletim – número dois*, grupo de estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia/ Depto de Artes Plásticas ECA/USP, 2007, p. 100) *La Línea analítica del'arte moderna: Le figure e Le ícone*. Torino: Einaudi, 1977, p. 60.

⁴¹ COHEN, Françoise. *Op. Cit*, p.82.

⁴² *Ibidem*, p.81 e 68.

2.1.2 A sobreimpressão no programa de Moholy-Nagy: *Nova Visão*

A seguir, revejo o conceito de *Nova visão* cunhado por Moholy-Nagy⁴³, estabelecendo assim um referencial histórico mais específico dentro da vertente fotográfica que pensa a fotografia como uma construção de imagens, que usa a realidade como uma referência de luz e matéria.

O artista húngaro Moholy-Nagy (1895-1946) era fascinado pela luz, tendo se auto denominado *The Lichter*. Iniciou suas pesquisas observando as relações entre luz e construção espacial, explorando o poder da luz para criar formas. Entusiasta de novas técnicas e materiais, criou um universo de formas, luz e *designs* utópicos. Seus livros, ensaios e ensinamentos fazem dele um dos mais proeminentes artistas-teóricos do século XX, tendo formulado problemas do espaço, tempo, luz e harmonia do seu ponto de vista particular.

Influenciado pelos construtivistas russos e pela arquitetura moderna, o artista e professor criou um programa nomeado *Nova visão*. No primeiro livro desse programa, *Pintura, fotografia, filme (1925)*⁴⁴, Moholy-Nagy definia a fotografia como um outro meio de ver o mundo e as coisas, conceituando a câmera como um complemento de aperfeiçoamento do olho humano. Ele sugeria que através das lentes pode-se fazer ver o que de outro modo não podemos enxergar, propondo a fotografia sem filme e sem câmera (os fotogramas). Moholy-Nagy insistia na necessidade de abordagens que considerassem a essência da fotografia em experimentos. Em sua visão, o termo *fotografia* deveria ser encarado a partir de sua própria raiz etimológica, foto-grafia = escrita com luz. Para ele, que descartava a necessidade de reprodução do mundo visível em detrimento de investigações estéticas utilizando os elementos luz e impressão das ações luminosas sobre qualquer suporte, os fotogramas eram a expressão máxima dessa *foto-grafia*. Moholy-Nagy propunha também o uso de novos enquadramentos e composições com sobreimpressões, enfatizando

⁴³ MOHOLY-NAGY, 2005, *Op. Cit.*, p. 186-192. Cf. também FABRIS, *Op. Cit.* enfatiza o caráter *produtivo* da fotografia, que para o artista significava criatividade produtiva, respondendo “a necessidade de novas experiências criadoras, como só reconhece valor à criação quando esta produz ‘relações novas, até então desconhecidas’”, p.99.

⁴⁴ Título original *Malerei, fotografie, film*, publicado na Bauhausbücher 8, Albert Langen Verlag, München, 1925.

a importância do uso do diafragma. Um dos procedimentos presente em seu programa era a *visão em movimento*, através do qual pretendia expandir os limites do registro fixo da fotografia, tirando proveito de uma de suas outras possibilidades até então pouco explorada – o tempo da exposição registrando o movimento, que resultou em uma série nomeada *Escrita com luzes*.⁴⁵

A fotografia de título *Helsinki*, 1930 (figura 13), é uma das expressões máximas do conceito de *visão em movimento* proposto pelo artista. A imagem tomada em *plongé*, com múltipla exposição de uma série de telhados, chaminés, fachadas com janelas e águas-furtadas, resulta em uma sobreposição de transparências do mesmo local, “alterando a percepção natural do espaço” arquitetônico original.⁴⁶



Fig. 13. **Moholy-Nagy.** *Helsinki*, 1930
Gelatina de prata
Fonte: FIEDLER, Jeanine, 2001

⁴⁵ FIEDLER, Jeanine. *Moholy-Nagy*. New York: Phaidon, 2001, p.4. A série *Escrita com luzes* são fotografias noturnas focalizando pontos de luz em movimento – como carros – e objetos fixos com luz, colocando a câmera em movimento.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 70.

No texto “Del pigmento a la luz”, (1936), Moholy-Nagy discute os efeitos das invenções da física-ótica e da mecânica – que resultaram na fotografia e no cinema – sobre a pintura de seu tempo. Aponta ainda as limitações de seus conhecimentos e de seus contemporâneos em relação às qualidades e possibilidades de utilização criativa das investigações da Física, especialmente quanto a processos de cor e luz, e encara de forma crítica os receios dos artistas em utilizar os meios mecânicos, fazendo a defesa dessa aplicação:

Não importa quantos cânones óticos se elaborem detalhadamente, toda a criação ótica reterá a espontaneidade inconsciente de sua experiência como seu elemento básico de valor. Apesar de todos os cânones, de todas as leis inflexíveis, de toda a perfeição técnica, essa potência inventiva, essa tensão genética que desafia a análise é o que determina o caráter de cada obra de arte. É o resultado do conhecimento intuitivo tanto do presente como das tendências básicas do futuro.⁴⁷

Podemos ver nesse testemunho a ênfase dada à inter-relação entre o sujeito e a máquina, que necessariamente torna-se contaminada pela subjetividade deste sujeito. Há em sua visão uma grande dose de utopia na defesa do uso das possibilidades oferecidas pela fotografia. No texto “Fotografía, forma objetiva de nuestra época”, Moholy-Nagy fala de melhoras de rendimento do trabalho do artista e enuncia oito variedades de visão fotográfica, simplificadas a seguir:

1 – Visão abstrata: fotograma, grande gama de valores de luz; 2 – *Visão exata: reportagem*; 3 – Visão rápida: as instantâneas fixando movimentos; 4 – Visão lenta: fixação de registros temporais longos; 5 – Visão intensificada: microfotografia e fotografia com filtros e outras lentes; 6 – Visão de raios-X; 7 – *Visão simultânea de sobreimpressões transparentes: o processo futuro da fotomontagem automática*; 8 – Visão distorcida: que se pode criar com lentes prismáticas e a manipulação química ou mecânica dos negativos.⁴⁸

⁴⁷ MOHOLY-NAGY. László. “Del pigmento a la luz (1936)”. In: FONTCUBERTA, Joan. (Org.) *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 187-188. Livre tradução do autor. “No importa cuántos cânones óticos se elaboren detalladamente; toda la creación ótica retendrá la espontaneidad inconsciente de su experiencia como su elemento básico de valor. A pesar de todos los cânones, de todas las leyes inflexibles, de toda la perfección técnica, esta potencia inventiva, esta tensión genética que desafia el análisis es lo que determina el carácter de cada obra de arte. Es el resultado del conocimiento intuitivo tanto del presente como de las tendencias básicas del futuro.”

⁴⁸ MOHOLY-NAGY. László. 2005, *Op. Cit.*, p. 188-189. Paráfrase da listagem que o autor propõe. (grifo nosso). Também: Cf. PHILLIPS, Christopher (Org.) *Photography on the Modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The metropolitan Museum of Art: Aperture, 1989, p 84-85. (apud. FABRIS,

A sétima variedade da visão fotográfica anuncia pela primeira vez em um programa de trabalho artístico a sobreposição de imagens. O artista usa o termo *sobreimpressão*, conectando o sentido do procedimento com noção de registro, de impressão, de marca.

Moholy-Nagy acreditava que não cabia à fotografia o papel de reproduzir a realidade como um quadro estático criado sobre padrões já estabelecidos e regras fixas. Para o artista era fundamental experimentar, explorar a relação entre o sujeito e o dispositivo fotográfico (com ou sem câmera), sem preconceitos sobre o que é certo ou errado. Só assim seria possível chegar a uma transformação ativa da realidade. Seu objetivo não se restringe a classificar as possibilidades procedimentais da fotografia. O que ele pretende ao longo do texto é tratar da essência da fotografia, suas possibilidades como meio criativo. Ao final do texto, ele aponta a matéria fílmica e a montagem de séries fotográficas como expressões máximas dessa essência.

Ao longo do ensaio “El espacio-tiempo y el fotógrafo”, 1943⁴⁹, Moholy-Nagy procura descrever uma série de circunstâncias da vida moderna – a velocidade, os diferentes pontos de vista, as relações de passagem (sucessivas e simultâneas), a arquitetura, o cinema, assim como a influência da luz artificial –, que proporcionam ao sujeito uma percepção complexa do espaço. Moholy-Nagy considerava que não era mais possível perceber as relações espaciais dentro do paradigma euclidiano, pois a percepção complexa proporcionada pela vida moderna tornara evidente que a percepção espacial é indissociável do corpo e de sua experiência temporal. A fotografia tornou-se para o artista um instrumento que favorecia a construção visual dessa experiência e ele situa aí o fotograma, que “conduz a uma nova articulação do espaço cuja existência depende por completo da relação entre as massas de luz manipuladas.”⁵⁰ Para Moholy-Nagy isto também serve para a *sobreimpressão*:

Annateresa, *Op Cit.*, p. 102.) Segundo a autora a versão definitiva das possibilidades da nova visão, na qual constam as oito categorias citadas, foi publicada em 1932 e não em 1936.

⁴⁹ MOHOLY-NAGY, László. “Espacio el espacio-tiempo y el fotógrafo”. In: YATES, Steve (Org.). *Poéticas del espacio antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 209.

⁵⁰ MOHOLY-NAGY, László. “Surrealismo y fotografía”. Primeira impressão 1943. In: MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.221.

O mesmo é válido para a sobreimpressão. Se trata da simples ação mecânica de imprimir fotos superpostas. Isto abre novos territórios à imaginação e à emoção, oferecendo formas de manifestação simples ou complexas, tradicionais ou novas. A sobreimpressão é o melhor de todos os meios visuais para registrar o sonho. Ilude o espaço e o tempo. É capaz de fundir assuntos discordantes em uma unidade coerente. A sobreimpressão é a transfiguração das singularidades insignificantes em complexos significantes, das banalidades em brilhante iluminação. A qualidade transparente das sobreimpressões sugere também transparência no conteúdo, e revela qualidades estruturais inadvertidas dos objetos que se utilizou.⁵¹

São essas *sobreimpressões* entre espaços/tempos distintos e suas implicações que penso serem referências históricas para entendimento de minha poética analisada neste estudo. Quando fotografo aleatoriamente, mais de uma vez, no mesmo diapositivo, sem controlar em que quadro serão feitas as exposições, trabalho com a liberdade de quem está elaborando um processo de experimentação. As múltiplas exposições não possuem um planejamento que defina ou marque o encadeamento das obtenções. É um processo aberto, sujeito ao acaso e às indefinições.

Sobreposição é um termo freqüentemente utilizado na área da pintura para designar a sobreposição entre as camadas de tinta e, mais recentemente, passou também a designar um dos efeitos análogos a esse procedimento pictórico disponível em softwares para manipulação de imagens. *Sobrepor*, que em português é sinônimo de *superpor* – em inglês *superimposed*, vem do latim *superponere*, *superpositione*.

Eu poderia estar usando o termo *sobreimpressão*, assim como Moholy-Nagy, se as noções de impressão, registro e traço fossem mais significativas em minha poética ou se, como no procedimento que o artista propõe, o meu trabalho fosse realizado em laboratório fotográfico e fosse o resultado do modo de realização da cópia fotográfica, mas não o são.

⁵¹ MOHOLY-NAGY, 2005, *Op. Cit.*, p. 221. Livre tradução da autora. "Sobreimpressi3n - Lo mismo 3s v3lido para la sobreimpression. Se trata de la simple acci3n mec3nica de imprimir fotos superpuestas. Esto abre nuevos territorios a la imaginaci3n y a la emoci3n ofreciendo formas de manifestaci3n simples o complejas, tradicionales o distintivas. La sobreimpressi3n es el mejor de todos los medios visuales para registrar el sue1o. Elude el espacio y el tiempo. Es capaz de fundir asuntos ajenos y discordantes en una unidad coherente. La sobreimpressi3n es la transfiguraci3n de las singularidades insignificantes en complejos significantes, de las banalidades en brillante iluminaci3n. La calidad transparente de las sobreimpressions sugiere tambi3n transparencia en el contenido, y revela calidades estructurales inadvertidas de los objetos que se hayean empleado."

As noções de *posição*, *lugar* e, por conseqüência, *tempo*, dizem mais respeito ao trabalho que desenvolvo. A escolha do termo *sobreposição* deve-se ao procedimento de uma exposição fotográfica (uma posição) do filme sobre outra, é o momento da captura, do registro fotográfico, que é sobreposto a outro registro sucessivamente. Uma pose (um fotograma) do negativo (ou diapositivo) fotográfico indica simultaneamente um lugar, um tempo, uma posição do fotógrafo diante do objeto fotografado. Quando executo uma dupla exposição eu estou dobrando essas relações – são então dois lugares, dois tempos, dois objetos, dois momentos de escolhas fotográficas. Essa ação pode ser estendida a três ou quatro exposições, multiplicando assim as relações. Isto é possível em um plano físico, analógico, trabalhando com película fotográfica.

A fim de estabelecer mais uma aproximação entre o meu trabalho e o seu, no final deste texto, escolho um de seus fotogramas (fig. 11) e a fotografia *Helsinki* (fig. 13), para relacionar com a série *Casas*. Começo por identificar na composição das fotografias do artista os elementos que se repetem em suas outras imagens como: o registro de diferentes áreas de foco e não foco, enquadramentos verticais, o uso do preto e branco; opacidades e transparências criando sobreposições de formas que fundem-se revelando novas figuras (no caso do fotograma os diferentes elementos colocados sobre o papel e no caso da foto *Helsinki* os diferentes registros fotográficos).

No programa *Nova Visão*, Moholy-Nagy propunha o emprego da criação de imagens abstratas ou que apresentassem uma visualidade a qual rompesse com a ortogonalidade compositiva herdada desde o Renascimento, daí a sugestão aos enquadramentos inusitados com pontos de vista de baixo para cima, vista aérea, *plongé*, o registro apenas da luz em longa exposição, os fotogramas com múltiplos objetos transparentes. Aproximando a série *Casas* do programa do artista, observo que, nesta série, os registros possuem focos múltiplos, as sobreposições dos diferentes elementos fotografados criam novas relações espaciais e, também, revelam novas figuras. Em relação ao rompimento da ortogonalidade Renascentista e à ênfase no uso de diagonais, a série *Casas* se afasta das proposições do programa do artista. Os enquadramentos que componho são, em sua maioria, horizontais e

as formas se distribuem seguindo a ortogonalidade. Analisando os trabalhos, por outro lado, não mais pelas linhas estruturantes e, agora, por meio dos modos de obtenção, considero que as imagens da série *Casas* se aproximam significativamente do programa proposto pelo artista, e, se eu fosse sua aluna, talvez, tivesse criado essa série a partir de uma de suas aulas. Por exemplo: eu poderia situar as operações de obtenção fotográfica realizadas na série *Casas* entre duas, das oito variedades da *visão fotográfica* apresentadas por Moholy-Nagy: a segunda – *Visão exata: reportagem* e a sétima – *Visão simultânea de sobreimpressões transparentes: o processo futuro da fotomontagem automática*. Assim, na primeira etapa de registros, quando vou fotografar, como afirmei anteriormente⁵², escolho a câmera, o filme e o que fotografar. Quando escolho como fotografar – isso significa simultaneamente escolha de luz, posição diante do assunto e enquadramento – procuro fazer o registro de uma “visão exata”, e essa atitude é adotada em todas as obtenções, até mesmo para criar as sobreposições preciso rebobinar o filme e fotografá-lo novamente. Análoga à “visão simultânea de *sobreimpressões transparentes*” proposta pelo artista, há, no meu trabalho, um registro sucessivo de obtenções fotográficas em transparências, nos diapositivos.

A diversidade da obra fotográfica de Moholy-Nagy (fotogramas, fotoplásticos, retratos, paisagens urbanas) impede que seja feita uma leitura compacta e, ao mesmo tempo, abrangente de todo o conjunto. Nessa leitura, procurei destacar de seu pensamento conceitos que fundamentam, historicamente, o pensamento sobre a fotografia como um modo de ver e pensar e experimentar o mundo; e não apenas como uma técnica. Agora, no final desta tentativa de análise comparativa, constato que não é o aspecto formal de sua obra que considero significativo para esta pesquisa, as idéias de Moholy-Nagy, como artista que pensa a fotografia, interessam-me muito mais do que as formulações programáticas e diretivas ou, ainda, a estética sugerida em seu programa. Provavelmente, a sua postura como artista-professor e entusiasta seja o maior ponto de convergência entre meu trabalho e o dele.

⁵² (primeiro capítulo)

2.1.3 A sobreposição – o caráter de transparência da imagem em fotografias de El Lissitzky e sua relação com a montagem cinematográfica

Dawn Ades nomeia o procedimento realizado em laboratório fotográfico que expõe dois negativos sucessivamente sobre um mesmo papel fotográfico de *sobreimpressão*. Já quando os dois negativos são expostos simultaneamente, nomeia-os negativos *superpostos*.⁵³ Para Moholy-Nagy, como vimos, “a sobreimpressão se trata da simples ação mecânica de imprimir fotos sobrepostas.”⁵⁴

Moholy-Nagy propõe a sobreimpressão como um dos procedimentos para a criação de imagens fotográficas em seu programa de trabalho. Mas quando o artista sugere essa proposição, não existem especificações sobre as diferenças entre a sucessiva projeção de diferentes negativos em um mesmo papel ou a simultânea projeção de dois negativos no mesmo papel, ou ainda a múltipla exposição de um mesmo negativo. O que está explicitado é o caráter de transparência na imagem final e sua relação com a montagem, bem como a combinação de diferentes espaços/tempo. Nos textos “Arte y fotografía”⁵⁵ e “Espacio-tiempo y fotografía”, o artista retoma sua análise sobre as operações com múltiplas imagens em transparência.

Ao unir diferentes níveis de espaço e tempo, veremos que os reflexos e as reproduções transparentes do tráfego ao redor, sobre as janelas dos carros ou das luas nas vitrines, pertencem à mesma categoria. Em sua representação fotográfica podem aparecer como superposições. Esses reflexos significam, nesse sentido, os aspectos cambiantes da visão, a identificação apurada das penetrações entre interiores e exteriores. Com esse instrumento de pensamento, muitos outros fenômenos (os sonhos, por exemplo) podem explicar-se como articulações espaço/temporais. Nos sonhos existe uma mescla característica de sucessões independentes em um todo coerente. A superposição das fotografias, tão freqüentes

⁵³ ADES, *Op. Cit.*, p. 137,147.

⁵⁴ MOHOLY-NAGY, László. “Surrealismo y fotografía”. In: MOHOLY-NAGY. *Op. Cit.* 2005, p.221.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 224, O texto Arte y fotografia foi publicado pela primeira vez em 1945.

no cinema, pode ser utilizada como a forma de representação visual dos sonhos e, nesse sentido, como um sinônimo do espaço-tempo.⁵⁶

Essa complexidade da imagem proporcionada pelas transparências e reflexos fora explorada anteriormente por Atget e por artistas contemporâneos a Moholy-Nagy, dentre os quais destaco El Lissitzky artista que também desenvolveu uma série de trabalhos fotográficos nos quais se observa o caráter de transparências da imagem, tanto em fotogramas como também em uma série de retratos. Para o artista, esse modo de construção da imagem está associado à influência da vivência da estética cinematográfica. Amigo de Dziga Vertov, Lissitzky desenvolveu essas composições com transparências agregando à imagem estática o significado do emprego desse código nas montagens cinematográficas – usado já na época pelo cinema soviético de vanguarda –, indicando passagem de tempo e/ou sincronidade.

A montagem cinematográfica foi largamente experimentada pelo cinema russo de vanguarda e entre os cineastas que se destacam na formulação de novas concepções está Serguei Eisenstein. Para este cineasta, “a imagem em dupla-exposição é uma característica tão inerente à montagem audiovisual quanto todos os outros fenômenos cinematográficos.”⁵⁷

Aqui o efeito vem não da simples seqüência das tiras de filme, mas de sua *simultaneidade*, que resulta da impressão derivada de uma tira mentalmente sobreposta à seguinte. A técnica da “dupla-exposição” apenas materializou este fenômeno básico da percepção cinematográfica. Este fenômeno existe nos mais altos níveis da estrutura cinematográfica, assim como no limiar da ilusão cinematográfica, porque a “persistência de visão” de um fotograma sobre o fotograma seguinte da tira do filme é que cria a ilusão do movimento cinematográfico. Veremos que uma

⁵⁶ MOHOLY-NAGY, László. “Espacio-tiempo y fotografía”. In YATES, Steve (Org.), *Op. Cit.*, p.218-219. Livre tradução do autor. “Al unir distintos niveles de espacio y tiempo, veremos que los reflejos y las reproducciones transparentes del tráfico circundante, sobre las ventanillas de los coches o en las lunas de los escaparates, pertenecen a la misma categoría. En su representación fotográfica suelen aparecer como superposiciones. Esos reflejos significan, en este sentido, los aspectos cambiantes de la visión, la identificación agudizada de las penetraciones interiores y exteriores. Con este instrumento de pensamiento, muchos otros fenómenos (los sueños, por ejemplo) pueden explicarse como articulaciones espaciotemporales. En los sueños existe una mezcla característica de sucesos independientes en un todo coherente. La superposición de las fotografías, tan frecuentes en el cine, se puede utilizar como la forma de representación visual de los sueños y, en este sentido, como un sinónimo del espacio-tiempo.”

⁵⁷ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p.57-58.

superposição semelhante ocorre até no *estágio superior* do desenvolvimento da montagem – a montagem audiovisual.⁵⁸

Diferentemente de sua função no cinema, a dupla-exposição transportada para a fotografia poucas vezes contribui para o movimento da cena, mas em alguns casos indica deslocamento, passagem de tempo e espaço, como na fotografia *Helsinki*, de Moholy-Nagy. Em outros casos, sugere movimento, como na composição criada por El Lissitzky, *Corredor na cidade*, de 1926.



Fig. 14. El Lissitzky. *Runner in the city*. 1926
Fonte: Reprodução do catálogo *El Lissitzky*
TUPITSYN, Margarita & MOSEL, Shirmer. 1999

A influência do cinema nas artes visuais vem sendo material de investigação para diferentes autores. É interessante observar que a reflexão sobre a influência da montagem cinematográfica para a compreensão das possibilidades da fotografia está presente no texto de Moholy-Nagy⁵⁹ e

também, na mesma época (1936), nas reflexões de Walter Benjamin, quando este último escreve a segunda versão do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.⁶⁰ Moholy-Nagy escreve a partir do ponto de vista do criador, ao propor a construção de um cinema que servisse para realizar experimentações com a projeção, criando diferentes

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ MOHOLY-NAGY. *Op. Cit.*, 2005, p.214 e também no texto de introdução assinado por Dominique Baque, p. 45-48.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão datada de 1934, publicado em sua segunda versão em 1936, e a última versão de 1939). In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’água, 1992, p. 189.

espécies de anteparos ou interferências entre a projeção e o anteparo⁶¹ e instigando a invenção de outro tipo de cinema que não apenas o de entretenimento. Já Benjamin analisa exatamente esse outro tipo de cinema escrevendo sobre como o público reage diante de filmes burlescos ou chocantes. O texto de Benjamin versa sobre as mudanças provocadas nas formas de recepção de obras de arte criadas através de técnicas que permitem a reprodução de múltiplas cópias, como a fotografia e o cinema. Ele aborda a questão do registro técnico-fotográfico de obras de arte e a interferência desse procedimento na aura das obras, tratando das mudanças provocadas no valor de culto pela ampliação das situações de exposição geradas a partir da possibilidade de reprodução de obras de arte. Ao final do texto, Benjamin destaca a montagem cinematográfica e observa as possíveis conseqüências e sintomas provocados pela imersão perceptiva do público. Segundo o autor, o cinema abre a percepção para a experiência do inconsciente ótico, assim como a psicanálise abre o sujeito para a experiência pulsional. Pelo cinema, através dos jogos de enquadramentos e seqüência de montagem é possível construir situações ótico-temporais que provoquem a percepção além de experiências cotidianas.

Assim como Moholy-Nagy vê na *sobreimpressão* a possibilidade de estabelecer relações com os sonhos, Benjamin constata na montagem cinematográfica a possibilidade de traduzir a percepção psicótica ou sonhadora. “Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador.”⁶² Para o autor, o cinema focaliza as relações existentes no campo social, constatando a utilização do cinema para situações de manipulação das massas através das possibilidades catárticas que este possui. Aspecto que foi largamente aplicado pelo cinema russo de vanguarda já no início da década de 20.

Para visualizar a comparação entre as diferentes definições dos termos *sobreimpressão* e *superposição* nos textos de Moholy-Nagy e Dawn Ades, a seguir proponho duas tabelas

⁶¹ MOHOLY-NAGY, “EL cine simultáneo o policine” In MOHOLY-NAGY. *Op. Cit.*, 2005, p. 98.

⁶² BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 90.

com um enquadramento simplificado das definições dos termos definidos pelos autores. São organizações que tem por objetivo enfatizar a comparação entre as designações dos termos apresentadas pelos autores e inserir uma definição que diz respeito a presente pesquisa.

Moholy-Nagy	Sobreimpressão	
ação	“a sobreimpressão se trata da simples ação mecânica de imprimir fotos sobrepostas”, neste caso é indiferente se o procedimento realizado em laboratório fotográfico expõe dois negativos sucessivamente sobre um mesmo papel fotográfico ou se trata de dois negativos colocados um sobre o outro e projetados sobre o papel fotográfico simultaneamente . Ação realizada no laboratório fotográfico, depois da revelação do filme.	
Dawn Ades	Sobreimpressão	Superposição
ação	procedimento que expõe dois negativos sucessivamente sobre um mesmo papel fotográfico. Ação realizada no laboratório fotográfico, depois da revelação do filme.	quando os dois negativos são colocados um sobre o outro e projetados simultaneamente sobre o papel fotográfico. Ação realizada no laboratório fotográfico, depois da revelação do filme.

Tedesco	Sobreimpressão	Superposição	Sobreposição (primeira)
ação	procedimento que expõe dois negativos sucessivamente sobre um mesmo papel fotográfico. Ação realizada no laboratório fotográfico, depois da revelação do filme.	quando os dois negativos são colocados um sobre o outro e projetados simultaneamente sobre o papel fotográfico. Ação realizada no laboratório fotográfico, depois da revelação do filme.	procedimento que expõe o filme mais de uma vez, realizando sucessivamente mais de uma exposição fotográfica no mesmo fotograma. Ação realizada com o filme na câmara antes da revelação do filme.

É adequado, em relação ao meu processo de trabalho, incluir mais um termo, e esse termo é a **sobreposição** e se refere a múltiplas exposições de um mesmo filme **antes de sua revelação**. Assim, apresento, na seqüência, outra tabela comparativa, estruturada a partir da definição proposta por Ades, que, em seu texto, refere-se à sobreimpressão e superposição como ações realizadas sobre o negativo, depois da revelação do filme. Considero a

abordagem de Moholy-Nagy mais aberta a imprecisões e, por isso, opto, nessa etapa do texto, por definições mais precisas e fechadas.

Nas duas tabelas – a que trata das definições de Ades e na que refere-se a meu trabalho as duas primeiras colunas são iguais, isto significa que concordo e incorporo as definições do autor no que dizem respeito ao trabalho realizado no laboratório fotográfico depois da revelação do filme, é a partir de tais definições que circunscrevo a **sobreposição (primeira)**⁶³ em fotografia como um procedimento que **antecede** a etapa de revelação do filme. Assim, significa que um mesmo negativo poderia conter uma sobreposição e, depois de revelado, ainda passar pela sobreimpressão ou superposição no laboratório fotográfico.

Não há dúvida sobre a influência do cinema nas fotografias de El Lissitzky. Inclusive eu gostaria de comparar uma delas com o princípio da “montagem polifônica” de Eisenstein, na qual cada plano é ligado ao outro através do avanço simultâneo de uma série de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente.⁶⁴ Uma montagem análoga vejo no auto-retrato *El constructor*, um trabalho de 1924 (figura 15), no qual o uso do procedimento de construção da imagem fotográfica é realizado a partir da combinação de diferentes matrizes (negativos ou positivos).

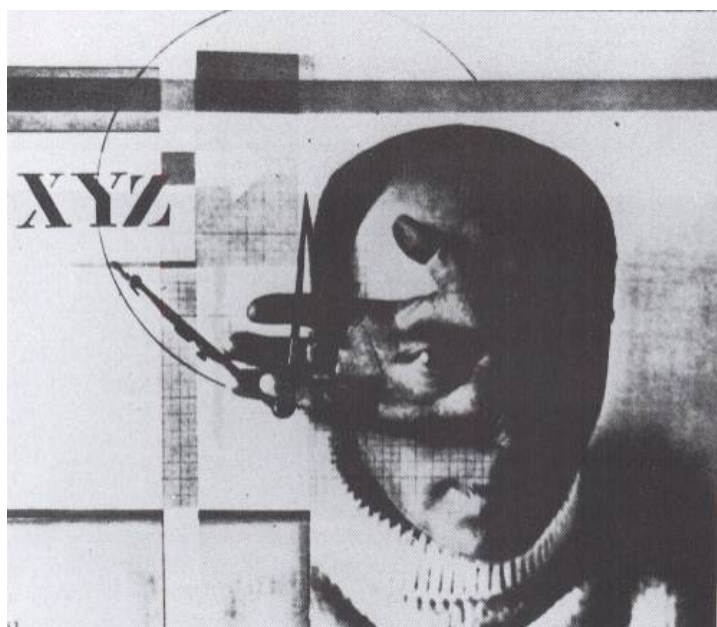


Fig. 15. El Lissitzky. *El Constructor*, auto-retrato de, 1924
Fonte: TUPITSYN, Margarita & MOSEL, Shirmer. 1999

⁶³ Segundo dicionários da língua portuguesa superposição é sinônimo de sobreposição. E em espanhol usa-se apenas *superposicione*.

⁶⁴ EISENSTEIN, Serguei. *Op. Cit.*, p. 55.

Segundo Dawn Ades, o trabalho “foi feito combinando negativos superpostos e exposição direta. Integrando literalmente o olho do artista e a mão que apóia o compasso com os círculos e os retângulos de papel milimetrado”. A montagem de El Lissitzky possui uma divisão vertical do quadro localizada à esquerda, onde está situado o alfabeto das formas. “O fundamento abstrato da arte construtivista”⁶⁵, a mão fotografada de cima, assim como a posição do papel, contrastam com a posição vertical e frontal da cabeça, que sugere a inversão do plano. Nessa montagem fotográfica as alternâncias entre plano e contra-plano e a opacidade do papel milimetrado evidenciam a planaridade da imagem bidimensional e os procedimentos construtivos da composição. É a posição da cabeça que sugere o movimento do plano ao contra-plano. Segundo o artista, essa era “a sua grande peça de nonsense”. A montagem feita por El Lissitzky, que em verdade não é uma só, pois foram realizadas no mínimo cinco impressões (que ainda existem), incluindo uma versão em negativo e muitas



fotografias correlatas⁶⁶, é uma fotomontagem em laboratório fotográfico, trabalhada a partir de uma montagem com projeção de diferentes negativos recortados. É na projeção do ampliador para o papel que são feitas as sobreposições, registrando o papel quadriculado com um compasso, a imagem da mão, as letras que representam as coordenadas espaciais (X,Y,Z) e finalmente o artista, que aparece no contexto de outros objetos que complementam sua identidade.

Fig. 16. **El Lissitzky**. Sem título (retrato sobreposto), 1926-1930. Fonte: TUPITSYN, Margarita & MOSEL, Shirmer. 1999

⁶⁵ ADES. Dawn. *Op. Cit.*, p. 147.

⁶⁶ DRUTT, Matthew. “El Lissitzky in Germany 1922-1925”. In: TUPITSYN, Margarita. *El Lissitzky*. Yale: Yale University, 1999. (Catálogo), p.21.

Diferente de *El constructor*, trabalho criado com o procedimento de fotomontagem, a fotografia *Sem título (retrato sobreposto)*, datada de 1926, indica, através do resultado de sobreposição entre três imagens, a múltipla exposição do negativo fotográfico. A imagem com um rosto de mulher em close no primeiro plano é cortada ao meio na vertical por duas fotografias nas quais um homem está em uma sacada. A sua imagem é espelhada lateralmente e a linha vertical que divide a composição é provocada pelo desencontro de registro do filme entre a primeira exposição e a segunda. Ao longe estão alguns prédios, que indicam a localização de um espaço urbano perto de um rio.

Além do uso da sobreposição nas já citadas fotografias, esse modo de constituir uma imagem, com diferentes espaços/tempo, seja por fotomontagem ou por dupla exposição, foi trabalhado pelo artista em retratos de seus colegas artistas como Hans Arp (1924) e Kurt Schwitters (1924) e no material fotográfico para as capas das revistas *Frankreich: Neues Bauen in der Welt* (vol. 2 e 3, 1929-30).⁶⁷

As explorações fotográficas realizadas por Moholy-Nagy, Man Ray e El Lissitzky pretendiam extrapolar as possibilidades básicas da fotografia como registro do real, empregadas pela sociedade. Para esses artistas, a fotografia era ao mesmo tempo material (quando empregavam a imagem fotográfica já impressa em suas fotomontagens) e instrumental (quando ao fotografar ou criar os fotogramas possibilitava “ver melhor”) para a construção de imagens. Em ambos os casos, a fotografia era um meio de criação com uma conexão com o real, no qual a imagem do real (seu positivo ou negativo, obtidas em filme ou por contato) era a matéria com a qual o artista construía sua poética.

Na vertente do uso do processo fotográfico como um campo aberto à experimentação poética, destaca-se, no Brasil, a obra de José Oiticica Filho⁶⁸, que, segundo Paulo Herkenhoff,

⁶⁷ TUPITSYN, Margarita & MOSEL, Shirmer. *El Lissitzky*. Yale: Yale University, 1999.

⁶⁸ Matemático e professor, fotógrafo etomologista no Museu Nacional. Filho do escritor, tradutor e político anarquista José Oiticica e pai de Hélio Oiticica. No campo da fotografia, escreveu sistematicamente sobre técnica e história e, como fotógrafo, participou de dezenas de exposições internacionais na década de 50.

“representa uma experiência radical de ruptura na história da fotografia brasileira”⁶⁹; e, para Roberto Pontual, “propôs um leque extremamente amplo de pesquisa, que ficou como base segura para o que há de mais contemporâneo na linguagem da fotografia Brasileira”⁷⁰.

Suas investigações com a fotografia, realizadas em menos de duas décadas de trabalho (década de 40 – 1964), percorreram diferentes vertentes da fotografia, que podem ser vistas como uma seqüência de séries fotográficas através das quais Oiticica procurava avançar em direção à arte. Na análise da trajetória do artista, Herkenhoff estabelece quatro divisões na obra do fotógrafo – fotografia utilitária (microfotografia para documentação de fins científicos); fotografia de fotoclubista (fotografia amadora, que, em busca de um viés criativo e artístico, retoma tardiamente procedimentos pictorialistas); fotografia abstrata (onde procura estudar a luz, o corte e a geometria das composições e experimenta recursos de trucagens como solarizações, superposição de transparências, viragens). E, por fim, a fotografia construtiva, série na qual sua obra estabelece uma contribuição essencial para o campo da fotografia no Brasil.

José Oiticica Filho inicia sua contribuição para a fotografia brasileira durante o desenvolvimento de duas séries de fotografias não-figurativas (informais ou geométricas), nomeadas *Formas* e *Derivações*, início dos anos 50. Naquele período, as suas fotografias ainda eram realizadas primeiramente a partir de uma tomada fotográfica. Em muitos casos, primeiro, eram criadas as composições em superfícies, estudos, experimentos envolvendo esquemas composicionais, por meio da textura e/ou relevo de diferentes materiais, sempre, em preto e branco. O artista definiu como *Derivações* as imagens fotográficas constituídas primeiramente por um registro da realidade e, depois, trabalhadas em alto contraste através de combinações entre negativos-negativos, positivos-positivos ou ainda negativos-positivos.

⁶⁹ Mais informações sobre José Oiticica Filho podem ser encontradas In: HERKENHOFF, Paulo. *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. E também em FABRIS, Annateresa. “A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995)”. In: *Imagens*. Campinas: Unicamp, n.8, maio/agosto de 1998, onde a autora faz uma crítica ao artista, considerando as limitações das reflexões do artista em relação a fotografia e a arte.

⁷⁰ PONTUAL, Roberto. “Imagem: Alma do Corpo, Corpo da Alma” In: PONTUAL, Roberto. *Corpo & Alma. Fotografia Contemporânea no Brasil*, Catálogo. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p.9.

Derivações porque, para o artista, a coisa fotografada sem intervenção “não é uma criação minha, isto é, uma coisa já existente, criada por outrem”⁷¹.

Paulo Herkenhoff distingue as *Derivações* da série *Recriações* por considerá-las ainda um processo de abstração, o que não ocorre na última, quando José Oiticica passa a desenvolver um verdadeiro processo de elaboração *Concreta* da forma. Para Ferreira Gullar, “uma explosão concreta da forma, que vai se desdobrando de si mesma pelas combinações de seus elementos, controlada pelas qualidades visuais que a formam, e onde o artista intervém para escolher dentro das combinações que a própria forma – por assim dizer em expansão... – oferece”.⁷² Quando Oiticica nomeia *Recriações* (Figura 18) as imagens fotográficas para as quais ele mesmo cria as composições gráficas diretamente sobre a transparência fílmica, o artista avança na direção da opção construtiva. Para Herkenhoff, “no nível do processo, em obras que tinham por base a não representação, já não bastava registrar. Ao fotógrafo, cabia participar, explorar e experimentar não o “momento decisivo”, mas o “tempo fundamental”: fotografia se faz no laboratório”.



Fig. 17. José Oiticica Filho, Matriz para fotografia. Recriação 25/ 64
Material: tinta acrílica e colagem sobre acetato, 12 x 9 cm.
Fonte: HERKENHOFF, 1983

⁷¹ FILHO, Paulo Venâncio. (apud HERKENHOFF, *Op. Cit.*, p.14).

⁷² GULLAR, Ferreira. (apud HEKENHOFF, *Op. Cit.*, p.15).

Assim como já acontecia na elaboração das *Derivações*, as *Recriações* também passavam pela alternância entre as passagens de uma transparência em um estado positivo para o negativo, podendo resultar em combinações entre negativos-negativos, positivos-positivos.

