

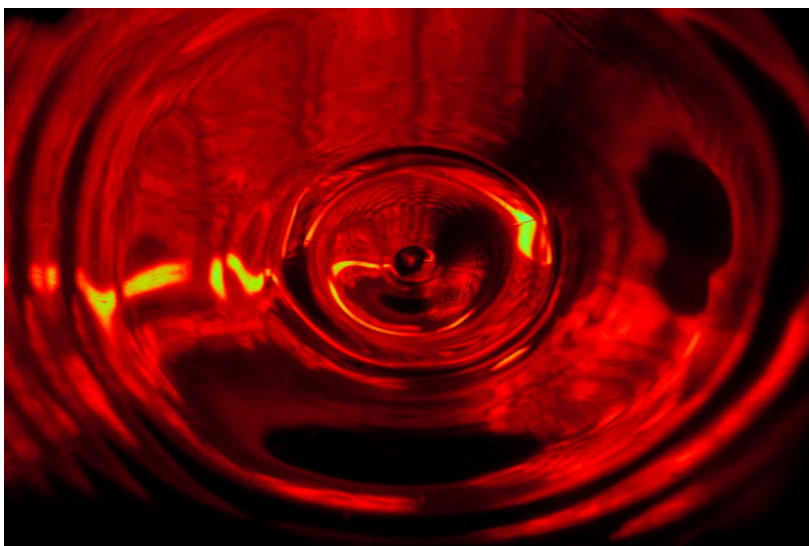
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

ALHURES:

INTERFERÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO IMAGINÁRIO



Carlos Augusto Maahs

Porto Alegre, dezembro de 2011

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Nome: Carlos Augusto Maahs

Título: Alhures: interferências na construção do espaço imaginário.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador: Dr. Carlos Augusto Nunes Camargo

Banca Examinadora: Dra. Maria Ivone dos Santos

Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Porto Alegre, dezembro de 2011

Para a minha amada e companheira Mônica.

“Projetar é como remar.

Remar de costas;

Olhando para trás,

pensando para frente.”

Amyr Klink

Resumo

As interferências na obtenção de imagens e na percepção do espaço são o tema deste projeto de fotografia experimental, que aborda os processos fotográficos realizados na minha produção artística, no período de 2007 a 2011.

As imagens aqui apresentadas decorrem de uma apropriação de ritos sociais vivenciados durante meu deslocamento urbano. Nestes deslocamentos, além de imagens, coletei objetos que poderiam ser submetidos a uma nova função, diferente daquela para a qual foram fabricados. Através de meu imaginário, os objetos coletados foram arranjados de uma nova forma e transformados em experimentos visuais por intermédio da subversão do processo fotográfico, para a produção de imagens verossímeis, relacionando fotografia e escultura através de projeções luminosas.

O conceito proposto é o exercício da imaginação – ver-nos sendo vistos. Tal exercício não se reduz a apenas olhar os outros por um espelho, mas perceber o espaço entre os espaços, enxergar o espaço entre quem vê e quem é visto, entre o indivíduo e o coletivo, percebendo o que está intrinsecamente ligado ao nosso espaço natural, o outro lugar onde também vivemos, o alhures¹.

¹ Alhures: *adv.* Noutro lugar.

Lista de figuras

Figura 1 – Fotografia – Percepções de um bule cromado.	11
Figura 2 – Escultura Óptica – Traquitana. Instalação.	13
Figura 3 – Fotografia – Minha sala cabe num fusca.	15
Figura 4 – Fotografia – Sem título.	16
Figura 5 – Instalação – Cosmococa CC4 Nocagions.	17
Figura 6 – Instalação — 1m ³ light.	18
Figura 7 – Instalação — Câmera 12 Manhattan South.	18
Figura 8 – Detalhe da relação dos elementos ópticos de um projetor de slides Kodak modelo 850H..	20
Figura 9 – Fotografia – Protótipo Morfoscópio Bolha	21
Figura 10 – Instalação – Morfoscópio Bolha.	24
Figura 11 – Instalação – Morfoscópio Marola.	25
Figura 12 – Instalação – Morfoscópio Gota.	26
Figura 13 – Instalação – Macaléia.	27
Figura 14 – Planta Baixa – Espaço Porão / Paço Municipal.	30
Figura 15 – Instalação – Morfoscópio Bolha (detalhe)..	31
Figura 16 – Instalação – Morfoscópio Gota(detalhe).	32
Figura 17 – Planta Baixa – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo	34

Sumário

1 Introdução	8
2 Interferências: desdobramentos de meu processo de criação	10
2.1 <i>Imagens e imaginário</i>	10
2.2 <i>As traquitanas do olhar</i>	12
2.2.1 O Processo Experimental	13
2.3 <i>Esculturas ópticas</i>	19
3 Espaços possíveis: dispositivo ambiental	23
3.1 <i>Os morfoscópios da instalação Alhures</i>	23
3.1.1 O Morfoscópio Bolha	23
3.1.2 O Morfoscópio Marola	24
3.1.3 O Morfoscópio Gota	25
3.2 <i>A dimensão da cor</i>	27
3.2.1 Imagem luz	29
4 Experiências no porão	30
4.1 A Instalação Alhures na pinacoteca	33
5 Considerações finais	35
Referências	38

1 Introdução

A fotografia experimental apresentada neste trabalho interfere no interior da caixa preta, propondo a ideia de “campo expandido”, alargando o campo de atuação da fotografia, aproximando-a do campo artístico, unindo a alta e a baixa tecnologia, fazendo com que as imagens produzidas possam ser percebidas através do imaginário de quem interfere e de quem participa da exploração investigativa das imagens. Nesse compasso, a mente humana é a grande caixa preta onde projetamos o universo e a nossa existência.

Fotografar não é apenas apertar um botão, mas uma forma de pensar as relações de tempo e espaço, subvertendo e interferindo no próprio processo fotográfico. Com subversão quero dizer interferir e transformar a tradição do processo fotográfico buscando aproximar uma estética que alie outros sentidos ao sentido visual.

Quem nunca olhou para uma figura e jurou que ela se movimentava, quando na verdade estava parada? Ou ainda, mesmo que por alguns segundos, teve a certeza de que as rodas de um carro que se movimentava para frete, ao seu lado, giravam para atrás? Realmente nossos olhos por diversas vezes se enganam e nos confundem, mas também ajudam a compreender o funcionamento do cérebro. Apesar da ideia tão difundida de que cremos naquilo que vemos, por vezes, nosso cérebro trabalha também no sentido inverso: enxergamos aquilo em que acreditamos com base em experiências acumuladas, ou seja, nossas percepções interagem com experiências passadas, de modo que é impossível discutir percepção dissociada da memória. (SALLES, 2006. p. 68)

Com o objetivo de criar interferências na obtenção de imagens e na percepção do espaço, propondo outro caminho para se pensar as diferentes e simultâneas realidades que a fotografia comporta, através do exercício da imaginação – ver-nos sendo vistos – para que possamos refletir de modo mais amplo sobre nossas escolhas e para que seja possível perceber o espaço entre os espaços, ou melhor, enxergar o espaço entre quem olha e quem é visto, onde a memória e as experiências nos convidam a interferir, explorar, modificar e dar novo sentido ao que vivenciamos.

O projeto será dividido em quatro capítulos. No capítulo “Interferências: desdobramentos de meu processo de criação”, tratarei de meus hábitos de coleta de materiais potencialmente reutilizáveis e do processo de criação da imagem

fotográfica com base em meu imaginário e em minhas experiências cotidianas. No capítulo “Espaços possíveis: dispositivo ambiental”, abordarei a construção dos meus objetos ópticos e as possíveis relações do dispositivo óptico como ambiente da projeção. No capítulo “Experiências no porão”, falarei sobre as sensações e motivações obtidas com a projeção simultânea dos dispositivos no Porão do Paço Municipal e as possíveis variações para a instalação da obra na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Em seguida encerro com as considerações.