Apesar de conhecer a publicação sobre sua obra editada pela Funarte, desde 1983, foi apenas quando visitei a exposição retrospectiva a respeito de sua obra, realizada em dezembro de 2007, no Centro Cultural Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, que fiquei impactada por ela. Na exposição, estavam expostas tanto as “matrizes” – transparências criadas pelo artista em diferentes tipos de superfícies – quanto as cópias – essas, em alguns casos, apresentadas na versão negativa e positiva.

Ao observar *série Construtiva*, imediatamente, pensei nas proposições do programa que Moholy-Nagy desenvolvera duas décadas antes, e constatei a decalagem entre aquela perspectiva e o caminho percorrido pela fotografia no Brasil, no mesmo período. Embora tardiamente, as *recriações* de Oiticica dialogam com os fotogramas de Moholy-Nagy e ambas reportam-se aos movimentos construtivos russos.⁷³ Não há dúvidas de que há, na fotografia brasileira, um divisor de águas, e este é a obra de José Oiticica Filho.



Fig.18. José Oiticica Filho,
Recriação 25/64 (fotograma).
Fonte: HERKENHOFF, 1983

⁷³ HERKENHOFF, *Op. Cit.*, p.17.

Analisando suas fotografias e relendo seus depoimentos, destaco como a sobreposição ocorre nessa produção. Constatado que a mesma está presente tanto nas *Derivações* quanto nas *Recriações*. Estas últimas composições de caráter construtivo – para as quais cria manualmente a matriz (positiva ou negativa), que pode ser exposta, no ampliador, como negativo; ou, diretamente sobre o papel, como fotograma – nelas, Oiticica explora os recursos possibilitados pelo uso de materiais transparentes. Nesses trabalhos, a sobreposição pode ser vista como uma operação, em que a natureza do material permite alterações na aparência da matéria, apresentando as diferentes camadas da composição. A sobreposição pode revelar a sombra do contato dos objetos e o papel fotográfico, como nos fotogramas de Man Ray, Moholy-Nagy e El Lissitzky; ou pode ser o resultado de sucessivos registros fotográficos, como no caso da foto Helsink, de Moholy-Nagy. A sobreposição pode ainda ser um efeito análogo ao efeito de fusão usado no cinema, indicando a passagem do tempo e, simultaneamente, espaços distintos. As sobreposições podem, também, agregar informações significativas sobre os sujeitos, como no caso dos retratos criados por El Lissitzky. Ou revelar uma reflexão no tocante à construção da própria fotografia, como no caso de José Oiticica.

O resultado das operações realizadas por José Oiticica Filho, em laboratório fotográfico, em suas *Recriações*, tem a estética de caráter não-figurativo, são formas ambíguas ora geométricas, ora informes, ora transparentes, ora opacas, às vezes, todas juntas; são em muitos casos ampliações de gestos pequenos, diretamente sobre o suporte translúcido, que fazem surgir, no papel, o vigor de composições dramáticas em alto-contraste. A sua pesquisa pode ser vista dentro de um processo fotográfico baseado na incessante experimentação das especificidades dos materiais.

São as passagens entre camadas de transparência de positivos e negativos, criadas por José Oiticica Filho, ora através do contato direto das transparências sobre o papel, ora através das projeções no ampliador, que indicam um caminho construtivo percorrido, no qual, nesta pesquisa, cabe focalizar a sobreposição como uma ação, uma estratégia de criação da imagem no laboratório, e não apenas como um efeito gráfico.

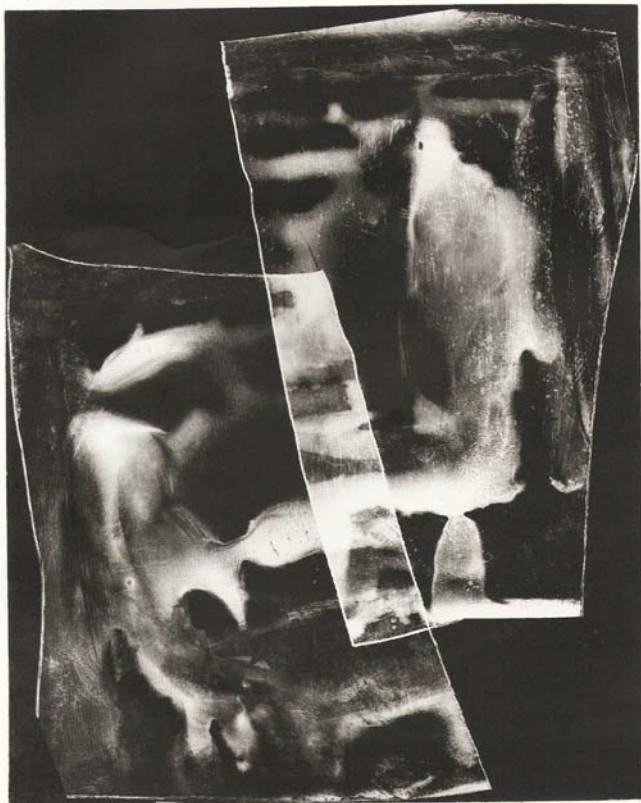


Fig. 19. José Oiticica Filho, Recriação 29/64 (fotograma).
Fonte: HERKENHOFF, 1983

Pode-se criar uma sobreposição no momento de um registro único (Atget), pela múltipla exposição de registros (Moholy-Nagy), durante os procedimentos de revelação no laboratório fotográfico (fotogramas dos diferentes artistas e fotomontagens de El Lissitzky), ou, ainda, na atualidade, através de uma pós-produção efetuada em *softwares* específicos para manipulações de imagens. A série que desenvolvi com múltiplas exposições fotográficas sobre os diapositivos, assim como a pesquisa do artista, é uma incessante experimentação da fotografia, existem, certamente muitas distâncias entre as duas pesquisas, a principal delas é que meu trabalho não decorre das operações realizadas em laboratório, mas sim das possibilidades de exploração dos limites do registro de diferentes tomadas em um mesmo fotograma. Outra diferença está no resultado estético das imagens, as sobreposições em minhas fotografias são figurativas; enquanto as recriações de Oiticica Filho não o são. As imagens que crio provocam dúvidas sobre o modo como foram feitas. Devido às inúmeras possibilidades oferecidas pelos *softwares* de manipulação de imagens digitais, as fotografias, tema desta pesquisa, parecem ser o resultado de tais possibilidades, porém não são produto de simulações virtuais realizadas com computador, apesar de se referirem a simulacros. Talvez, assim, proponham a reflexão sobre o trânsito da fotografia de base química para a fotografia digital.

O caráter de transparência da imagem significando passagem de tempo/espaço está em minha poética, conectado aos efeitos *fusão* e *overlap*⁷⁴ que utilizo nas montagens dos vídeos que crio.⁷⁵ Nesse sentido, é possível pensar que, assim como em algumas obras de Lissitzky, há a migração de um efeito de montagem utilizado na elaboração da imagem em movimento para a construção da imagem estática, agregando informações temporais a esta última. Para mim, a sobreposição em fotografia (especificamente em diapositivos), é uma das estratégias de pesquisa artística que deve ser combinada com outras ações e materiais para a construção das propostas de projeção. Crio as sobreposições por múltiplas exposições sucessivas, em um mesmo negativo, considerando as limitadas possibilidades de saturação que oferecem as câmeras e filmes. Pensando em um avanço em direção a esses limites, passei a projetar as imagens depois de reveladas sobre arquiteturas na cidade e a refotografar essas projeções.

No próximo capítulo, relato as primeiras projeções fotográficas que fiz sobre a arquitetura urbana, descrevendo como as sobreposições criadas na série *Casas* passaram a ser material de projeção no projeto *Sobreposições imprecisas*. Na medida do possível, procurei preservar o caráter de processo, relendo as primeiras versões que publiquei dessa experiência.

⁷⁴ *Overlap* – efeito de edição direta disponível em algumas câmeras de vídeo. O efeito fixa o tempo final da última cena gravada para sobrepor a esta a próxima tomada.

⁷⁵ Embora não seja o assunto principal da pesquisa de doutorado, cabe informar que iniciei os trabalhos com vídeo em 1988, em uma pesquisa de videoperformance que coordenei junto ao Instituto de Artes da UFRGS, com verba da FAPERGS. Desde então, tenho realizado uma série de trabalhos com caráter biográfico-perfomático em vídeo.

A SOBREPOSIÇÃO NAS PROJEÇÕES SOBRE A ARQUITETURA



Fig.20. Detalhe da seqüência de projeções realizadas em Mostardas, aqui uma das imagens projetadas sobre a janela do Hotel São Luiz Rei. 2002



Fig. 21. Projeção realizada na Cooperativa agrícola Rio Pardo, janeiro de 2003



Fig. 22. Detalhe da seqüência de projeções realizadas em Mostardas, aqui uma das imagens projetadas sobre a parede lateral da Câmara de vereadores, junto. 2002



Fig. 23. Detalhe da seqüência de projeções realizadas em Mostardas, lateral da Câmara de vereadores, 2002

3.1 O PROJETO SOBREPOSIÇÕES IMPRECISAS

Em 2001 participei do Projeto Areal 1 – “um projeto em arte contemporânea brasileira cujas principais vertentes de atuação são o suporte à produção de artistas convidados e a publicação da série de livros *Documento Areal*.”⁷⁶

Como ponto de partida, eu escolhi as cidades onde gostaria de trabalhar. Na etapa seguinte, viajei para realizar o reconhecimento de campo, fazer contatos com pessoas e com a administração local, escolher que materiais utilizar para desenvolver o processo de trabalho e fazer um levantamento das necessidades que a proposta apontava⁷⁷. Para que se possa visualizar o encadeamento das etapas, a seguir faço uma listagem do planejamento de minhas intenções e ações.

a) Intenções: Desenvolver um processo de trabalho tendo como ponto de partida o deslocamento até algumas cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul – região sul do estado. Procurar um ponto de contato entre a cidade e o meu trabalho já em andamento (as cabines e escadas e as fotos da série *Casas*).

⁷⁶ Segundo os autores: “Criado no ano de 2000 por Maria Helena Bernardes e André Severo, Areal é um projeto em arte contemporânea brasileira cujas principais vertentes de atuação são o suporte à produção de artistas convidados e a publicação da série de livros *Documento Areal*.

Desenvolvido a partir de discussões realizadas por seus proponentes durante uma série de viagens pelo Rio Grande do Sul, Areal toma da Metade Sul do Estado a imensidão de campos, água e areia como símbolo dos limites cada vez mais imprecisos das artes visuais como disciplina na atualidade.

Do Projeto partem os meios para que se realizem investigações artísticas intensivas e a proposta de uma ocorrência de arte sem mediação, resgatando ao primeiro plano a experiência direta entre arte, artista e público.

Em Areal, a autonomia de decisão sobre locais e condições de realização dos trabalhos cabe integralmente aos artistas, pois o eixo do projeto reside na abertura às proposições de tempo, local, meio e espaço que expandem continuamente a definição de arte, do centro do trabalho artístico para sua exterioridade.

Através da publicação da série *Documento Areal*, voltada à divulgação dos trabalhos de seus participantes, bem como de outros textos relativos à arte contemporânea, *Areal* possibilita que a autoria do artista seja estendida a todas as etapas concernentes a seu trabalho, o que abrange desde a fase embrionária de cada proposta, até a concepção das publicações que documentam, ou são relativas, às obras realizadas no âmbito do projeto.”

Outros artistas, que participaram dessa edição do projeto foram Karin Lambrecht e Hélio Ferverza.

⁷⁷ A primeira edição do Areal, financiada pelo Programa Petrobras Artes Visuais, viabilizou aos artistas convidados o desenvolvimento de um processo de criação em cidades da região sul do estado do Rio Grande do Sul, que ao final foi registrado em um livro concebido pelo próprio artista. Foi dentro dessa estrutura que desenvolvi o projeto *Sobreposições imprecisas*.

b) Ações: Localizar no mapa, ir até o local, conhecer a cidade. Contatar com pessoas e instituições locais. Fotografar parcialmente a arquitetura da cidade. Trabalhar em ateliê. Editar o material, produzir a estrutura para realização das projeções. Levar as imagens para projetar sobre a arquitetura da cidade. Convidar as pessoas. Experimentar as projeções em diferentes locais. Fotografar o processo de trabalho. Editar as imagens. Planejar o livro.



Fig. 24. Projeção realizada no interior de minha residência no município de Arambaré, 2002, para criar a capa do Livro *Sobreposições imprecisas*

A nomenclatura *projeto*, que emprego ao longo deste texto, define uma forma de pensar o trabalho artístico que engloba a idéia de um planejamento provisório, sujeito às necessidades do percurso. Além disso, tal definição expande a abrangência do trabalho, descolando-o do resultado final e conectando-o com propostas que se seguem. O artista catalão Antoni Muntadas adota essa mesma nomenclatura para designar as propostas que realiza e que se desdobram em diferentes trabalhos a cada vez que são tensionadas com um novo lugar de apresentação – “Os projetos são móveis e sua composição não muda apenas pelas características do espaço que vão ocupar, mas sim fundamentalmente pelas

características culturais do entorno em que se situam”.⁷⁸ Inicialmente aponto uma proximidade entre minha abordagem no que se refere ao desdobramento da obra para além do seu espaço imediato com a abordagem dos *projetos* proposta por Muntadas.

3.1.2 Documento narrativo 1

O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma-se por vezes em experiência daqueles que ouvem sua história.⁷⁹

Walter Benjamin

Nessa parte do capítulo, trago ao texto um “documento narrativo” - algumas páginas traçadas ainda no calor da hora, após encerrar um dos blocos de trabalho em 2003, escritas como em um caderno de notas. Trato da experiência de expor, no espaço urbano, um trabalho em andamento, inicialmente, apresento o contexto que favoreceu o uso de projeções, depois, explicito as relações estabelecidas com as comunidades locais de onde trabalhei. No andamento do texto, surge, pela primeira vez, a idéia de que o trabalho que eu desenvolvia se configurava como um *atelier aberto*.

O desdobramento das minhas ações no Projeto Areal passaram pela escolha da região aonde viajar – iniciei por conhecer a estreita faixa de terra que existe entre a Lagoa dos Patos e o Atlântico. Sem saber exatamente o que iria criar, visitei primeiro o município de Mostardas. Apesar da fama que tem a estrada que vai até lá – a *estrada do inferno* – hoje a mesma já é asfaltada e há pouco movimento de veículos, o que proporciona uma viagem tranqüila. Nessa primeira aproximação conheci algumas pessoas e um pouco da cidade e da paisagem ao redor, do que fiz algumas obtenções fotográficas.

⁷⁸ MARI, Bartolomeu. “Traducciones, transacciones, traslaciones.” In: *Muntadas on translation: i giardini*, Pavilhão da Espanha, Catálogo da Representação Nacional da Espanha na 51ª Bienal de Veneza, p. 62. “Los proyectos son móviles y su composición no cambia sólo or las características del espacio que van a ocupar, sino fundamentalmente por las características culturales del entorno en que se situán.”

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 32.

Quando retornei à minha residência fiquei pensando no que levar para a próxima viagem, como criar um trabalho que fosse levado "na mala" e ao mesmo tempo se misturasse com a vida da cidade. Durante a tentativa de solucionar este problema iniciei a procura por materiais e/ou objetos para levar comigo e, pensando sobre os meios que utilizo e sobre os trabalhos já desenvolvidos, intuí que a fotografia seria o meio e o material a explorar.⁸⁰

Editei⁸¹ os diapositivos da série *Casas* e levei-os para serem projetados em Mostardas, dando início assim a uma mudança no caráter das sobreposições. Iniciei uma série de articulações entre as sobreposições nos diapositivos, as projeções e as arquiteturas escolhidas como anteparos. Foi nessa etapa do projeto que passei a desenvolver o processo de criação como se estivesse trabalhando em um ateliê aberto. Para poder realizar o trabalho, entrei em contato telefônico com representantes da Secretaria de Cultura e Turismo da Cidade antes de ir pela primeira vez à cidade. Expus minhas intenções e expliquei-lhes o contexto do projeto Areal. Em minha primeira visita à cidade um dos representantes apresentou-me os principais pontos da cidade e da região. Durante essa etapa eu fotografei o local, fiz algumas anotações e conheci pessoas. Meses depois, novamente contatei a equipe e comuniquei-lhes quando eu iria novamente à cidade. Como desta vez eu iria projetar imagens na parte histórica da cidade e gostaria que a população acompanhasse o processo de trabalho, solicitei que eles produzissem alguma divulgação. A intenção inicial era de compartilhar um processo de criação em andamento no espaço urbano, mas sem caracterizar as ações como intervenção ou obra de arte. No transcorrer dos dois dias de projeções feitas na cidade de Mostardas as imagens foram projetadas em seqüência com intervalos aleatórios em diversos prédios do centro da cidade. No primeiro dia sobre diferentes arquiteturas: casas, igreja, câmara de vereadores e, no segundo dia, a projeção ficou concentrada na janela do hotel São Luis Rei. Eu posicionava o projetor, solicitava a licença para o uso da energia, perguntava se os presentes gostariam de ver algumas imagens e iniciava a projeção de uma série de imagens sobre o prédio em frente, o que durava uma meia hora. Depois de muita conversa eu agradecia e deslocava o projetor para outro prédio, utilizando os mesmos slides e projetando-os novamente por mais tempo. As imagens sobre as quais mais ouvi comentários foram as que continham imagens de casas do balneário Mostardense, obtidas na

⁸⁰ TEDESCO, Elaine. "Registro". In: Seminário Nacional de Artes da Universidade Federal de Santa Maria. *Anais*. Santa Maria: UFSM, 2003, p.206. Nestas páginas (61-63) reescrevo parcialmente o relato apresentado no texto "Registro".

⁸¹ *Editar* aqui tem o sentido utilizado na fotografia de base química: a partir do filme revelado e feitas as provas de contato, escolher os fotogramas que deverão ser ampliados.

região durante a primeira viagem. Tive assim a oportunidade de tratar o centro histórico da cidade como um ateliê aberto, no qual as pessoas puderam acompanhar as experiências do processo de criação, auxiliando e conversando sobre o que viam. No segundo dia, enquanto a projeção acontecia em uma cortina transparente, que coloquei na janela da fachada do Hotel São Luis Rei, a projeção foi acompanhada por dois grupos de pessoas – os que assistiam do lado de dentro e os que assistiam do lado de fora.⁸² Como a seqüência era de poucos diapositivos, eu a repeti várias vezes durante uma hora e meia. Os grupos de pessoas se alternavam e a cada seqüência teciam novos comentários sobre a luz, as cores, as casas do balneário, a cortina, a imagem na janela e tudo outra vez, dito de outro modo, por outra pessoa.

Os meus procedimentos de ateliê anteriores, que consistiam em desenvolver a concepção e experimentação das propostas de trabalho sem a presença de público e em um espaço privado, sofreram um abalo significativo. Na experiência em Mostardas, o que *foi exposto era uma parte do processo de trabalho e não o resultado final.*

Continuei a desdobrar o processo em Rio Pardo, certa de que

Fig. 25. Projeção realizada na Cooperativa agrícola Rio Pardo, janeiro de 2003



estava mais interessada no como fazer. Fui à cidade pensando em criar um trabalho na antiga estação férrea, mas chegando lá logo desisti. No caminho, deparei-me com algumas antigas construções, um engenho e um hotel, que atualmente são parte de um complexo chamado Cooperativa Agrícola Rio Pardo. Nesse local muitas portas

⁸² TEDESCO, Elaine. *Op. Cit.*

estavam abertas, o que *permitia que parte do funcionamento do trabalho ali desenvolvido fosse visto*. Diante de uma das portas seis mulheres costuravam. Parei para conversar e ver de perto o que costuravam – cerziam sacos para guardar arroz. Fotografei-as e depois fiz uma visita pelo local. Durante o trajeto encontrei o espaço ideal para fazer as projeções no galpão que hoje é utilizado como depósito de sacos e que, no início do século 19, era o hotel da cidade.

Voltei numa sexta-feira de janeiro e, depois do horário do lanche local, apresentei o projeto para o grupo de costureiras e alguns funcionários da Cooperativa. Durante a conversa com eles, observando suas reações às imagens, eu escolhi os dois slides que iria projetar no espaço pretendido. Enquanto eles deram seguimento a seu trabalho, iniciei a projeção e o registro fotográfico da mesma, e continuamos conversando cada qual com seu ofício até o final do expediente. Houve um deslocamento inevitável no espaço de trabalho deles, o lugar onde estávamos não era o mesmo, pois as imagens projetadas transformaram-no momentaneamente e ambos – imagem e lugar – agregaram-se e implicaram-se mutuamente. Mas não só. Os processos de trabalho (meu e deles) também foram deslocados, transformados, contagiados, sugerindo um trânsito entre os conceitos: apropriação, realidade, ficção e documento.⁸³

Nessa escritura em caráter de relato, apresentei as circunstâncias de criação das projeções impregnadas de uma narrativa conduzida com um olhar pitoresco. Penso que a inserção de tais depoimentos em uma pesquisa de Poéticas Visuais deva contribuir, assim, tornando transparente a situação de observadora do próprio processo. Analisando o relato, ficam evidentes alguns aspectos de minha relação, na época, com o local e as pessoas. A idéia de realizar um processo pessoal de trabalho, sem considerar o seu comprometimento com as necessidades, ou desejos das comunidades, creio, revela o aspecto de ateliê na forma mais convencional do termo – local onde o artista desenvolve sua obra. Afastando o trabalho do senso de isolamento do artista, o meu desejo de comunicação com os presentes implica em uma modificação na situação do ateliê, abrindo a proposta para criação de encontros, em que a vivência da experiência artística é a troca simbólica resultante.

⁸³ TEDESCO, Elaine. *Op. Cit.*

3.1.3 O ateliê aberto, que lugar é esse?

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência.(...) Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (...) O Espaço (...) é de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) é um lugar praticado.⁸⁴

Michael de Certeau

A partir da leitura de meus textos escritos em 2003, citados nas páginas anteriores, observa-se a repetição da expressão *ateliê aberto* e a afirmação de que “meus procedimentos de ateliê anteriores sofreram um abalo significativo”, mas não se compreende que mudança foi essa e como ela implicou em alterações no meu processo de trabalho.

Anteriormente afirmei que “a casa é o filtro por onde passa o meu olhar sobre a cidade”. Hoje, de modo diverso a 2002, quando escrevi a minha dissertação de mestrado⁸⁵, penso que a casa era o pano de fundo e já não acredito que haja algum filtro além do próprio pensamento acompanhado do necessário esquecimento. Coincidência ou reação, desde que me mudei para uma “casa” – e pela primeira vez pude ter no mesmo terreno um “ateliê em casa” –, gradativamente esse ateliê foi sofrendo alterações em suas funções.

O que é um ateliê? Geralmente, um espaço fechado no qual o artista guarda seus materiais, objetos, livros, documentos e ali articula, cria. Se for um ateliê coletivo, e os meus sempre o foram, é um espaço de convívio, troca e experimentação. No ateliê, cada gesto sobre o trabalho em andamento está impregnado de seqüências perceptivas que se

⁸⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 201-202. Em minha dissertação de mestrado o título do sub-capítulo 2.2 era: *Que lugar é esse?* Ao longo do texto descrevo como emprego o termo *lugar* a partir de conceitos de Michael de Certeau.

⁸⁵ Em epígrafe no primeiro capítulo.

transformam em cadeias imaginativas e acionam formas e conceitos. Já ateliê aberto é um termo usado para definir quando o ateliê de um artista está aberto para visitas.

Jean Marc Poisont, em seu livro *L'atelier sans mur*⁸⁶, nomeia ateliê sem as paredes um conjunto descontínuo de obras realizadas no final dos anos sessenta e início dos setenta, entre os quais “existe a mesma vontade comum de fazer entrar qualquer coisa da realidade na matéria mesma da obra”.

Claudia Marinho estabelece, em uma abordagem baseada na crítica genética, uma atualizada definição do termo ateliê em seu texto: “espaço e criação: os ateliês das cidades contemporâneas”⁸⁷, no qual, afirma que “os ateliês instalados nas cidades contemporâneas são produtos de diálogos e de apropriações feitas pelo artista e, portanto, parte integrante e reveladora de seu processo criativo”. Sua definição de ateliê cria um espaço de transição entre o ateliê tradicional e o ateliê situado em qualquer porção da cidade. A autora refere-se à cidade sem adentrar em questionamentos críticos quanto ao que seja o espaço público. Volta a sua análise para os modos como os artistas estabelecem suas relações discursivas com o contexto a partir de princípios preexistentes em seus processos criativos.

Borriaud afirma que “O ateliê perdeu sua função inicial: ser “o” lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las.”⁸⁸ Para o autor essa mudança está vinculada as transformações da vida contemporânea, onde existe uma vasta multiplicidade de matérias primas e meios de acesso a outras imagens como a televisão, o computador. A idéia de ateliê é ajustada de acordo com os projetos do artista.

⁸⁶ POINSONT, Jean Marc. *L'atelier sans mur*. Paris: Art Édition, 1991, p.7.

⁸⁷ MARINHO, Claudia. “Espaço e criação. Os ateliês das cidades contemporâneas.” In: www.br.geocities.com/anpap_2004/textos/chtca/claudia_marinho.pdf. Acesso em 02/08/2008. Claudia Marinho é artista plástica, web designer. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisadora do Centro de Estudos em Crítica Genética. Professora do curso de Design Digital na Universidade Anhembi Morumbi nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação.

⁸⁸ BORRIAUD, Nicolas. “O que é um artista (hoje)?” 2002. In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (Org.) *Arte & Ensaios*, n. 9, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, escola de belas Artes da UFRJ, 2003, p.76-79.

De acordo com Paola Berenstein Jaques,

A exploração artística do espaço urbano inicia-se com as experimentações dos dadaístas – com as excursões urbanas por lugares banais, as deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, e continuaram com os surrealistas liderados por Breton, pela experiência física da errância no espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas”⁸⁹.

Segundo a autora, os situacionistas, que criticavam os passeios burgueses realizados pelos surrealistas, contribuíram para o desenvolvimento da mesma idéia ao proporem a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas. Foi como uma reação aos grandes eventos promovidos pelas elites e pelos governos, em que a posição do público é de mero espectador passivo, ao que Guy Debord nomeou *sociedade do espetáculo*, que os Situacionistas formularam, no final dos anos 50, o conceito de “situação construída”. Tais situações propunham formas singulares, difusas, cotidianas e baseadas no desejo de reapropriação do espaço urbano. Nelas, o público seria levado a agir saindo da posição de mero espectador. Para eles, “a situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores”. O papel do público deveria se transformar a ponto de se tornar *vivenciador*⁹⁰.

No Brasil, as propostas de ações artísticas realizadas sobre o espaço urbano têm como marco a *Experiência nº2*, de Flávio de Carvalho, em 1931, na qual, como relata o artista: “Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o chapéu na cabeça e andando na direção oposta a que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato na fisionomia dos crentes”⁹¹, e tiveram continuidade nos anos 70, quando as propostas de intervenção se delinearam, muitas vezes, à margem do circuito de seu tempo, como foi o caso das *Edições 24 horas*, de Antônio Manuel, em jornal do Rio de Janeiro; ou ainda os

⁸⁹ In: JAQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.34.

⁹⁰ Ibidem. p. 62-63. *Internacional situacionista IS*, nº 1, junho de 1958. “Questões preliminares à construção de uma situação”. Ver ainda: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁹¹ CARVALHO, (apud LIGÉRO, Zeca). “Flavio de Carvalho e a rua: experiência e performance”, In: *O percevejo*, v.7, n. 7, 1999, p. 85.

*Cartazes Nervo-Óptico*⁹², em Porto Alegre, em 1973; o *Delírio ambulatorium*, de Hélio Oiticica; as interferências de Paulo Brusky, em uma das pontes de Recife em 1979; e ainda as ações do Grupo 3 nós 3⁹³, cobrindo monumentos públicos e lacrando galerias de arte em São Paulo, no mesmo ano.

Nos anos 90, iniciaram-se as edições do Arte Cidade⁹⁴ em São Paulo, coordenadas por Nelson Brissac Peixoto, proposta que se caracterizou por ser um evento curatorial com largo aporte financeiro, diferindo das demais ações citadas por uma série de características, entre elas, a proposição de ser um evento-espetáculo, dimensionado na medida da megacidade que é São Paulo, e não na medida do sujeito, como as propostas citadas anteriormente. Na mesma década, desenvolveu-se o projeto Arte Construtora⁹⁵, do qual participei. O projeto foi criado por artistas com o propósito de ocupar espaços arquitetônicos e ambientes naturais, com propostas específicas de intervenção e modificações provisórias para os lugares escolhidos em diferentes cidades do Brasil. Nas edições do Arte Construtora, os encontros entre os artistas, a convivência com diferentes processos de criação⁹⁶, as trocas e contaminações entre os trabalhos proporcionavam aos participantes a experiência de um ateliê aberto coletivo, no qual o tempo de convivência entre os artistas, bem como a produção dos trabalhos, significava mais do que a abertura dos espaços a exposição –

⁹² Sobre os Cartazes do Nervo-Óptico ver: CARVALHO, Ana Albani de. (Org.) *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Coleção fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

⁹³ Sobre o Grupo 3 nós 3 ver: RAMIRO, Mário. "Grupo 3 nós-3: The outside expands" In: *Parachute*, 116, Montreal, 2004.

⁹⁴ Sobre o Arte Cidade ver PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, São Paulo: Senac-SP/Marca d' Água, 1996.

⁹⁵ O Arte Construtora, iniciado em 1992, é formado pelos artistas Lucia Koch, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Marijane Ricacheneisky, residentes em Porto Alegre, e pelos artistas residentes em São Paulo Fernando Limberger, Luisa Meyer, Nina Moraes, Jimmy Leroy e Rochelle Costi desde 1996. A cada edição outros artistas são convidados. O projeto se auto-gerencia desde a escolha do lugar até a captação de recursos. As tarefas são divididas de acordo com a disponibilidade e capacidade de cada um. Mutirão é a palavra que melhor pode definir o modo de atuar do grupo, que também acolhe e procura por parcerias. Interessa envolver as comunidades que vivem nas proximidades e profissionais de outras áreas e outros artistas, empresas, instituições públicas e privadas. Para a realização dos projetos, os artistas também utilizam concorrências públicas e leis de incentivo. Maiores informações encontram-se em ARAÚJO, Virginia Gil. "As intervenções urbanas do Arte Construtora", In: *Revista ARS*, São Paulo: ECA/USP, Ano 1, nº2, 2003, p.73-77.

⁹⁶ AMARAL, Aracy A. "A propósito da Arte Construtora: das poéticas visuais às interferências urbanas" texto escrito em 1996. In: *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* Vol. 3: Bienais e artistas Contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, p.271-278.

quando os lugares eram abertos à visitação. Essas experiências de desenvolvimento do processo de cria o em situa es coletivas, fora de um espaço fechado, impregnaram em grande parte as minhas atua es e a maneira de me aproximar da cidade para aí desenvolver os processos de trabalho e ecoam até os dias atuais.

Nos últimos anos, o meu espaço de ateliê vem transformando-se lentamente em um escritório – onde mantenho os documentos de trabalho, equipamentos fotográficos, livros –, e a rua passou a ser verdadeiramente o meu local de experimenta o. Durante o trabalho realizado com as proje es em Mostardas/RS, constatei que estava tratando o espaço da cidade como um ateliê aberto porque eu agia de acordo com os princípios – já citados acima – que julgo pertencerem ao ateliê. Como o espaço urbano   um espaço público, e o ateliê do artista   um espaço privado, este último perdia o seu limite.

A transforma o que meu processo de cria o sofreu foi significativa. De um lado, tenho, em casa, um ateliê que   um misto de biblioteca e escritório, mas onde não consigo trabalhar porque não estou construindo objetos ou desenhando. De outro lado, o meu espaço de cria o passou a ocorrer na rua, por onde me desloco diariamente, ou qualquer outro espaço de convivência, como a piscina onde faço nata o ou a praia que contemplo, ou durante o transporte no deslocamento de uma cidade a outra.  , nesses locais, que pratico o *meu espaço psicoativo*.⁹⁷ Tenho certeza de que meu modo de criar mudou, pois, atualmente,   raro que eu consiga iniciar um trabalho no espaço fechado do ateliê. Preciso estar imersa no espaço urbano, percebendo suas nuanças para ser afetada por ele. Depois, no ateliê, passo a organizar as idéias, escrever e montar os projetos.

Para meu processo de cria o desenvolvido durante o Areal, no município de Mostardas, a ocorrência de um ateliê aberto foi proveitosa, mas não sei e não tenho como afirmar qual a diferença que tais proje es podem ter proporcionado para os habitantes que

⁹⁷ No texto anteriormente citado, “Espaço e cria o: os ateliês das cidades contemporâneas”, Claudia Marinho observa que o artista Tunga   quem melhor define as dinâmicas do ateliê nas cidades contemporâneas ao afirmar que não tem um ateliê, “mas um espaço psicoativo, um lugar de intensidade mental”.

presenciaram o processo de trabalho ocorrido no centro da cidade. O trabalho não propunha nenhuma espécie de participação, não convidava a alguma forma de colaboração que viesse a constituir o trabalho, não envolvia os moradores em alguma ação física que viesse a modificar o processo do trabalho em andamento, simplesmente, dava-se a ver como qualquer outra ação cotidiana. Não havia nenhuma *situação construída* a ser experimentada. O trabalho, tampouco, propunha-se a ser uma expressão da chamada estética relacional de Nicolas Borriaud⁹⁸. Conforme o autor:

A possibilidade de uma arte relacional – uma arte que tomaria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado – dá conta de uma mudança radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postos em jogo pela arte moderna.⁹⁹

Inserem-se, nessa definição, as propostas artísticas nas quais há uma atualização das formas de participação desenvolvidas nos anos 60-70. Em seu texto, o autor destaca como características presentes nas atuais formas de participação: o intercâmbio entre artistas de um lugar a outro; a interação entre as obras e as comunidades; as relações interpessoais como diferentes formas de colaboração e os interstícios. Isto ocorre por meio de procedimentos relacionais (encontros, conversas, espaços de convivência, participação, entre outros). Os trabalhos aos quais se refere o autor estão todos inseridos em um contexto de legitimação específico das artes visuais. Muitas dessas obras têm como tema as relações entre os sujeitos: “As obras expõem os modos de intercâmbio social, o interativo através da experiência estética proposta ao olhar, e o processo de comunicação em sua dimensão concreta de ferramentas que permite unir indivíduos e grupos humanos”.¹⁰⁰

No caso do processo das sobreposições que desenvolvi em Mostardas, existia o desejo de apresentar uma experiência de criação em andamento, com uma pequena dose de utopia

⁹⁸ BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2006. Ver também a crítica a essa definição em ARDENE. Paul. *Un arte contextual: creación artística en médio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006. p. 133-136.

⁹⁹ *Ibidem*, p.13.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.51.

ou de transgressão, dessa forma, as ações carregadas do espírito de experimentação foram acontecendo organicamente, misturadas às ações cotidianas que os habitantes da cidade estavam realizando. A escolha dos lugares – a fachada da Câmara de Vereadores, a Igreja e o mais antigo hotel da cidade – aponta para a implicação sociopolítica que essas construções simbolizam no espaço da cidade. Ao projetar, sobre esses lugares, fotografias da minha casa (série *Casas*) e de casas do balneário mostardense (local de veraneio mais próximo da cidade e freqüentado pelos moradores), penso ter criado uma trama de sentidos sobrepondo imagens de arquiteturas privadas e lugares públicos.

Nessa trama, as imagens sobrepostas às fachadas carregavam-se de significados múltiplos, e algumas delas aderiam, de tal forma ao lugar, que pareciam ter sido planejadas especificamente para aquele contato. Porém, ressalto que nenhuma imagem havia sido criada especificamente para ser projetada em alguma das arquiteturas utilizadas como anteparo. Durante as projeções, observei como algumas imagens se misturavam mais do que outras às paredes, seus volumes, objetos, aberturas e seus relevos, impregnando a arquitetura com um sentido temporário. Ao constatar essa espécie de aderência entre imagem e local, percebi que ali ocorria outra espécie de sobreposição, causada pela relação entre imagem luminosa projetada e a parede que lhe servia de anteparo. Parede que, por analogia ao processo fotográfico de laboratório passa a ser tratada como uma superfície sensível. Fotografei essa sobreposição para que a fotografia-documento revelasse esse amálgama que ocorria entre a imagem projetada e a superfície do prédio. Foi esse dado que me fez optar por, a partir de então, projetar diapositivos sem sobreposição, privilegiando a sobreposição direta entre dois lugares, um em imagem e outro físico. O foco das ações com projeções fotográficas¹⁰¹ passou, assim, a ser a sobreposição entre imagens e lugares escolhidos, resultando em uma transformação provisória do local.

Fico pensando se essa sobreposição não estaria implicando em uma sobreposição de outra natureza, pois essa fusão entre imagem e arquitetura me parece, até agora, ser um

¹⁰¹ Além de Rio Pardo, também, foram feitas projeções em um engenho no município de Arambaré e num hotel em Rio Grande.

desdobramento do efeito de sobreposição no plano bidimensional, que eu trabalhava diretamente no diapositivo para um efeito em três dimensões, em escala arquitetônica.

O *documento narrativo* exposto no início do capítulo parece, agora, como uma imagem fugidia, o releio, e penso nele como em uma camada anterior ao texto sobre o ateliê aberto. Na fusão das duas abordagens, afastadas pelo tempo e pelas seqüencialidades, surge outra imagem, e, nela, o ateliê aberto parece que poderia ter outras nomenclaturas – laboratório de projeção, interações na cidade, ou o ateliê em sobreposição com o espaço urbano.

Quando um artista escolhe um determinado lugar (coordenadas fixas e simbólicas definidas) para sobre ele criar suas proposições, ou seja, animá-lo pelo desdobramento de uma série de ações e movimentos com temporalidade definida, ele está necessariamente sobrepondo suas ações às ações que os demais habitantes da cidade, usuários do mesmo lugar, cotidianamente, também realizam. Essa sobreposição entre funções e intencionalidades de práticas de natureza distintas no mesmo *lugar praticado*¹⁰² implica na coexistência de acontecimentos transitórios e não planejados.