2 Interferências: desdobramentos de meu processo de criação

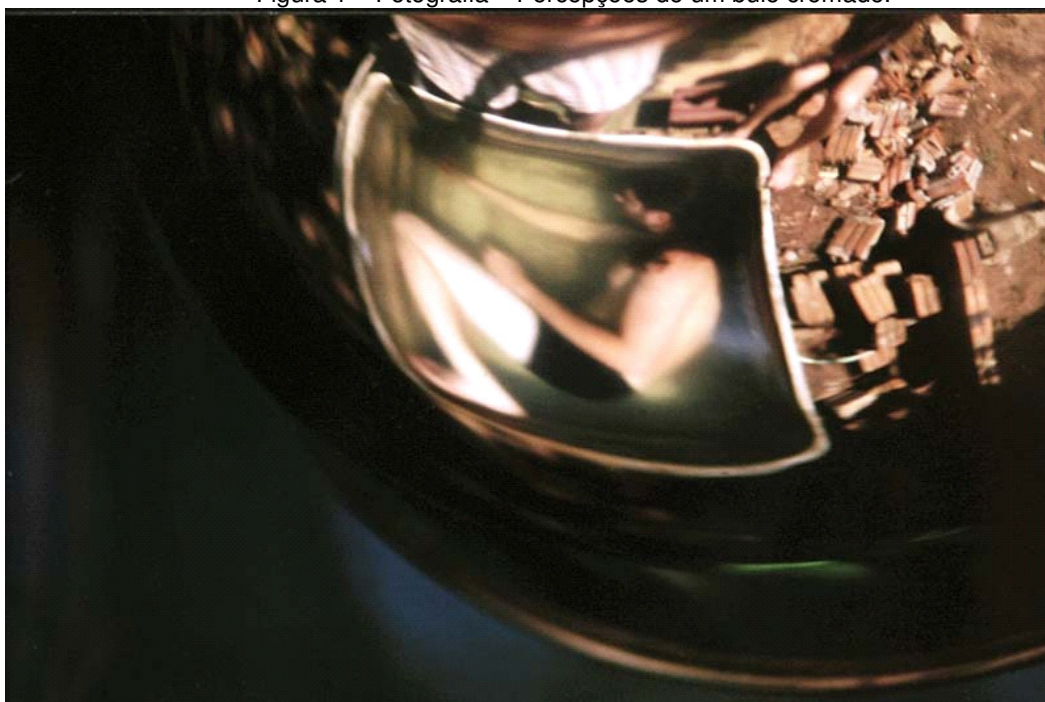
2.1 *Imagens e imaginário*

Desde pequeno tive contato com ferramentas. Meu pai aprendeu com meu avô alguns truques de carpintaria, os quais foram passados para meus irmãos e para mim. Com meu pai, Seu Carlinhos, aprendi, sobretudo, o improviso e a adaptação para a solução de problemas, assim como coletar objetos a fim de transformá-los. As atitudes de meu pai fizeram sentido depois que li “Zen e a Arte da Manutenção de Motocicletas” (PIRSIG, 1974). Seu Carlinhos nunca foi um filósofo, mas ele sempre esteve aberto a perceber as inúmeras possibilidades de uso de uma simples lata de alumínio. No porão da casa havia uma oficina improvisada onde eu construía meus brinquedos e martelava acidentalmente meus dedos. Durante minha infância, meu pai costumava desenhar três riscos em uma folha de papel, e me pedia para desenhar, usando a imaginação, algo com as três linhas. Hoje não recordo especificamente de nenhum desenho, porém o exercício de imaginar coisas e coletar objetos que possam ter uma nova função são hábitos que não abandonei.

Foi no interior do laboratório de preto e branco que passei a perceber as especificidades do olhar. No ramo da fotografia publicitária aprendi a visão técnica da fotografia, ou seja, ler o *layout*, interpretar o rascunho de um projeto e tornar real um imaginário sedutor. Por meio do *layout*, o fotógrafo determina os recursos a serem utilizados, de modo que se possa obter um resultado igual ou o mais semelhante possível àquele imaginado. Pela interpretação dos signos contidos no *layout*, o fotógrafo determina a produção do cenário, a distância focal a ser usada, a profundidade de campo, o posicionamento das luzes, a composição e o enquadramento do referente. Na maioria dos casos, a grande dificuldade está na limitação dos recursos e no equipamento disponível. Entretanto, isso não impede que se atinja o objetivo proposto pelo *layout*.

Através da percepção e da intuição, o fotógrafo é capaz de adaptar e transformar determinados materiais, a fim de produzir os efeitos necessários para a construção da imagem fotográfica. Acredito que estes sejam pontos comuns entre a fotografia e a instalação – a possibilidade de um determinado objeto assumir diferentes funções em relação ao motivo pelo qual foi construído ou formado. Nesse caso, a instalação é criada a partir da necessidade de se obter um determinado resultado visual – ela serve como suporte para a construção da imagem.

Figura 1 – Fotografia – Percepções de um bule cromado.



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs. Salão Jovem Artista, 2006.

A primeira e mais evidente das realidades encontradas na imagem fotográfica, é exatamente o que se vê – a realidade exterior – a aparência do referente, o conteúdo da imagem passível de identificação, ou seja, a segunda realidade. As demais realidades são aquelas que não podemos ver. A realidade interior permanece oculta, não se apresenta diretamente, mas podemos intuir; é o outro lado do espelho, a gênese da imagem no espaço e no tempo, a primeira realidade.

Quando apreciamos fotografias, imaginamos fatos e circunstâncias que envolvem assuntos e representações no contexto em que foram criados, por meio de um exercício mental intuitivo. A realidade interior que é invisível ao sistema óptico se torna *visível* somente através da harmonia dos sentidos. Como diria Boris Kossoy, “(...) *Resgatando o ausente da imagem, compreendemos o sentido do aparente, sua face visível*” (Samain, 1999. p. 42).

Importa dizer que as interpretações das imagens são elaboradas conforme o repertório cultural do receptor, os seus conhecimentos, as suas concepções estéticas, as suas convicções éticas e morais, os seus interesses pessoais e profissionais, os seus mitos e preconceitos, não existindo, assim, interpretações neutras. A fotografia revela o mundo físico, visível em sua