Para meu processo de trabalho a prática em um único contexto não permitia que eu verificasse que espécie de implicação esse exercício provoca no meu trabalho em relação ao campo da arte. Então, foi preciso dar continuidade às experimentações, foi a partir dessa necessidade que criei o projeto *Sobreposições urbanas*. Ao redigir o projeto para encaminhar o Fumproarte minha vontade era de trabalhar com o contexto da cidade em que vivo – Porto Alegre e ao mesmo tempo eu queria acompanhar outros processos de trabalho e também entender um pouco melhor sobre o funcionamento dos diferentes tipos de projetores de imagens. Outro ponto em questão era poder comparar a forma como os habitantes de uma cidade pequena como Mostardas receberam o ateliê aberto com a recepção de uma situação análoga por parte dos habitantes de uma metrópole.

¹⁰² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, n.1. As artes de fazer, Petrópolis: Vozes, 1994.

A EXPERIÊNCIA DO CONTATO DURANTE AS PROJEÇÕES

4.1 O CARÁTER EXPERIMENTAL NA ARTE BRASILEIRA

Creio ser importante fazer referência ao caráter experimental de uma das vertentes da arte brasileira. Em *Brasil diarreia*, Hélio Oiticica afirma que o caráter experimental (presente na Tropicália) erguia-se como algo positivo e, naquele momento, revolucionário, segundo ele, a arte experimental não existe, o que existe é *o experimental* – posição que assume “a idéia de transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes; é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência”. Oiticica finaliza o texto afirmando que “no Brasil, portanto uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo mais é diluição na diarreia”¹⁰³. No ano de 1975, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro programou uma série de *exposições experimentais* visando oportunizar e abrigar uma produção que não encontrava lugar no mercado de arte local. Dentre os artistas expositores, estavam Ivens Machado, Tunga, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff e Umberto Costa Barros¹⁰⁴. A afirmação de que o experimentalismo seria uma das identidades da arte brasileira é apontada por Fernando Cocchiarella, no texto *Da Adversidade Vivemos*, onde afirma: “entretanto ao contrário do que seríamos levados a supor, a principal contribuição da arte Neoconcreta para a arte contemporânea brasileira não é exclusivamente formal (construção), mas metodológica: consiste na valorização do experimental (processo) frente a quaisquer princípios normativos que limitem a invenção”.¹⁰⁵ Mais recentemente (1989), Paulo Venâncio Filho escreveu um texto para o catálogo da exposição *Tunga-‘lezarts’/Cildo Meireles ‘though’*, no qual, ao procurar definir a modernidade e uma identidade da arte brasileira, usou a seguinte definição: “Os trabalhos de Cildo Meireles e Tunga inscrevem-se

¹⁰³ OITICICA, Hélio. “Brasil diarreia”. In: FERREIRA, Glória. (Org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.280.

¹⁰⁴ GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. “Sala experimental”. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.380.

¹⁰⁵ COCCHIARALLE, Fernando. “Da adversidade vivemos.” In: FERREIRA, Glória. (Org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 504.

no quadro de experimentalismo da arte contemporânea brasileira. Esse quadro tinha como referências as tendências construtivas vigentes nos anos 1950 e as tentativas Pop nos anos 1960”¹⁰⁶. A valorização do quadro de experimentalismo, no caso dos trabalhos citados dos dois artistas, não significa que sejam obras abertas, processuais, ou em andamento. Significa que o envolvimento do artista no percurso do fazer é colocado em ênfase. É durante a elaboração da obra, que vai até o momento de sua instauração nas situações de montagem, que são feitas escolhas fundamentais.

4. 2 A EXPERIÊNCIA DE EXPOR O TRABALHO EM ANDAMENTO

Fernando Pessoa escreveu que a medida do relógio é falsa porque divide o tempo no modo espacial exterior. Não creio que se possa dizer que a medida do relógio seja falsa, mas essa é seguramente diferente da experiência subjetiva. A nossa experiência do tempo não coincide com aquilo que decreta o relógio. Agostinho dizia que o tempo é da alma e se interrogava sobre a possibilidade de unir na experiência subjetiva os diversos momentos do tempo.

Alberto Melucci

O termo *experiência* tem no presente contexto dois sentidos interdependentes: Está ligado a experiência vivida – momento perceptivo e singular de cada sujeito e refere-se a experimentação, a liberdade de criação e exposição do processo de trabalho.

Para Walter Benjamin¹⁰⁷, a narrativa – uma das formas de compartilhar a experiência – entrou em crise, assim como a experiência vivida na época da guerra. A experiência à qual se refere Benjamin está ligada a situações culturais de vida coletiva onde alguém conta uma

¹⁰⁶ FILHO, Paulo Venâncio. “Situações limite” In: FERREIRA, Glória. (Org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.300. Exposição realizada na Kanaal Art Foundation em Kortrijk, Bélgica, em outubro de 1989.

¹⁰⁷ BENJAMIN. Walter. “O narrador”. IN: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’ Água, 1992. Sobre a perda da experiência ver também: “Expérience et pauvreté” IN: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000. “Sur quelques thèmes baudelariens” IN: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.

história ou acontecimento para um grupo a partir de um ponto de vista que é simultaneamente coletivo e particular, imprimindo à narrativa dados ou elementos de sua própria vivência, existindo assim nessas situações um tempo compartilhado. O autor afirma que a experiência de contar uma história em um contato direto entre o narrador e o ouvinte passou a ser substituída pela informação e, na época em que foi escrito o texto (década de 30) Benjamin estava referindo-se à atualidade, à comprovação imediata e velocidade do jornalismo impresso.

Segundo Alberto Melucci,

Uma sociedade que faz das informações a sua fonte fundamental, muda as estruturas constitutivas da experiência. O modo como experimentamos a realidade e nós mesmos modificamos a sua dimensão cognitiva, perceptiva, emocional: a representação do espaço e do tempo, a relação entre a possibilidade e a realidade, aquilo que traz os vínculos naturais e a elaboração simbólica. A experiência se torna, assim, uma construção artificial, o produto de relação e de representações mais sólidas que de circunstâncias, leis da natureza ou causalidade.¹⁰⁸

Para Paul Ardene,

A “experiência” – na origem, a *experientia* latina – deriva do termo *experiri*, “fazer a prova de”, uma prova levada a cabo de maneira voluntária e em uma perspectiva exploratória, cuja finalidade é uma ampliação ou um enriquecimento do conhecimento, do saber, e das aptidões. Porque é uma prova, a experiência tem como natureza dinamizar a criação. Recorrer a ela permite agarrar-se a fenômenos inéditos que o artista provoca e precipita, esperando de seu desenvolvimento um aumento de expressão, uma melhor compreensão do mundo e uma possibilidade de habitá-lo melhor.¹⁰⁹

Concordo com Melucci quando ele analisa as mudanças que as sociedades informatizadas, nomeadas por ele de sociedades complexas, provocam na constituição da experiência à qual já se referia Benjamin na década de 30. Para o autor, as mudanças provocadas pelo acesso imediato a uma informação em um lugar distante no globo alteram a forma como os sujeitos percebem o tempo e o espaço, e por consequência vizinhança e

¹⁰⁸ MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global*. São Paulo: Editora Feltrinelli, 1992, p. 6.

¹⁰⁹ ARDENE, Paul. *Op. Cit.*, p. 32.

distância “tendem enfim a reforçar posteriormente a dilatação simbólica e a contração perceptiva do espaço”.¹¹⁰ Essas mudanças afetam o tempo interno de cada um, que por sua vez afeta o tempo que nos dispomos a contemplar ou que temos para compartilhar um contato direto, ou ainda para nos concentrarmos. Logo, não vejo como pensar na perspectiva exploratória sobre a qual escreve Ardene sem situá-la no contexto ao qual se refere Melucci. Por isso, quando encontro a *perspectiva exploratória* em minhas projeções, constato que estas se compõem simultaneamente pelos dois sentidos de experiência que listei anteriormente. Como um não existe sem o outro, incluo os dois sentidos da experiência em uma apreensão da temporalidade subjetiva. Uma determinada experimentação é levada a cabo por um determinado sujeito, durante uma determinada duração temporal em um contexto sócio-histórico específico, e este a experimenta em seu momento perceptivo e singular, único.

No caso dos meus trabalhos, aqui abordados, a experimentação determina uma disposição de expor o processo de trabalho e não o produto final. Por isso, inicialmente nomeei essa prática de ateliê aberto. Quando realizo as projeções, exponho uma determinada duração do processo de criação, etapa que engloba as tentativas de encontrar uma fusão a partir da sobreposição entre as imagens projetadas, as arquiteturas escolhidas como anteparo e o registro fotográfico desses encontros. Durante o tempo da projeção eu compartilho um contato direto com os presentes. Juntos (cada um a seu modo) percebemos a fusão encontrada ainda quando ela não ocorre. As projeções, que até hoje nomeio *Sobreposições*, podem ser qualificadas como um projeto aberto que se desdobra no tempo, um *work in progress*, um trabalho em andamento, no qual pontualmente crio situações para experiências compartilhadas no espaço urbano. Durante essas situações, o fato de estar fazendo, desenvolvendo o trabalho, explorando as diferentes possibilidades, buscando estabelecer relações de contato importam mais do que o resultado final.

¹¹⁰ MELUCCI, *Op. Cit.*, p. 19.

Enquanto estive projetando, tive a sensação de que expor e compartilhar com os transeuntes uma etapa do processo de criação mostrando o trabalho em andamento poderia ser comparado à realização de qualquer outro trabalho que se dê na rua, como vender comida e objetos ou estar consertando uma calçada. Mas também poderia ser comparado a engendrar um interstício¹¹¹ na rotina do lugar ou ainda a desenvolver a pesquisa com diversos sujeitos, provocando situações de intercâmbio imprevistas e desordenadas – nas quais as relações intersubjetivas ocorrem por empatia com a interferência provocada no espaço urbano – ou manifestações de direito – quando os observadores ou proprietários manifestam-se contrários às mesmas.

Ao expor uma etapa do processo de criação nesses projetos com a projeção de fotografias sobre arquiteturas em diferentes cidades, estou disponível a compartilhar a experiência da dúvida, vivenciá-la coletivamente. Durante o procedimento de projeção na rua está em andamento a dúvida como um processo de pensamento¹¹², um pensamento por imagens que precisa ser completado, como uma forma, uma *Gestalt*. As minhas dúvidas classificam-se em procedimentais e formais (por exemplo, qual ou quais diapositivo(s) escolher, a que distância colocar o projetor, sobre que parede projetar) e pragmáticas e contextuais (por exemplo, de onde tirar a energia elétrica, quais as implicações que o trabalho propõe, o que é o lugar, quem o frequenta, entre outras). E essas dúvidas se explicitam durante os deslocamentos das projeções e troca dos diapositivos. Isto ocorre porque por mais que eu saiba como funcionam os diferentes projetores, quais os slides que carrego comigo, qual a arquitetura escolhida, eu não faço um projeto anterior, nem em desenho, nem no computador, nem em maquetes. Não me interessa realizar um desenho prévio para simplesmente expor o resultado final. Eu estou interessada justamente em agir *in*

¹¹¹ Aqui adoto a noção de interstício apresentada por Nicolas Borriaud quando constata que certas propostas de arte contemporânea apresentam um interstício social. Segundo o autor: “Este termo ‘interstício’, foi usado por Karl Marx para definir comunidades de intercâmbio que escapavam ao quadro econômico capitalista por não responder a lei da ganância: truque, vendas a longo prazo, produções autárquicas, etc. O interstício é um espaço para as relações humanas que sugere possibilidades de intercâmbio distintas das vigentes neste sistema, integrado de maneira mais ou menos harmoniosa e aberta no sistema global.” In: BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 15-16.

¹¹² FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 36-37.

loco. Em criar um espaço temporário para a improvisação. Penso em provocar intervalos fugidios que se mesclam à cidade. Não quero que exista uma mediação¹¹³ entre os sujeitos que passam, param, olham, e o acontecimento; prefiro que o trabalho seja visto no momento de sua instauração, de sua pasmação primeira, misturado às coisas do cotidiano do lugar.

4.2.1 A projeção como contato

Na sala de projeção cinematográfica cria-se um ritual para assistir ao filme: primeiro a redução da luz, depois a escuridão, o silêncio dos espectadores sentados com poucos movimentos sobre a cadeira. Ali tudo se passa diante do olhar do espectador. As projeções em galerias e museus não possuem o mesmo ritual, não propõem a mesma espécie de recepção. Nelas o observador movimenta-se e percebe o espaço contaminado pelo som e imagem com seu corpo em movimento. Existe nessa vivência dentro do espaço expositivo uma inseparabilidade entre ambiente, projeção e espectador, que é tratada por Thomas Zummer como interface.

(...) E desde que a interface é uma superfície – física ou conceitual – onde dois ou mais elementos (biológicos e tecnológicos) se encontram. O termo também adquire um sentido geral no qual conota uma conexão, hierarquia ou relação de algum grupo, entre ou envolvido por elementos diversos ou heterogêneos. Nesse senso geral todos os elementos de um ambiente projetivo – incluindo nós mesmos – constituem uma interface, uma vizinhança comum com a qual sentido e reflexão, simulação e cognição, história e físico interagem.¹¹⁴

A partir da definição de Zummer, é possível afirmar que as projeções conformam-se como espaços de interface. A palavra *interface*, no entanto, atualmente traz agregada em

¹¹³ Sobre mediação ver ZIELINSKY, Mônica. “A arte e sua mediação na arte contemporânea, 1999” In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 221-226.

¹¹⁴ ZUMMER, Thomas. “Projectio and dis/embodyment: genealogies of the virtual”. In: *Into the light: the projected image in American art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001, p.77. “(...) And, since the interface is a surface – physical an/or conceptual – where two or more (biological and technological) entitles meet, the term has also acquired a general sense in which it connotes a connection, hierarchy, or relationship of some sort, between or among diverse, heterogeneous elements. In this general sense all of the elements of a projective environment – ourselves included – constitute an interface, a common boundary within which sense and reflex, simulation and cognition, history and psyche interact.”

seu significado corrente a relação com o ambiente digital, e esse não é o caso de meu trabalho. Além do que o autor está referindo-se a projeções realizadas em exposições de arte em espaços fechados, destinados a esse fim.

Entre a superfície de dois corpos ou um corpo e um equipamento pode ocorrer uma interface, tal como constata Zummer, mas também posso afirmar que entre dois corpos o que ocorre é uma forma de contato direto¹¹⁵, que é simultaneamente conhecimento e afeto entre sujeitos; e que entre o sujeito e a máquina o que ocorre é um contato tecnestésico¹¹⁶. *Contato* é, também, o termo utilizado em fotografia analógica para designar a prova de tom e contraste do negativo fotográfico sobre o papel – a prancha de contato. A palavra *contato* possui um senso geral que conota “uma conexão, hierarquia ou relação de algum grupo, entre ou envolvido por elementos diversos ou heterogêneos”. Além disso, contato também significa comunicação que pode ser estabelecida através de meios como o telefone, a Internet, o telégrafo, entre outros. O contato a que me refiro não está apenas nas estruturas, inclui os sujeitos e propõe um intervalo. “É a reserva do (nosso) devir mundo.”¹¹⁷

As projeções conformam-se como espaços onde ocorrem diferentes formas de contato. A natureza desses contatos interdependentes caracteriza as diferentes situações de projeção e resulta em algumas formas de sobreposição.

A seguir destaco as diferentes formas de contato observadas durante as projeções:

¹¹⁵ José Gil em sua pesquisa sobre o corpo desenvolve uma reflexão sobre o que seria o interior do corpo e, ao longo dessa reflexão, afirma que quando um sujeito se comunica com o outro, ambos entram em contato e misturam substâncias. Para o autor esse comunicar implica em um contato direto, que é ao mesmo tempo conhecimento e afeto, e o misturar de substâncias que se visa é conhecimento imediato pela afetividade. In: GIL, José, *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p. 148.

¹¹⁶ COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003, p. 15-16. Couchot afirma que a experiência tecnestésica modela no sujeito um sujeito-NÓS. Para o autor, quando o sujeito controla técnicas e manipula máquinas através das quais vive uma experiência íntima que transforma a percepção que tem do mundo, ele vive uma experiência tecnestésica. Penso que necessariamente experiências dessa natureza passam pelo contato físico, daí a nomenclatura contato tecnestésico.

¹¹⁷ HUCHET, Stéphane. “O contato”. São Paulo: Paço das Artes, 2002, p.10.

1. Contato direto entre os sujeitos presentes no local de projeção; 2. Contato tecnestésico entre meu corpo e o equipamento de projeção; 3. Contato entre os sujeitos e o ambiente com a projeção (a interface de Zummer); 4. Contato entre a imagem projetada e o anteparo resultando em sobreposições.

É a partir da interdependência entre essas diferentes naturezas do contato que penso que a experiência de cada projeção possui sua própria complexidade, ficando difícil criar uma definição que englobe todas elas. Por isso decidi no presente texto abordar distintas circunstâncias de projeção.

As projeções que faço têm a duração de uma sessão de cinema, variando do tempo de um curta-metragem a um longa-metragem. Durante todo o tempo eu fico junto ao projetor, operando a projeção das imagens, sem narrativas, sem som, sem movimento. O movimento e o som são os da cidade, seus ruídos, seus automóveis, as conversas das pessoas. Pode-se comparar a duração da imagem projetada a uma grande distensão do tempo cinematográfico, um *still* que lentamente adere à superfície da fachada que lhe acolhe. Tanto a imagem quanto a superfície contaminam-se, modificam-se, implicam-se mutuamente, impregnam-se uma a outra, enfim, sobrepõem-se uma a outra.

4.2.3 Experiência e contato na projeção no forno de uma olaria

Uma das projeções que realizei em 2003 teve como sala de projeção o interior do forno de uma olaria (figura 26). O trabalho ocorreu dentro da programação do seminário *Arte contemporânea: ação e reflexão*, organizado pela Universidade Federal de Santa Maria. O trabalho foi visto por um grupo pequeno de estudantes, artistas e professores de arte.

Assim como nas outras vezes que fiz as projeções, levei uma série de diapositivos para experimentar como resultariam as sobreposições entre as diferentes imagens e a parede escolhida como anteparo. O diapositivo escolhido para ficar projetado por mais tempo foi a imagem da *Cabine nicho* que fotografei em uma paisagem (e que já havia sido projetado em Rio Pardo, figuras 21 e 25). Pode-se comparar o registro fotográfico das três projeções da

mesma imagem sobre diferentes anteparos e ver como se comportam as sobreposições entre uma mesma imagem e anteparos distintos. O registro fotográfico reproduzido na figura 21 apresenta o dispositivo de projeção, expondo o modo como a sobreposição é produzida e mostrando também de onde vem a imagem que entra em contato com a parede ao fundo. Na figura 25 o diapositivo projetado mais parece uma pintura ou um adesivo colado sobre os sacos. Já na figura 26 o diapositivo e a parede fundem-se de outra forma, resultando em uma sobreposição com um efeito de continuidade volumétrica. Em outras palavras, há uma homologia entre os elementos que compõem a imagem com os elementos que compõem a arquitetura (ou quando o caso os objetos – sacos).



Fig.26. Projeção realizada no interior do forno de uma olaria, Santa Maria, setembro de 2003



Fig. 27 (revido imagens 21, 25, 26)

Entrar dentro do forno, sentir o cheiro, os ruídos e o calor vindo do forno ao lado, foram elementos inseparáveis da experiência vivida. O local todo convidava ao deslocamento e à exploração. O estranhamento de ir até uma olaria, deslocar-se por entre as pilhas de tijolos secando e adentrar em um forno, sentir o calor do outro forno que estava em funcionamento e ali ver uma imagem que não se explicitava e necessitava ser descoberta, provocava os cinco sentidos.

Essa vivência da duração diante das propostas tridimensionais que provocam a percepção do sujeito, como no caso das projeções que realizo, relaciona-se com o “um estado de ser” que Robert Morris chamava de *presentidade* (presentness). Um estado que só acontece no tempo presente e é como tal indescritível. É uma experiência física, psico-sensorial, que ocorre no sujeito e entre ele e o espaço/tempo onde ele está. Ao escrever sobre os limites da fotografia em registrar trabalhos que aglutinam o tempo, Morris afirma:

Entretanto o espaço evitou o seu perverso olho de ciclope. Seria possível dizer que os trabalhos em discussão não só resistem à fotografia como sendo sua representação, mas tomam uma posição absolutamente oposta ao sentido da fotografia. Provavelmente não há nenhuma defesa contra os poderes malévolos da fotografia para converter todo aspecto visível do mundo em imagem estática e consumível. Mesmo se os trabalhos em discussão são opostos à fotografia, não escapam dela.¹¹⁸

Em meu trabalho, diferente dos trabalhos aos quais se refere Robert Morris (Minimal e Land Art), não é possível que a discussão seja oposta à fotografia, pois ele parte de um

¹¹⁸ MORRIS, Robert. “O tempo presente do espaço”. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 417.

cruzamento entre a fotografia e as situações espaciais. Crio um campo no qual coexistem o registro fotográfico de algumas de minhas escolhas por obtenções de imagens da cidade, novos deslocamentos por cidades, novas escolhas, registros, o transporte de imagens de um lugar a outro, a criação de situações de projeção e novos registros fotográficos. Mas é possível dizer que uma das proposições desse processo – a experiência vivida nas situações de projeção – resiste à fotografia ao mesmo tempo que nela deixa sua marca. Como escreveu Benjamin

Mesmo na reprodução mais perfeita falta *uma* coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida.¹¹⁹

A experiência vivida se apaga e na fotografia resta a marca do vínculo com uma determinada história vivida, mas para que essa seja entendida, precisa ser acompanhada de algo mais, e esse algo mais pode ser apenas uma informação ou uma narrativa.¹²⁰

4.3 SOBREPOSIÇÕES URBANAS: A APRESENTAÇÃO DO PROJETO

*Sobreposições urbanas é uma série de intervenções com projeções de imagens sobre a paisagem urbana de alguns bairros da cidade de Porto Alegre. O espaço público neste projeto funciona como um ateliê aberto onde os observadores acompanham os procedimentos do artista que ali trabalha criando relações entre suas proposições e o lugar escolhido.*¹²¹

Planejei o projeto *Sobreposições urbanas*¹²² com a intenção de obter um financiamento para dar continuidade à pesquisa com a projeção de fotografias sobre a arquitetura no

119

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 77.

¹²¹ Parágrafo que resumia o projeto no formulário apresentado ao FUMPROARTE.

¹²² Concepção e coordenação: Elaine Tedesco. Coordenação de produção: Elcio Rossini. Projeto gráfico do catálogo: Fábio Zimbres. *Sobreposições urbanas* foi realizado em 2004, financiado pelo FUMPROARTE, fundo de financiamento à cultura do Município de Porto Alegre.

espaço urbano iniciada com o projeto *Sobreposições imprecisas*. Como as ações, nesse último, haviam ocorrido em cidades do interior do estado, pensei em realizar uma proposta para Porto Alegre, onde vivo. A fim de ampliar a possibilidade de contatos e trocas, convidei outros artistas que conheço e que também trabalham com fotos ou vídeos para participarem do projeto: Clóvis Martins Costa, Lizângela Torres, Mima Lunardi e Renato Heuser.¹²³ Como no recorte escolhido para o presente texto refiro-me ao desdobramento de um determinado processo de criação com a projeção de imagens fotográficas em minha poética, optei por não focar os trabalhos coletivos. Se me refiro à criação do projeto *Sobreposições urbanas* é para, dessa forma, contextualizar as circunstâncias que me oportunizaram dar continuidade à pesquisa. Acredito que assim explicito um dos meus modos de atuação diante do contexto cultural da cidade. Ao mesmo tempo, deixo de lado a reflexão sobre as ações coletivas no contexto contemporâneo e suas implicações.¹²⁴

4.3.1 Do documento ao objeto fotográfico

No projeto *Sobreposições urbanas* o meu processo de trabalho específico foi desenvolvido em duas etapas. Na primeira etapa trabalhei sozinha e escolhi como local uma ruína que está situada na beira da praia no bairro Belém Novo. Escolhi este lugar porque em minha infância costumava ir até esta praia com minha família e o local funcionava como um bar. Nos anos 70, ainda era possível banhar-se nas águas do lago Guaíba (na época chamado de rio), mas depois as águas foram poluídas e assim ficaram por muito tempo. Nos anos 90, a prefeitura da cidade de Porto Alegre criou um programa de despoluição que foi posto em prática e em 2004 finalmente o balneário foi considerado adequado para banho. As minhas ações no local duraram dois meses. Era verão e eu ia para lá uma vez por semana para

¹²³ Renato Heuser é pintor, graduado pelo Instituto de Artes da UFRGS, em 1984 - Fez curso de especialização em Pintura sob a orientação de Raimund Guke na Hochschule der Kunst, Berlim (Alemanha). É Professor Adjunto do Instituto de Artes da UFRGS. Mima Lunardi é formada em filosofia pela PUC/RS, 1976 e em Direção teatral pela UFRGS, 1989. Em 200 participou de diversas exposições nos Eventos Culturais Itaú. Lizângela Torres é artista plástica, Graduada pelo Instituto de Artes da UFRGS em 2004 recebeu o Prêmio exposição - 16º Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre. Clóvis Vergara Martins Costa tem Mestrado pelo Programa de Pós- graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, é professor no Centro Universitário Feevale, onde Coordena a Pinacoteca.

¹²⁴ Não farei nenhuma abordagem sobre as propostas dos artistas convidados, pois seriam meramente descritivas e parciais. Informações mais detalhadas estão no catálogo.

executar minhas experimentações, com tecidos, performances e projeções de diferentes imagens (fig.28) Nem tudo foi documentado. Escolhi fixar apenas as imagens que julguei terem de fato impregnado o local e sido por ele impregnadas.



Fig. 28. Projeção sobre a ruína em Belém Novo, Porto Alegre, 2004

Na segunda etapa realizei duas projeções na zona norte da cidade. Na primeira delas, realizada em um dia de muita chuva, em uma garagem dos anos 70 onde atualmente funciona um centro de distribuição dos Correios que fica no bairro São Geraldo, trabalhei em parceria com Mima Lunardi (figuras 29 e 30). A outra foi feita sobre a fachada de um antigo moinho (fig.34), onde atualmente funciona um depósito de materiais de uma empresa, situado no bairro Navegantes.



Fig. 29 Projeção no prédio dos Correios, uma garagem dos anos 50 no Bairro São Geraldo, Porto Alegre, 2004.

Fig. 30. Projeção no prédio dos Correios, uma garagem dos anos 50 no Bairro São Geraldo, Porto Alegre, 2004. No primeiro plano a frase projetada por Mima Lunardi

As figuras 31, 32 e 33 são as imagens que editei desse conjunto de documentos para serem impressas no catálogo¹²⁵ e as únicas que digitalizei para imprimir em papel fotográfico¹²⁶. Através da fotografia, como já afirmei, posso capturar o contato da projeção sobre a arquitetura. Mas o que revelam essas sobreposições?

Quando analisei essas fotografias de documentação do projeto – feitas durante o registro de algumas das projeções realizadas ao longo das explorações que fiz sobre uma ruína no bairro Belém Velho, em Porto Alegre, no mês de fevereiro de 2004 –, descobri que essa documentação fotográfica não só não revelava o contexto nos quais as projeções haviam ocorrido, mas tampouco expunha o lugar onde a sobreposição ocorria (o que fora possível identificar na documentação realizada em Mostardas e Rio Pardo). Tais fotografias pouco mostravam da arquitetura que servia como anteparo e da imagem projetada – o que elas apresentam é a fusão entre as duas, a sobreposição é a imagem que resta. O aspecto de decadência da(s) arquitetura(s) é o que se vê nessa sobreposição, inevitável em uma sobreposição de imagem de ruína sobre outra ruína (figuras 31 e 33) ou de uma ruína sobre ela mesma (figura 32). São imagens escuras e contrastadas, nas quais o enquadramento frontal aproxima-se da posição do projetor. As composições vazias nada revelam do movimento ao redor, não mostram nenhum observador, parecem ter sido feitas em espaços isolados, vazios. Nada mostram do processo aberto que foi realizado durante o tempo de experimentação, nem os sons das conversas, nem as luzes dos carros, nem a situação do projetor. Nem tampouco expõem a espacialização criada em uma das ações feita com três projetores (dois de slides e um de vídeo). Assim como na figura 33 o registro fotográfico apresenta uma imagem onde novamente *o diapositivo e a parede fundem-se, resultando em uma sobreposição com um efeito de continuidade volumétrica.*

¹²⁵ TEDESCO, Elaine. *Sobreposições urbanas*. Porto Alegre: Fumproarte, 2004, 1000 exemplares.

¹²⁶ Os registros foram feitos em diferentes datas e com três tipos de câmeras: uma 35 mm, uma digital e uma 6x7. Inicialmente foram feitas várias tentativas para acertar a relação entre o diafragma e o obturador mais adequada. Como não trabalho com a anotação dos registros técnicos, estimo que a relação feita tenha sido de abertura de diafragma 4.5 e o obturador em *b* variando de 3 a 7 segundos.



Fig. 31. *Sobreposições urbanas*, projeção em uma ruína no bairro Belém Novo em Porto Alegre, 2004



Fig. 32. *Sobreposições urbanas*, projeção em uma ruína no bairro Belém Novo em Porto Alegre, 2004

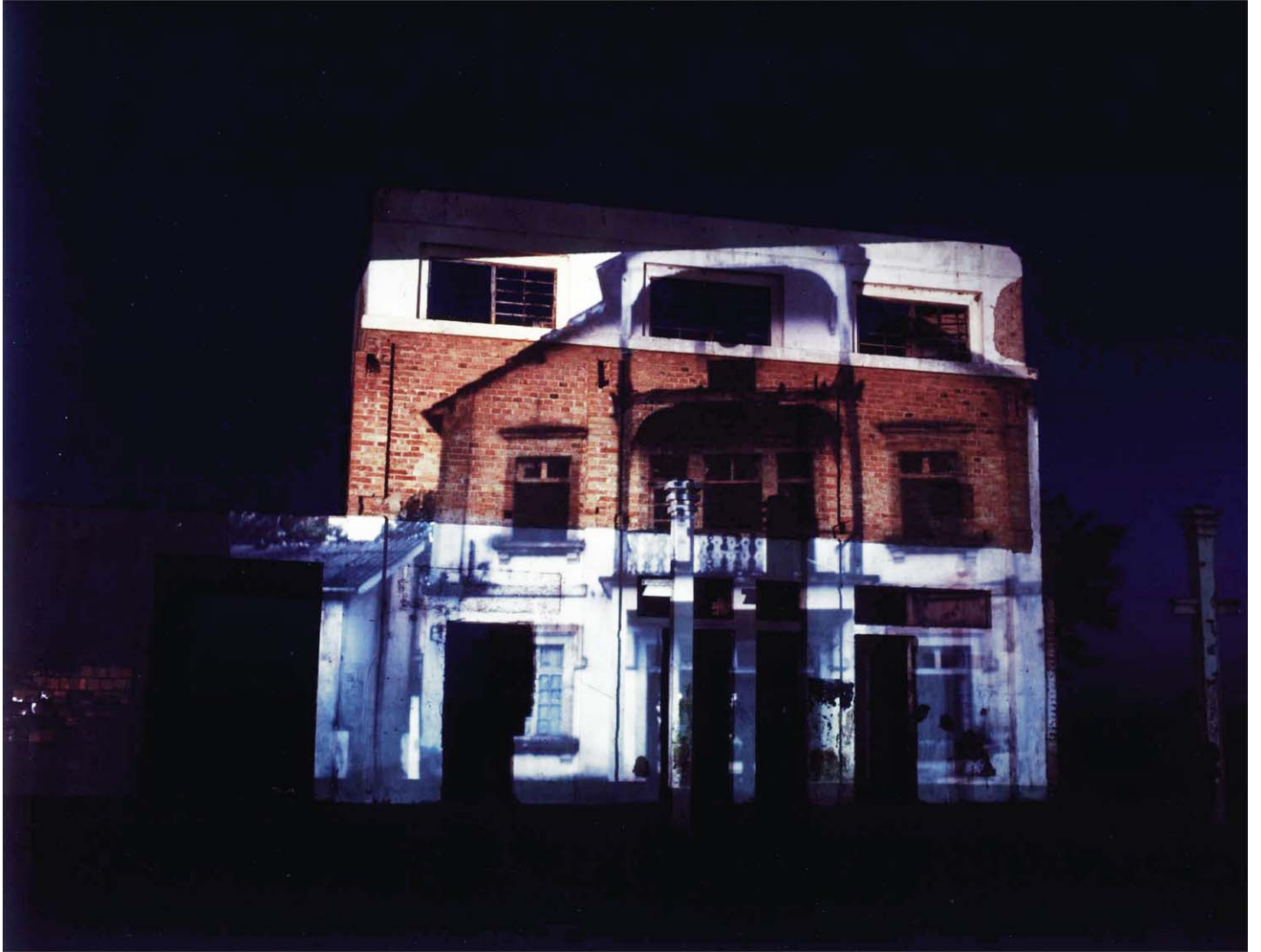


Fig. 33. *Sobreposições urbanas*, projeção em uma ruína no bairro Belém Novo em Porto Alegre, 2004

Nesse processo ocorre algo análogo a “rede de significações” observada por Glória Ferreira quando escreve sobre o trabalho fotográfico de Duchamp, Man Ray e Brancusi, escreve a autora:

Ao deslocarem o fazer artístico da produção de objetos para a constituição de uma rede de significações, que inclui o contexto em que se apresentam, incorporam a reprodução da obra como imagem não referida à verdade ou exatidão, mas, de acordo com Marie-José Mondzain como ‘puro acontecimento, estrito advento’, que coloca em relação o presente da ausência.¹²⁷

As fotografias, que nada ou pouco revelam da situação de projeção, enquanto as apagam colocam-se como ausência das mesmas. Ao mesmo tempo, algo novo surge aí, é exatamente nesse apagamento que vejo surgir um novo trabalho e constato a possibilidade de uma fotografia autônoma em relação a situação de documentação e potente enquanto objeto artístico.

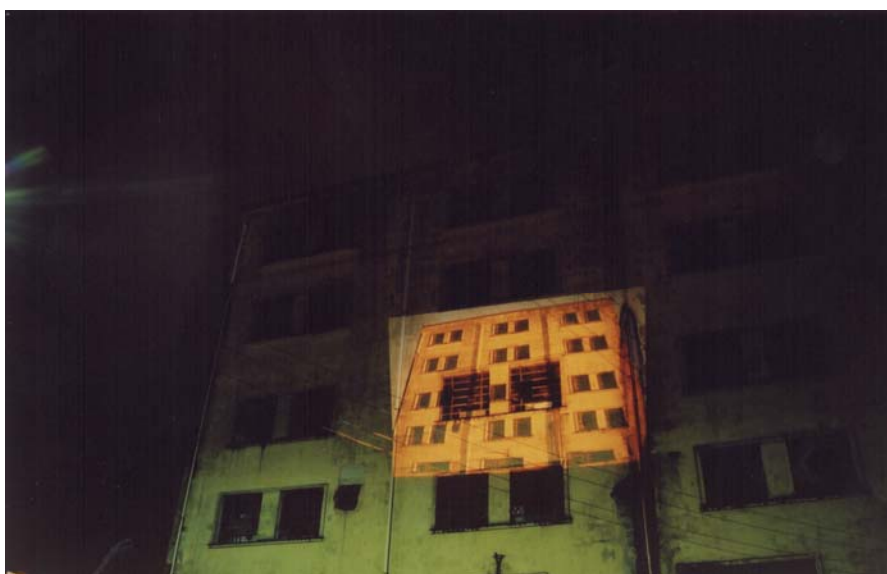


Fig. 34. Projeção realizada em um prédio que abrigou um moinho no bairro Navegantes, Porto Alegre, 2004

De modo diverso em relação à falta de referência daquelas

fotografias, no registro fotográfico da projeção realizada no bairro Navegantes (figura 34) é evidente a abertura da fotografia para uma reconstrução da situação de projeção. É possível observar que o prédio que serviu de anteparo é o mesmo prédio do diapositivo projetado. A

¹²⁷ FERREIRA, Glória. “Alteridades recíprocas” In: FERREIRA, Glória (Org.) *Wilton Montenegro* Notas do observatório. Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006, p. 12.

imagem do local é incluída sobre sua superfície e esse dado abre-se para o observador, sugerindo-lhe a possibilidade de reconstruir uma experiência fotográfico-espacial. Não há na sobreposição de continuidade volumétrica; o que há é uma inclusão da forma no interior dela mesma, ficando evidente o recorte e a separação entre arquitetura e diapositivo.

Devido à necessidade da longa exposição e, ao mesmo tempo, à escolha que fiz de manter escuro o entorno da imagem projetada, as fotografias possuem uma luminosidade muito diferente da existente durante o instante de obtenção. Os registros fotográficos das projeções são distantes e não mostram a ocorrência do ateliê aberto, não revelando o processo projetivo existente. Simultaneamente, esses registros transformam as projeções em uma etapa na construção da imagem fotográfica, ou seja, incluem o processo de instalação das projeções no espaço urbano (o ateliê aberto), ao mesmo tempo em que o apagam. Esse apagamento e a simultânea inserção do processo projetivo como etapa de uma construção fotográfica impregnam-se na imagem, expandindo seus limites para além do enquadramento.

Durante todo o processo, enquanto buscava compreender como as imagens projetadas sobre a arquitetura se misturam a ela, experimentei projetar imagens que nada têm a ver com as ruínas ou arquitetura. São imagens que têm a presença do corpo humano, especificamente – crianças em paisagens como praias e dunas.¹²⁸ O que observei nessas tentativas (figuras 28, 29, 30), realizadas com fotografias que eu já dispunha, foi que as figuras projetadas destacavam-se da arquitetura e a paisagem apenas coloria a parede. A semelhança com a colagem de cartazes empregados pela publicidade não ajustava a fusão entre imagem e suporte conforme os meus critérios.

Meu processo de criação é significativamente instintivo, sendo assim, tentar determinar quais são exatamente tais critérios que emprego para reconhecer quando a documentação de uma das experiências de projeção no espaço urbano tem o potencial para se tornar um novo trabalho — uma fotografia objeto, que poderá ser exibida e

¹²⁸ As fotografias que utilizei são retratos de minha sobrinha Louise Tedesco Biz e de meu filho Mauricio Tedesco Rossini.

comercializada, será impor uma linha ou coerência, em um processo que fica sujeito as transformações. No entanto, nessa etapa da pesquisa, algumas escolhas foram feitas, é importante, como já afirmei, que as imagens e a arquitetura se fundam de tal forma que uma realmente contamine a outra, provocando uma sobreposição capaz de resultar em um único espaço virtual e efêmero. Quando isso não acontece, considero que a projeção, mesmo contribuindo para essa pesquisa, descola-se do meu campo de trabalho, ou seja: tais imagens apontam para o que não está inscrito em minha poética.