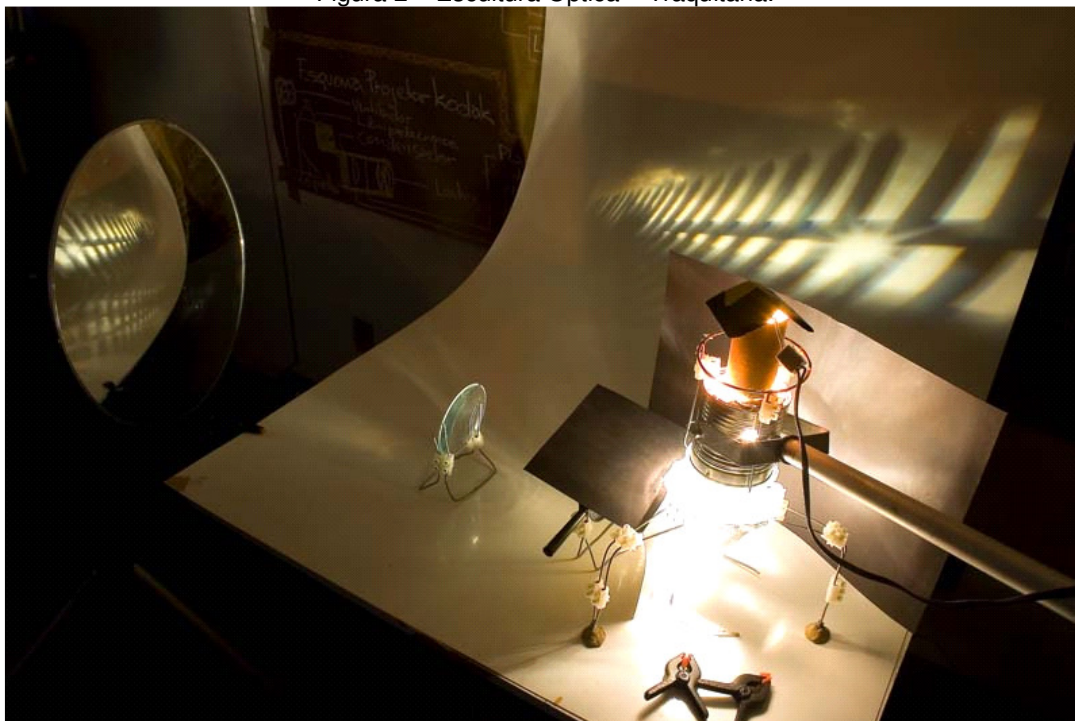
exterioridade. Entretanto, colecionamos fragmentos congelados no passado, na forma de imagens para que possamos recordar, a qualquer momento, passagens de nossa existência por meio de lembranças. Apreciando estas imagens, podemos descongelar temporariamente seu conteúdo, acrescentando, omitindo e até mesmo alterando os sentimentos geradores da realidade interna, ou seja, o ponto de partida da narrativa dos fatos e das emoções. O princípio de uma viagem no tempo, em que a história particular não é material, está na solidão da mente e dos sentimentos.

Ora, diante disto, podemos dizer que a realidade fotográfica é moldada pelas verdades explícitas (realidade exterior) e pelos segredos implícitos (realidade interior).

2.2 As traquitanas do olhar

A palavra traquitana é em geral utilizada para representar uma assemblagem de coisas aparentemente inúteis, velharias ou até mesmo uma invenção complicada. No caso dos trabalhos desenvolvidos, mais especificamente, os dispositivos ópticos são construídos a partir da coleta de materiais diversos, que podem ser submetidos a uma nova função, diferente de seu uso original. Estas “traquitanas” (Fig. 2) que construo podem ser compreendidas como caixas pretas: espaços ópticos que tem como função diluir a fronteira entre a realidade interior e a exterior, provocando assim uma reflexão sobre imagem e reprodução, sobre verdade e ilusão.

Figura 2 – Escultura Óptica – Traquitana.



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs, 2008.

2.2.1 O Processo Experimental

Depois de me divertir um pouco tentando construir lentes de água com películas plásticas transparentes, passei a desenvolver um projeto de fotografia experimental, com a intenção de criar interferências na obtenção de imagens e, conseqüentemente, na percepção do espaço, refletindo sobre as questões clássicas a respeito da prática fotográfica, a fim de transgredi-las a meu próprio modo.

As imagens que produzi foram obtidas através da apropriação de ritos sociais durante meu deslocamento do trabalho para casa, pois, como fotógrafo, não posso deixar de analisar os fatos cotidianos e desejar representar a minha percepção do mundo.

Todos os dias em cada esquina, assisto o desenrolar de pequenas narrativas que contaminam meus sentidos, interferindo diretamente no meu processo de criação. Apesar de todo o apelo poético que muitos ícones do caminho podem sugerir, meus sentidos são muitas vezes invadidos por um conjunto de elementos que posso chamar de linhas cruzadas – é o morador de rua que, deitado a minha frente, impede que eu caminhe olhando para céu e para as árvores; é o

ônibus que avança na faixa de segurança, trazendo medo em um percurso que deveria ser tranquilo; é o lixo esparramado na calçada, que neutraliza o perfume das bancas de frutas.

Assim, ver-nos sendo vistos é perceber que somos parte integrante de um todo, como parte de uma rede que se comunica a um número indeterminado de pessoas, onde cada pessoa representa uma entrada para a rede, e cada entrada é por si mesma a rede toda. Ver-se sendo visto não é apenas olhar os outros por um espelho, mas, sim, ver o espaço entre quem olha e quem é visto, é ver através do espelho muito além do reflexo. É perceber-se intrinsecamente ligado ao nosso espaço natural, o alhures, o outro lugar onde vivemos. Ver-se sendo visto é criar através da imaginação a essência da poesia, a possibilidade de as coisas serem diferentes do que são.

Inicialmente, as imagens que coletei foram projetadas em um novo espaço com o auxílio de um projetor de *slides* e de um espelho convexo. Este novo espaço, por sua vez, foi fotografado com a intenção de proporcionar novas possibilidades, de perceber o que chamamos de real. Neste contexto, a câmera fotográfica pode ser entendida como uma extensão do corpo humano. É através de interferências no tempo fotográfico que podemos captar as imagens, manipulando a luz e a matéria por intermédio da projeção óptica. Com esses experimentos, pude desenvolver a série “Espaço entre os Espaços” (Fig. 4), onde as imagens são produzidas à noite, ao ar livre, ou dentro de um ambiente em que a iluminação possa ser controlada.

Figura 3 – Fotografia – Minha sala cabe num fusca.



Fonte: acervo do artista. Da série Espaço entre os Espaços. Guto Maahs. 2008.

No ramo da fotografia autoral, aprendi a enxergar a imagem além da realidade externa. Se pensarmos a respeito das diferentes e simultâneas realidades que a fotografia comporta, inevitavelmente estabeleceremos relações com o imaginário. Nota-se que na fotografia encontramos uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado, bem como matéria para a construção de ficções. Estes aspectos coexistem na interpretação das imagens fotográficas desta série, conforme podemos observar na imagem acima (Fig. 3).

Para compreender este conceito, é necessário considerar dois importantes fatores: em primeiro lugar, a interpretação das realidades contidas na imagem fotográfica é construída conforme o repertório cultural do receptor; em segundo lugar, devemos entender que *“a imaginação é o instrumento de elaboração da realidade”* (SALLES, 1998. p. 91).

No momento em que se projeta uma realidade dentro de outra, crio uma nova dimensão no espaço, onde o tempo pode ser manipulado. Tal manipulação é elaborada mediante articulações entre a imaginação e a memória.

Embora não exista uma regra fixa no processo, acredito que neste ramo da fotografia o referente tem a possibilidade de ser representado de várias formas, podendo mesmo estar presente ou ausente na imagem.

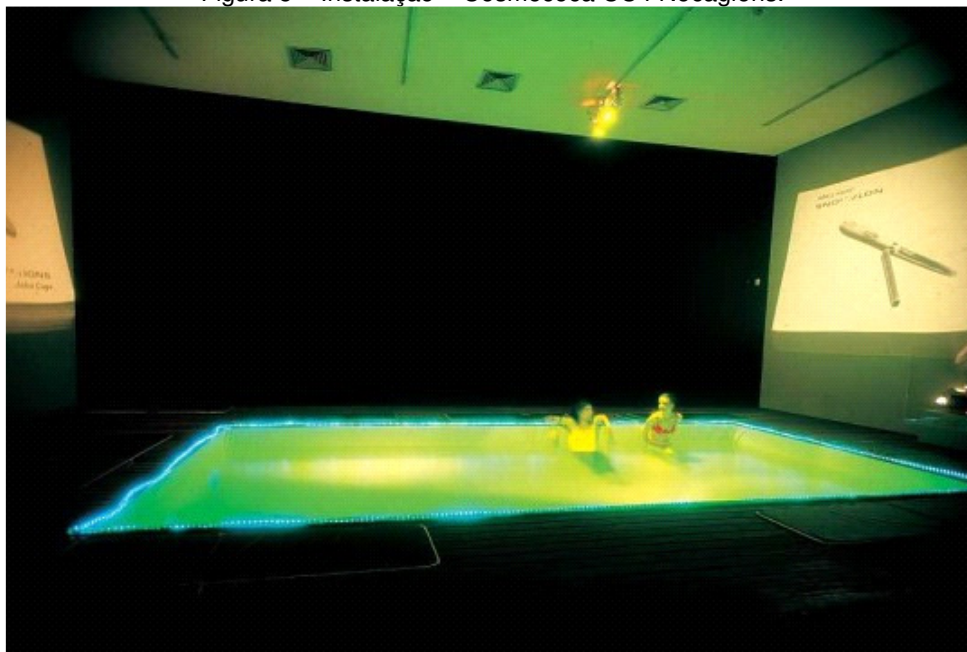
Figura 4 – Fotografia – Sem título.