Fig. 35. Projeção realizada em uma casa, Vila Madalena, São Paulo, 2005



Antes de descartar o uso da figura humana, voltei a utilizar uma dessas imagens em outra construção em São Paulo (figura 35), uma casa situada no bairro Vila Madalena. Mas da mesma forma que nas tentativas anteriores, a figura se descolava da arquitetura e por ora deixei de lado as possibilidades de criação de sobreposições entre a arquitetura e a figura humana.

A fim de retomar a investigação de como uma mesma imagem pode aderir a diferentes arquiteturas, fundindo-se com mais de uma construção, e como resultam essas sobreposições, durante essa projeção na Vila Madalena empreguei, além da figura humana, a fotografia do moinho projetada anteriormente sobre ele mesmo (figura 34).

Durante essa etapa foi possível comprovar, mais uma vez, que a sobreposição resultante da projeção de uma mesma imagem em diferentes arquiteturas pode configurar-se em diferentes fusões com continuidade volumétrica, como no resultado nas figuras 31 e 33; 36 e 37. Mas tais aderências também podem não ocorrer e a imagem projetada termina por ficar simplesmente *colada* sobre o fundo escolhido, mantendo-se destacada deste, como nas figuras 28, 29, 30 e 35.



Fig. 36. Projeção realizada em uma casa, Vila Madalena, São Paulo, 2005

Ainda que o registro fotográfico das projeções não dê conta da experiência vivida – em verdade não há meios de fazê-lo –, esse procedimento constitui-se em uma etapa importante do processo, sendo parte fundamental na constituição de minha poética. Posso comparar essa necessidade que tenho ao trabalho fotográfico realizado por Brancusi sobre

suas esculturas, que “rejeitava fotografias que não representassem uma interpretação subjetiva que correspondesse à sua própria visão”.¹²⁹ Durante as obtenções fotográficas, fico tão imersa no processo de escolher o enquadramento, testar as obtenções em diferentes combinações entre o diafragma e o obturador que, às vezes, parece que todo o processo existiu para que eu chegasse a esse instante de contato no qual o registro fotográfico está inscrito na experiência. E a partir do qual se instaura um novo trabalho.

Fig. 37. Projeção realizada em uma casa, Vila Madalena, São Paulo, 2005



¹²⁹ FERREIRA, Glória, *Op. Cit.*, p. 13.

A OBRA NA INTERDEPENDÊNCIA DA ARQUITETURA: ESTUDOS DE CASO

4.1 PROJEÇÃO: A TRANSFORMAÇÃO LUMINOSA DO ESPAÇO



Fig. 38. Projeção no quintal da casa de Arambaré, 2008

O processo fotográfico de base química é constituído por um intrincado sistema de projeções que atravessa a anatomia dos aparelhos fotográficos – lentes que compõem a câmara, os ampliadores e os projetores – chegando aos procedimentos de obtenção e de ampliação inscritos na formulação do mecanismo de registro da imagem nas câmeras fotográficas. Apesar dessa relação fundamental entre fotografia e projeção, foi apenas no século XIX que o ato de iluminar um diapositivo e lançar uma imagem em direção a um anteparo passou a ser nomeado de projeção.

Durante o século XIX, lanterna mágica era a nomenclatura empregada. Segundo Michel Frizot¹³⁰, antes disso, a palavra projeção servia ao vocabulário geométrico, técnico e científico, sendo largamente empregada nos sistemas de representação gráfica, na área das artes e da arquitetura junto ao uso da perspectiva. Os termos lanterna de projeção ou lanterna para projeção substituíram o termo lanterna mágica, que, já no final do século XIX,

¹³⁰ FRIZOT, Michel. *Projections: les transports de l'image*. Tourcoing: Hazan/La Fresnoy/ AFFA, 1997. p. 77.

passou a designar intenções lúdicas, ilusionistas, ocultas e até charlatanescas. Infere-se a partir de suas afirmações que, em essência, a idéia de uma projeção fotográfica, naquela época, vinha agregada ao sentido de ilusão e magia.

No escuro, pode-se recriar um espaço através da luz, e essa é uma das lições aprendidas a partir da observação da iluminação teatral. Os aspectos espaciais e os detalhes existentes em qualquer local na claridade e na escuridão são percebidos de forma muito diferente. Para serem visíveis, as projeções necessitam da escuridão, e, talvez, por isso tenham a sua potencialidade de reordenação espacial e de ilusionismo intensificadas.

A projeção fotográfica é uma ação luminosa que pode provocar efeitos de transformação. A luz do projetor ilumina e lança a imagem, transportando-a de um ponto a outro, e quando esta encontra o anteparo, ela impregna-o, alterando assim a luz e a imagem do anteparo original, seja ele uma tela branca ou de qualquer cor, uma pintura, um objeto, uma cortina de fumaça ou, ainda, uma parede ou outro elemento da arquitetura. O mesmo ocorre com quaisquer outras formas de projeção, como projeção de vídeo, de película cinematográfica ou de projetores de luz. Essa transformação espacial proporcionada pela emissão de imagens através da luz vem sendo explorada por artistas, inicialmente, nas galerias e museus, há décadas. Durante os anos 60-70, as projeções nos espaços expositivos propunham um processo perceptivo criando uma nova linguagem de representação cujo objetivo era transformar os parâmetros do espaço físico e provocar a percepção dos espectadores¹³¹. Um exemplo dessa abordagem é o trabalho *Interface* de Peter Campus, 1972, uma proposição criada em um circuito fechado de vídeo para o espectador experimentar a sobreposição da projeção de sua imagem sobre o seu reflexo.

Chrissie Iles, em “Between the still and moving image”, faz uma vasta abordagem de proposições artísticas criadas com projeções nos anos 60-70, e para introduzir a sua análise compara as situações de projeções efetuadas no cubo-branco (espaços ideais em galerias e museus) com a caixa-preta (salas de cinema).

¹³¹ ILES, Chrissie. Between the still and moving image. In: *Into the light: The projected image in american art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001, p. 34.



Fig. 39. **Peter Campus**. *Interface*, (1972),
Circuito fechado, vidro, projetor, videoinstalação
Fonte:
http://www.acmi.net.au/pompidou_peter_campus.jpg

Iles trata das relações entre corpo, percepção e espaço, fazendo referência ao aporte fenomenológico das obras minimalistas. Segundo a autora, “projeções e telas de vídeo são apresentadas sobre e em torno da galeria – quebrando, sobrepondo, multiplicando, espelhando, rodando, fazendo a miniatura gigante”¹³². A autora restringe-se apenas a relações com os espaços fechados e a maior parte dos trabalhos analisados é proposta com imagem em movimento – filmes super 8 e 16mm e vídeos. Seu texto é uma referência para pensar os antecedentes da proliferação das situações de projeção com equipamentos digitais nas exposições coletivas da atualidade, e também é um contraponto para pensar as especificidades das propostas artísticas envolvendo a projeção de imagens fotográficas no espaço urbano.

Fora dos locais convencionados para exposições de arte, o contexto é outro e é outra a forma de pensar o anteparo para receber a imagem. No caso dos trabalhos aos quais a autora se refere, os anteparos são lisos e planejados para não interferirem na imagem. Nas projeções de imagens que acontecem atualmente nas ruas das cidades, os anteparos não são paredes lisas, são os prédios, os monumentos e a vegetação, que têm em suas superfícies diferentes texturas e relevos, estão impregnados pelo significado de suas formas e funções.

¹³² ILES. *Op. Cit.*, p. 34.

4.2 AS SOBREPOSIÇÕES NAS PROJEÇÕES DE WODICZKO SOBRE OS MONUMENTOS



Fig. 40. **Krzysztof Wodiczko**, *Projeção na Escola de Arquitetura, Dalhouse*, 1981. Fonte: WODICZKO, 1995

O artista Krzysztof Wodiczko¹³³ vem, desde a primeira metade dos anos 80, desenvolvendo uma série de projeções de imagens sobre monumentos em diferentes cidades do mundo. Suas primeiras projeções eram realizadas com fotografias e continham séries de imagens que, projetadas sobre monumentos e arquiteturas públicas, fundiam-se a esses de forma a criar uma arquitetura antropomórfica, revelando – segundo o artista – o caráter de tais edificações. Mais recentemente, o artista tem trabalhado com vídeo em tempo presente criando situações que envolvem, além da arquitetura, as comunidades locais.

4.2.1 Algumas estratégias de ação no processo de projeção

Nas projeções realizadas com diapositivos, o artista trata os monumentos “que constituem um suporte eficaz e um instrumento ideológico de poder”¹³⁴ como corpos que são metáforas do corpo social. Nessas ações, projeta partes do corpo humano (geralmente as mãos) sobre a arquitetura, imbuindo ao edifício uma espécie de figuração surreal. Wodiczko afirmou que essas projeções são como “um ataque símbolo, uma cena psicanalítica pública,

¹³³ Artista polonês radicado primeiramente no Canadá e atualmente nos Estados Unidos, professor e pesquisador. Seu trabalho com as projeções de imagens sobre monumentos públicos, iniciado na década de oitenta, é considerado uma referência fundamental para a arte com projeção de imagens no espaço urbano.

¹³⁴ WODICZKO, Krzysztof. *Art public, art critique: texts, propos et documents*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 71.

que desmascarará e revelará o inconsciente do monumento, seu corpo, o suporte do poder”¹³⁵. As suas estratégias de ação combinam o manejo do aparato burocrático e os preceitos de uma ação de ataque surpresa, utilizando a artilharia de imagens projetadas contra os monumentos, infiltrando-se nas manifestações culturais oficiais que se desenvolvem em diferentes cidades. Wodiczko propõe, por meio de suas intervenções, uma visão crítica dirigida contra a via imaginária do monumento e contra a idéia de via social associada a ele como forma de ócio incontestável.



Fig.41. **Krzysztof Wodiczko**, *Soldiers and Sailors*, Grand Army Plaza, Brooklyn, New York, 1984-1985. Fonte: http://www.imagearts.ryerson.ca/imagesandideas/pages/database/images/Wodiczko_krzysztof_w01.jpg

No processo de trabalho do artista, as imagens para projeções são criadas a partir de imagens preexistentes, reconhecíveis, “já gravadas na memória do espectador”.¹³⁶ Porém, esse registro ao qual o artista se refere é um registro simbólico, como no caso das imagens dos mísseis projetadas na Grand Army Plaza (1984-85), da figura humana com uma máscara de gás projetada na igreja Martin Luther, em Kassel (1987), ou, ainda, o fuzil e a bomba de gasolina sobre o Arco da Vitória, em Madri. Em entrevista a Bruce Ferguson, o artista explica porque não usa qualquer imagem e afirma que ele mesmo produz as fotografias a fim de que possam ser percebidas em novos arranjos simbólicos.

Eu não trabalho simplesmente deslocando uma imagem dos meios mediáticos para a projeção. Eu fotografo todos os meus sujeitos e eu experimento editar alguma coisa que atraia o olhar, que seja espetacular, como uma capa de um romance policial, por

¹³⁵ WODICZKO, *Op. Cit.*, p.72.

¹³⁶ *Ibidem*, p.293.

exemplo. Se a imagem não possui essas qualidades, ninguém a verá. Eu elimino simplesmente as imagens que não são fortes, que são pouco reconhecíveis, claras ou impressionantes¹³⁷.

Para o Wodiczko, não há uma grande diferença entre o monumento e a imagem projetada. Por isso, ele faz da imagem uma contra-imagem ou um contramonumento. Ao proceder assim, o artista pensa que pode “preparar a fotografia” de modo a lhe conferir certas qualidades da estrutura do monumento ao qual está sendo preparada e, dessa forma, produzir o que chama de um *efeito de contra-relação orgânica*¹³⁸

4.2.2 A fusão entre a imagem e o anteparo

A respeito do efeito provocado pela transformação luminosa na percepção do espaço e do anteparo, o artista afirma que “as projeções fixas sobre um monumento estático – anexação do tempo e do território – criam um efeito social dinâmico e um estado de sonambulismo. A aura do edifício anima-se e provoca um efeito hipnótico sobre o movimento em torno do ambiente”¹³⁹.

Em seu trabalho, as imagens projetadas sobre a arquitetura dos monumentos ou prédios públicos sobrepõem-se a estes, resultando em uma fusão entre ambos. Em entrevista a Douglas Crimp, o artista constata como o público percebe as projeções:

Uma parte do público fica decepcionada porque as imagens não mudam. As projeções de diapositivos, para a maior parte das pessoas, significam um “show de slides”, um espetáculo pleno de imagens. Porque o público deveria encontrar alguma outra coisa que não uma seqüência entre imagens diferentes, e deveria tentar compreender a ligação entre a imagem e a forma arquitetural. No início, os espectadores não vêem as estruturas arquiteturais como as imagens, elas mesmas; eles as vêem como superfícies materiais, como telas de projeção. Mas mantendo a imagem estática, isto lhe auxilia a integrar-se à arquitetura¹⁴⁰.

¹³⁷ WODICZKO, *Op. Cit.*, p. 294.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 294.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁴⁰ Entrevista de Wodiczko a Douglas Crimp, Rosalind Deustche e Ewa Lajer-Burcharth, 1986. In: WODICZKO, *Op. Cit.*, p.252.

O público, ao qual se refere Wodiczko, só pode ficar decepcionado se a projeção de slides for anunciada como um trabalho de arte e, no caso do artista, é um trabalho de arte sobre um monumento. A expectativa de se assistir a belas imagens em movimento é decorrência da vasta veiculação desse tipo de imagens no dia-a-dia. Quando alguém se dirige para assistir a um evento anunciado pela mídia, não espera mais do que um show de entretenimento, com uma necessidade de satisfação imediata, diferente dessa forma de ver, o trabalho do artista propõe outra qualidade de envolvimento com o acontecimento artístico, não sendo mera atração, suas interferências pensam criticamente o local para onde são projetadas e o contexto cultural no qual estão inseridas. Para tanto tudo é minuciosamente planejado e testado (quando as prováveis variantes do contexto devem ser revistas).

No caso do projeto CECUT o planejamento não teve testes, mas incluiu um grupo de assistência psicológica a um grupo de mulheres mexicanas. A proposta do artista consistiu em usar a tecnologia para dar voz e visibilidade às mulheres que trabalham em uma indústria de produtos de beleza em Tijuana. Para isso um objeto com câmera e microfones foi criado para ser “vestido” como um capacete que projetava sons e imagens. Na apresentação pública sobre a fachada do CECUT Omnimax Theater, realizada em duas noites consecutivas, as trabalhadoras fizeram seus depoimentos focalizando uma série de sofrimentos, como abuso sexual, desintegração familiar, alcoolismo e violência doméstica. Tais revelações públicas de dramas pessoais expõem, em tempo real, aspectos sociais e históricos do lugar, desvelando violências físicas e simbólicas encobertas no contexto urbano.

No caso das projeções de imagens sobre arquiteturas e monumentos, Wodiczko emprega a arquitetura como um suporte simbólico das estruturas de poder, expondo a complexidade ideológica que sublinha as leituras diárias e experiências da cidade¹⁴¹.

¹⁴¹ KAYE, Nick. *Site-specific art: performance, place and documentation*. New York: Routledge, 2007, p. 33.

Quando comparado aos situacionistas, o artista afirma que é difícil sentir-se ligado a eles porque diriam que ele não tem uma atuação utópica, mas para o artista os situacionistas não possuíam uma utopia claramente definida assim, como as vanguardas precedentes. Os seus manifestos e seus ataques contra o espetáculo lhes levaram a reproduzir espetáculos¹⁴².



Fig. 42. **Krzysztof Wodiczko**, Adam Whiton, Sung Ho Kim. *CECUT Project*. In: Site Santa Fé, San Diego e Tijuana, 2000. © Krzysztof Wodiczko. Fonte: web.mit.edu/idg/cecut.jpg

Deve-se observar que, independentemente da crítica que o trabalho do artista proponha, a sua estratégia de *artilharia luminosa contra os monumentos* acaba por resultar em uma recuperação destes, que critica valorizando a função monumental da imagem mediática por meio da qual a recuperação é efetuada¹⁴³.

4.2.3 As projeções e o contexto

A obra de Wodiczko engaja-se política e temporariamente com os problemas sociais da cidade na qual se insere. Esse tipo de engajamento, das ações artísticas com o contexto social é visto por Paul Ardene, como uma manifestação do que define como *arte contextual* – realização artística atrelada ao real, a história imediata, onde o artista cria atos de presença interferindo criticamente em fatos do cotidiano.¹⁴⁴

“Para o artista contextual modificar a vida social, contribuir para sua melhora, desmascarar convenções, aspectos visíveis ou escondidos, é como falar igual (como qualquer cidadão ao qual concerne a vida pública em um meio democrático) e de outra

¹⁴² WODICZKO, *Op. Cit.*, p.286.

¹⁴³ KAYE, Nick. *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁴⁴ ARDENE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en médio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006. Nesse livro o autor propõe uma normatização das criações artísticas no espaço urbano, onde enquadra as atuações de caráter crítico, político efetuadas diretamente sobre o espaço cotidiano, seu contexto social como Arte Contextual.

maneira (utilizando meios de ordem artística capazes de suscitar uma atenção mais aguda, mais singular que a que permite a linguagem social”¹⁴⁵ .

Essa aproximação das propostas artísticas da vida social e a necessidade que determinados artistas têm de atuarem através da arte, como (e diferente) de qualquer cidadão, implicando, na obra, questões da vida urbana, apesar de não ser uma novidade da arte atual, pois tem uma longa história, que pode ser lida a partir das pinturas realistas de Gustave Courbet, já no século XIX, amplia o campo da arte.¹⁴⁶ O contexto, afirma Paul Ardene, “é um conjunto de circunstâncias nas quais se insere uma ação, circunstâncias que estão elas mesmas em situação de interação (o contexto, etimologicamente, é a fusão do latim vulgar *contextus*, de *contextere*, tecer com)”¹⁴⁷ .

Uma crítica que se pode fazer a Ardene é sobre sua determinação em definir o que seja uma arte crítica e política, julgando adequadas as propostas artísticas que podem ser vistas diretamente em relação ao contexto social, como se fosse possível ao artista criar uma obra que não passe pelo campo da arte, suas idiossincrasias e tensões entre adequação ao mercado e um posicionamento crítico social. André Rouillé posiciona-se em oposição ao caráter ideológico e limitado das definições de Ardene.

Mas sua obstinação sofre de sua invenção de reenviar sistematicamente a arte política à categoria geral e abstrata de um gênero definido, codificado, então que ele deveria pensar como as obras singulares, de diferentes tipos, poderiam produzir os efeitos políticos particulares.¹⁴⁸

Rouillé nomeia *Sécularisations* (secularizações) o processo pelo qual as obras transbordam do interior ao exterior da arte. “o mundo e a arte se misturam, se afrontam e se exploram em novas configurações sem, todavia, se confundirem”¹⁴⁹ . Para o autor levar em

¹⁴⁵ ARDENE. *Op. Cit.*, p.26.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.17.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.15.

¹⁴⁸ ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, 2005, p.554. A crítica pode ser lida nas páginas 554-559. “Mais son acharnement souffre de sa façon de rapporter systématiquement l’art politique à la catégorie générale et abstraite d’un genre défini, surcodé, alors qu’il faudrait penser comment des œuvres singulières, de différents types, peuvent produire des effets politiques particuliers »

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 524.

conta o mundo social e a adoção do material fotográfico são os principais aspectos do que nomeia *Sécularisations*. Nessa definição as novas posturas artísticas consideram tanto as dimensões formais quanto as dimensões sociais e políticas das obras, o trabalho de Wodiczko é um exemplo disso.¹⁵⁰

A modificação provisória de um lugar específico desenvolvida nas ruas da cidade, no mesmo lugar praticado¹⁵¹, implica na coexistência de acontecimentos transitórios e não-planejados em um mesmo contexto urbano, deslocando-o, assim, do fluxo ordinário dos acontecimentos, interfere e desacomoda, cria tensões. Cabe ao observador, em sua experiência cotidiana, situada no “ritmo de suas metamorfoses fundamentalmente ligado à emergência constante do casual”¹⁵², interpretar a experiência vivida diante das situações de projeção e encontrar o seu sentido para as sobreposições resultantes entre as imagens e as arquiteturas escolhidas por Wodiczko.

4.4 AS PROJEÇÕES NAS CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES DE GEORGES ROUSSE

O artista francês Georges Rouse viaja pelo mundo procurando por arquiteturas para criar suas intervenções. São usinas abandonadas, mansões em ruínas, prédios condenados à destruição, encontradas nos mais diversos países na Europa, Ásia, Canadá e Estados Unidos.

Sem dúvida podemos afirmar que a arquitetura é algo prenhe e que contribui para a formação dos sujeitos. No caso de sua obra, existe a procura por um caráter específico da arquitetura – sua decadência, experienciada pelo artista, que, enquanto criança, brincava pelas ruínas de sua cidade natal, durante a segunda grande guerra.¹⁵³ Para Rouse, a

¹⁵⁰ ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, p. 526

¹⁵¹ CERTTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 202.

¹⁵² JEUDY, Henri- Pierre. *O espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 108.

¹⁵³ MAUNSELL, Penelope and DALSHIMER, Kenny. “Bending Space: Georges Rouse and the Durham Project”. In: www.georgesrousse.com.

arquitetura é “a condição primeira e anterior a meu trabalho. Sem ela e sem essa memória última da arquitetura que eu desejo conservar, minha obra não existiria”¹⁵⁴.

A arquitetura está em seu processo de trabalho conectada com a viagem. Gloria Picazo aponta o aspecto nômade do trabalho referindo-se ao prazer de viajar e as experiências propiciadas pelo deslocamento de um lugar a outro, relaciona essa experiência com a experiência da arquitetura e aponta as implicações dessa relação no processo de criação do artista.

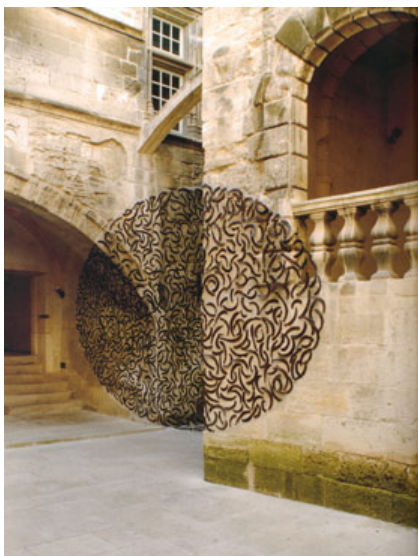


Fig.43. **Georges Rousse**, *Réattu*, 2006, impressão em Lambda, 125 cm x 160 cm
Fonte: www.georgesrousse.com

Ao final das contas, essas são como assume ele mesmo, os souvenirs de viagem, os traços de uma aproximação pessoal de lugares percorridos e desenhados sobre o terreno por seu próprio caminho. A pesquisa incessante de novos espaços arquitetônicos sobre os quais intervir, fez do deslocamento uma necessidade inevitável, ou bem poderia ser o inverso, poderia ser que o desejo mesmo de viajar lhe provoque a necessidade de conceber uma proposição de trabalho ou a descoberta de novos lugares foi um ponto de partida e um fator crucial na concepção global de sua obra¹⁵⁵.

Depois de viajar e escolher a arquitetura na qual trabalhará, o artista projeta, desenha, enfim, planeja como será a intervenção antes de partir para o uso do lugar, como um ateliê

¹⁵⁴ OLLIER, Brigitte. “La magie Rousse” In: *Liberation*, artigo publicado na edição de 16. 05. 2008. www.georgesrousse.com “la condition première et préalable à mon travail. Sans elle et sans cette mémoire ultime de l’architecture que je souhaite conserver, mon œuvre n’existerait pas”.

¹⁵⁵ PICAZO, Gloria Georges Rousse: “Matérialiser la lumière” - Catalogue de l’exposition Georges Rousse à la Galerie Carles Tache, Novembre 2003 - Janvier 2004. In : www.georgesrousse.com “En fin de compte, ce sont, comme il l’assure lui-même, des souvenirs de voyage, les traces d’une approche personnelle de lieux parcourus et dessinés sur le terrain par son propre cheminement. La recherche incessante de nouveaux espaces architectoniques sur lesquels intervenir a fait du déplacement une nécessité inévitable, ou bien peut-être en fut-il à l’inverse, peut-être que le désir même du voyage lui provoqua le besoin de concevoir une proposition de travail où la découverte de nouveaux endroits fût un point de départ et un facteur crucial dans la conception globale de son œuvre”.

temporário, que será transformado na própria obra a ser fotografada. Nesse processo, Rousse usa a fotografia como um meio de mostrar as ações de modificação das arquiteturas, que ocupa a partir de um ponto de vista específico do qual projetou a sua ação.

A fotografia e a arquitetura estão, em sua obra, necessariamente, acompanhadas dos desdobramentos da projeção como conceito operatório. Projetar assume as nuances de desenho e planejamento quando o artista detalha o que irá realizar em uma determinada arquitetura; depois, a projeção passa a ser uma ferramenta – quando a imagem é lançada sobre o lugar escolhido para organizar os registros, a ação que será feita no lugar com cores, cortes ou construções. Por fim, a projeção é novamente empregada como código de perspectiva servindo como referência para o enquadramento fotográfico que documenta a intervenção pronta.

Eis aqui os desenhos preparatórios a seus sedutores *trompe-l'œil*. Descobre-se um amoroso e apaixonado da perspectiva, apaixonado ao ponto de lhe fazer suportar a infidelidade suprema, ao confrontá-la as duas dimensões do papel. Um *bémol*, de toda maneira, que pode auxiliar a compreender porque o artista levou tanto tempo para revelar esta faceta de seu trabalho: o amador está um pouco dentro da situação, embriagante e frustrante ao mesmo tempo, para um garoto a quem um mágico explicaria o segredo de suas façanhas¹⁵⁶.

O projeto do artista é inicialmente desenhado sobre a arquitetura a partir do ponto de fuga sugerido pela câmera fotográfica. E esse desenho, projetado, é seguido à risca durante o tempo de trabalho de ateliê. Depois de fotografar as modificações que realiza nos lugares, o artista amplia as fotografias em médio formato e realiza uma tiragem pequena de cópias. Nas fotografias, impressas em Cibachrome sobre alumínio, o que vemos parece mais uma ficção, à primeira vista, as imagens sugerem ser manipulações digitais.

¹⁵⁶ BELLET, Harry. “Galerie Catherine Putma” *Le Monde*, Article paru dans l'édition du 27.01.2007. In: www.georgesrousse.com. “Car voici les dessins préparatoires à ses séduisants trompe-l'œil. On y découvre un amoureux éperdu de la perspective, passionné au point de lui faire subir l'infidélité suprême, en la confrontant aux deux dimensions du papier. Un bémol, toutefois, qui peut aider à comprendre pourquoi l'artiste a mis tant de temps à révéler cette facette de son travail: l'amateur est un peu dans la situation, enivrante et frustrante à la fois, d'un gosse à qui un magicien expliquerait le secret de ses tours”.

Por algum tempo, fiquei em dúvida. Mas quando vi sua exposição no SESI, em São Paulo, 2006, pude constatar que não eram manipulações digitais. E foi, também, possível experienciar a decomposição da anamorfose no espaço, propiciada pelo deslocamento até encontrar o ponto de vista da câmera indicado no chão.

A impressão de que existe uma outra camada colocada sobre a arquitetura é uma constante nas diferentes séries, dentre as quais focalizo:

Tableau, *Construction/déconstruction* e *A travers le mur*. Considero que se pode ver, na constituição final das fotografias que são ampliadas, a imagem formada por uma sobreposição virtual.



Fig.44. **Georges Rousse**, *Casablanca I*, 2003
impressão digital colada sobre alumínio,
(125.1cm x 157 cm)
Fonte: www.artnet.com

A série *Tableau* compõe-se de fotografias que remetem a pinturas abstrato-geométricas, as quais propõem um jogo à percepção do observador. Tais formas estariam suspensas, adesivadas em uma transparência. Ao chegar próximo da imagem, consegue-se perceber que a pintura está sobre diferentes partes do local.

Na série *Construction/déconstruction* o artista parte de uma análise crítica dos espaços onde realiza as obras. A desconstrução coloca em tensão o interior e o exterior; o plano e a profundidade, as vistas diretas ou reflexos, abordando a estética do caos e do desequilíbrio¹⁵⁷.

¹⁵⁷ ALZIEU, Isabelle. “Georges Rousse: plasticité des espaces déconstruits” In: *Espaces transfigurés - À partir de l'œuvre de Georges Rousse*. PUP 2007. In: www.georgesrousse.com

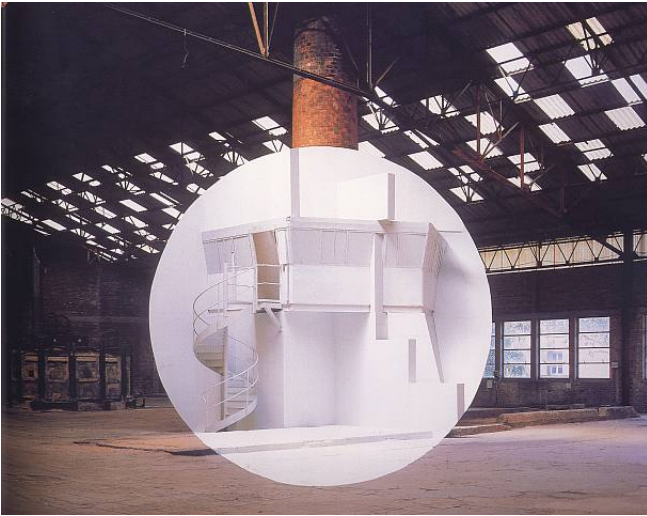


Fig.45. **Georges Rousse.** *Meisenthal*, 2002, Cibachrome sobre alumínio, (120cm x 150cm).
Fonte: www.artnet.com



Fig.46 **Georges Rousse,** *Alex*, 2000
Fonte: www.georgesrousse.com

Segundo o artista, na série *A travers le mur*, a idéia que veicula é trabalhar diretamente sobre as paredes do edifício antes de sua destruição. “Eu faço um trabalho de escultura diretamente na massa inteira do imóvel, eu a registro em foto, o imóvel será destruído”¹⁵⁸. Se comparadas com a série *Tableau*, em que até conseguimos identificar o procedimento de pintura sobre o local ocupado, nestas, o procedimento parece indecifrável. Conforma-se como uma colagem enigmática.

¹⁵⁸ Entrevista com Jérôme Sans publicada pela primeira vez na “Flash Art”, primavera, 1984. In: www.georgesrousse.com "Je ferais un travail de sculpture directement dans la masse entière de l'immeuble, je le prendrais en photo, l'immeuble serait détruit".

Suas ações de modificação provisória dos espaços escolhidos constituem-se como partes de um processo de projeção no qual a fotografia e a arquitetura são essenciais. Sobre a anamorfose afirma:

O objeto está na foto, mas ele não pode ser captado. Veremos porque eu utilizei a anamorfose sem a nomear. É também a objetiva, a grande angular, que me serve de instrumento de desmaterialização. Graças às potentes deformações do real que ela provoca, meu espaço transforma-se em uma realidade subdimensionada, menor que o universo (para introduzir uma dimensão poética). Em efeito, eu reorganizo o mundo visível em um espaço inédito e imprevisito, mas o projeto de artista não é o de mostrar o mundo de maneira imprevisita?¹⁵⁹.

Pode-se concluir que a fotografia tem um papel central em seu processo de trabalho, servindo como instrumento condutor à escolha do ponto de vista e demarcação dos limites do quadro chegando até o produto final. Daí o emprego do princípio de projeção em perspectiva traçado a partir do ponto de vista da câmera fotográfica. Nesse caso, a realização de intervenções em locais específicos pode ser visto como um processo de construção da imagem fotográfica, e não apenas como um processo de desenho com anamorfose.

4.5 A PROJEÇÃO UTÓPICA DAS ANARQUITETURAS DE GORDON MATTA-CLARK

Os processos de arquivamento de referências de imagens da cidade a partir de um olhar crítico, abordando o espaço urbano em sua complexidade social e considerando o registro fotográfico como uma etapa na construção de situações espaciais, foi amplamente desenvolvido por Matta-Clark. Arquiteto de formação, tinha um modo de olhar e pensar a cidade posicionando-se de forma comprometida com o contexto em que vivia, no caso, o

¹⁵⁶ PICAZO, Gloria. “Georges Rousse: Matérialiser la Lumière” Catálogo da exposição Georges Rousse na Galeria Carles Tache. Novembro, 2003 – Janeiro, 2004. In: *www.georgesrousse.com* “L’objet est dans la photo, mais il ne peut être capté. Voilà pourquoi j’ai utilisé l’anamorphose sans la nommer. C’est aussi l’objectif à grand angle qui me sert d’instrument de dématérialisation, grâce aux puissantes déformations du réel qu’il provoque, mon espace se transforme en une réalité surdimensionnée, plus petit que l’univers (pour y introduire une dimension poétique). En effet, je réorganise le monde visible en un espace inédit et imprévu, mais le projet de l’artiste n’est-il pas de montrer le monde de façon imprévue?”

espaço urbano de Nova York. Em 1971, fundou em Nova York – junto com a bailarina Caroline Goodem e outros três membros do grupo Anarquitectura – o *Food*, restaurante e centro de encontros de artistas no Soho.¹⁶⁰ O *Food* e também as desconstruções *anarquitectônicas* de Matta-Clark são trabalhos que não se separam de seu contexto, pois são criados a partir dele, sobre ele e para ele. São ações encarnadas, construídas com e na cidade e não em espaços museológicos ou galerias. Para Friedman Malsh “as suas primeiras obras não revelam, em princípio, testemunhos de sua confrontação com a arquitetura. Mais parece haver-lhe causado influência, de forma duradoura, a discussão em torno de Marcel Duchamp depois de sua morte.”¹⁶¹

A contextualização do lugar é um aspecto fundamental na obra de Matta-Clark. Quando o artista passa a operar sobre os edifícios abandonados em New York, tratando-os através do princípio de subtração, está posicionando-se criticamente em relação à arquitetura e à urbanização de seu país, especificamente da cidade onde vive. Essa contextualização está imbricada com a vida cotidiana. Sobre Matta-Clark, Christo afirma:

Estava interessado nas formas não só de um modo abstrato, se não também em comprar, alugar, colher, usar, possuir, cortar um lugar; tudo isso revivia o espaço... Sua obra está intimamente relacionada com a arquitetura...Demolição e mudança – é algo muito excitante porque se faz por gente e maquinaria pesada... Quando Gordon cortava um edifício, ou necessitava ajuda para fazer um projeto muito grande, era porque necessitava acabar o trabalho. Tinha uma relação muito forte com a materialidade do real, em entendimento da planta e da proporção, espaço transitável...arquitetura real.¹⁶²

Encontra-se nas *anarquitecturas* de Matta-Clark a projeção no sentido de projeto, um projeto por desenho que se distingue dos projetos arquitetônicos, até então, convencionais.

¹⁶⁰ MALSH, Friedman. & Gordon Matta-Clark, In: CORBEIRA, Dario, (Org.) *¿Construir...o desconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p.36.

¹⁶¹ MALSH, Friedman. In: CORBEIRA, Dario, *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁶² CHRISTO, Catálogo *Matta-Clark: a retrospective*, Chicago, 1985, p.41. (apud. MALSH, Friedman. In: CORBEIRA, Dario, *Op. Cit.*, p.37). “Estaba interesado en las formas no sólo de un modo abstracto, sino también en comprar, alquilar, coger, usar, poseer, cortar un lugar; todo eso revivía el espacio... Su obra está íntimamente relacionada con la arquitectura...Demolición y cambio – es algo muy excitante porque se hace por gente y maquinaria pesada... Cuando Gordon cotaba un edificio, o necesitaba ayuda para hacer un proyecto muy grande, era porque necesitaba acabar el trabajo. Tenía una relación muy fuerte con la materialidad de lo real, un entendimiento de la planta y de la proporción, espacio transitable... arquitectura real.”

O termo *anarquitectura* significava que “emanava diretamente das formas da percepção sensorial e da necessidade de identidade e que, portanto, opõe-se às leis do desenho e da eleição de materiais da arquitetura convencional”¹⁶³. Para Malsh *anarquitectura* tanto era o círculo de amigos que se encontravam quanto o conceito a respeito do qual discutiam e projetavam idéias, sobre as possibilidades da arquitetura, considerando a idéia de flexibilidade relacionada com o contexto social e histórico da vida na cidade, com a finalidade de construir uma estratégia identificadora que se reciclasse através dos processos de transformação aos quais a cidade está submetida¹⁶⁴. Segundo André Rouillé “Com a sua noção de *anarquitectura*, Gordon Matta-Clark foi um dos primeiros a proceder uma crítica artística sobre as funções sociais e ideológicas da arquitetura”.¹⁶⁵

Projetar pode ser visto em suas *anarquitecturas* tanto como desenho no sentido de um projeto como no sentido de lançar idéias utópicas acerca da arquitetura. Dessa forma, vejo esses pensamentos como imagens mentais projetadas sobre o contexto urbano em que vivia.

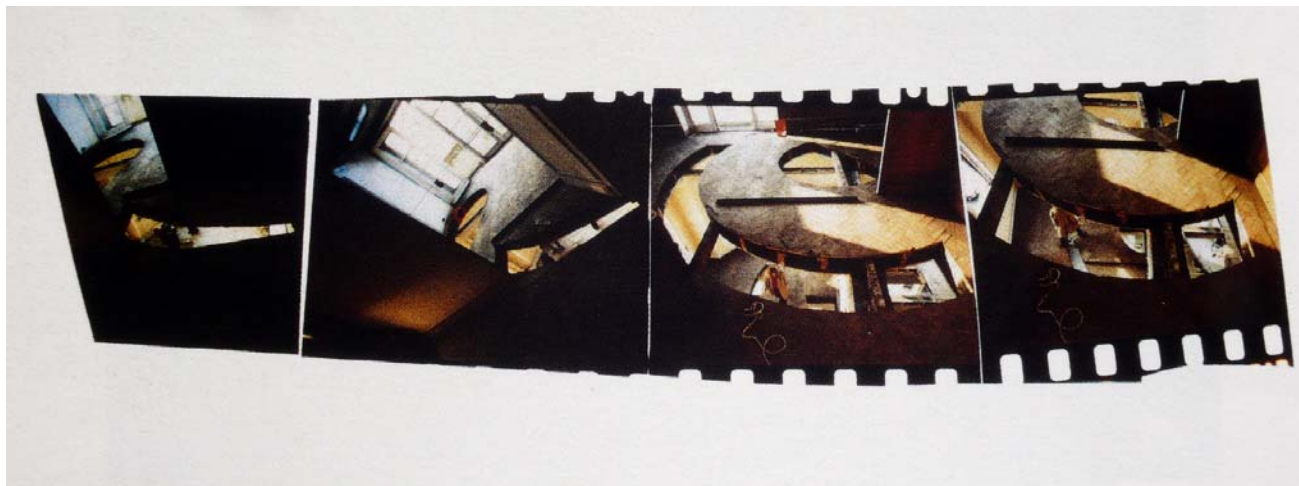


Fig.47. **Gordon Matta-Clark**, *Oficina Barroca*, 1977
Fonte: MOURE, 2006

¹⁶³ MALSH, Friedmann. “Gordon Matta-Clark” In: CORBERA, Dario. *Op. Cit.*, p.37.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶⁵ ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, 2005, p.532.

Durante o processo de intervenções sobre prédios abandonados, o artista desenvolvia simultaneamente uma série de registros (fotografias e filmes) das modificações provocadas. Esses desdobramentos não eram meros documentos. Há no uso de cada meio uma outra espécie de exploração dos lugares. Gordon Matta-Clark queria que o “enquadramento fotográfico fosse assim como os prédios – *violável*”. Ao elaborar as primeiras montagens, o artista estava interessado em captar a experiência completa da peça. “São aproximações a esta maneira ambulante de ir-se sabendo o que há no espaço. Basicamente são caminhos para atravessar o espaço.”¹⁶⁶

Suas montagens fotográficas relacionam-se criticamente com a fotografia de documentação. Mas também devem ser considerados os seus registros e montagens fotográficas como desdobramentos de um processo mais amplo, que não está encerrado em nenhuma relação entre fotografias. Como *voyeur*, ele quer ver através das camadas de paredes construídas nas edificações que lhe cercam. Ver de uma sala a outra, de um andar a outro, da rua a casa e vice e versa. Dando a ver as sobreposições de camadas existentes na arquitetura, Matta-Clark cria “uma transparência real, de natureza temporária”¹⁶⁷. Esse modo de ver, também significa romper com os limites da arquitetura moderna.

Respondendo a uma pergunta de Judith Russi, em fevereiro de 1978, no MAC-Chicago, sobre as suas fotografias serem ou não serem meros documentos, Matta-Clark diz:

Não. Penso que a arte narrativa destruiu, para mim, um certo tipo de misturas de palavras e imagens. Mas creio que é possível ver o mérito de grupos de imagens fotográficas, interceptáveis muito pessoalmente, que procuram interceptar, como neste caso, uma situação espacial. Também poderíamos nomear-lo como um tipo de espaço psicológico. E na maneira como eu interpreto a peça, tal como faço agora, cheguei a uma documentação completa, no sentido de documentação instantânea, existe um cercamento real neste tipo de documentação tempo-evolução da obra, e logo, mais do que isso, uma espécie de tempo e movimento que leva a experimentar a obra e, ainda mais, o que passa nas pessoas na obra. O caminho era da câmera fotográfica a uma espécie de sistema de documentação, a uma espécie de sistema

¹⁶⁶ MATTA-CLARK. In: MOURE, Glória. *Matta-Clark*. Catálogo. Madri: Reina Sofia, 2006, p.333.

¹⁶⁷ COHEN, Françoise. *La transparence dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Musée des Beaux- Arts André Marlaux, 1995, p. 19.

peçoal de documentação, a uma espécie de interpretação “voyeurística” e, finalmente, ao inteiro de uma espécie de coisa narrativa que está sujeito a toda classe de variações.¹⁶⁸

A ação de romper é articulada por Matta-Clark tanto nas intervenções sobre a arquitetura quanto nas obtenções e posteriores montagens fotográficas.



Fig. 48 **Gordon Matta-Clark**, *Splitting*, 1974-75, Fotografia e colagem, 30 cm x 20 cm
Fonte: MOURE, 2006

As diferentes montagens fotográficas de *A w-hole house: datun cut, core cut, trace coeur* (1973), *Oficina barroca* (1974), *Splitting*, 1974-75 e *Conical intersect* (1975), guardam e justapõem uma série de movimentos e de relações corpo, câmara, espaço. São grupos de fotografias que, através da montagem, indicam uma ruptura

espacial, sugerindo o deslocamento do corpo pelo espaço. São explícitos os movimentos de câmara: para cima, para baixo, esquerda, direita, para frente, para trás e através dos andares e salas. É através dessas rupturas que se revelam as estruturas. As rupturas apresentam-se como passagens para o olhar. Para o artista, a fotografia era um *verdadeiro material*¹⁶⁹,

¹⁶⁸ MATTA-CLARK. In: MOURE, *Op. Cit.*, 2006, p. 332. “No. Pienso que el arte narrativo ha arruinado para mí un cierto tipo de mezclas de palabras e imágenes. Pero creo que es posible ver el mérito de grupos de imágenes fotográficas, interceptable muy personalmente, que procuran interceptar, como en este caso, una situación espacial. También podríamos llamarlo una suerte de espacio psicológico. Y en la manera que yo interpreto la pieza, tal como hago ahora, he llegado de una documentación completa, en el sentido de documentación instantánea, a un ahondamiento real en este tipo de documentación tiempo-evolución de la obra, y luego, más allá, una especie de tiempo y movimiento que lleva a experimentar la obra, y más allá, lo que pasa a la gente en la obra. El camino era de la instantánea a una especie de sistema de documentación, a una especie de sistema personal de documentación, a una especie de interpretación “voyeurística” y, finalmente, al interior de una especie de cosa narrativa que está sujeto a toda clase de variaciones.”

¹⁶⁹ ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, 2005.

sujeito a toda espécie de transformações e manipulações. Nesse material fotográfico, que é também documento desdobrado em outros trabalhos, as sobreposições que se vê na imagem ocorrem fisicamente, possibilitadas pelas aberturas criadas pelo artista. Essas fendas, que deixam ver através das paredes de um andar a outro, de fora para dentro ou de dentro para fora da arquitetura, é que formam uma idéia de camadas.



Fig. 49. **Gordon Matta-Clark**,
Conical intersect (detalhe), 1975
Fonte: MOURE, 2006

Pensar o uso da fotografia como um meio de guardar a alteração física temporária de um determinado espaço, parece-me indicar uma aproximação entre o trabalho de Georges Rouse e o trabalho de Gordon Matta-Clark. Todavia, é uma aproximação composta por distanciamentos, por exemplo: as fotografias de Matta-Clark, como se viu, são intencionalmente precárias e as montagens ruidosas pretendem dar conta de um deslocamento pelo espaço modificado. No caso de Rouse, a idéia é outra, uma única foto, impecavelmente obtida, pretende reproduzir, através da fotografia, a passagem de uma anamorfose tridimensional para um plano bidimensional. Podemos encontrar muitos outros distanciamentos, propostos por cruzamentos, como na série *A travers le mur*, elaborada a partir de prédios que serão destruídos, o olhar para a decadência de prédios no espaço urbano poderia ser um ponto de convergência, Matta-Clark estava interessado em propor uma crítica sobre a arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, lançar uma proposta utópica sobre a arquitetura. No caso de

Rousse, nada disso importa. Seu trabalho se volta à história da arte e da fotografia e sobre sua memória pessoal, Rousse não se refere a questões sociais, como no caso de Matta-Clark ou Wodiczko, que desenvolvem trabalhos que extrapolam o campo da arte, que se articulam com o contexto social e urbano, que, segundo André Rouillé, “empregam a fotografia ao serviço de uma crítica artística de situações sociais e políticas particulares”¹⁷⁰, levantando problemas, tornando-os visíveis e objetivando provocar reações que não se restringem ao campo da arte. No que concerne a Rousse, é possível pensar em uma poética híbrida, que cria articulações entre sua memória, a arquitetura, a pintura, a fotografia e a escultura situadas na borda do campo da arte. Eu poderia ter escolhido outros aspectos para iniciar essa análise comparativa entre as propostas dos artistas, poderia ter focado o uso da cor, o tema de suas obras, seus procedimentos, mas não o fiz. Constato que se destaquei *o uso da fotografia como um meio de guardar a alteração física temporária de um determinado espaço* e, a seguir, observei o posicionamento crítico dos artistas em relação a um contexto mais amplo que o sistema das artes, esses são os dois eixos fundamentais em minha análise. A começar pela fotografia como instrumento de registro, seguido da possível transformação desse registro em um outro trabalho artístico, essa é uma das premissas de minha pesquisa e, talvez, por isso tenha chegado a escolher esses artistas para tecer um estudo de caso.

Vejo algumas particularidades, por exemplo, no caso do trabalho de Rousse, o registro da transformação provisória do espaço é o fim a que se destina a transformação espacial, sua intenção primeira é criar um processo fotográfico; no caso de Matta-Clark, isto pode ocorrer, mas é um desdobramento do processo de transformação do espaço, o eixo central de sua proposta; as documentações fotográficas das projeções de Wodiczko são apenas um instrumento de difusão de sua obra, não se transformam em um outro trabalho.

Resumidamente, sei que pode parecer redutor, pois estou olhando para seus processos de trabalho como um estrangeiro a partir da perspectiva de minha terra, ou seja, do meu processo de criação. Inevitavelmente, não vejo como eles vêem, não transponho o

¹⁷⁰ ROUILLÉ, André. *Op. Cit.*, p. 533.

meu olhar para o seu lugar, mas, ainda assim, eu gostaria de sintetizar como vejo os cruzamentos entre as diferentes propostas de trabalho no contexto da presente pesquisa: A fotografia é, na obra de Matta-Clark, documento desdobrado em outros trabalhos; na obra de Georges Rouse, é a estrutura do pensamento do trabalho e é produto final; na obra de Krzysztof Wodiczko, é um dos materiais de trabalho – a imagem a ser projetada; em minha pesquisa, é material de trabalho: processo e objeto. Já a projeção pode ser vista no processo de criação de Wodiczko como o procedimento essencial, o conceito em questão, nos trabalhos analisados aqui, é uma operação. Para Rouse, a projeção é uma ferramenta que estrutura a elaboração das anamorfoses para a realização de uma obra fotográfica. Já na obra *Anarquitetônica* de Matta-Clark, a projeção pode ser vista apenas como desenho e instrumento para seus projetos arquitetônicos, em sua obra, não há imagem projetada. Nos meus trabalhos, até então analisados, a projeção é ação sobre a arquitetura e um meio de cruzar imagens e lugares em situações experimentais.

Observo também de que forma tais fotografias, que documentam as ações, contêm ou não sobreposições em sua estrutura. Na obra de Matta-Clark, a sobreposição é uma ocorrência tridimensional, as camadas entre os diferentes blocos de concreto resultam, ao olhar, em camadas que podem ser vistas de um andar a outro e de fora para dentro ou de dentro para fora da arquitetura. No trabalho de Georges Rouse, a sobreposição surge a partir do desenho planejado pelo artista, uma (anamorfose), decalcada sobre a arquitetura a partir do ponto de vista da câmera fotográfica, criando uma sobreposição entre a tridimensionalidade do local e o desenho ou pintura traçada sobre este. Nas projeções realizadas por Wodiczko, as imagens projetadas (diapositivos e vídeos) sobre a arquitetura dos monumentos ou prédios públicos se sobrepõem a esses, dessa forma, resultando em uma fusão e uma tensão entre ambos. No meu trabalho, a sobreposição pode ser dividida em duas etapas 1) Procedimento que expõe o filme mais de uma vez, realizando sucessivamente mais de uma exposição fotográfica no mesmo fotograma. Ação realizada na câmera fotográfica; 2) Fusão resultante do encontro entre a imagem projetada e a arquitetura que lhe serve de anteparo.

Três tipologias que resultam em diferentes formas de sobreposição

Caso	Matta-Clark	Georges Rousse	Krzysztof Wodiczko
Fotografia	É documento desdobrado em outros trabalhos	É a estrutura do pensamento do trabalho e é produto final.	É a imagem projetada.
Projeção	A projeção como projeto e desenho <i>anarquitetônico</i>	A projeção como ferramenta que estrutura a elaboração de uma obra fotográfica	A projeção de imagens como ação concreta sobre a arquitetura, uma operação.
Sobreposição	As camadas sobrepostas são o resultado de <i>vistas</i> através das paredes de um andar a outro e de fora para dentro ou de dentro para fora da arquitetura.	O desenho planejado pelo artista, uma (anamorfose), é decalcado sobre a arquitetura e a partir do ponto de vista da câmara fotográfica.	As imagens projetadas (diapositivos e vídeos) sobre a arquitetura dos monumentos ou prédios públicos sobrepõem-se a esses resultando em uma fusão e uma tensão entre ambos.

Abaixo apresento outra tabela indicando como vejo a fotografia, a projeção e a sobreposição ocorrendo no meu trabalho

Caso	Tedesco
Fotografia	Material de trabalho: instrumento, processo e objeto.
Projeção	A projeção de imagens como ação concreta sobre a arquitetura e como meio de cruzar imagens e lugares em situações experimentais.
Sobreposição 1	Procedimento que expõe o filme mais de uma vez, realizando sucessivamente mais de uma exposição fotográfica no mesmo fotograma. Ação realizada na câmara fotográfica
Sobreposição 2	Fusão resultante do encontro entre a imagem projetada e a arquitetura que lhe serve de anteparo.

Até a presente etapa de pesquisa, a relação de minhas propostas de projeção de imagens sobre a arquitetura no espaço urbano pretende estar constituída de uma abordagem crítica sobre o contexto da cidade. Não tenho certeza sobre o sucesso de tais empreitadas e, às vezes, desconfio que boa parte do processo fica restrita ao campo da arte.. As projeções tão rarefeitas, camufladas entre tantos aparatos urbanos já iluminados, são microrresistências, atos de subjetividade que, talvez, estabeleçam algum contato com poucos transeuntes.

ARQUIVOS EM DESDOBRAMENTOS

6.1 OS ARQUIVOS E A FOTOGRAFIA

A idéia de arquivamento acompanha o trabalho dos fotógrafos desde o início da fotografia. No final do século XIX, Atget fotografava a cidade de Paris para arquivos municipais, tendo estes a finalidade de servirem de referências a artistas que pintavam a paisagem. Os álbuns de fotografias familiares são a forma doméstica de arquivamento das memórias. É a partir deles que, no texto “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin escreveu sobre o mau gosto reinante nas fotografias de estúdio do início do século XX, destacando a sua expansão até os álbuns das famílias burguesas¹⁷¹.

Os fichários e arquivos alheios também fascinam e revelam identidades, constituindo uma forma de aquisição de informação, mas que não significa necessariamente compreensão. Adquirir pode significar apreender, entender – mas pode significar, apenas, consumir. Uma fotografia, que é o resultado de uma experiência vivida, tem, para mim, um significado especial, distinto daquele que terão outros que a verão. Cristina Freire afirma que “o arquivo é, para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéias”¹⁷². Um arquivo de imagens é um sistema de organização classificatório, uma taxonomia que é formatada conforme o assunto e os interesses do autor (cronologia, temática, arquivos cruzados, autores, entre outros). Dependendo da forma como são disponibilizadas, essas organizações permitem que o material esteja disponível para consultas apenas do autor ou de muitas outras pessoas.

August Sander iniciou, nos anos 30, um projeto de catalogação da diversidade de tipos humanos alemães. O artista tentava construir um verdadeiro atlas dos tipos humanos, todavia esse projeto ficou incompleto. Sander¹⁷³ fotografava as pessoas buscando retratar mais a sua imagem exterior, o seu papel social, do que retratar um sujeito específico.

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’ Água, 1992, p.123.

¹⁷² FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.73.

¹⁷³ BENJAMIN, *Op. Cit.*, p. 129-130.

As figuras rígidas posicionadas diante de um espaço indefinido explicitam a dureza daqueles tempos pré-guerra. Uma tipologia ergue-se aí.

Susan Sontag diz que “por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte”¹⁷⁴. A partir do momento em que as fotografias se oferecem como um material de consumo, através dos mais diferentes veículos de comunicação, passa-se a vivenciar a experiência do consumo de imagens mais do que a experiência direta. Nesse contexto, as características da experiência são alteradas.

Andando na contramão da produção de imagens como mais uma forma de consumo, a artista brasileira Rosangela Rennó trabalha com os arquivos alheios. Arquiteta de formação, desenvolveu inicialmente algumas séries de fotografias em procedimentos híbridos, nas quais combinava desenho e fotocoloragem em montagens para serem fotografadas. Em seguida, ela passou a incluir a fotografia em objetos. Mais tarde, parou de fotografar e iniciou outro processo de trabalho com a fotografia, pesquisando arquivos públicos e refotografando imagens para, depois, alterar a sua forma de ampliação e apresentação. Rosangela Rennó deslocou de seu trabalho a ênfase da vivência do momento decisivo, do ato fotográfico, do “irrepetível”, para engendrar sua abordagem a partir do encontro com imagens já existentes, com o folhear as páginas de diversos arquivos, com a perda da memória alheia, delineando operações possíveis no princípio do inacabável trabalho a partir do negativo. Seu trabalho pensa a fotografia, seu papel social, e o inevitável encontro com a perda de referências marcada no “irrepetível” instante de encontro.

A artista opera como uma colecionadora, reunindo sobras da cultura impressas na imagem fotográfica- álbuns, arquivos penitenciários, notícias de jornais, entre outros. Para

¹⁷⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.172.

Melendi, a pulsão arquivística da artista obedece à necessidade de deter o correr da vida e das imagens, em “momentos arrebatados à dispersão no comum esquecimento”.¹⁷⁵



Fig. 50 Rosangela Rennó. *Bibliotheca*, 2002, Museu de Arte da Pampulha vista geral da exposição. Fonte: RENNÓ, Rosangela, 2003

6.1.2 Arquivos de referências

Um arquivo de referências é certamente parte do material de trabalho do artista, mas isso não significa que todo material deva tornar-se um trabalho. Penso que a maior parte do material constitui-se apenas de dados de investigação decorrentes de um método de pesquisa que se serve da fotografia. Uma anotação pode ser o início do esboço de um projeto, mas pode, também, ser simplesmente uma nota que não terá nenhum desdobramento.

A opção por fotografar algo no contexto da cidade está, para mim, inevitavelmente tecida com o tempo e a contingência. Não costumo andar com a câmera fotográfica na bolsa. Geralmente, escolho determinados dias para sair e coletar as imagens de lugares anteriormente vistos e escolhidos. Elaborar os arquivos e fotografar é apenas uma parte do processo. Imersa no estresse da rotina, subitamente meu olhar focaliza uma arquitetura, que conecto com meus projetos. Mentalmente, marco esse local, ao qual, certamente, voltarei, até que um determinado dia, se eu considerar que tal construção de fato tem a ver com o que faço e se eu estiver desejando tê-la nos arquivos, vou fotografá-la.

¹⁷⁵ MELENDI, Maria Angélica. “Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória”. In: RENNÓ, Rosangela. *O Arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.26. No trabalho *Bibliotheca* Rennó expõe em vitrines uma série de álbuns fotográficos encontrados em sebos, doados ou comprados pela artista durante muitos anos.

6.2 GUARITAS: DESDOBRAMENTOS DE UMA SÉRIE DE REFERÊNCIAS

Em 1998, quando iniciei o esboço para o projeto *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*¹⁷⁶, as fotografias das guaritas eram apenas documentos de trabalho, no sentido de se tratarem de referências de imagens para minhas idéias e nada mais. O que me interessava nessas construções eram as dimensões mínimas para um adulto em pé ou sentado e a idéia de uma casinha onde não se pode dormir. Esse dado era importante porque tinha a ver com a série *Aparatos para o Sono*, que desenvolvi nos anos 90. Além disso, a disposição irregular desse tipo de aparato para segurança na ponta das calçadas, colocado sobre tocos de madeira ou pedras, não deixava de ser curiosa. No final da escritura da minha dissertação de mestrado, no ano 2000, criei duas montagens fotográficas (uma com cinco e outra com nove imagens). Uma delas ficou anexa à dissertação, definitivamente, e a outra deixei em minha casa, onde era deslocada freqüentemente de uma peça a outra, por algum tempo. Em 2002, passei a experimentar diferentes montagens com as fotografias que eu tinha, mas como eram poucas, precisei fazer novas obtensões. Nessa etapa, constatei que eu só me interessava pelas guaritas com construção precária; as pré-fabricadas eram sempre excluídas e não eram fotografadas. As fotografias eram feitas com uma câmera 35 mm e as montagens, executadas a partir da colagem das ampliações, uma ao lado da outra, sobre madeira ou MDF. Como, nesse período, eu estava trabalhando no projeto *Sobreposições imprecisas*, e não sabia o que criar a partir dessas fotografias, passei a arquivá-las, ou melhor, guardá-las em uma pasta (tanto as cópias quanto os negativos).

É importante informar que, apenas em setembro de 2008, depois de estar usando, também, câmeras digitais, passei a nomear esse conjunto de negativos de arquivos. Isso porque, mesmo fotografando há 25 anos, organizar os negativos e diapositivos sempre foi um problema. Enquanto meus colegas fotógrafos tinham uma preocupação considerável com a conservação e arquivamento de seus negativos, o máximo que consegui fazer, ao logo dos anos, foi guardá-los em papel manteiga, dentro de ter ou quatro caixas, com tudo misturado.

¹⁷⁶ Ver minha dissertação de Mestrado, anteriormente citada. Capítulos 2 e 3.

No início dos anos 90, tentei organizar, ao menos, as fotografias que documentavam as montagens das exposições e, nessa década, eu consegui guardar todas em uma única pasta arquivo. Mas o arquivo (objeto) para guardá-las nunca foi comprado.

Segundo Mark Gisbourne a relação de afinidade entre os arquivos e a memória foi aberta na atualidade:

A relação entre a memória e o arquivo sempre apresentou problemas. Enquanto a primeira sempre tomou forma de uma evocação imaginativa de recordações atemporais e não seqüenciais (o passado trazido ao presente), o último aparentava habitualmente uma verdade positivista através da natureza fixa e temporal do registro de armazenamento de informação.¹⁷⁷

Essa característica de organização de uma verdade fixa do arquivo está presente já na raiz etimológica da palavra *archon*, que, no grego, é derivada do governador ou magistrado – arquivar significa governar. Os arquivos da modernidade pretendiam organizar o mundo, segundo taxonomias e tipologias organizacionais, sistematizando verdades do conhecimento. Mas os arquivos digitais da atualidade apresentam-se com outras naturezas. São agrupamentos de dados que podem ser reordenados a qualquer momento, que podem ser substituídos, falseados, simulados e inventados. Não existe um centro de informações que os organize. Sua proliferação cresce em progressão geométrica. Cada usuário do sistema digital cria e reorganiza diariamente os seus arquivos, organizando-os em pastas. Pouquíssimos são compartilhados. Segundo Gisbourne, “assim, por um lado, as relações entre memória e o arquivo foram deixadas numa desordem”.¹⁷⁸

Essa desordem, por falta de um centro fixo, bem como a simples organização sistematizada e científica de determinados dados talvez não signifique nada além de uma informação, realidade à qual os arquivos digitais atualmente estão submetidos. Isso tem

¹⁷⁷ GISBOURNE, Mark. “A polifonia da memória e a dissonância do arquivo” In: BLAUFUKS, Daniel (Org.) *O arquivo: um álbum de textos*. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte, 2008, p.83.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.87.

muito a ver com a desordem das minhas caixas de negativos. Soltos, ou agrupados em tiras, sem legenda, sem centro, passam, como muitas fotografias sem dados, a ser auto-referentes.

Quando decidi ver a caixa (que agora nomeio arquivo) com os diapositivos das guaritas para escolher algumas imagens, já havia uma decalagem. Entre os registros das guaritas e o início do trabalho, passaram-se três anos. Apenas em 2005, quando o financiamento obtido para realizar o projeto *Sobreposições urbanas* chegou ao fim, foi que eu pensei em recorrer às imagens das guaritas para criar uma nova série. Naquele ano, passei a usar uma câmera digital juntamente com a 35mm, e a partir de então comecei a ter arquivos digitais, já em processo de pesquisa. Finalmente, eu desdobraria o arquivo com as fotografias das guaritas em material de trabalho.

Observando o arquivo, constatei que ele estava defasado. A cidade tinha muitas outras guaritas. Inclusive, algumas das que eu fotografara anos antes já haviam desaparecido. Caminhando por Porto Alegre era possível identificar novas guaritas tão ou mais precárias que as que eu havia fotografado em 2002. Nessa fase do processo de pesquisa, eu não as via mais como forma, passando a pensar no significado de sua existência, em como eram indícios do medo e da organização autônoma da comunidade para se proteger da violência urbana. E, ao mesmo tempo, elas formavam uma variação do *Panóptico* de Jeremy Bentham¹⁷⁹. Casinhas onde não se deve dormir e que significam que determinado perímetro urbano está sendo vigiado.

Quando fotografo as guaritas detenho meu olhar nas singularidades e marcas deixadas pelo uso e pelo tempo. O cuidado ou o desleixo ali depositados são a matéria que quero destacar. De alguma forma, as guaritas são demarcações que dizem respeito a uma certa coletividade, para mantê-las é preciso uma organização de algumas pessoas do quarteirão onde estão situadas. Um grupo de moradores as mantém, dessa forma, talvez possam ser vistas como vestígios das preocupações territoriais com a segurança coletiva e/ou

¹⁷⁹ BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

com o abrigo do segurança. Interessa-me, também, as situações absurdas desses objetos/caixas/casas feitos sob medida para proteger os vigilantes, mas onde não lhes é permitido dormir. São espaços minúsculos onde alguém, que fica atento dia e/ou noite, zela pela segurança e pelo sono dos outros.

Foi durante o Fórum Social Mundial que, a convite de Maria Ivone dos Santos¹⁸⁰, fiz as primeiras projeções com os diapositivos das guaritas de um estacionamento, situado na Rua Riachuelo, no centro da cidade de Porto Alegre. Durante dois dias consecutivos, eu caminhei pelas ruas da região com uma mala que continha um projetor, alguns diapositivos, um fio de extensão e uma câmera fotográfica. Revia os lugares, que tanto conheço, com uma atenção diferente, pois eu estava procurando não apenas uma arquitetura. Também procurava alguém que estivesse disponível para acompanhar as projeções.

Na garagem da Rua Riachuelo, encontrei o contexto ideal: pessoas disponíveis em uma situação de passagem, que ficam ali, acompanhando o movimento dos carros que entram e saem. A situação foi tão diferente das anteriores que eu decidi retornar ao local mais duas vezes. Explorei diferentes escalas de projeção e experimentei fazer a documentação em vídeo – o que não funcionou. Foi uma arrancada na série de projeções com o arquivo das guaritas, pois depois disso, ao longo de 2005, realizei várias projeções na cidade: na parede lateral de um restaurante, em um ateliê, nos fundos de prédios, circunstâncias nas quais poucas pessoas acompanhavam as imagens. Depois dessas primeiras ações, onde as diferentes formas de contato ocorreram plenamente durante as experimentações, o foco de minhas intenções durante as projeções deslocou-se da experiência compartilhada com os habitantes da cidade para a minha percepção sobre o contato entre a imagem e o anteparo. Fiquei interessada em entender o sentido das sobreposições entre imagem de guaritas e outras arquiteturas. Temporariamente, durante algumas das projeções das imagens das guaritas a experiência compartilhada tornou-se praticamente uma experiência privada, embora passasse pelo espaço público. Foram

¹⁸⁰ Parte da programação do projeto *Perdidos no espaço* – disciplina de escultura, Bacharelado em Artes, UFRGS, coordenado pela professora Dra. Maria Ivone dos Santos, Doutora em Artes Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne, França. 1993-94: o D.E.A, Diploma de Estudos Aprofundados – Artes Plásticas, Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne, França. Professora do PPGAV-UFRGS.

projeções de um prédio a outro, partindo de uma janela em direção ao prédio que estivesse diante. Talvez o caráter fechado do ateliê tenha, nessa etapa, passado para o primeiro plano, pois mudou a forma como passei a agir sobre a cidade, que mais parecia uma experiência doméstica ou de laboratório.



Fig. 51. . *Guaritas*. Projeção numa garagem na Rua Riachuelo, Porto Alegre, 2005



Fig. 52. *Guaritas - telhado*. Projeção de um prédio a outro, Jardim Botânico, Porto Alegre, 2005



Fig. 53. *Guaritas*. Projeção de um prédio a outro, Petrópolis, Porto Alegre, 2005

Ao longo de 2005, trabalhei com a série *Guaritas*, não apenas nas projeções no espaço urbano. As fotografias foram também apresentadas em conjuntos e projeções em duas mostras, em espaços destinados a exposições de artes visuais. Nesse caso, a minha intenção inicial era constatar que mudanças ocorreriam na

situação de projeção. Que novas significações as diferentes arquiteturas podem agregar às sobreposições? O que acontece com o ateliê aberto?

Uma das mostras foi *Olhares cruzados sobre a cidade*, com curadoria de Icléia Borsa Cattani¹⁸¹, da qual participou, também, Maria Ivone dos Santos, e que aconteceu na Fundação Ecarta, em Porto Alegre. Para essa exposição criei uma montagem composta por diferentes fotografias de guaritas e alguns objetos, organizados em três eixos. No primeiro uma colagem fotográfica apresentada entre objetos de ferro e feltro (essa era uma das primeiras montagens que havia feito anos antes e que havia colado sobre MDF, por isso, e devido à umidade, as fotografias já estavam tomadas por fungos, os quais pontilhavam toda a superfície). No segundo uma montagem com trabalhos em tecido e madeira feitos em anos anteriores: uma cama (a única parte que restou) da instalação *Cabines para isolamento e*

¹⁸¹ Dra. Icléia Borsa Cattani. Doutora em História da Arte – menção Arte Contemporânea, Universidade de Paris I - P. Sorbonne (1980). Pós-doutorado em Filosofia da Arte – Dep. de Estética da Univ. de Paris I. Professora Titular do DAV-IA-UFRGS, pesquisadora e docente orientadora do PPG-Artes Visuais, linha de pesquisa "Arte como linguagem".

camas públicas, 1999 – e sobre ela alguns dos objetos da série *Intervalos entre o repouso e o isolamento* –, um colchão para envolver o corpo e um saco de dormir, que confeccionei em 2000.

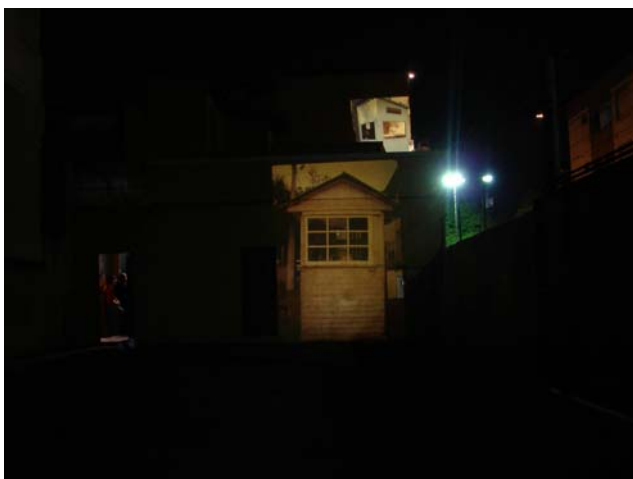
Fig. 54. *Guaritas* Vista da instalação na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005

Finalmente o terceiro eixo (exposto em frente à cama e à direita de quem entrava na sala) incluía um conjunto composto por 12 fotografias de guaritas e seis chapas de



ferro dobradas em L e posicionadas no chão abaixo das fotografias. O trabalho desenvolvido na Ecarta apresentava os arquivos das guaritas de três maneiras distintas: como referência (a colagem), como material de trabalho (as imagens projetadas) e como trabalho (o conjunto composto pelas 12 fotografias e seis ferros).

Fig. 55. Projeção nos fundos da Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005



Na abertura da exposição, realizei três projeções simultâneas, explorando a diferença de escala e a distribuição de mais de uma imagem. Como era uma exposição

– logo, com duração mais extensa –, pude explorar mais do que uma sessão de projeções no

mesmo lugar, o que me possibilitou observar as nuances das imagens das guaritas projetadas. No pátio dos fundos, projetei duas imagens; uma delas superdimensionando o tamanho da guarita, buscando uma aderência ao pé-direito da construção; e a outra, que ficava no andar de cima, com a guarita no tamanho normal. Projetei, também, uma das imagens diretamente sobre o portão que dá passagem para o pátio, imagem essa que se desdobrava pela abertura em duas imagens (uma no chão e outra na parede ao lado do portão). A respeito das sobreposições, constatei que, diferentemente das projeções de ruínas sobre as arquiteturas (que a elas se fundiam), as guaritas, assim como as imagens de pessoas, aderiam às superfícies como uma colagem. Talvez porque o retângulo projetado seja vertical, e as imagens escolhidas mais largas, o fato é que o recorte e, logo, a separação entre as guaritas e o todo, era sempre evidente.

A montagem evidenciava algumas questões há tanto presentes no meu trabalho – relações entre tensão e repouso, conforto e precariedade, a casa e a rua, o sono e a vigília – reforçadas pelo aspecto de casa da Ecarta (com parquet, portas, janelas...). De outro modo, a montagem tecia uma volta do trabalho sobre ele mesmo.

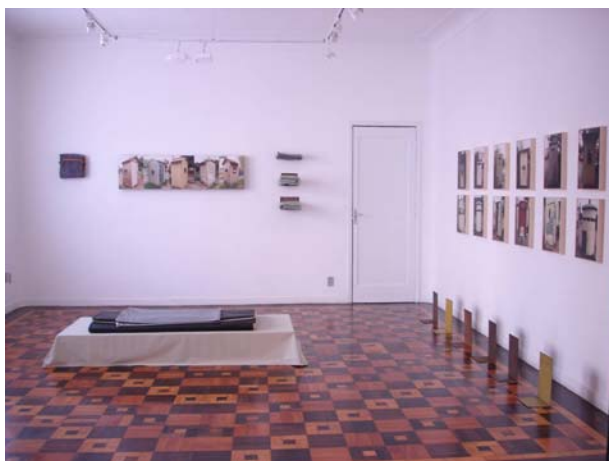


Fig. 56. Vista da instalação na Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005

O ateliê aberto o caráter experimental das projeções e a experiência de contato compartilhado ocorreram parcialmente apenas na primeira projeção, no dia da abertura, e somente em uma das três projeções realizadas. As outras duas, assim como a montagem da exposição na sala, foram experimentadas e definidas anteriormente.



Fig. 57. Projeção nos fundos da Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005



Fig. 58. Projeção nos fundos da Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005

A outra exposição na qual investiguei simultaneamente diferentes formas de apresentar os arquivos das guaritas foi a individual *Guaritas*, na Galeria Leme, em São Paulo, no ano de 2005. Lá apresentei quatro novos conjuntos de fotografias de guaritas, três projeções e quatro caixas de luz, duas delas com fotografias que registravam as projeções feitas anteriormente em Porto Alegre.

A arquitetura da galeria, projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha¹⁸², apresentava-se como um desafio. Como fazer projeções nesse lugar, recém-construído, que não tem nada de ruína ou de decadência? O que muda na significação das projeções dos arquivos das guaritas? Que outras sobreposições ocorrem aí?

Eu já havia visto o emprego de projeções em pequena escala realizadas por outros artistas e sabia que isso não funcionaria. Decidi, em um exercício de aproximação, caminhar pelo lugar, e foi então que percebi as suas duas enormes portas. Pensei que usá-las seria uma forma de abrir a galeria para o espaço que a cerca. Depois de alguns experimentos com um projetor de *slides*, optei por realizar três projeções: uma no fundo da sala e duas que cruzariam as portas e atingiriam o muro do lado de fora da sala de exposições. Como as projeções necessitam do escuro e eu não queria usar nenhum recurso para escurecer o local, tomei a decisão de dividir a exposição em dois momentos distintos: um durante a noite, quando as projeções e as caixas de luz seriam privilegiados; e outro durante o dia, quando os conjuntos de guaritas estariam em destaque.

¹⁸² Paulo Mendes da Rocha renomado arquiteto paulista, autor do projeto do MUBE- Museu brasileiro de escultura.