Fonte: acervo do artista. Da série Espaço entre os Espaços. Guto Maahs, 2008

Este meu processo de trabalho para construir um projeto de fotografia experimental, também é decorrente do desejo que tenho de desenvolver outros diálogos com as obras e com os artistas que admiro. Posso tomar como exemplo a obra de Hélio Oiticica *Cosmococa CC4 Nocagions* (Fig. 5) em que o artista profetiza a atual tendência das artes visuais de expandir-se para outros meios, rompendo com a dependência da presença física da tinta sobre a tela, migrando assim, para a imaterialidade da imagem conferindo a obra uma harmonia entre os sentidos. Do mesmo modo, a obra *1m³ light* (Fig.6) do artista dinamarquês Olafur Eliasson que emprega materiais elementares, tais como água, luz, temperatura do ar, para melhorar a experiência do espectador. Não menos intrigante, a “Câmera Obscura” do artista cubano Abelardo Morell que utiliza como câmera ambientes fechados aproveitando-se da luz que entra por pequenas frestas, propondo o embate simbólico entre o meio público e o privado. O interior sendo invadido pelo exterior.

Figura 5 – Instalação – Cosmococa CC4 Nocagions.



Fonte: Revista Bravo ano 9 nº109. Hélio Oiticica, 1973.

Cada um desses artistas, a seu modo, subverte o seu próprio processo criador para a produção de imagens verossímeis, propondo determinações fenomenológicas da experiência estética semelhantes às propostas filosóficas de Merleau-Ponty, para quem o corpo é o sujeito do conhecimento, o alicerce de toda arte, o lugar de todo o “*saber fazer*”. É o corpo quem percebe, lembra e imagina. O sentir para Merleau-Ponty é, portanto, evidenciar a função do corpo por meio do qual a pessoa faz existirem para ela o espaço, o objeto e o instrumento.

“Doravante meu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros como minha substância se transfere para eles: o homem é o espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim”. (MERLEAU-PONTY, 1989. p. 283)

No caso da arte contemporânea, depende de como o artista emprega seu corpo e sua imaginação em relação a sua experiência estética cotidiana no que chamamos de aqui e agora.

Figura 6 – Instalação – 1m³ light.



Fonte: www.olafureliasson.net. Olafur Eliasson, 1999.

Figura 7 – Instalação – Câmera 12 Manhattan South.



Fonte: www.abelardomorell.net Abelardo Morell, 1996.

Todavia, a criação não é somente um lançar ao acaso em meio ao todo – é necessário considerar as condições de possibilidade no tempo e espaço.

Conforme as palavras de Louis Pasteur, “no campo da observação, a oportunidade só favorece a mente preparada”. (THORPE, 2003. p.32)

Ciente disso, procuro equilibrar as emoções, considerando o lugar onde estou e o que quero fazer. Desse modo, apesar de não saber o que o destino me reserva, estou preparado para as situações que crio, considerando as possibilidades de ação e reação. Retornando aos ensinamentos de Merleau-Ponty,

“Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalando o mapa do ‘eu posso’. Cada um dos mapas é completo. O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo ser”. (MERLEAU-PONTY, 1989. p. 278)

O mundo que percebemos é justamente o reflexo de nossa imaginação projetada em um suporte que comporta mais de três dimensões – é a nossa memória funcionando como uma caixa preta.

Quanto ao processo de criação, penso que o controle total sobre o assunto fotografado ou o simples acaso na captação de imagem já não são mais definição de qualidade, mas ferramentas que se relacionam na busca de novas possibilidades estéticas. Movimentos caóticos, atitudes gratuitas e acidentes de toda ordem ganham eficácia à medida que o processo permite subversão – é o artista que parte do consagrado e reconstrói a técnica. São as escolhas, as tomadas de decisão, que aceitam ou filtram os acasos no processo.

Contudo, é nas pequenas experiências do dia-a-dia que vejo o ponto de partida para as soluções desenvolvidas no meu processo criativo. Vivo dentro de uma caixa preta, percebendo e alterando os componentes ópticos de meu cotidiano. Uma simples aula de natação, por exemplo, propõe-me reflexões sobre a refração da luz, a transparência e o rastro do movimento dos corpos no meio fluido da piscina – tudo se transforma em ferramenta para desenvolver novas possibilidades de captação de imagem.

2.3 Esculturas ópticas

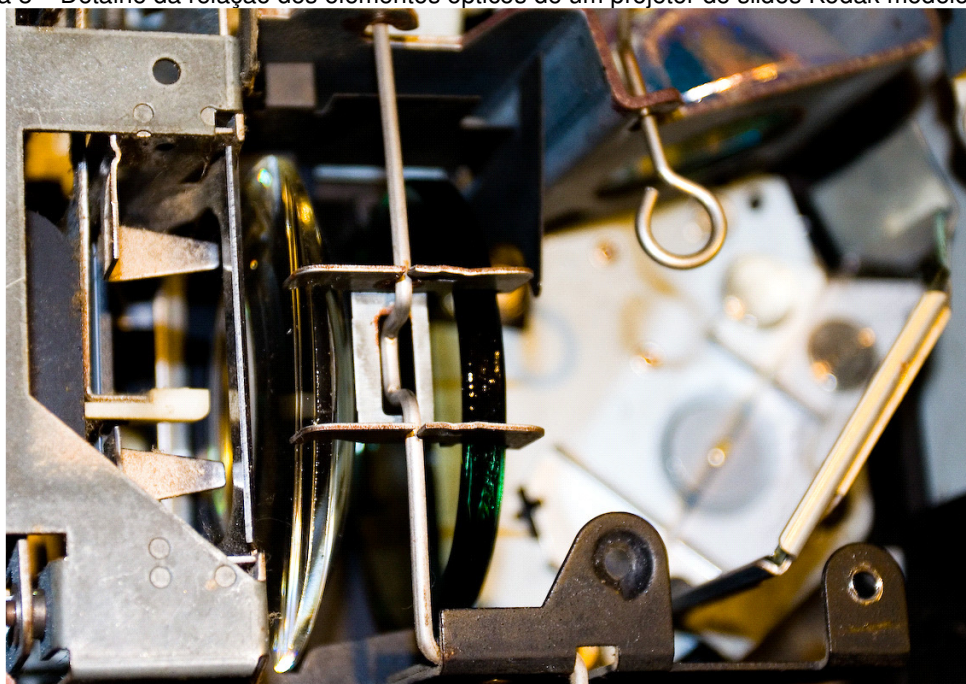
Em “O Conhecimento Secreto”, de David Hockney (2001), fui apresentado ao espelho convexo, entendido como a tecnologia óptica século XV para a reprodução de imagens, a qual eu diria a “avó” da fotografia.

Com esses conhecimentos ópticos, pude desenvolver as primeiras imagens da série Espaço entre os Espaços, em que fotografo de um ângulo não tradicional ambientes que recebem a projeção de uma imagem de outro lugar (Fig.4).

Inicialmente, como estava contaminado pelas imagens de projetos de câmeras escuras, que ilustram o livro no capítulo chamado “A prova documental”, percebi que poderia confeccionar uma câmera escura diferente – uma caixa preta que não pudesse ser utilizada por aqueles que Flusser considera como “funcionários”, ou seja, seria uma câmera sem botões para apertar. Um aparato óptico que explorasse novas possibilidades dos suportes fotográficos tradicionais, desde o velho sal de prata até a atual parametrização das imagens em dados infográficos.

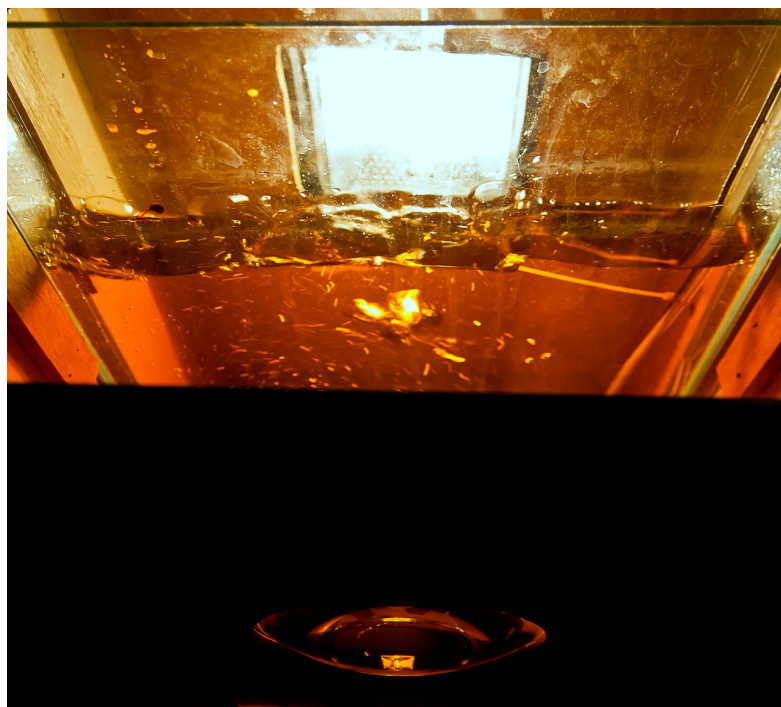
Passei, então, a investigar os projetos de construção de ampliadores fotográficos e projetores de *slides* (Fig. 8), a fim de confeccionar minhas esculturas ópticas. Inicialmente, rabiscava meu bloco de notas na tentativa de planificar uma situação possível de construção com os elementos ópticos que tinha ao alcance, tais como lentes antigas, sucatas de ampliadores fotográficos e pequenos espelhos. Foi então que iniciei os desenhos dos primeiros morfoscópios.

Figura 8 – Detalhe da relação dos elementos ópticos de um projetor de slides Kodak modelo 850H.



Fonte: acervo do artista.

Figura 9 – Protótipo Morfoscópio Bolha.



Fonte: Acervo do artista. Guto Maahs 2010

Dei o nome de morfoscópio a tudo que eu pudesse criar por meio da coleta do sensível. (*morfo*: forma; e *scopio*: instrumento para ver, observar).

Compostos basicamente de uma lâmpada halógena, uma lente e aquários de água de tamanhos variados, os morfoscópios projetam no ambiente a luz que atravessa a película de água.

A água passou a ser um dos elementos constituintes dos dispositivos ópticos que crio, ocupando o plano do filme no interior do projetor, sem ser inerte, congelada no tempo. A água permanece viva, fluida, por intermédio das interferências que sofre no interior de cada dispositivo (Fig.9).

Além das possibilidades ópticas características do meio líquido, a água também representa um elemento de meu deslocamento social, de perceber a realidade do entorno de um rio que cruza um grande centro urbano, o rio Guaíba de Porto Alegre.

Vejo o Guaíba como uma rede de comunicação real, pois sozinho ela não existe. Uso o rio simbolicamente, no qual as águas são a representação de um todo, como elemento de ligação entre o ser humano e o espaço que ele ocupa, ou seja, nós também somos o rio.

Mediante a construção dos morfoscópios, busco pensar as relações de tempo e espaço de forma expandida, fazendo com que o dispositivo e a imagem possam produzir um resultado sensível, relacionando o plano real e o plano imaginário – um mergulho em devaneio, semelhante ao que Bachelard propõem em “A Água e os Sonhos”, onde diz ser preciso compreender a psicologia do espelho d’água:

“A água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco da inocência e de naturalidade ao orgulho de nossa contemplação íntima”. (BACHELARD, 1989. p 23)

Segundo ele, o magnetismo da contemplação é da ordem do querer, é participar da vontade do belo através da doutrina da imaginação ativa:

“(…) é preciso que a imaginação participe simultaneamente da vida das formas e da vida das matérias.” (BACHELARD, 1989, p. 32).

Por fim, para Bachelard, o verdadeiro olho da terra é a água, o aparelho natural de olhar o tempo.

3 Espaços possíveis: dispositivo ambiental

3.1 Os morfoscópios da instalação Alhures

A instalação é composta por três dispositivos, cujas projeções sofrem a interferência da água em movimento, e sua estrutura óptica é composta dos seguintes elementos: Morfoscópio Bolha, Morfoscópio Marola e Morfoscópio Gota.

Estes Morfoscópios foram construídos com materiais ordinários, que podem ser adquiridos em ferragens, ferros-velhos e vidraçarias – de onde vêm também as traquitanas. O acabamento é bastante simples, pois não há intenção estética de torná-los belos, porém, ainda que possam ser vistos em um primeiro momento como simples traquitanas, os Morfoscópios têm a função de diluir a fronteira entre a realidade interior e a exterior, provocando assim uma reflexão sobre imagem e reprodução, sobre verdade e ilusão, eis que não por acaso, tantas ilusões visuais atizam a curiosidade humana e permitem diversas interpretações.

3.1.1 O Morfoscópio Bolha

O Morfoscópio Bolha (Fig. 10) consiste em uma caixa de MDF com aproximadamente 20 cm de largura, 30 cm de altura e 30 cm de comprimento. Em seu interior está adaptado um aquário e um compressor de ar para produzir bolhas. Já nas extremidades da caixa foi fixada de um dos lados uma lente e do outro, uma lâmpada halógena.

Figura 10 – Projeção – Morfoscópio Bolha.



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs, 2011.

Este projetor passou a representar simbolicamente a oxigenação das águas contaminadas pelos resíduos oriundos das transformações humanas sobre as matérias.

3.1.2 O Morfoscópio Marola

O Morfoscópio Marola (Fig. 11) está adaptado dentro do criado-mudo de minha bisavó, com praticamente os mesmos elementos do anterior, porém, neste caso, o compressor de ar é substituído por um secador de cabelos, para produzir pequenas marolas na lâmina d'água, instalada em uma gaveta de vidro, fixada em seu interior.

Figura 11 – Instalação – Morfoscópio Marola.



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs, 2011.