Fig. 59. *Guaritas*. Vista da exposição na Galeria Leme, São Paulo, 2005

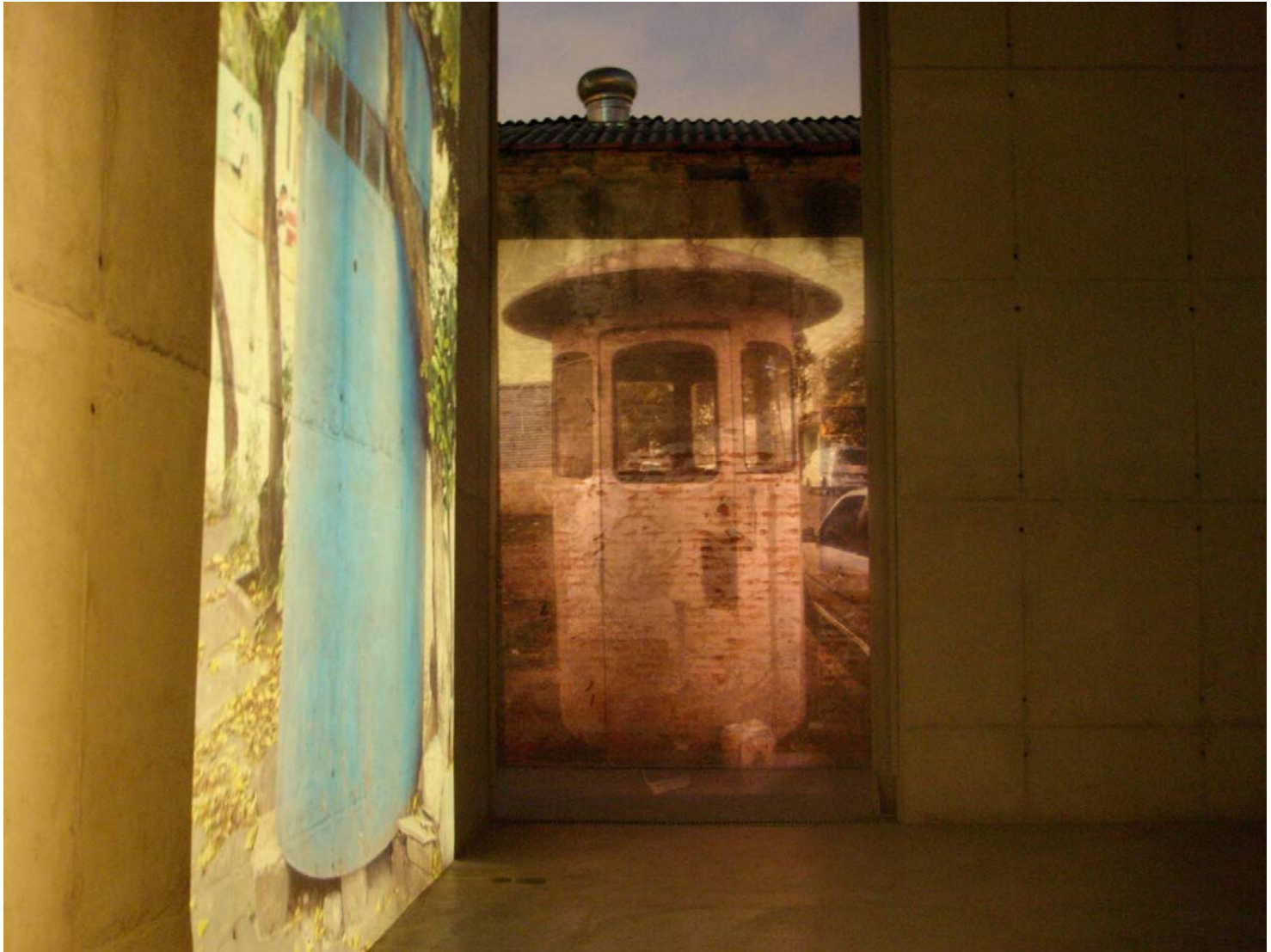


Fig. 60. *Guaritas*. Projeção na Galeria Leme, São Paulo, 2005



Fig. 61. *Guaritas*. Projeção na Galeria Leme, São Paulo, 2005

O que aconteceu com o ateliê aberto? Foi possível constatar que nessas situações de projeção ocorridas nas galerias a idéia de ateliê aberto não ocorreu, embora as diferentes formas de contato (entre imagens e anteparo, entre visitantes e imagem, entre os visitantes, entre eu e a imagem e os visitantes) estivessem inseridas na experiência vivida. A experimentação, característica do meu trabalho de ateliê aberto, aconteceu antes, enquanto estive acompanhada de uma ou duas pessoas, e não durante as projeções compartilhadas com os visitantes.

Pode-se pensar que nessa exposição os arquivos das guaritas estavam apresentados de três formas distintas, classificados, provisoriamente, como:

- 1- Arquivos de obtenção primeira (fotografias documentais das guaritas) montados em conjuntos
- 2- Arquivos segundos – diapositivos em projeção sobre as arquiteturas
- 3- Arquivos terceiros – fotografias que documentam as projeções (caixas de luz)

Nessa forma de apresentação, o conjunto de tipologias cruzadas entre arquivos e guaritas faz com que a significação do trabalho volte-se mais para o campo da arte do que para uma proposição em relação ao contexto, no sentido proposto por Paul Ardené.

Uma guarita projetada sobre uma construção no espaço urbano contém a potência de uma inter-relação direta com o lugar de onde suas imagens foram coletadas. Forma-se agregado à arquitetura um índice fugaz da decadência do urbanismo capitalista. Uma única imagem projetada sobre a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha talvez tivesse a mesma potência. Mas a exposição de uma pesquisa, um conjunto, deslocava o foco para a apreciação do conjunto e não da tensão entre a arquitetura contemporânea e o contexto urbano.

As sobreposições existentes entre imagem e anteparo – as fotografias das guaritas e as paredes internas e externas da Galeria Leme – resultaram em uma fusão na superfície. Como as paredes eram planas, as mudanças na imagem foram mais significativas do que o que

ocorreu com a parede. A projeção em paredes lisas e com texturas, como era o caso aqui, não agrega outros significados à imagem. Embora sua aparência mude, a mudança mais parece um efeito aplicado.



Fig. 62. *Guaritas C-6*, Impressão em Lambda, adesivada sobre PVC, 2005



Fig. 63. *Guaritas C-8*, Impressão em Lambda, adesivada sobre PVC, 2005

A exposição com tantas fotografias de guaritas, apresentadas, como referi-me anteriormente, em três formas distintas, evidenciava a idéia de arquivo. Idéia enfatizada pelos conjuntos de imagens, o que movimentava a significação para o aspecto de tipologias, propondo um exercício comparativo entre os conjuntos compostos pelos arquivos de obtenção primeira. Embora o aspecto tipológico não fosse uma intenção inicial de meu arquivo, não tive como escapar disso. As fotografias que compõem esses conjuntos inscrevem-se na vertente de fotógrafos que registram a arquitetura, iniciada com Atget.



Fig. 64. *Guaritas - Vila Madalena*, Impressão em Lambda, adesivada sobre PVC, 2005

O aspecto tipológico dado pela união dos conjuntos das fotografias das Guaritas em um mesmo espaço expositivo acabou por fazer referência à obra de Bernd e Hilla Becher¹⁸³, artistas que, a partir dos anos 50, passaram a catalogar uma série de construções públicas obsoletas – caixas d’água, torres de usinas, celeiros, entre outras. Suas imagens explicitam o emprego da *estética neutra*, uma abordagem fotográfica centrada na obtenção de imagens em dias nublados, com uma luz homogênea. Nas fotografias obtidas pelo casal, herdeiras da *Nova Objetividade*, o objeto a ser fotografado é centralizado, os filmes empregados são em preto e branco, o foco é preciso, as imagens não contêm a presença da figura humana. Seu arquivo de tipologias arquitetônicas revela contextos arquitetônicos que parecem atemporais. Com o princípio de organização em conjuntos tipológicos, os artistas queriam oferecer aos observadores um ponto de vista, ou uma gramática para entender e comparar as diferentes estruturas, que ao mesmo tempo também representam a memória de uma época.¹⁸⁴

¹⁸³ Bernd e Hilla Becher - Casal de fotógrafos alemães que, desde 1957, viajam pela Europa e América do Norte fotografando, em preto e branco, arquiteturas industriais obsoletas. Na apresentação de conjuntos dessas construções, baseiam-se na função e estabelecem categorias evidenciando a tipologia das mesmas. Disponível em: www.guggenheimbilbao.org. Acesso em 1º de outubro de 2008.

¹⁸⁴ TOURAINE, Liliane, 'Bernd and Hilla Becher: The Function doesn't make the Form,' *Artefactum*, April/May 1989, p.9. Apud; STIMSON, Blake "The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher" Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/stimson_paper.htm#notes ISSN 1753-9854, SPRING, 2004, Acesso em 3 de outubro de 2008. 'We want to offer the audience a point of view, or rather a grammar, to understand and compare the different structures,' they have said, 'Through photography, we try to arrange these shapes and render them comparable. To do so, the objects must be isolated from their context and freed from all association'.

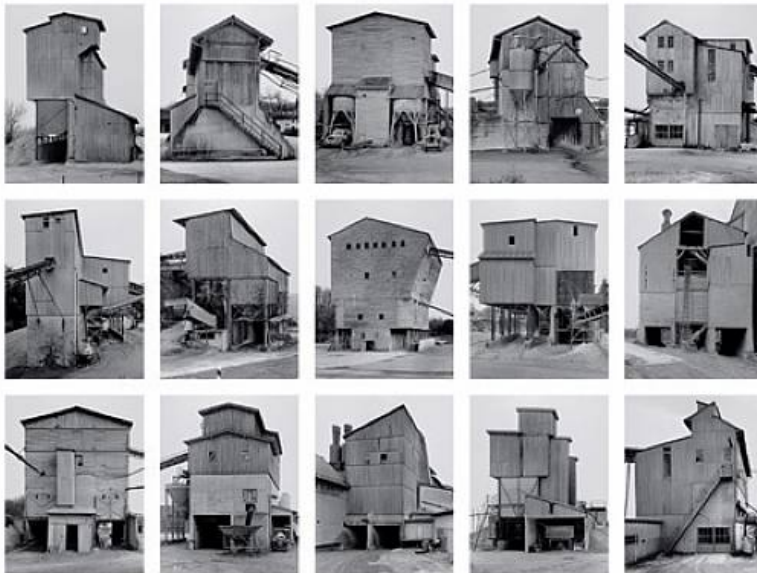


Fig.65. **Bernd e Hilla Becher**,
Da série tipologias imagem
III: *Gravel plants*, 2006,
Impressão digital sobre
papel fotográfico, (90 x 112
cm)
Fonte:
www.artnet.com/Artists

Em certa ocasião, Bernd Becher afirmou:

Nós simplesmente pensamos que poderíamos ser consideravelmente mais pobres na Europa se nós não tivéssemos as ruínas de épocas anteriores. Ainda é possível experienciar o período Gótico, para não mencionar o Romântico. Apenas nada resta da era industrial. Então, nos pensamos que nossas fotografias poderiam dar ao observador a chance de voltar no tempo que se foi para sempre.¹⁸⁵

Em comum com o trabalho iniciado pelo casal de fotógrafos, há o interesse pela decadência de determinadas arquiteturas. No caso dos dois fotógrafos, as estruturas obsoletas e seu aspecto escultórico e comparativo apresentam-se como marcas fantasmagóricas da modernidade. Realizados em preto e branco e com rigor técnico, seus conjuntos de imagens parecem perdidos no tempo. Diante dessas imagens tem-se a

¹⁸⁵ TITLLEL, Cornelius. "Typologien industrieller Bauten" O artigo foi originalmente publicado em Die Welt on August 21, 2005. Disponível em: <http://www.signandsight.com/features/338.html>. Acesso em 3 de outubro de 2008.

"We simply thought that we would be considerably poorer in Europe if we didn't have the sacred buildings of earlier epochs. It's still possible to experience the Gothic period, not to mention the Romantic. Only nothing remains of the industrial age. So we thought that our photos would give the viewer the chance to go back to a time that is gone forever".

sensação de experimentar um deslocamento temporal para uma paisagem onde a natureza humana fracassou.

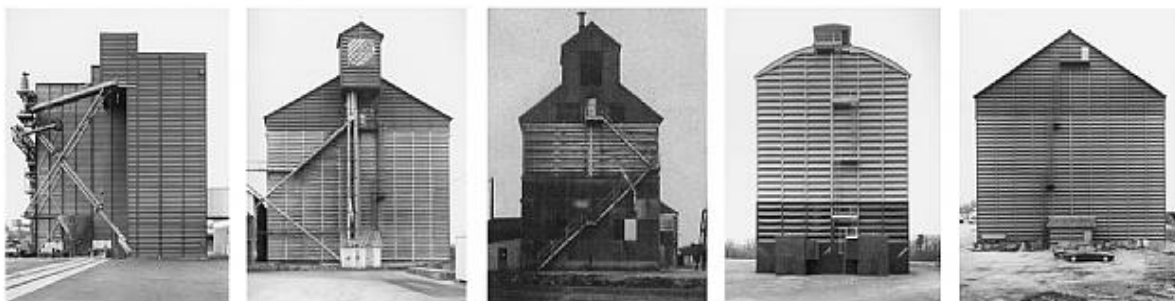


Fig.66. **Bernd e Hilla Becher**, *Grain elevators*, fotografia em preto e branco, 2000-2006, (91.44 x 75.25 cm)
Fonte: www.artnet.com/Artists

Diferente dos Becher, que se interessam pela tipologia, na exposição *Guaritas* na Galeria Leme, a ordenação das fotografias das guaritas lado a lado foi um recurso para a apresentação do conjunto de arquivos de obtenção primeira, nada mais. Para mim, mostrar parte dos arquivos é como revelar uma das etapas das projeções, mas constatei que pode parecer que me interesse pelas comparações entre elementos arquitetônicos retirados de seu contexto, isolados de sua rede de significados.

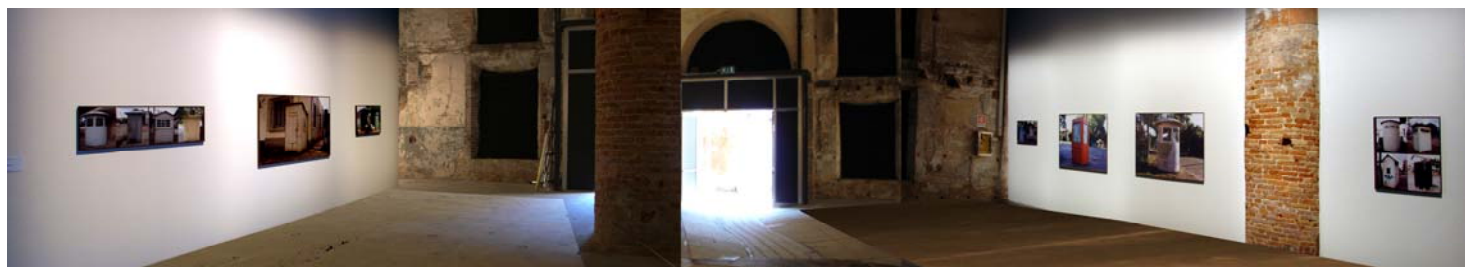


Fig.67. *Guaritas*, vista geral da montagem no Arsenale, em Veneza, 2007

Na revelação de uma das etapas da projeção ocorre, necessariamente, um deslocamento do estatuto do documento, que se movimenta dos objetos de referência para os objetos de arte. O documento, uma vez exposto, torna-se também um objeto de consumo, tensionando os limites do que seja o objeto de arte. Seguindo esse fluxo de deslocamento, a série *Guaritas*, em sua forma de arquivos de obtenção primeira, foi exposta

na 52ª Bienal de Veneza, sob a curadoria de Robert Storr¹⁸⁶, no Arsenale, em 2007. Na Galeria Leme, além desses arquivos mostrei também um desdobramento dos arquivos terceiros – fotografias que documentam as projeções como caixas de luz.

Fig.68. *Guaritas – Garagem centro*, 2005, Caixa de Luz



6.3 Outros arquivos

Procurando construções decadentes e abandonadas para servirem de anteparo à realização de mais uma projeção de fotografias no espaço urbano¹⁸⁷, em duas ações que fiz em Belém, em setembro de 2005, andei pela cidade guiada por um pequeno grupo de artistas locais. Durante essas caminhadas, fui conhecendo um pouco das histórias locais, observando a arquitetura e, claro, fotografei as construções que mais me interessaram. Precisei retornar aos possíveis lugares para projeção a fim de que, durante a noite, pudesse levantar os prováveis problemas referentes a pontos de luz, autorização, iluminação pública, entre outros. Para otimizar o tempo de trabalho (eu só ficaria 10 dias na cidade), nessa caminhada noturna levei o projetor de *slides*, cabos de luz, a câmera fotográfica digital, os diapositivos de arquitetura e, também, os de figura humana¹⁸⁸. Nessa saída, detivemo-nos prolongadamente diante de duas construções, sobre as quais experimentei projetar diferentes imagens. Dentre elas, fiz mais uma tentativa com a projeção da figura humana, agora com uma imagem em preto e branco. No caso dessas projeções, que serviriam como teste para outra situação, eu não estava interessada no envolvimento com os observadores, nem tampouco na duração. O que

¹⁸⁶ Robert Storr. Pintor, curador e crítico de arte norte-americano, de 1990 a 2002 foi curador no departamento de pintura e escultura do MOMA em Nova York; curador geral da Bienal de Veneza em 2007.

¹⁸⁷ Fui a Belém do Pará a convite do Instituto de Artes do Pará para realizar um curso, uma palestra e um trabalho com as projeções.

¹⁸⁸ Antes de sair de Porto Alegre, resolvi buscar imagens em meus arquivos de negativos dos anos 80 (época em que fui, pela primeira vez, a Belém) e escolhi duas fotografias com imagens de crianças.

eu queria era realizar um processo fotográfico envolvendo a memória do meu próprio histórico com a fotografia e verificar o aspecto da sobreposição resultante entre imagem e arquitetura. O foco era a minha experiência pessoal. Eu estava interessada também em documentar o processo e em registrar as tentativas de sobreposição. Existia a necessidade de confirmar ou não a aderência das imagens da figura humana sobre a arquitetura e depois documentar a sobreposição.

Fig. 69. Projeção realizada em um prédio, Belém, 2005



Comparando essas ações com o que nomeei ateliê aberto, o que muda é o meu foco. Durante o ateliê aberto fico, como já escrevi anteriormente, disposta a compartilhar o processo com outras pessoas, e para que isso aconteça uma certa duração é fundamental. Não basta apenas fazer a instalação

do equipamento no lugar, ligá-lo e fotografar – essa rapidez serve para o registro fotográfico, é o tempo do instantâneo, da foto-documento. No trabalho *Naked world*, do americano Spencer Tunic¹⁸⁹, é isso que acontece. A produção mobiliza uma, duas, três, centenas ou milhares de pessoas nuas em um local predeterminado pelo artista e a duração da ação tem apenas o tempo necessário para a disposição das pessoas e testes com a câmera digital e a obtenção da fotografia. A duração da intervenção tem um tempo focado na experiência do envolvimento entre os sujeitos, o que também acontece muitas vezes, mas esse não é o foco do artista, e sim o que acontece para as pessoas. Acredito que, em momentos como esses, há uma sobreposição entre o trabalho de ateliê e o documento, resultando em uma fusão

¹⁸⁹ Spencer Tunic – Fotógrafo norte-americano que desde 1992 desenvolve projetos em diferentes partes do mundo fotografando pessoas nuas.

entre as diferentes vertentes da fotografia – a fotografia dos artistas e a fotografia dos fotógrafos.¹⁹⁰

Fig. 70. Projeção realizada em uma casa, Belém, 2005



As fotografias que editei a partir desses testes apresentam a projeção de uma imagem em preto e branco, na qual se vê duas meninas de costas. Uma está um pouco mais atrás e a fotografia corta a cena antes de suas cabeças. A imagem tem um aspecto enigmático e, quando projetada sobre as construções velhas e abandonadas, agrega ao anteparo, já impregnado de marcas do tempo, uma outra memória. As imagens em negativo que projetei foram obtidas em 1986 e fazem parte de um dos tantos arquivos de negativos que possuo, os quais estão guardados sem referência em caixas de papelão.

Depois dos testes com o projetor, era necessário, como sempre, entrar em contato com proprietários e comunidades, mas, em virtude do pouco tempo, da disponibilidade da equipe e da necessidade de concentrar as ações, decidi que a arquitetura que serviria de anteparo era o próprio prédio do Instituto de Artes do Pará, uma construção que pertenceu ao Exército por muitos anos. Para essa situação de projeção, dentro do contexto artístico e operando sobre a arquitetura de um prédio do governo brasileiro, preferi deixar de lado as minhas memórias pessoais e os meus arquivos dos anos 80 e trabalhar com a imagem do arquivo das guaritas – em verdade, duas, uma projetada na fachada do prédio, outra no pátio interno.

¹⁹⁰ André Rouillé tece um vasto histórico sobre as diferentes vertentes da fotografia em *La photographie entre document et art contemporain*, supracitado. O autor diferencia a arte dos fotógrafos ligada historicamente aos desdobramentos da exposição da pesquisa de Daguerre na Academia de Ciências – imagens sobre metal, passando pela fotografia direta e chegando à fotografia de expressão autoral – da fotografia usada pelos artistas, derivada da apresentação de Bayard na Academia de Belas Artes, e que, desde seu início, possui um caráter híbrido entre a pintura e a fotografia, desdobrando-se nas colagens fotográficas dadaístas e surrealistas, nos fotogramas e demais pesquisas da Nova Visão de Moholy-Nagy, passando pela arte conceitual e pela Land Art, até chegar à contemporaneidade.

Na projeção realizada no pátio interno, utilizei como anteparo uma árvore e não as paredes da arquitetura, como eu vinha fazendo. A imagem projetada sobre as folhas largas da árvore escolhida adquiriu uma textura e ganhou movimento. Uma brisa tropical balançava suas folhas, que, por consequência, impregnavam a fotografia de um aspecto fantasmagórico (fig.72). A tridimensionalidade proporcionada pelos diferentes planos de folhas conformou outra novidade ao procedimento. Diante de uma projeção sobre uma parede plana, pouco muda quando nos deslocamos, mas quando a projeção se dá sobre planos distintos, conforme nos deslocamos apreendemos mais ou menos a imagem por inteiro. Dependendo do ponto de vista, o que se via eram apenas folhas coloridas de azul e branco, sendo necessário chegar próximo da direção do projetor para apreender toda a imagem.

Fig. 71. Projeção realizada na fachada do Instituto de Artes do Pará, Belém, 2005





Fig. 72. Projeção realizada sobre uma árvore no pátio interno do Instituto de Artes do Pará, Belém, 2005

6.4 A construção das guaritas e as sobreposições em Pelotas

Se a obra artística não é suficiente para criar os laços de comunidade, torna-se evidente que as práticas culturais são necessárias para manter a representação constante de uma certa dinâmica urbana. Seja qual for sua prática, os “artistas residentes” se tornam os promotores dessa dinâmica, pois deles se espera que captem, com suas maneiras de fazer e dizer, o que está adormecido na cidade, o que está presente de maneira potencial e que precisa ser chamado a se revelar publicamente.¹⁹¹

Henri-Pierre Jeudy

O meu pré-plano de trabalho para o evento *Interações urbanas*, coordenado por Lauer dos Santos e com a curadoria de Solange Lisboa¹⁹², no município de Pelotas, RS, insere-se dentro da série de procedimentos: registro de imagens da cidade, projeção dessas fotografias sobre arquiteturas escolhidas e registro das projeções. Mantive a idéia de sobrepor imagens de um lugar sobre outro e, neste caso, como o evento – que deveria ocorrer no entorno da praça Coronel Pedro Osório, no centro da cidade – era financiado por um programa do governo federal e estava vinculado ao restauro de prédios históricos no município, escolhi como anteparo as únicas casas que não estavam restauradas e que se situavam diante e dentro da praça. Pensei em projetar, sobre essas casas fechadas, imagens de ruínas anteriormente capturadas em outras cidades, como Belém do Pará, Buenos Aires e Arambaré. E do meu processo de criação, já realizado, pensei em desdobrar o *status* que as guaritas de segurança têm em meu trabalho. Assim, para essa proposta, decidi construir três guaritas, dispô-las em torno da praça e, em seu interior, posicionar o projetor de *slides*, que estaria projetando as imagens de ruínas sobre as arquiteturas escolhidas.

¹⁹¹ JEUDY, Henri-Pierre. *Op. Cit.*, p.141.

¹⁹² Solange Lisboa é Especialista em História da Arte pela Faculdade de Armando Álvares Penteado. Durante seis anos, atuou como assistente de curadoria e coordenação de pesquisas, para exposições realizadas na Galeria Estadual da Casa das Rosas (SP).

Lauer dos Santos é Doutor em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP; Professor de Pintura e Semiótica na Universidade Federal de Pelotas; Pesquisador junto ao Centro de Pesquisas Sociosemióticas (COS/PUC SP - FFLCH USP – CNRS, Paris).

Participaram ainda do evento os artistas Laura Vinci, Daniel Acosta, Grupo Bijari e Renata Padovan.

Minha intenção foi colocar as três guaritas em torno da praça com um funcionamento em dois tempos (assim como havia feito na exposição *Guaritas*, na Galeria Leme, em 2005): um diurno – quando as guaritas estão fechadas (assim como ocorre com muitas das guaritas para seguranças); outro noturno – quando de dentro das guaritas imagens de ruínas eram lançadas sobre as arquiteturas, desocupadas ou decadentes, em torno da praça.

O trabalho, assim como os demais projetos, passou pela etapa de reconhecimento do local, realizada em algumas viagens a Pelotas para escolha das arquiteturas. Estive assessorada por monitores durante essa etapa, quando realizei o registro fotográfico dos lugares e as experimentações com as projeções. Ao longo da elaboração da proposta, foi possível explorar a passagem do arquivo com guaritas de imagem, pertencente a um documento de trabalho, para um objeto, que teve como referência a imagem de uma guarita de salva-vidas de uma praia uruguaia. Da guarita uruguaia, utilizei o modo de construção (com as tábuas na horizontal, fig. 73). Depois, elaborei um esboço da estrutura para encaminhar a um marceneiro.

Memorial descritivo das 3 guaritas.

Medidas das guaritas: 250cm x 100cm x 100cm
Material: tábuas de pinus 15cm e telha tipo brasilit.
Modo de construção: montar a estrutura interna com caibros. Eles serão os pés da guarita e sustentarão as tábuas cortadas na horizontal e pregadas uma sobre a outra, conforme a foto ao lado. Observar que a janela para o projetor colocada em uma das laterais é do tipo tampão sobe e desce.

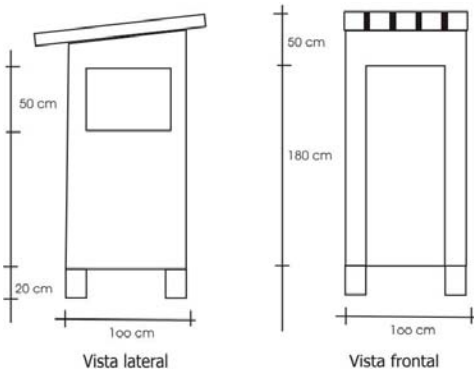


Fig. 73. Planta da guarita e imagem de referência – uma guarita de salva-vidas em Punta del Diablo, Uruguai, 2006



Fig. 74. Casa da Banha, foto de um detalhe de uma casa em Buenos Aires e a guarita em construção, 2006



Fig.75. Casa da Banha com os testes de projeção, Pelotas, 2006



Fig.76. Construção (banheiro público) dentro da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas e teste de projeção sobre a mesma, 2006

Fig. 77, 78. Deslocamento de uma guarita para a Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006



Fig. 79. Guarita em frente à Casa da Banha, fora da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006



Fig. 80. Projeção na fachada da Casa da Banha, Pelotas, 2006



Fig. 81. Guarita fora da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006

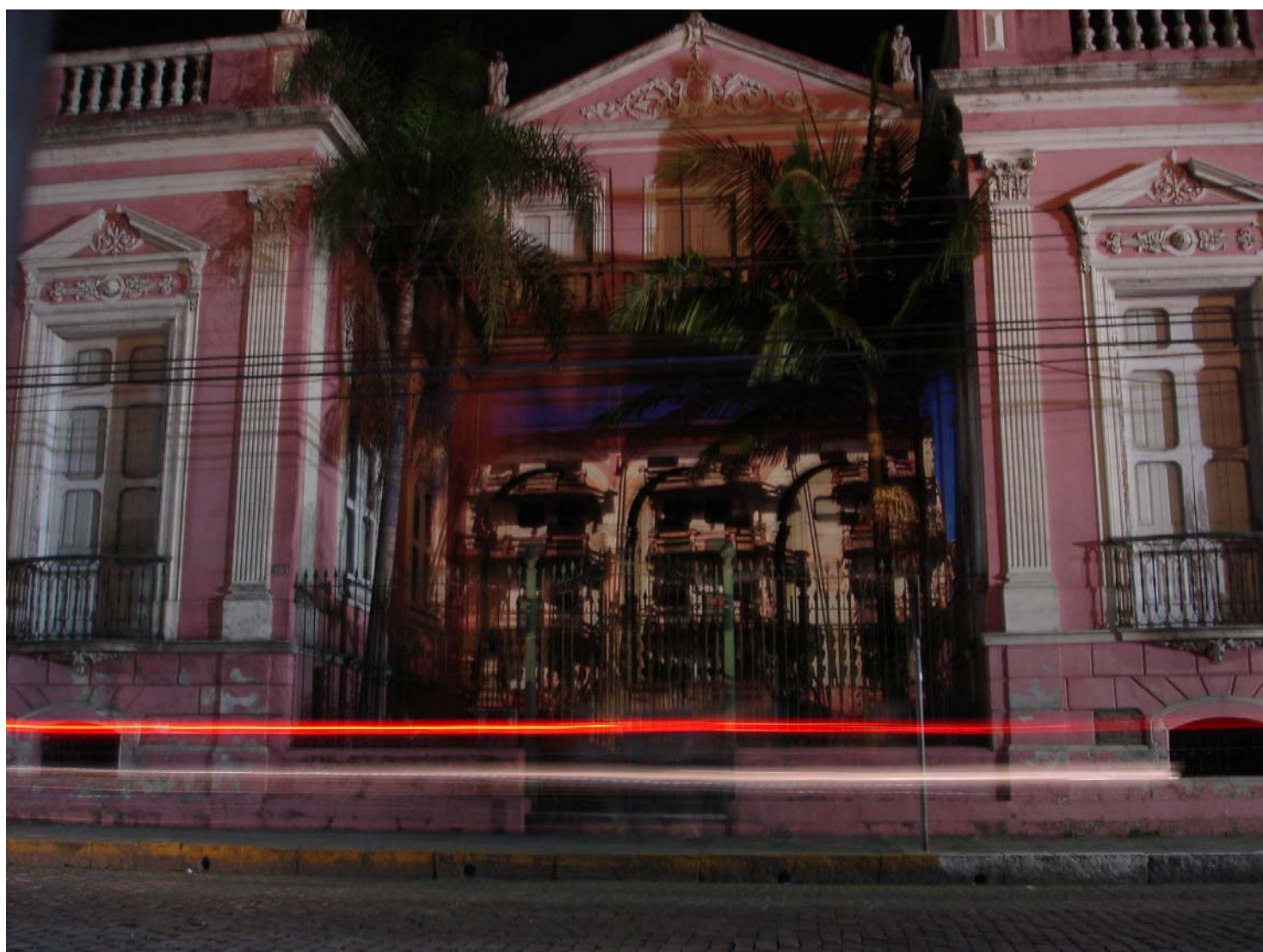


Fig. 82. Projeção na casa 7, Pelotas, 2006



Fig. 83. Projeção da imagem de uma guarita sobre o banheiro público na praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, 2006

Quando o trabalho ficou pronto, pude confrontar diferentes abordagens com a projeção de imagens sobre arquitetura simultaneamente. Em cada uma das projeções, adotei um modo diferente de criar a sobreposição. Na Casa da Banha, a imagem aderiu a uma parede plana, onde apenas a porta aderiu à imagem projetada; no mais, percebia-se nitidamente o contorno do quadro projetado. Na Casa 7, antiga Secretaria da Cultura do Município, a imagem fundiu-se de tal forma ao desenho da arquitetura da fachada que ficava muito difícil separar a imagem da arquitetura. Na construção amarela do centro da praça –

um antigo banheiro público que estava sendo restaurado – a imagem tingiu de tal modo duas faces do prédio que ficava difícil identificar o próprio desenho da arquitetura.

Além dessas sobreposições entre imagem projetada e arquitetura, desta vez, o trabalho criava outra espécie de sobreposição ao dispor, no espaço em torno da praça, três guaritas de segurança. Se em Porto Alegre seria óbvio que as construções eram guaritas, na cidade de Pelotas, onde guaritas praticamente não existem (a não ser nas entradas dos condomínios fechados), as construções minúsculas feitas de madeira mais pareciam os banheiros de fundos das casas campeiras existentes pela região. Por esta razão, suponho, a sua presença provocava, nos pelotenses, um estranhamento à luz do dia.

Esse processo de trabalho foi diferente dos anteriores, pois, como o projeto tinha mais recursos, foi possível visitar a cidade várias vezes, realizar diversos testes de projeção, desenhar a guarita e acompanhar sua construção. Outra diferença significativa foi que o trabalho permaneceu na cidade durante 30 dias.

Meu posicionamento em relação ao ateliê aberto – a experiência de compartilhar um processo em andamento, a abertura do trabalho às circunstâncias oferecidas pelo espaço urbano, as vivências das diferentes formas de contato e a provocação de interstícios no curso do cotidiano –, foi consolidada durante minhas idas a Pelotas para criar e produzir o trabalho durante os dois meses de produção que antecederam à abertura do evento. Mas depois disso, o trabalho ficou montado na cidade como mais uma das intervenções urbanas inseridas em um programa cultural oficial da cidade.

Nesse contexto, modifica-se o caráter experimental processual, que eu adotei nos projetos *Sobreposições imprecisas* e *Sobreposições urbanas*. Caráter que poderia ser relacionado diretamente ao pensamento de Paul Arden, quando se refere a um processo aberto afirmando que este “é um desafio ao programa, ao previsível (...). Uma arte

processual, por extensão, é uma criação que fecunda o instante tanto como é fecundada por ele, sobre um fundo de acidentes e do inesperado, esse imprevisível (...).¹⁹³

Essa qualidade da vivência da abertura de uma experiência processual, no caso de minha participação no evento *Interações urbanas*, só ocorreu antes da abertura do evento. Isso porque, mesmo que a minha vivência durante a criação tenha sido impregnada pelas mesmas questões que eu vinha tratando anteriormente, depois de pronto – e neste caso havia um trabalho pronto – o trabalho criado com as guaritas para projeção não dependia mais de minha presença e participava de uma situação de exposição de arte no espaço urbano. Ele ficou, como todo objeto artístico, inserido no espaço do mundo em comum, à espera de um contato com os habitantes e transeuntes, sujeito às intempéries do clima e às reações apropriativas, como no caso de uma guarita que foi grafitada na noite da inauguração do evento. As projeções passaram a ter um funcionamento diário de uma sessão de cinema, já que os monitores ligavam os projetores das 20h às 22h.

Ao trabalhar com a construção das guaritas, penso no senso que Heidegger atribuiu a essa palavra na conferência “Construir-Habitar-Pensar”¹⁹⁴, em que *Bauen* (construir) se confunde com o habitar, onde o habitar desdobra-se em construir, cuidar, cultivar edificar. A conexão entre o viver e o construir é destacada pelo autor, que visava provocar uma reflexão sobre a arquitetura funcionalista. No caso das *Guaritas*, a minha intenção ao construí-las é retomar simbolicamente as tensões existentes na iniciativa das comunidades, que, em Porto Alegre, desejam uma vida tranqüila e, movidas pelo medo a violência, constroem redes *panópticas* de vigilância civil. Faz tempo que me pergunto se as guaritas serão caixas que demarcam territórios? Objetos criados para “fortalecer a fronteira entre “nós” e “eles”, os “de dentro” e os “de fora””¹⁹⁵? O trabalho expõe essas questões tão próximas e talvez por isso tendam a tornarem-se invisíveis.

¹⁹³ ARDENE, Paul. *Op. Cit.*, p.38.

¹⁹⁴ ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, Cap. 2 “Heidegger en su refugio: la casa existencialista”.

¹⁹⁵ BAUMAN, Zigmund. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008, p.113.

A MIGRAÇÃO DOS ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

7.1 FOTOGRAFAR O FOTOGRAFÁVEL

No texto “A aventura de um fotógrafo”¹⁹⁶ Ítalo Calvino cria uma narrativa focada na presença da fotografia e sua relação com os limites do fotografável na vida do personagem Antonio Paringi. Inicialmente, um não-fotógrafo, um sujeito que se sentia cada vez mais excluído do convívio com seus amigos porque não fotografava e, aos poucos, foi-se tornando um aficionado pela fotografia. Tanto que, em plena depressão provocada pela separação de uma paixão, decide fazer um diário fotográfico e passa a fotografar compulsivamente a ausência de sua amada. Aos poucos, tal processo desloca-se para a exploração dos objetos e ele passa a fotografar as fotografias de jornais, e em seguida rasgando as cópias e despedaçando os filmes e diapositivos, colocando-os sobre os jornais e posicionando-os sob a luz do refletor. Antonio passa a procurar a fotografia total, mas essa só seria conseguida com grande habilidade técnica e esgotando todas as possibilidades. Enfim o personagem entende que fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava para chegar à fotografia total que ele procurava.

A narrativa de Calvino parece, muitas vezes, exemplificar o pensamento expresso por Pierre Bourdieu em seu texto sobre a fotografia “Un art moyen” (1965), onde indica que a fotografia realizada pelos sujeitos de classes populares, praticamente nada tem de improviso, antes, ao contrário, constituem-se como documentos de situações excepcionais que exatamente por estarem de acordo com regras e convenções sociais, sinalizam lugares comuns. Para o autor a prática da fotografia é “ritual e cerimonial, portanto estereotipada, tanto na eleição dos objetos como em suas técnicas de expressão”.

Sua reflexão afastada do corrente uso da fotografia digital está restrita a alguns comportamentos sociais identificados nos anos 60, quando fotografar, na maioria das vezes, era uma prática reservada aos adultos e pouco acessível. Hoje, seria necessário realizar um novo levantamento das práticas da fotografia digital e seus efeitos. Essa reflexão afasta-se de

¹⁹⁶ CALVINO, Ítalo. “A aventura de um fotógrafo” In: *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.51-64.

minha pesquisa, mas o caráter “ritual e cerimonial” identificados pelo autor podem, de certa forma, ser relacionados com o momento do registro fotográfico das projeções.

Conforme Bordieu a fotografia está

(...) destinada a solenizar o solene e a sacralizar o sagrado, ignora a ambição de promover a categoria de “fotografia” tudo o que se define objetivamente(quer dizer socialmente) como “fotografável” e suscetível de ser fotografado”, posto que esse é o princípio que funda sua existência e determina seus limites. Na medida em que a atividade é só a fotografia do fotografável, está encadeada a esses lugares e a esses momentos que, no duplo sentido do término a determinam.¹⁹⁷

Certamente sua afirmação diz respeito à fotografia no dia a dia e a forma como determinados momentos convencionalmente sociais alcançam o *status de fotografia*, como se através desse status pudessem ser promovidos a categoria de obra de arte. Dos anos sessenta quando o autor escreveu essas afirmações até hoje a fotografia mudou muito, assim como mudaram também as suas formas de uso pelas mais diferentes classes sociais e áreas da cultura. Trago sua afirmação porque ainda considero-a atual quando fotografo uma exposição e acompanho a passagem do estatuto de obra ao estatuto de documento e os trânsitos gerados entre ambos.

7.2 DESLOCAMENTOS DAS IMAGENS DE ARQUIVO

Entre maio e outubro de 2007, realizei o meu estágio sanduíche na Universidade Politécnica de Valência¹⁹⁸. Enquanto ainda estava em Porto Alegre preparando as minhas malas pensei que, para poder executar o meu plano de trabalho, eu deveria levar comigo meu projetor e duas dezenas de diapositivos. Antes de partir peguei algumas imagens do arquivo das guaritas, do arquivo das ruínas e também separei uma das imagens da *Escada à*

¹⁹⁷ BORDIEU, Pierre. *Um arte médio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.78.

¹⁹⁸ . Na Universidade Politécnica de Valência fui orientada pela professora Dra. Pepa Lopez Poquet, artista plástica com trabalhos nas áreas de pintura, instalação e filme; é também professora junto à Universidade Politécnica de Valência, onde participa do grupo de pesquisa Laboratorio de Luz.

*beira da lagoa*¹⁹⁹ e os dois negativos em preto e branco com duas meninas, as mesmas usadas em duas tentativas de sobreposição em Belém do Pará, 2005.

Meu plano de trabalho inicial consistia em criar deslocamentos pelas cidades, registrá-los e projetar fotografias no espaço urbano, porém, lá chegando, constatei que aproveitaria melhor as condições oferecidas pela Universidade se alterasse o plano. Mantive os deslocamentos pelas cidades e registros fotográficos, mas as intervenções urbanas anteriormente previstas foram substituídas pelo trabalho realizado no ambiente digital junto ao *Laboratorio de Luz* – núcleo de pesquisa em tecnologia vinculado ao Departamento de Escultura da Universidade Politécnica de Valência. Lá desenvolvi experimentações com a manipulação de imagens com recursos tecnológicos e colaborei ativamente com a investigação sobre *Panoramas* no ambiente digital, realizada na pesquisa proposta pelo acordo entre os programas de pós-graduação (PPGAV-UFRGS/Dep. Escultura-UPV). Dentro dessa proposta criei²⁰⁰ um panorama digital específico com uma paisagem urbana da cidade de Valência – a *Praça de la Reina*, situada no centro antigo da cidade. Para isso fiz diversos registros fotográficos do local. As fotografias foram editadas e trabalhadas no programa Photoshop e essa montagem da linha panorâmica da praça foi a única parte do processo que desenvolvi individualmente, criando ajustes entre uma imagem e outra, mantendo as incongruências dos desencontros entre as fotos.



Fig. 84. Montagem de fotografias para o Panorama Praça de La Reina, 2007

¹⁹⁹ Trabalho exposto em 2001 na exposição *Documentos de trabalho*, com curadoria do Dr. Flávio Roberto Gonçalves, Doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I, Pantheon-Sorbonne (2000), Mestre em Artes Visuais (1994) e graduação em Artes Plásticas (1988), ambos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto do Instituto de Artes da UFRGS.

²⁰⁰ Trabalhei em parceria com Claudia Zanatta, que é Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). Atualmente é professora assistente no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A exposição Interfaces Digitais_ *Laboratório 1 POA_VAL*²⁰¹, realizada em novembro de 2007, na Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul expôs o resultado do processo de pesquisa coletiva desenvolvido. A montagem da exposição estruturou-se por duas projeções digitais, uma em frente à outra, e cada uma propunha ao observador a interface com *mouse* móvel. A montagem das seqüências dos panoramas foi feita no programa Flash, encadeando em cada tela de projeção quatro panoramas distintos, que conectavam-se em links escondidos em cada panorama. Cabia assim ao observador descobrir as passagens de navegação.

Em caráter de laboratório, de espaço de investigação em processo, a exposição propunha aos observadores diferentes formas de *contato* durante a experiência de projeção. Constituídos por imagens de paisagens urbanas, os panoramas davam-se a contemplar, o espaço de projeção na galeria configurava-se como uma interface (Zummer) onde a proposta de manipulação da seqüência de imagens impunha uma interface digital para o traslado do observador entre as diferentes paisagens. Contato entre os sujeitos, entre o sujeito e o ambiente digital, entre as imagens e a arquitetura.



Fig. 85. Experimentos com três projetores de slides, no ateliê em Valência, 2007

7.2.1 Casa Nena – o ateliê em Valência

Além do trabalho coletivo, enquanto estive em Valência transformei uma parte do apartamento alugado em ateliê. Em feiras locais,

²⁰¹ *Interfaces Digitais, POA_VAL, Laboratório 1*, realizada pelos participantes do projeto de pesquisa “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea”. Foi concebida no escopo do Acordo de Cooperação Internacional entre o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande Sul e o Departamento de Escultura da Universidade Politécnica de Valência. Durante dois anos o projeto possibilitou intercâmbio de conhecimentos técnicos e teóricos, assim como de estudantes e pesquisadores. Coordenação do Acordo: Dr. Emilio Martínez UPV / Dra. Sandra Rey PPGAV-UFRGS.

chamadas *mercaditos*, comprei três projetores de diapositivos pagando quase nada. Com esse equipamento e uma sala ampla, fiz vários testes com múltiplas projeções de imagens dos meus arquivos, experimentando diferentes relações espaciais, como por exemplo: a mesma direção de luz, uma imagem sobre a outra; pontos de origem distintos, criando angulações dissonantes. Durante essa investigação pude avaliar o funcionamento das relações entre as diferentes camadas de imagem, como se comportam, se fundem ou se apagam pelo excesso de luz. Foi um trabalho de laboratório que criou um lastro de informações e possibilidades que apontou para a retomada da instalação de projeções de imagens em espaços expositivos (como eu havia feito na exposição *Guaritas* na Galeria Leme e na Fundação Ecarta, 2005). Resgatar imagens de arquivos menos recentes, como no caso da foto da *Escada à beira da lagoa*, e ainda observar como a imagem pode fundir-se com um objeto quando projetada sobre ele, foram procedimentos também explorados.



Fig. 86,87. Experimentos com três projetores de slides, no ateliê em Valência, 2007



Sem nada concluir arqueei as fotografias que documentaram os procedimentos executados. Esses arquivos passaram a constituir, em meu computador, a pasta *Casa Nena*. O título presente em uma das imagens de ruínas que escolhi projetar, juntamente com a fotografia da menina que cobre o rosto na paisagem e da escada, condiz com a idéia de um experimento precário e doméstico. Assim como ocorre com as fotografias de base química quando obtidas e não reveladas, essa experiência ficou em latência, aguardando o momento de ser revelada.

Fig.88. *Escada à beira da lagoa*, 2000



Em 2008 tive a oportunidade de colocar em ação algumas das observações feitas em Valência. Como meta final de investigação no contexto da pesquisa, planejei rever como se comportam as sobreposições entre imagem projetada e anteparo, migrando algumas das fotografias de meus arquivos com as quais eu havia trabalhado no ateliê na Espanha, repetindo a projeção de uma mesma imagem sobre diferentes anteparos e contextos expositivos. As exposições, todas institucionais, foram: *10 anos da Pinacoteca da Feevale*, Novo Hamburgo; *Montagem S-3*, no *Project Room* da Galeria Leme, São Paulo; *Arquivos Abertos* na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, e *Lugares Desdobrados*, na Fundação Iberê Camargo, essas duas últimas em Porto Alegre.

Uma das fotografias eleitas para sobrepôr a diferentes arquiteturas foi *Escada à beira da lagoa*, imagem obtida na beira da laguna dos Patos em janeiro de 2000, após o encerramento da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, para a qual eu havia criado tal objeto.

7.2.2 Montagem S-3: a escada sobre a fachada da galeria

Logo que retornei de meu estágio sanduíche, chegando a Porto Alegre, entrei em contato com a Galeria Leme²⁰², que atualmente me representa, para propor a realização de uma exposição. Desde então, executei uma série de 16 projetos, usando no programa Photoshop uma fotografia do espaço da galeria como base. Foram seis meses desenhando a partir de fotomontagens no computador. Com essa busca virtual pela melhor proposta parecia infundável, arqueei os projetos, e passei a trabalhar com outra estratégia de ação: ir

²⁰² Galeria coordenada por Eduardo Leme, situada no bairro Butantã, São Paulo.

ao local e, a partir desse encontro direto com a arquitetura, deixar a imaginação fluir. Como eixo central a proposição deveria, novamente, dialogar com a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. Por isso, antes mesmo de ir a São Paulo visitar a Galeria, considerei a realização da projeção na fachada da Galeria Leme como um novo desafio. Em maio fui fazer os testes com o projetor de slides e definir qual seria de fato o projeto a ser realizado. Que imagens seriam usadas, qual seria o tamanho da projeção, se ocuparia toda a fachada ou apenas parte dela. Durante os testes constatei um problema capaz de afetar a projeção das imagens – em frente à Galeria há um poste de luz, que precisaria ser desligado, ou acabaria por frustrar a projeção.



Fig. 89. Teste com projeção de slide na fachada da Galeria Leme, 2008

Retornei à Porto Alegre e iniciei o detalhamento da proposta escolhida: retomar a construção das *Guaritas* em madeira, funcionando como suporte de projeção, criadas para o evento *Interações Urbanas* na cidade de Pelotas, 2006. A Galeria arcou com a produção em São Paulo. Durante três meses convivemos com a dificuldade de conseguir desligar o poste de luz. Depois de muitas tentativas por parte da produção da Galeria tentando obter a autorização da subprefeitura de São Paulo para desligar o tal poste, sem sucesso, optei por testar um projetor digital. Tal escolha implicou em migrar as fotografias do suporte fílmico para o digital. Essa migração de um formato a outro, como apontei anteriormente, é uma constante, atualmente, no processo fotográfico para aqueles que ainda fotografam com película e, depois, para ampliar as imagens precisam imprimir em impressoras digitais. Esse é, muitas vezes, o caso de meu trabalho. No caso das projeções de imagens, até então eu vinha trabalhando exclusivamente com o projetor de slides, ou seja, usava a projeção do registro fotográfico direto, original. Portanto, essa mudança trouxe novos componentes a serem analisados. O principal foi observar a diferença entre a projeção em película e a projeção digital sobre a arquitetura.



Fig. 90.
Guarita Z
sendo
finalizada
na frente
do *Project*
Room



Fig. 91. Escada projetada na fachada da Galeria Leme, 2008



Fig. 92. Guarita Z instalada diante do *Project Room*, 2008

Desenhei a guarita nas mesmas proporções do trabalho planejado para o evento *Interações urbanas*, 2006, mas desta vez, escolhi um tipo de madeira muito usado em mobiliário – o cedrinho. A janela foi colocada na parede oposta à porta e dentro da guarita, junto à janela, uma prateleira para apoiar o projetor e uma fonte de luz. No final de agosto passei uma semana trabalhando no *Project Room*²⁰³, acompanhando a construção da guarita²⁰⁴, projetando diferentes imagens sobre a fachada e documentando os testes. Encerrada a fase dos testes, optei por projetar apenas a imagem da escada.

A *Guarita Z*, assim a nomeei, depois de construída foi posicionada em frente ao *Project Room*. Em seu interior havia um projetor digital para lançar a imagem da escada sobre a fachada da Galeria. A projeção durou quatro horas e, depois, o objeto foi colocado dentro do *Project Room*.

Comparando a figura 89, que explicita um dos testes de projeção com o projetor de slides com a figura 91, que documenta a projeção com o equipamento digital ocorrida no dia 3 de setembro, pode-se confrontar duas formas de sobreposição entre a mesma imagem e o mesmo anteparo, com resultados muito distintos. Na primeira, a imagem está colada sobre a fachada como um quadro transparente, que não se confunde com a arquitetura, uma está sobre a outra, mas são nitidamente dois elementos separados. No segundo documento (fig.91), há uma impressão de continuidade volumétrica, criada pela dissolução dos bordos e pela homologia entre imagem e arquitetura. Outra diferença: a fotografia em diapositivo (fig.90) tem uma luminosidade e uma textura características de uma película, os grãos formam a imagem de modo difuso. Isto em nada se assemelha à trama quadriculada presente na imagem digital (fig.91) e que, quando projetada em escala arquitetônica, cria uma outra camada de sobreposições, resultando em uma fusão composta por imagem, trama e arquitetura.

²⁰³ *Project Room* é o nome do atelier da Galeria Leme. O espaço fica bem em frente ao prédio da Galeria, disponível para os artistas que trabalham com a Leme desenvolverem projetos experimentais, que são expostos lá mesmo.

²⁰⁴ O artista Luciano Zanette executou a construção da cabine. Luciano é desenhista e escultor, formado pelo instituto de Artes da UFRGS, vive e trabalha em São Paulo.

A construção da *Guarita Z*, como suporte para abrigar o projetor, retomando um procedimento realizado dois anos antes, o atualizou e, ao mesmo tempo, explicitou diferenças resultantes da montagem em contextos muito distintos. Na cidade de Pelotas as *Guaritas* fizeram parte do evento *Interações urbanas* durante um mês. Posicionadas no entorno da praça central da cidade, eram objetos estranhos, uma vez que naquela cidade praticamente não existem guaritas de rua. A colocação da *Guarita Z* em frente ao *Project Room*, situado no bairro Butantã em São Paulo, tinha o potencial de confundir-se com as demais guaritas que existem no bairro, ainda que o modelo de construção seja distinto. Naquele contexto a possível função daquele “aparato urbano” era bem reconhecível. Posicionado na calçada em frente a uma galeria, em uma pequena rua com intenso movimento de prostituição, não havia dúvidas sobre a provável função de tal objeto. O aspecto repressivo, de demarcação de território e de propriedades, que o objeto tensionava, só não desviou o real sentido da guarita porque a proposta foi deixar a guarita na rua apenas durante o tempo necessário para sua finalização e para a sessão de projeção. A relação inseparável entre a duração da montagem e a colocação da guarita na rua foi o que permitiu que a *Guarita Z* tivesse a função de acolhimento ao dispositivo de projeção explicitada.

7.2.3 A escada no caminho do ateliê

Em meados de 2008, recebi um convite para integrar a programação dos 10 anos da Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo, onde leciono²⁰⁵. O local escolhido para então realizar as projeções situa-se ao lado dos novos ateliês, que estavam oficialmente sendo inaugurados.

Era a segunda oportunidade de retrabalhar publicamente com a fotografia da escada. Considerei oportuno investigar uma situação com múltiplos projetores, lançando imagens em

²⁰⁵ O Centro Universitário Feevale conferiu à minha pesquisa de doutorado uma bolsa equivalente a 12 horas/aula de trabalho. Esta pesquisa, portanto, mantém um projeto de trabalho naquela instituição, prevendo algumas ações com projeção a serem realizadas em Novo Hamburgo. A minha atuação nos 10 anos da Pinacoteca é uma forma de retorno e transparência da pesquisa naquele contexto.

diferentes níveis das paredes que serviriam de anteparos. Os projetores ficaram à vista, explicitando as fontes de luz. Empreguei simultaneamente dois projetores de slides e um projetor digital. Nos projetores de slides novamente procurei experimentar a projeção das mesmas imagens de figura humana, que já haviam sido testadas em Belém do Pará. E no projetor digital usei a imagem da *Escada à beira da lagoa*. Já que estava trabalhando com múltiplos projetores, escolhi usar diferentes direções e níveis de altura da construção.

Fig. 93. Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008





Fig. 94. Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008

Projetei a fotografia da escada ao lado de uma pequena escada que dá acesso aos banheiros. Como a parede que fica ao lado daquela era

menor do que a largura da imagem projetada, a fotografia da escada, ficava com um corte e lançava-se deformada sobre o corredor de acesso aos ateliês. Na parede da porta dos banheiros, projetei um negativo com duas meninas de costas. Na parede que fica acima de um dos telhados, projetei uma outra imagem em negativo das duas meninas.

Fig. 95. Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008



A multiplicidade de planos iluminados propiciou uma experiência ímpar para todos os que lá estavam e habitualmente deslocam-se pelo pátio, rampas de acesso e corredores.

Desviando um pouco do percurso que eu vinha fazendo, procurando por paredes com relevos e texturas visíveis, um desafio neste caso foi trabalhar com tantas paredes novas e lisas. Fiquei em dúvida sobre como a imagem poderia aderir ao local e contaminar-se por ele, ou como o lugar poderia ser contaminado pelas imagens a ele sobrepostas. O que iria de fato ocorrer? Fiz alguns testes para escolher as imagens, mas nenhum deles com todos os projetores ao mesmo tempo.

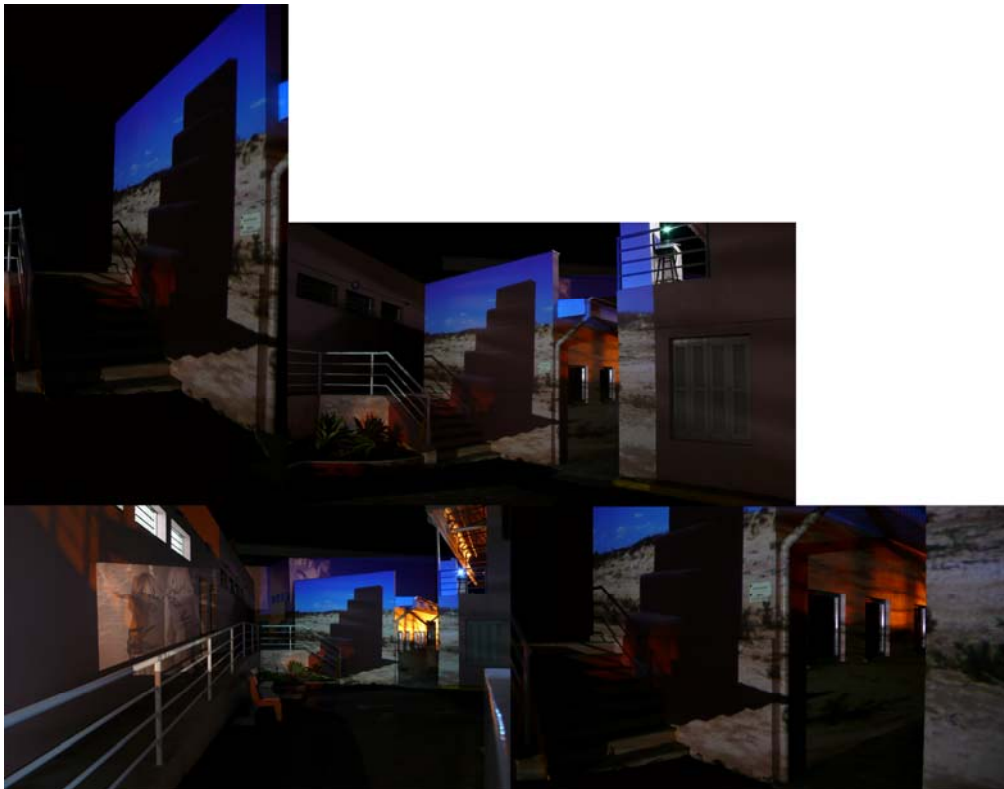


Fig. 96. Projeções no Centro Universitário Feevale, 2008

No dia programado para o evento, ficou visível a diferença entre essa

projeção e as anteriores. As imagens foram impregnadas pelos cortes dos diferentes níveis da arquitetura e pouco sofreram modificações em sua textura e profundidade – no desenho não houve alterações além dos cortes. Já a arquitetura, quero neste caso dizer o lugar, o espaço de ensino, tornou-se outro. As múltiplas projeções modificaram completamente a experiência espacial que usualmente se tem naquele local – um espaço de passagem, circulação entre os diferentes prédios da instituição. Foi realmente uma transformação

temporal efêmera, que apontou para as potencialidades de acolhimento e recepção de trabalhos de arte com a projeção de imagens.

No meu processo de investigação com as projeções pude extrapolar as tímidas experiências com múltiplos projetores criada em Valência. Dentro disto um dado evidenciado foram os cruzamentos de significados propiciados por imagens de diferentes arquivos, implicando outros contextos na raiz de meu trabalho. As fotografias das meninas em negativo (1986) e a da escada na paisagem (2000) dialogavam diretamente com o fluxo cotidiano daquele local de ensino, tanto fisicamente (passagens, trânsitos, deslocamentos) quanto no que se refere aos alunos, que em sua maioria são mulheres. E também, no histórico de minha obra, percebi, naquele momento, tecer uma rede temporal impregnada de memórias das circunstâncias em que foram feitas as obtenções com a minha atuação presente. As imagens migraram, deslocaram-se no espaço e no tempo. A sobreposição alcançava aqui, no meu processo, um aspecto também imaterial, a memória. Sobrepondo lugares, tempos, poses distintas, dei-me conta de que também sobrepunha camadas de recordação e esquecimento.

7.2.4 Arquivos Abertos

A exposição *Arquivos Abertos*²⁰⁶ apresentou-se como uma oportunidade de focalizar e refletir sobre a apresentação dos arquivos propriamente ditos, arquivos de fotografias digitais, que ficam em pastas no meu computador.

Arquivar as fotografias, guardá-las, é também uma necessidade de esquecer temporariamente, deixá-las decantar, para depois revê-las e reordená-las. Como afirma José

²⁰⁶ Exposição realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, organizada pelo grupo de pesquisa *Dimensões artísticas e documentais da obra de arte*, coordenado por Mônica Zielinsky, composto por Flávio Gonçalves, Alexandre Santos, Eduardo Veras, Eduardo Vieira da Cunha, Marilice Corona, Nico Rocha, Vinicius Godoy, Lilian Maus e Elaine Tedesco.

de Souza Martins “Esquecer sabendo que está lá, que pode ser ressuscitada.”²⁰⁷ Atualmente faço essa revisão na tela do computador, que está sobre minha mesa de trabalho, no escritório, que é no que transformou-se o meu ateliê em casa. Por isso pensei que dentro do contexto da exposição seria oportuno, além dos arquivos, reproduzir parcialmente a situação física onde, em minha sala de trabalho, ficava o computador: a mesa, uma das tábuas que estava ao seu lado, um trabalho que fica na parede e outro que fica no chão encoberto junto à mesa. Nesse deslocamento dos móveis não houve a reprodução do clima da minha sala de trabalho, apenas estão em evidência os elementos que se constituíram como documentos para aquele processo específico de criação. Portanto, a tábua, o *Nó*, 1996, trabalho em tecido, e a seqüência de fotos das casas do balneário Uruguai Cabo Polônio, as pequenas fotos de um observatório e um detalhe de mãos segurando fios de lã, ali posicionados tinham o objetivo de apresentar a trama de relações entre o projeto e meus

trabalhos anteriores. Sobre a mesa dispus algumas dezenas de fotografias desse arquivo impressas em papel fotográfico.



Fig. 97. Detalhe das fotografias sobre a mesa, exposição *Arquivos Abertos*, 2008

Escolhi apresentar em formato de animação em vídeo a série de imagens trabalhadas no Photoshop, que eu havia realizado para a exposição na Galeria Leme. Pensei na relação de ocultação e revelação²⁰⁸ embutida na constituição dos documentos do processo de trabalho, entre e como eles podem, mesmo finalizados em algum formato (no caso, o vídeo), ainda permanecer no estatuto de documento, sem alcançar o estatuto de obra. Pode parecer difícil precisar onde está esse limite, mas instintivamente sei quando um processo mantém-

²⁰⁷ MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.45.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 36. O autor refere-se a como a fotografia como documento da tensão entre ocultação e revelação características da cotidianidade.

se como tal, como etapa intermediária. Eu pretendi expor exatamente essa situação ambígua. Adotar formas já convencionadas para a exposição dos documentos: uma mesa, um computador comum, uma disposição ortogonal e sem muitos elementos, e a apresentação dos objetos como dados, colaboram para a evidência do estatuto de documento do conjunto exposto.



Fig. 98. Vista da montagem na exposição *Arquivos Abertos*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, 2008

A exposição foi uma oportunidade de trazer para um primeiro plano os arquivos, que são uma das etapas pela qual passam, atualmente, todos os dados desta pesquisa. Na disposição dos objetos e imagens não havia sobreposições, apenas no vídeo o efeito de passagem de um projeto para o outro era a fusão. Os objetos dispostos criavam, através da justaposição de elementos, um conjunto complexo, que não se explicava, pois não havia um texto acompanhando as imagens. Essa abertura foi o que afastou a apresentação de uma montagem evidentemente documental e, ao mesmo tempo, tornou ambíguo o estatuto do trabalho, tensionando a exposição dos documentos e a condição de obra.

A meu ver, o demarcador do caráter documental de tal conjunto é o formato de apresentação, que em nada se aproxima do modo como usualmente componho as exposições e instalações. Frequentemente proponho situações voltadas para a experiência fenomenológica do observador, focando o estado atual do espaço ocupado e a sua relação com os objetos apresentados. Na exposição *Arquivos Abertos*, o conjunto propunha um olhar indireto, desenhado por relações entre as peças, sem focar em um primeiro plano a relação das peças com o espaço expositivo e com o observador. Tratavam-se de fotografias e, por isso, inevitavelmente o observador era levado a intervir, “como que para restituir o passado e o futuro, característica que aproxima o meio em relação à memória”²⁰⁹ e portanto haviam pluralidades de sentidos a serem processadas pelos observadores.

7.2.5 Lugares Desdobrados

No verão de 2008, enquanto estava em minha casa de praia em Arambaré, escrevendo os capítulos quatro e cinco deste texto, eu quis desdobrar uma das situações de projeção que realizei em 2005 – a projeção sobre as árvores. Isto porque, talvez, de todas as projeções que eu tenha realizado, aquela foi a que me causou maior impacto.

Tinha comigo o meu material (projetores e diapositivos) e então, através da experimentação com dois projetores, lancei diferentes combinações de diapositivos sobre as plantas em meu quintal, dando início a uma nova série de trabalhos fotográficos. Entre fevereiro e maio, fiquei desenvolvendo essa série, primeiro em Arambaré e depois no quintal de minha casa em Porto Alegre.

Quando Mônica Zielinsky²¹⁰ convidou-me para participar da exposição coletiva *Lugares desdobrados* na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, pensei em apresentar algumas dessas fotografias. Ao mesmo tempo, considerando a arquitetura do local de exposição (um

²⁰⁹ CUNHA, Eduardo Vieira da. *Eduardo Vieira da Cunha*. Porto Alegre: Edição do autor, 2003, p.72.

²¹⁰ Doutora em Arte e Ciências da Arte Terminalidade Estética – Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (1998). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É responsável pela catalogação da obra completa de Iberê Camargo e pela publicação do catálogo raisonné das gravuras do artista. É líder do grupo de pesquisa do CNPQ *Dimensões artísticas e documentais da obra de arte*.

prédio recém inaugurado e com desenho do arquiteto português Álvaro Siza) e o título da exposição, resolvi retomar o meu trabalho com a construção de espaços, cruzando-o com as projeções e as fotografias impressas.

Tratar da criação de um conjunto de trabalhos a serem expostos em uma arquitetura personalista é sempre um grande desafio, pois o trabalho estará, temporariamente, inseparável do lugar. Nesse caso além da arquitetura que por si só pretende propor uma experiência de auto-exibição, foi necessário focar o significado do lugar – um museu que, através da abordagem administrativa mais exhibe a si próprio, tirando partido da arquitetura. Outro dado importante foi o conjunto da exposição com trabalhos de Lúcia Koch²¹¹ e Karin Lambrecht²¹². A partir da trama de todos esses fatos considerei oportuno realizar um projeto – iniciado em 2006, quando fui ao Uruguai e lá visitei alguns *miradores de aves* – a construção de um *Observatório de pássaros*.

O conjunto de trabalhos a serem expostos foi sendo desenhado aos poucos. Parti da idéia de apresentar fotografias da série de projeções no meu quintal somada ao observatório. A idéia de usar as projeções ocorreu-me apenas após a primeira reunião com a curadora, artistas, arquiteta e produção, realizada em maio de 2008. No encontro de julho, percorri o Museu Iberê Camargo a fim de observar as áreas de luz e sombra existentes e experimentar com o projetor de slides as possibilidades de contato entre imagens e arquitetura.

O projeto do observatório teve como referência o conjunto de fotografias que eu havia feito no Uruguai e um esboço em desenho, que foram apresentados a arquiteta Ceres

²¹¹ Artista plástica com diversos trabalhos na área da percepção em propostas *site-specific*. Participou de diversas bienais internacionais, é Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000, e Doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

²¹² Pintora, formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participou da XIX Bienal Internacional de São Paulo, em 2001 participou da III Bienal do Mercosul e em 2002 teve uma sala especial na XXV Bienal de São Paulo. Tem obras no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Storchi²¹³ responsável pela museografia da exposição. A partir de alguns encontros para analisar as especificidades da relação entre a peça e o local expositivo, eu Ceres e sua assistente Roberta Guerra optamos por uma forma quadrada e não retangular como a foto de referência. Os dados considerados foram: a sala onde seria montado o trabalho tinha a forma cúbica e a estrutura de iluminação corresponde a um quadrado com vários quadrados internos (grade que foi evidenciada pelos filtros de correção de luz em tons de azul que compunham o trabalho de Lucia Koch). A construção ficou com a base quadrada (360 cm x 360 cm) e as paredes foram divididas em módulos de 120 cm a madeira usada foi o eucalipto de reflorestamento.

Fig. 99. *Mirador de aves*,
Forte de Santa Tereza, Uruguai, 2006



Fig. 100. 16º Projeto para Galeria Leme,
fotomontagem digital, 2008



Observação passou a ser a chave da trama de trabalhos que apresentei na exposição *Lugares desdobrados*, a começar pelo observatório que é o lugar de onde se vê, um local que propõe um recolhimento, um ponto de vista. Criei um observatório que simultaneamente se

²¹³ Arquiteta formada pela UFRGS onde atualmente cursa o Mestrado tem Especialização em Arte nell'Etá Politécnica e Allestimento e Museografia, Politecnico di Milano- Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, POLIMI -DPA, Itália e Especialização em Aggiornamento in Urbanística Técnica . Politecnica di Milano - Dipartimento di Ingegneria per il Recupero Edilizio, POLIMI, Itália. A assistente de Ceres foi a responsável pelo detalhamento do observatório, Roberta Gazzola Guerra é estudante de arquitetura na faculdade Ritter dos Reis em Porto Alegre.

expõe como obra e propõe a observação do próprio local onde se exhibe – o Museu Iberê Camargo, desenhado por Álvaro Siza. Um observatório montado como uma cabine que acolhe o visitante e evidencia a sua condição de observador. A ele é oferecido um instrumento para melhor ver a distância – um binóculo. Do observatório de pássaros que eu conhecera no Uruguai havia, além desse instrumento, a referência ao desenho arquitetônico e os desenhos de pássaros dispostos sobre a bancada junto às janelas.



Fig. 101, 102, 103. *Observatório de pássaros*, Fundação Iberê Camargo, 2008

Exposto na primeira sala da exposição, o *Observatório de pássaros* teve sua função original – de observar pássaros na paisagem erma do Forte de Santa Tereza – suspensa e substituída pela proposta de acolher os visitantes em um espaço expositivo para ver o que estava fora dali – a arquitetura e as demais obras da exposição.

Em seu local de origem (a paisagem) um *mirador de aves* serve, também, para camuflar quem nele adentra. Desta forma, no observatório o observador não é visto pelas aves e tampouco as importuna, o que lhe permite vê-las melhor. No caso do observatório colocado no espaço de exposição aconteceu algo diverso, quem ali estava passava a viver simultaneamente a condição de observador e a condição de observado. Assim, o

Observatório de pássaros no meio de uma sala de exposição, além de objeto a ser observado, estatuto indiscutível de um trabalho em exposição, evidenciava a condição de observador do visitante e ao mesmo tempo este último também se este expunha junto com o objeto enquanto lá estava.

Na elaboração desse trabalho vejo evidenciadas as características de deslocamento e transporte que usualmente confiro às fotografias. Isso passa necessariamente por minhas viagens, pelo transporte das imagens de um lugar a outro e, finalmente, pelo deslocamento de um formato a outro – da fotografia à arquitetura. Em outras palavras, a reconstrução de um lugar vivido, observado e fotografado, desdobrado em uma nova construção. O caráter nômade nesta etapa do trabalho configura o processo de criação.

Ao longo do meu processo de pesquisa, alguns aspectos do trabalho artístico somente agora, no último ano de trabalho, parecem tornar-se transparentes. Um deles é o caráter nômade que confiro às imagens fotográficas. Meu trabalho com a projeção de imagens está inseparavelmente conectado com a noção de transportar²¹⁴ para sobrepor, ou seja, transporto imagens de um lugar a outro, de uma cidade a outra, para então sobrepor imagens e arquiteturas. Esse movimento propiciado por minhas viagens a diferentes cidades do Brasil é acompanhado também pela migração das imagens de um formato a outro, do diapositivo para o digital, do digital para impressão e, apenas agora, vejo evidenciado o deslocamento, a passagem e transferência do registro fotográfico para a tridimensionalidade. Isso já havia ocorrido com as *Guaritas* no *Interações Urbanas* e na Galeria Leme.

²¹⁴ O termo *projeção* pode adquirir significações diversas – projetar, lançar, desenhar, transportar –, como apontou Maria Ivone dos Santos no texto “Uma cabine em projeção”: “Fazer uma projeção, enunciado tão simples e que traz na etimologia da palavra a riqueza de tantos sentidos e direções, de tantos procedimentos... Primeiro, porque projetar significa, no sentido mais corrente, lançar à frente. Como deriva em extensão o vocabulário projétil. Segundo, porque projetar pode ser entendido também como conceber, pensar, enfim antecipar algo através do desenho, fazendo-o existir em sua virtualidade de projeto. Terceiro, em se tratando de imagens, porque projetar significa lançar pela ação da luz, atravessando ou não lentes e liberando, desta forma, as figuras de seu suporte de origem – um negativo translúcido, um filme – fazendo-as percorrer o espaço até encontrarem um outro plano que as acolha”. SANTOS, Maria Ivone dos. “Uma cabine em projeção”. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 274.



Fig. 104. *Observatório de pássaros*, Fundação Iberê Camargo, 2008

Para James Meyer o deslocamento constante dos artistas de um lugar a outro de certa forma reflete o mundo globalizado em que estamos vivendo. Esse deslocamento é tratado pelo autor como nomadismo que, conceitualmente, ele identifica, na arte contemporânea, através de duas tipologias de nomadismo: o nomadismo lírico e o nomadismo crítico.²¹⁵ O *nomadismo lírico* está baseado numa mobilidade circular de interação poética com os objetos e lugares do cotidiano. Esse nomadismo reconcilia as estratégias dadaístas e surrealistas de um encontro casual com o real com o contemporâneo sentimento largado de andar a esmo, transfigurando os mais efêmeros e incidentais contatos para a contemplação estética. Já o *nomadismo crítico* não ordena ou grava uma ação ou movimento para o deleite do espectador, detendo-se na viagem propriamente dita, com suas estruturas históricas e institucionais. Enquanto o primeiro nomadismo é personalizado, apresentando a circulação do corpo como uma série de encontros fenomenológicos, ocorrendo em tempo real e tentando encobrir as condições materiais nas quais essa mobilidade ocorre, o nomadismo crítico localiza o sujeito em movimento com um esquema discursivo e temporário. Suas referências são o turismo aristocrático do século XVIII, os boêmios românticos, os *beatniks* e outros arquétipos viajantes da memória cultural.

Os movimentos de nomadismo na arte contemporânea implicam necessariamente em contatos, encontros, relações entre o artista e o público.²¹⁶ E isso é reconhecido por diferentes autores. Para Ardene são os artistas que, viajando, passam a realizar intercâmbios de idéias entre seus pares e, por conseqüência, começam a deslocar a obra de seu perímetro restrito (galerias e museus) para o espaço da vida cotidiana²¹⁷. Para a historiadora Miwon Kwon a lógica capitalista do nomadismo contemporâneo já está impregnada no sistema das artes de tal forma que altera as relações entre os artistas e as instituições. A autora afirma que essas mudanças interferem até na nossa maneira de gerenciar a carreira profissional, “o nosso próprio senso de auto-valorização é baseado cada vez mais na nossa submissão às

²¹⁵ MEYER, James. “*Nomads: figures of travel in contemporary art*”. In: COLES, Alex. (Ed.) *Site-specificity: The ethnographic turn.*: Volume 4, London: Black Dog. 2000.

²¹⁶ BORRIAUD, Nicolas. *Op., Cit.*, p.14.

²¹⁷ ARDENE, Paul. *Op. Cit.*, p.28.

inconveniências e desestabilizações psíquicas do estar-em-trânsito, de não estar em casa (ou de não ter uma casa), de sempre estar em algum lugar outro”²¹⁸.

O estar em trânsito no trabalho dos *Observatórios* pouco relaciona-se pouco com o que escreve Miwon Kwon nessa passagem que elegi. No caso do contexto da exposição *Lugares desdobrados*, o meu movimento de um lugar a outro não se deu apenas ou por causa da proposta da exposição, e também não circunscreve-se na duração desse processo. Vejo aqui o estar em trânsito próximo da afirmação de Ardene, quando focaliza o intercâmbio entre os pares e o deslocamento das obras para fora do perímetro específico da arte, confundindo-se, em alguns casos, com o cotidiano do artista.

O deslocamento dos arquivos e das fotografias alastrou-se pelo transcorrer de alguns anos e esteve, neste caso, intimamente ligado com alguns períodos de descanso, repouso, férias. Quando viajo com minha família, às vezes acontece de surgir a oportunidade de trocar idéias com amigos e, em alguns casos, surgem novos projetos de trabalho. A série de projeções de fotografias no meu quintal surgiu assim, em uma circulação por lugares já conhecidos, extensões da minha casa, encontros entre amigos e familiares. Duas dessas fotografias vieram a compor o *Observatório 2*, formado por duas situações fotográficas complementares. Na primeira delas estavam as fotografias impressas posicionadas lado a lado. Nessas fotografias atualizo em novas relações os arquivos: guaritas, ruínas e a imagem da escada, além do acréscimo do uso da pose, do artifício do retrato pousado, sugerindo uma narrativa e um enigma. Quem é a criança que esconde o rosto, onde ela está? Por que esconde o rosto? Ao mesmo tempo questiona o observador, que olha a imagem com alguém que não quer ser visto ou não quer ver.

²¹⁸ KWON, Miwon. “The Wrong Place”. *Art journal*, Spring, 2000, p.33. Tradução de Jorge Menna Barreto.