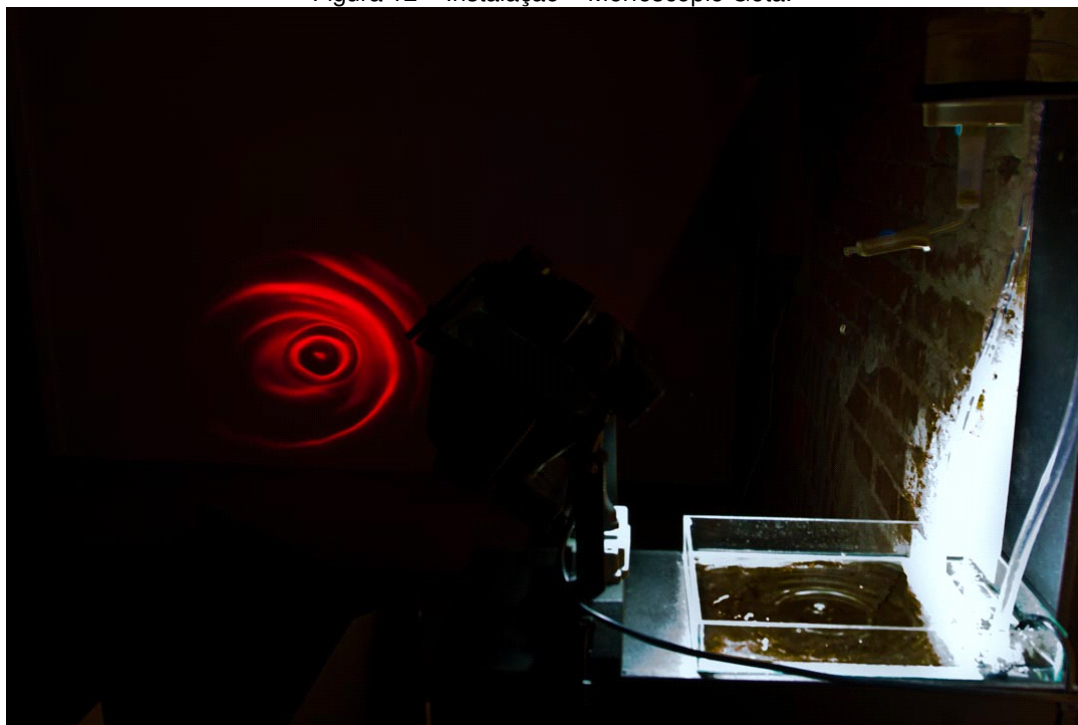
O criado-mudo da bisavó Celestina, durante muitos anos, guardou segredos de uma época que escapou de minhas lembranças. Após a sua morte, este móvel ficou deslocado, no limiar do espaço e tempo, sendo consumido pelos cupins, de modo que a sua própria memória foi aos poucos perdida e ressignificada por outras presenças.

O que fiz, então, foi ressignificá-lo, transformando-o em um receptáculo de imagens fluidas, em um vai e vem de ondas, da memória de um passado que reconstrói a lembrança com imagens de hoje.

3.1.3 O Morfoscópio Gota

O Morfoscópio Gota (Fig. 12) foi inicialmente projetado para ser construído aberto sobre uma mesa. Deste modo, o visitante poderia ter a possibilidade de estar dentro da caixa preta, experimentando as relações de espaço e tempo, interferindo diretamente sobre o que é especular e o que é material.

Figura 12 – Instalação – Morfoscópio Gota.



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs, 2011.

Entretanto, para assegurar um maior controle sobre as gotas projetadas, foi necessário confeccionar uma caixa de MDF, a fim de fixar o aquário e o reservatório de água para o gotejador.

O resultado final causa certo estranhamento, pois rebatendo a projeção para cima com o auxílio de um espelho, foi possível fazer a gota cair para o teto.

Neste projeto, tive a pretensão de desenvolver articulações entre a perda e a permanência do espaço-tempo, criando, assim, um “outro cinema”, onde o espectador não apenas assiste as imagens sentado passivamente – ele tem a possibilidade de circular não só pelo espaço da projeção como também dentro da caixa preta.

O corpo e o olhar do espectador transitam livremente, participando da exploração investigativa de descoberta das imagens e de como elas lhe são oferecidas, permitindo tomadas de posição que determinarão experiências cognitivas distintas.

Conforme afirma Jacques Aumont, “o tempo do espectador é o tempo da experiência temporal”. (AUMONT, 1993. p.107) O realismo da obra não está presente nos materiais que a constituem, mas, sim, nos sentimentos, emoções,

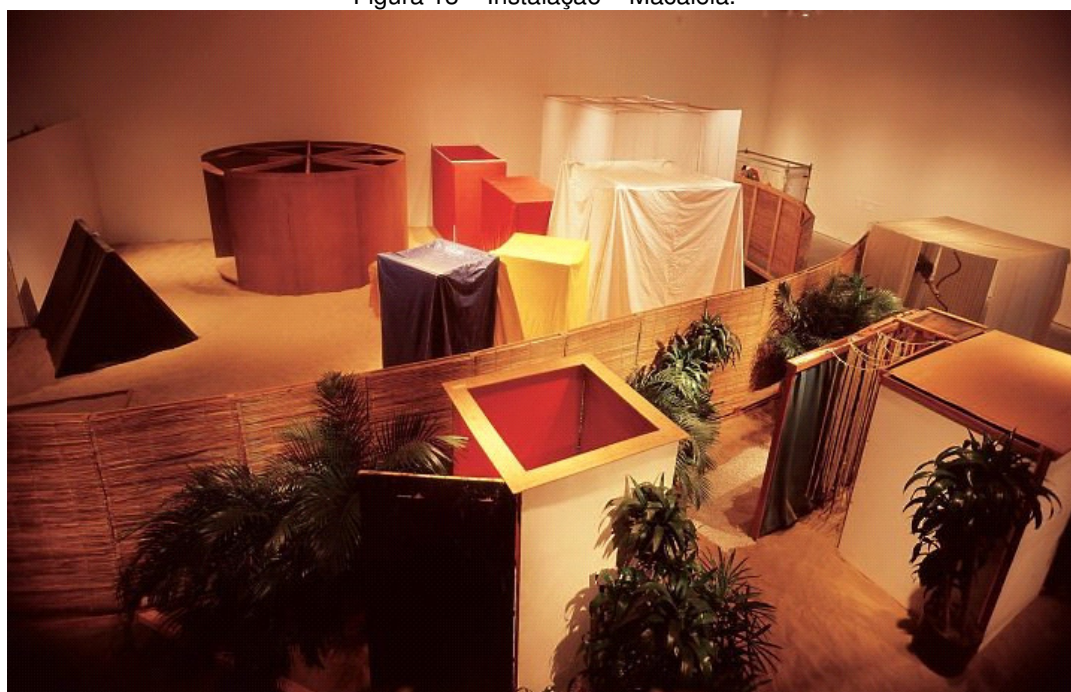
percepções e experiências que eles desencadeiam na própria experiência do objeto pelo espectador fruidor. Como já disse Bill Viola, “O visual é tão somente o veículo de um sentimento trazido ao espectador”. (DAHLGREN, 2002. p.59)

3.2 A dimensão da cor

Minha vontade de libertar a fotografia de seus antigos paradigmas de construção da imagem me conduz a tentar expressá-la de um modo mais simples, isto é, por meio da “cor-luz” e do suporte. É bem verdade que estou apenas no início de um pensamento um tanto nebuloso, mas percebo as possibilidades de tal engenho ao pesquisar as experiências cromáticas de Hélio Oiticica, na década de 60. Neste período, Oiticica tentava libertar a pintura de suas antigas estruturas, buscando um sentido de “cor-tempo” com os seus “Penetráveis” (Fig. 13), anunciando que o problema da pintura contemporânea se resolve com a destruição do quadro, propondo dar à cor pigmento um sentido de luz:

“Quando cheguei à cor-luz, vi imediatamente que era preciso desenvolver a estrutura num sentido cada vez mais arquitetônico (abandono do quadro, que se desenvolveu para o espaço) sob pena de voltar atrás neste sentido.” (OITICICA, 1986. p.39)

Figura 13 – Instalação – Macaléia.



Fonte: db-artmag.com Da série Penetráveis. Hélio Oiticica, 1978.

Com isto, passei a desenvolver novas experiências com a cor, a estrutura e o tempo, de uma forma que tanto eu como o possível espectador fruitor de minhas obras possamos experimentar a cor através da harmonia dos sentidos. De acordo com Cezanne “A cor é o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 293).

A cor pode alterar nossas emoções, proporcionando sensações de prazer e estranhamento. Os ambientes podem tornar-se agradáveis ou tenebrosos, dependendo da temperatura da cor e da luz que ilumina um determinado ambiente. Um simples exemplo, porém um tanto extremo, pode ser percebido ao trocarmos a lâmpada incandescente de uma aconchegante sala de estar, por uma lâmpada UV de luz negra. Num ambiente com esta luz, as sombras mudam, as dimensões mudam, fazendo a sensação de conforto ser imediatamente suplantada por uma aflição cromática.

Quanto à estrutura, pode-se dizer que não é somente o suporte ou o anteparo da projeção que gera a imagem luminosa. A estrutura, ou melhor, o dispositivo, é todo o espaço da projeção – um simulacro da mente, onde podemos experimentar distintas sensações, proporcionadas ao penetrarmos no espaço. O tempo da imagem deixa de ser simplesmente mecânico, como era o tempo da figura em um espaço tridimensional, que se bidimensionado no anteparo da imagem, toma para si um sentido ampliado, expandido pelo campo da filosofia e da percepção, conferindo um sentido simbólico das relações interiores do ser humano com o mundo. É nesta relação existencial que se caracteriza o tempo da obra.

Devido à transparência fluida da água, que torna solúvel o que lhe é oferecido, percebi que poderia conferir ao meio líquido utilizado em meus projetores a dimensão das cores de nosso espectro visível mediante a adição de corantes solúveis e transparências coloridas. Através de uma análise distraída de cada um dos dispositivos, pude perceber que os elementos estruturais dos morfoscópios proporcionaram distintas relações de “estrutura-tempo”, pelo simples fato de que o calor dissipado pela lâmpada incandescente do projetor eleva a temperatura da água, produzindo evaporação, criando uma relação de passagem do tempo no espaço da projeção.

3.2.1 Imagem luz

Vejo meus projetores como brinquedos mágicos, provedores de ilusões para vermos coisas na forma de outras, como uma licença poética para se deixar enganar pelo jogo universal da aparência, de acreditar no que não está presente.

Embora meu primeiro desejo tenha sido de interferir na imagem projetada, mostrou-se prioritário resolver os problemas de suporte para conter luz e água. Cada Morfoscópio foi construído pensando nas relações de manipulação do meio líquido com a projeção óptica. Para tanto, tornou-se necessário conceituar o significado da palavra projeção. Antes de tudo, projetar pode significar imaginar, premeditar, prever. Pode ser entendido como conceber, pensar e até mesmo antecipar algo por meio do desenho. Projetar também pode ser compreendido por expulsar, jogar, lançar. Tratando-se de imagens, projetar significa lançar pela ação da luz, transpassando um orifício ou lente, liberando, assim, a figura de seu suporte original. “A imagem projetada existe no tempo de sua percepção, no lugar onde se encontra a máquina que pode projetá-la”, (AUMONT, 1993. p. 182 e 183), ou seja, a imagem projetada trás consigo a própria luz e requer certa penumbra para ser percebida sem interferência de outras fontes luminosas.

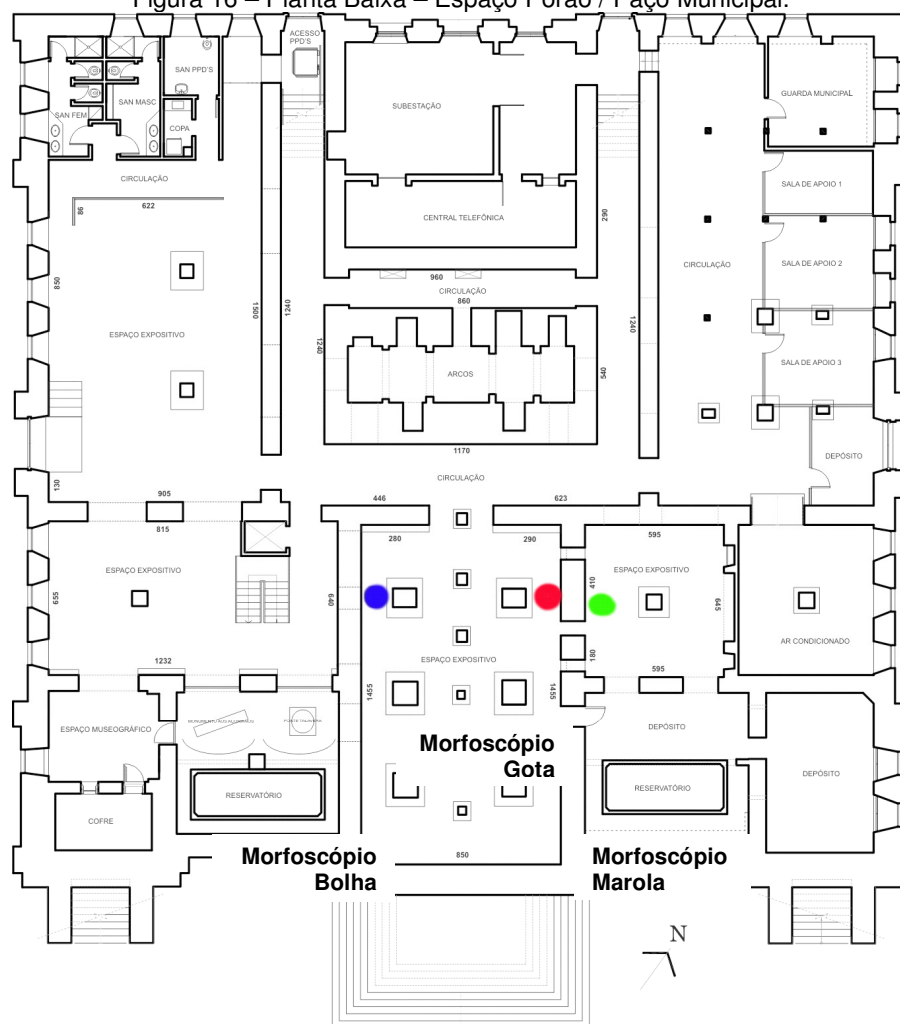
Em resumo, o dispositivo que produz a imagem luminosa é o próprio espaço de apreciação da imagem, pois é nele que se inserem a luz, o suporte original da imagem, os elementos ópticos e o anteparo da projeção.

Nesse passo, aproprio-me do que para Jacques Aumont representava a dimensão simbólica do dispositivo imagem-luz, recebida pelo espectador não somente como imaterial, mas intrinsecamente dotada de dimensão temporal pela simples razão de que é quase impossível pensar a luz sem pensá-la no tempo (AUMONT, 1993. p. 185) e na “(...) Tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo.” (OITICICA, 1986. p. 50)

4 Experiências no porão

Em Agosto de 2011 apresentei meus projetores no espaço expositivo do Porão do Paço Municipal de Porto Alegre (Fig. 14).