Fig. 105. *Quintal com guarita*, 2008



Fig. 106. *Quintal com escada e ruína*, 2008

Ao fazer essas perguntas constato que as mesmas poderiam ser feitas, também, à imagem que escolhi projetar nas paredes do Museu Iberê Camargo em uma das rampas, propondo aos visitantes uma experiência de contato em situação de passagem. A fotografia da menina que esconde seu rosto, que eu já usara em dois contextos distintos (fig.29,30, 35), foi digitalizada e projetada no final do corredor de passagem entre o quarto e o terceiro andar. Se as referidas tentativas anteriores de criar uma situação de sobreposição entre imagem e arquitetura com esta imagem, não haviam sido bem sucedidas – porque, segundo meus critérios, não ocorrem fusão entre imagem e anteparo – no caso desta nova tentativa considero que a fusão foi para mim surpreendente. A projeção em um espaço com pouco recuo, lançada de um ponto junto ao forro, atingia a parede do fundo, mas antes dela atingia também um parapeito existente no corredor e este, iluminado, projetou-se sobre a fotografia que atingia a parede. A deformação do retângulo que constitui a fotografia projetada, a trama característica da projeção digital, os cortes provocados pelos diferentes níveis entre os anteparos, transformaram temporariamente a rampa, levando virtualmente a paisagem para dentro da sala de exposição.



Fig. 107. *Observatório 2 - Areias Brancas*, 2002-2008



Fig. 108. *Observatório 2- Areias Brancas*, 2002-2008

No *Observatório 3* a imagem *Escada à beira da lagoa* é emblemática no que se refere ao transporte de uma imagem de um lugar a outro e de um formato a outro. Além dos quatro desdobramentos já contidos na memória do uso dessa fotografia em meus trabalhos (a escada na II Bienal, 1999 – objeto; a escada na paisagem em Arambaré – ação na paisagem, 2000; a fotografia projetada sobre a espuma na exposição *Documentos de trabalho*, 2001; e depois a fotografia impressa no livro *Sobreposições imprecisas*, 2003), esta imagem foi digitalizada e projetada em quatro novos contextos: no meu quintal, compondo uma fotografia; sobre uma das paredes na Feevale, Novo Hamburgo; na fachada da Galeria Leme, São Paulo; e, por fim, na pedra rosada que existe atrás do bar da Fundação Iberê Camargo.

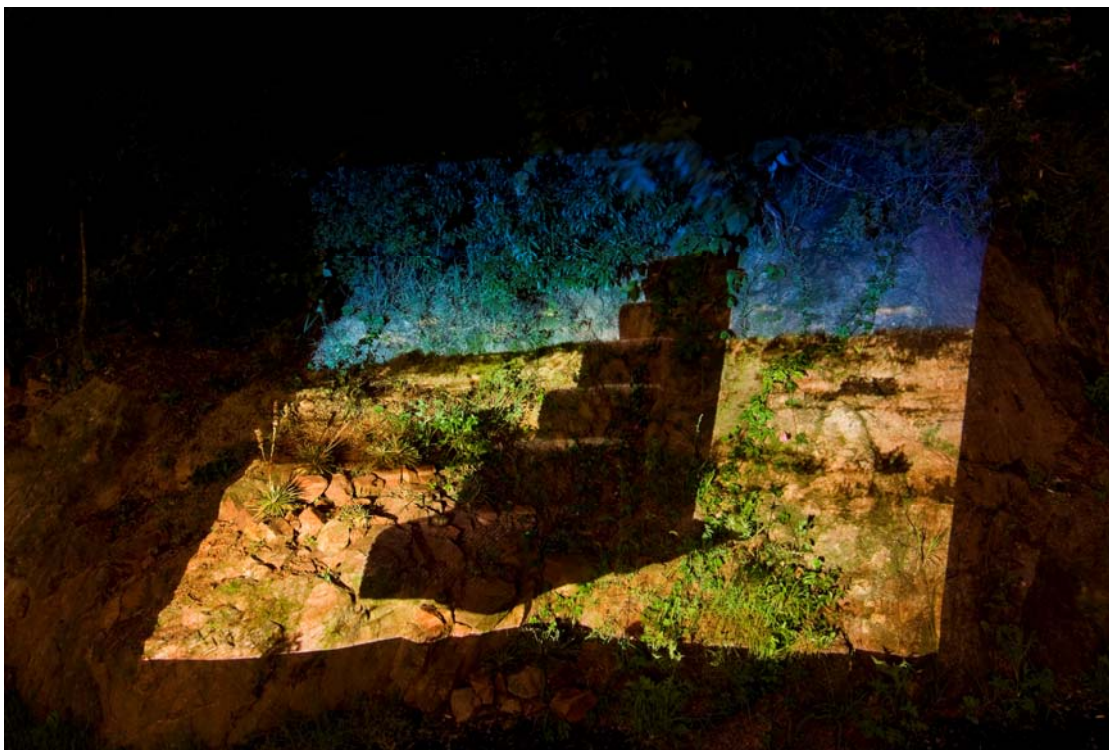


Fig. 109. *Observatório 3*, escada sobre pedra rosa, 1999/ 2008

Nesta última projeção procurei expor o procedimento empregado na nova série de fotografias em que estou trabalhando – utilizar elementos da natureza (plantas, pedras) como anteparos. Devido ao horário de verão em Porto Alegre e ao horário de funcionamento da Fundação Iberê Camargo, a projeção tinha um horário semanal, quintas-feiras entre 20h 30 e 21h, que repetiu-se ao longo dos meses de exposição.

Fotografia, pedra e plantas fundiram-se, criando uma sobreposição que sofria mudanças de clima e movimento. Pela escala de projeção empregada, a imagem não parecia transformar o lugar, mas este alterou a imagem de forma encantadora, constituindo-se em um híbrido como uma fotografia em movimento real, pura ficção. Através dessa constante migração da mesma imagem de um lugar a outro reconheço o aspecto nômade de determinados aspectos de minha poética. A migração das imagens funde-se com o desdobramento – que, como já escrevi, é uma das raízes de minha produção e explicita dois aspectos de que pouco tratei: tempo e memória.

Considerações finais

Este estudo está estruturado sobre uma atitude experimental, envolvendo uma postura de liberdade e vontade de investigação, que conduz minha forma de atuação no campo artístico. A transposição dessa postura para a pesquisa acadêmica acabou por conduzir e redirecionar o rumo do projeto inicialmente proposto.

Esta pesquisa iniciou-se muito antes da escritura do pré-plano de trabalho. Quando, em 2002, encerrei minha dissertação de Mestrado, já estava envolvida em uma nova rede de experimentações, que veio constituir-se como um lastro, capaz de apontar as premissas do presente trabalho.

Em 2005 realizei uma série de projeções com as fotografias dos arquivos das *Guaritas*, em diferentes cidades brasileiras e essa etapa foi fundamental para a estruturação do método de trabalho, encadeado por processo de criação, apresentação dos trabalhos, leituras e escritura do texto. A fim de tornar transparente o contexto do surgimento dos conceitos operacionais da pesquisa – a sobreposição e a projeção – a estratégia de trabalho adotada depois desse bloco de experimentações com as projeções das imagens das *Guaritas*, foi deixar o tempo transcorrer, esquecer-me para depois estabelecer outra aproximação com o trabalho, antes de fazer uma leitura sobre ele. A seguir, escrever os primeiros capítulos, tratando dos projetos realizados entre 2002–2004. Depois da realização desse bloco inicial, que durou dois anos, a condução do texto esteve estruturada a partir dos projetos artísticos e exposições das quais fui convidada a participar. Desta forma, a pesquisa teve alterado o seu recorte inicial – *investigar a criação de ações artísticas com a projeção de slides no espaço da cidade, tendo como foco as sobreposições resultantes no encontro da imagem com a arquitetura* – e passou a abarcar o meu processo de trabalho de uma forma mais ampla, incluindo as participações em exposições em espaços institucionais. Por um lado, assumir essa mudança implicou em lidar com uma maior imprecisão na constituição do problema da pesquisa, desviando o caminho imaginado para a constituição da tese. Por outro lado, acredito que o texto trará uma contribuição maior para o campo da pesquisa em arte, na

medida em que explicita os descaminhos e desdobramentos imprevistos, característicos de minha poética. Considerando as especificidades da pesquisa em artes, a experiência de escritura do texto acadêmico foi, também, uma oportunidade de, através da reflexão teórica sobre o processo de trabalho e os conceitos tratados, organizar a cronologia e o encadeamento de proposições artísticas nem sempre visivelmente conectadas.

A investigação sobre a sobreposição acabou por explicitar a constituição de uma noção na qual se sobrepõem diferentes camadas de significação: inicialmente o termo sobreposição indicava uma pose (uma situação de registro fotográfico marcado sobre outro), resultando em um amálgama entre as imagens, camadas de transparências que indicam diferentes espaços/tempo, que ocorreu na criação dos diapositivos da série *Casas*. A seguir o referencial histórico apontou a sobreposição como um efeito de composição formado por diferentes registros fotográficos, presente no contato indicial dos fotogramas. Posteriormente, outra espécie de sobreposição passou a ocorrer durante as projeções no espaço da cidade, resultando em uma sobreposição por fusão ou colagem entre imagens projetadas e as arquiteturas. Essa ocorrência fez com que o foco na sobreposição por múltiplas exposições fosse deslocado dos diapositivos e passasse para as contaminações entre imagem projetada e arquitetura.

Durante a instauração das projeções no espaço urbano de diferentes cidades foram observadas as *implicações existentes na sobreposição entre a imagem projetada e a arquitetura que lhe serve de anteparo*. Foi feita a constatação de que as arquiteturas interferem na imagem, mas que nem sempre existe uma fusão entre ambas, pois em alguns casos a imagem parece ter sido colada sobre a superfície, sem integrar-se a ela. Ao longo das análises percebi que projeções realizadas com imagens de ruínas sobre arquiteturas, também precárias e fechadas, agregam àquelas um aspecto fantasmagórico, enquanto que as projeções da figura humana, quando não planejadas para uma determinada relação com alguma arquitetura específica, correm o risco de apresentar-se apenas como uma colagem entre o corpo humano e a arquitetura. Perguntei-me sobre quais as implicações dessas constatações em meu trabalho, e a partir daí demarquei as especificidades dos resultados de

impregnação entre arquitetura e imagem como critério: para que eu assuma determinada sobreposição de imagem e arquitetura como um acerto, esta deve estar em fusão com a arquitetura e não apenas colada sobre ela. É fundamental que ocorra uma contaminação entre ambas. Foi ressaltado que uma mesma imagem pode fundir-se com diferentes arquiteturas, ocasionando experiências que sugerem diferentes cadeias associativas, e esse aspecto foi incorporado ao processo e explorado nas exposições realizadas em 2008 e tratadas no sétimo capítulo.

Destaco, novamente, a problemática exposta na introdução. *Tendo como foco a criação de sobreposições entre imagem e arquitetura, em que implicam as projeções realizadas no espaço urbano? Qual a natureza da convergência entre a experiência da ação artística e a experiência da vida cotidiana?* Procurando responder a essas questões, dissertei sobre como penso o local da ação artística em minha pesquisa e o que é o lugar de criação – o ateliê – e como este se transforma em um ateliê aberto quando ocorre nas ruas, no espaço público.

Do ponto de vista da criação durante algumas projeções realizadas, a experiência da ação artística e a experiência da vida cotidiana fundiram-se. Nesses casos, a experiência coletiva de assistir as projeções resultou em diferentes formas de contato (*o contato provocado pela situação de projeção que se dá como uma interface (ZUMMER)*; *o contato direto, que é simultaneamente conhecimento e afeto entre sujeito (GIL)*; e *o contato tecnestésico (COUCHOT) entre o sujeito e a máquina*), levando tanto quem cria quanto quem assiste a perceber e vivenciar a transformação fugaz propiciada pela sobreposição entre imagem e arquitetura.

Observo que as projeções de fotografias sobre as fachadas de arquiteturas na cidade ocorrem a partir de relações entre o contexto da esfera pública e a subjetividade do artista e que nessas situações a experiência compartilhada com os observadores está sujeita às mesmas tensões que conformam a prática democrática. Sem a proteção dos espaços específicos para as exposições de arte e as mediações ali existentes, ações artísticas no

espaço urbano fundem-se às mais diferentes manifestações que diariamente ocorrem nas ruas.

A tese que a seguir apresento, não foi o ponto de partida, ela foi sendo construída ao longo desse estudo é, portanto, resultado de um processo guiado pelo trabalho de criação. *As ações com projeções fotográficas sobre arquiteturas na cidade propõem formas de contato entre os sujeitos envolvidos e a projeção que resultam em uma sobreposição entre a experiência artística e a experiência cotidiana.* Sobreposição no sentido de que a mesma vivência contém simultaneamente duas posições que podem ser vistas uma sobre a outra, ou em fusão como se estivessem misturadas em imagem num vidro (que conforme a iluminação altera a imagem percebida), essa sobreposição depende fundamentalmente do ponto de vista de onde é observada e por quem é observada. São convergências de naturezas distintas que contém tensões – a arte e o campo social. Do ponto de vista do artista, que é de onde vejo e escrevo, tais ações artísticas constituem-se de uma natureza crítica, uma crítica construída a partir da experiência como cidadã, que vivencia os problemas sociais brasileiros, mas é uma crítica na qual a mensagem não é explícita, porque carrega dúvidas e não respostas, antes sinaliza pontos de tensão, uma crítica que expõe o processo de subjetivação como uma forma de microresistência. Corrobora com essa idéia o que Rouillé nomeou *Secularizações*²¹⁹

A secularização não é nada mais do que uma dissolução da arte no mundo, nem do que a abolição das distâncias que os separam. Ela se movimenta sobretudo de um deslocamento de suas fronteiras, de uma reconfiguração das passagens, de uma redistribuição de seus limites e de seus *encerramentos*.²²⁰

Os maiores aspectos das *Secularizações* são exatamente considerar o mundo social e a adoção do material fotográfico. Ao longo do texto o autor define diferentes formas de criticidade nas proposições de artistas que empregam a imagem, onde aponta, entre elas, o *irrisório* e o *banal* acionados pela polissemia da imagem fotográfica. Para o autor,

²¹⁹ ROUILLÉ, *Op. Cit.* último capítulo.

²²⁰ *Ibidem*, p. 524 (Livre tradução do autor).

As obras 'políticas' de hoje se comparadas com as da modernidade podem padecer de uma certa inconsistência política, elas são sem dúvida próximas das relações que interligam normalmente a arte e a sociedade. Essas relações não revelam mais um simples reflexo, e ainda menos uma *intervenção* como crê Ardene. Elas são antes da ordem da ressonância, que oscila entre as microresistências e contaminações, que autoriza, portanto os isolamentos e as proximidades, as inevitáveis distâncias de ritmos e de expressão entre dois campos heterogêneos: a arte e a política.²²¹

Se por um lado a experiência das diferentes formas de contato durante as projeções em *Sobreposições Imprecisas*, *Sobreposições Urbanas* e *Guaritas* coloca-se diretamente na rua, na cidade criando uma transformação temporária e de visibilidade fugidia, que propõe aos transeuntes uma pausa, uma descontinuidade no fluxo das ações cotidianas, por outro lado essas mesmas ações talvez nem sejam percebidas por várias pessoas, este é apenas um dos reflexos das inevitáveis distâncias entre os dois campos apontadas por Rouillé.

A impermanência e o apagamento dessas ações apontaram para a necessidade do registro dos acontecimentos, com a finalidade de veiculação dessas propostas, dando visibilidade e permanência às mesmas e implicando em uma trama de deslocamentos entre situações e experiências de contato vividas transportadas, muitas vezes, a novos interlocutores através do ambiente digital. Dessa forma, o processo de trabalho passou a incluir a documentação, arquivamento, e edição dos arquivos digitais como uma estratégia para inserção das ações, vistas e vivenciadas por poucos, em uma rede de circulação de informações e documentos.

Assim tornou-se imprescindível registrar os acontecimentos e para isso a fotografia foi o meio escolhido. Suas possibilidades, no entanto, são restritas. Mas são justamente esses limites existentes na transposição das ações artísticas para o documento que, incorporados ao processo de criação, transformaram-se em geradores de novas investigações poéticas. Aqui o caráter de documento da fotografia é sobreposto à fotografia enquanto material da arte, o que possibilita que os registros documentais muitas vezes apaguem o processo e, ao invés de revelá-lo, gerem novos objetos artísticos.

²²¹ *Ibidem*, p. 559 (Livre tradução do autor).

Outro aspecto observado, nos capítulos seis e sete, refere-se às projeções expostas em espaços institucionais, nas quais o caráter experimental das propostas ficou restrito às etapas de testes e investigações que antecederam as exposições. Do mesmo modo, o provável aspecto performático sugerido pela minha presença durante as projeções no espaço urbano e o acompanhamento das diferentes formas de contato existentes durante o tempo compartilhado com os observadores também restringiu-se ao convívio anterior às aberturas das exposições.

Entre as projeções nos espaços institucionais destaco aqui as da Galeria Leme e da Fundação Iberê Camargo, que implicaram novos significados nas sobreposições, a começar pela alteração no nexo das arquiteturas em questão. As imagens passaram a fundir-se com arquiteturas autorais, nada decadentes, ao contrário das construções precárias e lugares abandonados que escolhi nos outros projetos urbanos. Se por um lado as arquiteturas eram atuais, por outro lado as imagens projetadas sobre elas eram provenientes de meus arquivos, e, portanto, carregadas de memórias de outras experiências e trabalhos. Talvez tais projeções cumpram o papel de atualizarem a memória do próprio trabalho sobre o campo artístico, que, no Brasil, sofre do esquecimento da memória recente.

Eu me perguntava, já no início da pesquisa, *o que revelam as imagens de registro das ações espaciais, uma vez que o registro fotográfico não é necessariamente um procedimento fiel?* Como escrevi anteriormente, o registro fotográfico dessas ações não dá conta da experiência vivida, mas em meus projetos de trabalho a ação de fotografar faz parte da experiência, resultando em uma etapa significativa e transitória dentro de meu processo de criação. A organização dos registros fotográficos em arquivos destinados a serem editados como material para futuras projeções confunde-se com a organização dos arquivos que registram as próprias projeções. As veiculações de ambos em dispositivos de difusão da obra – como sites de artistas, palestras, impressos – enfatiza o aspecto nômade e transitório do material para as projeções. O que indica que as sobreposições estão nesses arquivos em latência, esperando para serem atualizadas em algum contexto que provoque a minha imaginação.

REFERÊNCIAS

- ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- ADES, Dawn. *Fotomontagem*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- AMARAL, Aracy A.. “A propósito da Arte Construtora: das poéticas visuais às interferências urbanas” In: *Textos do trópico de capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34.
- ARDENE, Paul. *Un arte contextual: creación artística em médio urbano, em situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- ARAÚJO, Virginia Gil. “As intervenções urbanas do Arte Construtora”, In: *Revista ARS*, São Paulo: ECA/USP, Ano 1, nº 2, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BLANCO, Paloma; CARRILO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcel, (Orgs.) *Modos de hacer: Arte crítico, Esfera pública y Acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BAUMAN, Zigmund. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- _____. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000.
- _____. *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
- BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*, Belo Horizonte: Autentica, 2000.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- _____. “O que é um artista (hoje)?” 2002. In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (Org.) *Arte & Ensaios*, nº 9, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da UFRJ, 2003.
- BORDIEU, Pierre. *Um arte médio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CALVINO, Ítalo. "A aventura de um fotógrafo" In: *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, Ana Albani de. (Org.) *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Coleção fala do artista. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN, Françoise. *La transparence dans l'art du XX^e siècle*. Paris: Musée des Beaux- Arts André Marlaux, 1995.

COLOMINA, Beatriz. *Doble-esposición*. Arquitetura a través del arte. Madrid: Akal. A.A., 2006.

CORBEIRA, Dario. (Org.) *¿Construir...o desconstruir?* Textos sobre Gordon Matta-Clark, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

CORONA, Marilice. (IN) *Versões do Espaço Pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

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

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (Orgs.) *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CUNHA, Eduardo Vieira da e ZIELINSKY, Mônica, (et al.), Porto Alegre: edição do autor, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOS SANTOS, Maria Ivone; SANTOS, Alexandre. (Orgs.) *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS Editora e Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Pappirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. "A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995)". In: *Imagens*. Campinas: Unicamp, n^o8, maio/agosto de 1998.

_____. "Surrealismo e fotografia: Uma proposta de leitura" In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, n^o2, maio de 2005.

_____. “Por uma fotografia produtiva: Moholy-Nagy e a Nova Visão”, In: *Boletim – número dois*. São Paulo: Grupo de estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia/ Depto de Artes Plásticas ECA/USP, 2007.

_____. “O artista como produtor: John Heartfield e a fotomontagem”. In: Brites, Blanca e Kern, Maria Lúcia. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA*. Porto Alegre: PPGH/PUCRS, 2002.

FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

_____. *Wilton Montenegro Notas do observatório*. Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.

FIEDLER, Jeanine. *Moholy-Nagy*. New York: Phaidon, 2001.

FILHO, Paulo Venâncio. “Situações limite” In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografia y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

_____. (Ed.) *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FRIZOT, Michel. *Projections les transports de l' image*. Tourcoing: Hazan/La Fresnoy/ AFFA, 1997.

GISBOURNE, Mark. “A polifonia da memória e a dissonância do arquivo” In: BLAUFUKS, Daniel (Org.) *O Arquivo: um álbum de textos*. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte, 2008.

GIL, José, *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

ILES, Chrissie (Org.) *In to the light: the projected image in American art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001.

JAQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

JANUS, *Man Ray: Photographs, paintings, objects*. New York: Schirmer/Mosel production, Norton & Company, 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. *O espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

_____. "A cidade, constelação das imagens" In: SCHÜLER, Fernando, (Et. Al) *Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo*. São Leopoldo: Ed. Unisinos.

KAYE, Nick. *Site-specific art: performance, place and documentation*. New York: Routledge, 2007.

KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. *José Oiticica Filho, a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

HUCHET, Stéphane. "O contato". CATÁLOGO. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

KNOW, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: Mit Press, 2002.

_____. "One place after another". *Revista October 80*, primavera, 1997.

_____. "The wrong place". *Art Journal*, primavera, 2000.

LEMAGNY, Jean-Claude Lemagny. *Atget the pioneer*. New York: Prestel, 2000.

LIGÉRO, Zeca. "Flavio de Carvalho e a rua: experiência e performance", In: *O percevejo*, v.7, nº 7, 1999.

MARI, Bartolomeu. "Traduciones, transacciones, traslaciones." In: *Muntadas On translation: I Giardini, Pabellón de España*. Catálogo da Representação Nacional da Espanha na 51ª Bienal de Veneza.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global*. Lisboa: Feltrinelli, 2001.

MEYER, James. "Nomads: figures of travel in contemporary art". In: COLES, Alex. (Ed.) *Site-specificity: The ethnographic turn*. Volume 4, London: Black Dog. 2000.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MOURE, Glória. "Matta-Clark". *Catálogo*. Madri: Reina Sofia, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, São Paulo: Senac-SP/Marca d' Água, 1996.

POINSONT, Jean Marc. *L'atelier san mur*. Paris: Art Édition, 1991.

PONTUAL, Roberto. *Corpo & Alma*. Fotografia Contemporânea no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

RAMIRO, Mário. "Grupo 3 nós-3: The outside expands" In: *Parachute*, nº 116, Montreal, 2004.

RENNÓ, Rosangela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REY, Sandra. "A colocação do problema: a arte como processo híbrido". In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. "La photographie est – elle une image pouver? " In: *La recherche photographique*, nº 18. Paris: Maison Europeene de la photo, 1985.

_____. SESC. *Nos limites da fotografia*. Catálogo São Paulo, 1998.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SMITH, Neil "Contornos de uma política espacializada: veículos dos sem-teto e produção de escala geográfica". In: ARANTES. Antonio (Org.). *O espaço da diferença*. São Paulo: Papirus, 2000.

SMITHSON. Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. Edited by Jack Flam, London, England: University of California Press, 1996.

SONTAG. Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. "Fotograficidade". In: *Porto Arte*. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: Ed. UFRGS.

TEDESCO, Elaine. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. UFRGS, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. <http://hdl.handle.net/10183/4106>

_____. Registro. In: Seminário Nacional de Artes da Universidade Federal de Santa Maria. *Anais*. Santa Maria: UFSM, 2003.

_____. *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras, 2003.

TUPITSYN, Margarita & MOSEL, Shirmer. *El Lissitzky*. Yale: Yale University, 1999.

WODICZKO, Krzysztof. *Art public, art critique: texts, propos et documents*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995.

YATES, Steve, (Org.) *Poéticas del espacio: antologia crítica sobre la fotografía*. Bcelona: Gustavo Gili, SA, 2002.

ZIELINSKY, Mônica. "A arte e sua mediação na arte contemporânea, 1999" In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Coleção Pensamento crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

ZUMMER, Thomas. "Projectio and dis/embodiment: genealogies of the virtual". In: *Into the light: the projected image in American art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001.

SITES

• www.georgesrousse.com., acesso em 1,2 3 de outubro de 2008. Porto Alegre.

ALZIEU, Isabelle. « Georges Rousse: plasticité des espaces déconstruits » In : *Espaces transfigurés – à partir de l'œuvre de Georges Rousse*. PUP 2007.

BELLET, Harry. « Galerie Catherine Putma » *LE MONDE*, Article paru dans l'édition du 27.01.2007.

MAUNSELL, Penelope and DALSHEIMER, Kenny. "Bending space: Georges Rousse and the Durham Project".

PICAZO, Gloria. « Georges Rousse: Matérialiser la Lumière » Catálogo da exposição Georges Rousse na Galeria Carles Tache. Novembro, 2003 – Janeiro, 2004.

OLLIER, Brigitte. «La magie Rousse» In: *LIBERATION*, artigo publicado na edição de 16. 05. 2008.

Entrevista com Jérôme Sans publicada pela primeira vez na « Flash Art », primavera, 1984.

- www.guggenheimbilbao.org acesso em 5 de outubro de 2008, 9h. Porto Alegre.
- TITLLEL, Cornelius. "Typologien industrieller Bauten" O artigo foi originalmente publicado em Die Welt on August 21, 2005. Disponível em: <http://www.signandsight.com/features/338.html>. Acesso em 03/10/08, Porto Alegre, 10h.
- TOURAINE, Liliane, 'Bernd and Hilla Becher: The Function doesn't make the Form,' *Artefactum*, April/May 1989, p.9. Apud; STIMSON, Blake "The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher" Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/stimson_paper.htm#notes ISSN 1753-9854, SPRING, 2004. Acesso em 3/10/08, Porto Alegre, 12h.
- MARINHO, Claudia. "Espaço e criação. Os ateliês das cidades contemporâneas." Disponível em: http://www.br.geocities.com/anpap_2004/textos/chtca/claudia_marinho.pdf. Acesso em 02/08/2008, Porto Alegre, 9h.

Arquivos de imagem digital

- <http://www.artnet.com>, Acesso em 03/03/2009, Porto Alegre, 16h.
- http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAZurich/dada_zurich_05.htm, Acesso em 06/03/2009, Porto Alegre, 10h.
- http://www.imagearts.ryerson.ca/imagesandideas/pages/database/images/Wokiczko_krzystof_w01.jpg, Acesso em 03/03/2009, Porto Alegre, 15h.
- http://www.acmi.net.au/pompidou_peter_campus.jpg Acesso em 03/03/2009, Porto Alegre, 15h.30min.
- <http://www.web.mit.edu/idg/cecut.jpg> Acesso em 03/03/2009, Porto Alegre, 15h.40min.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, Núcleo de tecnologia da Imagem, 1997. Coleção N-imagem.

BAZIN, André. "Ontologie de l'image photographique". In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du CERF Collection 7^ª Art, 1958.

BELLOUR, Raymond. *Entreimagens*. Campinas: Papirus, 1997.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CANONGIA, Ligia. "Arte foto", *Catálogo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 16 dez. - 28 fev. 2003.

COLOMINA, Beatriz. In: LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*. Barcelona: Fundacion Cajá de Arquitectos, 1998.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. São Paulo: Vozes, 1994.

DROSTE, Magdalena. "Ateliers de Publicidade e fotografia" In: *Bauhaus*. Germany: Taschen, 1994.

ELKINS, James. *Instalation objects in their settings from ancient tombs to contemporary art*. Polígrafo impresso na The School Art Institut of Chicago. (s/d).

FABRIS, Annateresa. (Org) *Fotografia Usos e funções no século XIX*. 2^a edição. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FLEISCHER, Alain. *La pornographie, une idée fixe de la photographie*, Paris: La Musardine, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FIZ, Simon Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: *Revista Gávea*, nº 1, 1984.

_____. *The optical unconscious*. Cambridge: The Mit Press, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução a fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". In. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

MARTIN, Jean-Hubert. *Man Ray – photographs*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*, with texts by Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

PICAZO, Glória e RIBALTA, Jorge (Eds.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TIBERGHIEU, Gilles. *Land art*. Paris: Carré, 1993.

Periódicos:

CHIARELLI, Tadeu. "A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo". *Revista ARS*, São Paulo, Edusp, 2003.

DUNCAN, Michael. "In Plato's electronic cave". *Art in America*, New York: Publications, June, 1995.

FABRIS, Annateresa. "Reinvindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia". *Revista ARS*, São Paulo: Edusp, 2003.

_____ "A Pós-imagem mecanizada: fotografia e Arte Pop" in *Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, 1988.

FERGUSON, Bruce. Wordsmith, "Interview with Jenny Holzer". *Art in America*, New York: Brant Art Publications, Dec. 1986.

HEARTNEY, Eleanor. "Video in situ". *Art in America*, New York: Publications, October, 1995.

MORSE, Margaret. "Judith Barry, the body in space". *Art in America*, New York: Brant Art Publications, April, 1993.

VALE, Marco do. "Processos de apagamento em escultura, limites entre o moderno e o contemporâneo". *Oculum 2*, Revista Universitária de Arquitetura, Arte e Cultura, Campinas: PUC, setembro, 1992.

VICENTE, Mercedes. "El espacio y sus posibles alteraciones". *Revista Lapis*, Madrid, 2003.

Catálogos

CRIQUI, Jean-Pierre. "Actualité de Robert Smithson. Qu'est-ce que la sculpture moderne?" Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. CATÁLOGO.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Procedimentos alegóricos: apropiación y montage em el arte contemporâneo. In: *Indiferencia y singularidad la fotografia en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1997. CATÁLOGO.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *A cidade e seus fluxos. Arte/Cidade*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994. CATÁLOGO.

POISOT, Jean-Marc. In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. CATÁLOGO.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÁBALOS, Iñaki. (em nota). 168
ADES, Dawn. 14, 18, 39, 40, 41, 53, 56, 57, 58, 59
ALZIEU, Isabelle. (em nota) 122
AMARAL, Aracy. (em nota). 80
ARDENE, Paul. 19, 82, 88, 89, 91, 117, 118, 151, 167, 193
ARAGON. 79
ARANTES, Antonio. (em nota) 23
ARAÚJO, Virginia Gil. (em nota). 80
AREAL. 12, 25, 71, 73, 82
ARP, Hans. 60
ARTE CIDADE. 80
ARTE CONSTRUTORA. 80
ATGET, Eugène. 18, 38, 39, 40, 42, 54, 65, 134, 152
AUERBACHER. (em nota) 14
B
BACHELARD, Gaston. (em nota) 22
BARROS, Umberto Costa. 86
BLAUFUKS, Daniel. 138
BAUMAN, Zigmund. (em nota) 168
BAYARD (em nota) 158
BECHER, Bernd. 153, 154, 155
BECHER, Hilla. 153, 154, 155,
BELLET, Harry. (em nota). 121
BENJAMIN, Walter. 38, 55, 56, 73, 87,88, 96, 134

BENTHAM, Jeremy. 139
BERNARDES, Maria Helena. (em nota). 12, 71
BORDIEU, Pierre. 170, 171
BORRIAUD, Nicolas. 78, 82, 90, 193
BOURGEOIS, Louise. 23
BRANCUSI. 104, 107
BRETON. André. 79
BRITES, Blanca. (em nota) 41
BRUSKY, Paulo. 80
BURCHARTH, Ewa Lajer. (em nota) 115
C
CALVINO, Ítalo. 170
CAMPUS, Peter. 111, 112
CARVALHO, Ana Albani de. (em nota) 80
CARVALHO, Flávio de. 79
CATTANI, Icléia Borsa. 143
CERTEAU, Michel de. 77, 84, 119
CHRISTO. 125
COCCHIARALLE, Fernando. 86
COHEN, Françoise. (em nota). 43, 45, 127
COLOMINA, Beatriz. 23
COOPER, Ton. (em nota) 42
CORBERA, Dario. (em nota) 125, 126
CORONA, Marilice. (em nota). 40, 184
COTRIM, Cecília. (em nota). 86, 95
COUCHOT, Edmond. (em nota) 92
COURBET, Gustave. 118
CRIMP, Douglas. 115
CUNHA, Eduardo Vieira da. 184, 187

D

DAGUERRE. (em nota) 158

DALSHEIMER, Kenny. (em nota). 119

DEBORD, Guy. 79

DE ANDRADE, Mario Celso Ramiro. 80

DEUSTCH, Rosalind. (em nota) 115

DOS SANTOS, Maria Ivone. 140, 143, 191

DRUTT, Matthew. (em nota). 59

DUBOIS, Philippe. 19, 43, 44

DUCHAMP, Marcel. 104, 125

E

EISENSTEIN, Serguei. 54, 58

ERNST, Max. (em nota) 41, 43

F

FABRIS, Annateresa. (em nota) 41, 45, 46, 48, 61

FERREIRA, Glória. 104 e (em nota) 78, 86, 87, 91, 95, 104, 107

FIEDLER, Jeanine. 44, 47

FILHO, José Oiticica. 60, 61, 62, 63, 64, 65

FILHO, Paulo Venâncio. 62, 78, 86, 87

FLEISCHER, Alain. (em nota) 14

FLUSSER, Vilém. (em nota) 90

FONTCUBERTA. Joan. (em nota) 16, 48

FREIRE, Cristina. (me nota) 134

FRIZOT, Michel. 19, 110

G

GEHRY, Frank. 23

GEIGER, Anna Bella. 86

GIL, José. 92

GISBOURNE, Mark. 138

GONÇALVES, Flávio Roberto. (em nota) 172, 184

GOODEM, Caroline. 124

GRAHAM, Dan. 23

GRUPO 3 NÓS 3. 80

GULAR, Ferreira. 62

H

HEUSER, Renato. 97

HEARTFIELD, John. (em nota) 41

HEIDEGGER. 168

HERKENHOFF, Paulo. 60, 61, 62, 63, 65, 86

HILL, Paul. (em nota). 42

HOCH, Hanna. 41

HUCHET, Stéphane. (em nota). 92

I

ILES, Chrissie. 20, 92, 111, 112

J

JAQUES, Paola Berenstein. 79

JEUDY, Henri- Pierre. 24, 119, 161

K

KAYE, Nick. 116, 117

KERN, Maria Lucia. (em nota) 41

KIESLER, Frederich. 23

KOCH, Lucia. 80, 188

KOOLHAAS, Rem. 24

KRAUSS, Rosalind. 18, 41, 42, 44

KWON, Miwon. 193, 194

L

LAMBRECHT, Karin. 71, 188

LE CORBUSIER. 23

LEBART, Luce (em nota) 42

LEMAGNY, Jean-Claude. 38 (em nota) 39, 40, 42

LIGÉRO, Zeca. (em nota) 79

LISSITZKY, El. 14, 18, 19, 43, 45, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 64, 65, 66

LUNARDI, Mima. 97, 98, 99

M

MACHADO, Ivens. 86

MAGRITTE, René. 41, 43

MALSH, Friedman. 125, 126

MANUEL, Antônio. 79

MAUNSELL, Penelope. (em nota) 120

MARI, Bartolomeu. 73

MARINHO, Claudia. 78, 81

MARTINS, José de Souza. 185

MATTA-CLARK, Gordon. 15, 19, 20, 23, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132

MAX, Karl. (em nota) 90

MELENDI, Maria Angélica. 136

MEIRELES, Cildo. 86, 87

MELUCCI, Alberto. 19, 87, 89

MENNA, Filiberto. 45

MEYER, James. 193

MOGARRA, Joachin. (em nota) 14

MOHOLY-NAGY, Lázló. 14, 18, 19, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 63, 64, 65, 158

MONTENEGRO, Wilton. 104

MORRIS, Robert. 19, 95

MOSEL, Shirmer. 45, 55, 58, 59, 60

MOURE, Glória. 127, 128, 129

MUNTADAS, Antoni. 23, 72, 73

N

NERVO-ÓPTICO. p. 80

O

OITICICA, Hélio. 23, 80, 86

OLLIER, Brigitte. (em nota) 120

P

PEIXOTO, Nelson Brissac. 80

PHILLIPS, Christopher. (em nota) p. 48

PICABIA. 79

PICAZO, Gloria. 120, 124

POINSONT, Jean Marc. 78

PONTUAL, Roberto. 61

POQUET, Pepa Lopez. 171

R

RAY, Man. 14, 18, 42, 43, 44, 60, 64, 104

RENNÓ, Rosangela. 135

REY, Sandra. 20, 173

ROCHA, Paulo Mendes da. 147, 151, 176

RONDEPIERRE, Eric. (em nota) 14

ROUILLÉ, André. 14, 15, 16, 42, 43, 44, 118, 126, 128, 129, 130, 158

ROUSSE, Georges. 15, 20, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 130, 131, 132.

RUSSI, Judith. 127

S

SANDER, August . 134

SANS, Jérôme. (em nota) 123

SCHAD, Christian. 43

SCHÜLER, Fernando. (em nota) 25

SCHWITTERS, Kurt. 60

SEVERO, Andre. 12, 71

SIZA, Alvaro.188

SMITH, Neil. 23

SMITHSON, Alison. 23

SMITHSON, Peter. 23

SONTAG, Susan. 135

STORR, Robert. 156

SOULAGES, François. 26, 27, 28, 29

T

TITLLEL, Cornelius. (em nota)154

TOURAINÉ, Liliane. (em nota) 153

TROPICÁLIA. 86

TUNGA. 86

TUNIC, Spencer. 157

TUPITSYN, Margarita. (em nota) 45, 55,
58,59

TZARA, Tristan. 79

U

UBAC, Raul. 43

V

VERTOV, Dziga. 54

W

WHITEREAD, Rachel. 23

WODICZKO, Krzysztof. 15, 20, 23, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 130, 131, 132

Y

YATES, Steve. 49, 54

Z

ZIELINSKY, Mônica. 91, 184, 187

ZUMMER, Thomas. 19, 91, 92, 93, 173