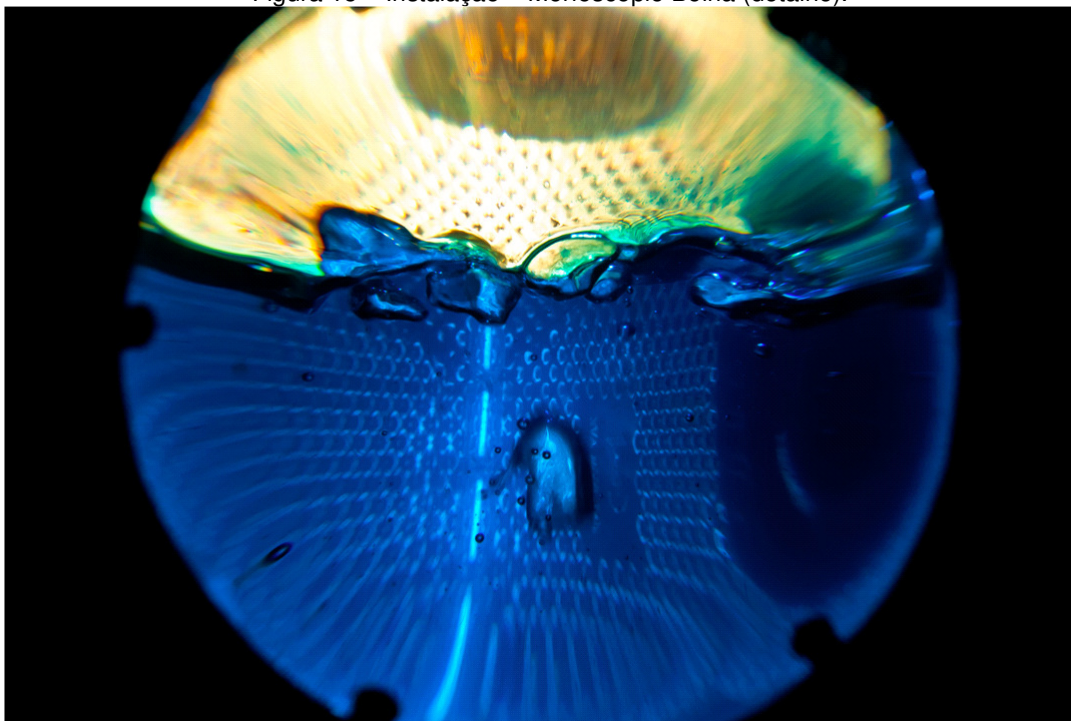
Figura 16 – Planta Baixa – Espaço Porão / Paço Municipal.



Fonte: Coordenação de Artes Plásticas – Equipe do Acervo Artístico.

Considerando o efeito labiríntico que o porão do prédio proporciona, resolvi ocultar os projetores próximos às parede, atrás das colunas. Assim, a partir da entrada do espaço expositivo, podia-se apenas ver e ouvir os ruídos luminosos e sonoros que se dissipavam de cada um dos dispositivos, para somente depois descobrir os morfoscópios e suas imagens (Figs. 15 e 16).

Figura 15 – Instalação – Morfoscópio Bolha (detalhe).



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs, 2011.

Dos três dispositivos expostos, o Morfoscópio Marola, adaptado dentro do criado mudo, me pareceu ser o mais poético. Não pela interferência feita sobre a água, mas pela diegese² de criar uma realidade fictícia. Um projetor dentro de um móvel antigo, projeta uma memória que só se pode imaginar, tornando fluida a história guardada em seu interior, que em outros tempos guardou óculos, remédios e uma pequena bíblia, apoiou copos d'água, xícaras de chá, um castiçal, e provavelmente um abajur. O criado-mudo é como um álbum de fotografias de família, que projeta a memória de um passado, mas com imagens do agora.

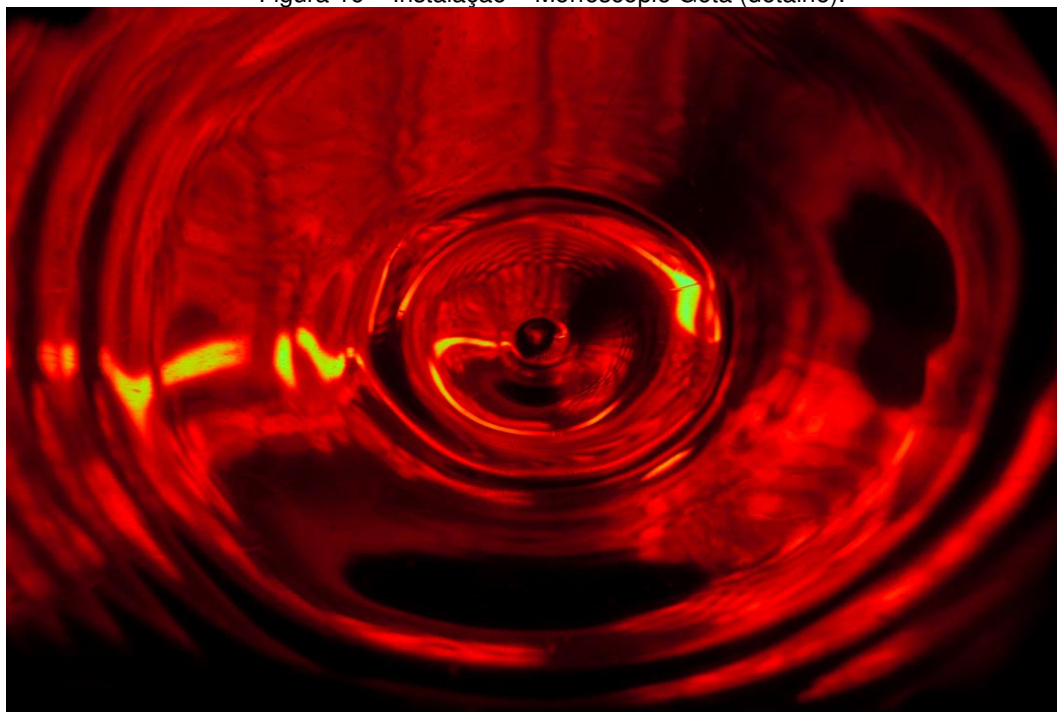
Durante a exposição recebi diversos comentários sobre meu trabalho, muitas pessoas ficaram intrigadas com a imagem projetada da água em movimento. Não viam meu trabalho apenas como fotografia e escultura, diziam parecer com vídeo e pintura. Gostei de ver as pessoas experimentando o espaço entre a água em movimento e a projeção.

Cada um a seu modo pode explorar o espaço expositivo através de seus próprios filtros, procurando por semelhanças e diferenças entre as imagens que

² A diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem. (...) (AUMONT, 1993. p. 259)

ofereço com as que habitam seu próprio imaginário, proporcionando uma rica troca de sensações.

Figura 16 – Instalação – Morfoscópio Gota (detalhe).



Fonte: acervo do artista. Guto Maahs, 2011.

Acredito que não tenha sido somente a simplicidade dos materiais empregados na construção dos aparelhos que tenha atraído a atenção das pessoas que foram vê-los funcionando. Cada dispositivo, por conter em seu interior a imagem-luz e a dimensão da cor, tornam-se nichos ópticos que seduzem nosso olhar, convidando-nos a refletir sobre nós mesmos. Essa estrutura de pensamento é uma maneira de explicar nossa tomada de consciência do mundo e como nos comunicamos com ele.

Pensar sobre o espaço expositivo me levou a projetar novos dispositivos. Nestes novos projetores trabalharei com anteparos e difusores luminosos, espelhos, aquários, chuveiro elétrico e quem sabe até uma centrífuga para produzir uma coluna d'água iluminada. A proposta de interferir na obtenção da imagem e na percepção do espaço continuará com a produção de uma nova série: "A Perda da Memória". Com esta série, irei propor uma resignificação das realidades contidas na imagem fotográfica, que por alguma razão, sofreram e, ou, ainda sofrem transformações no seu material de registro. Transformações estas que possam

provocar algum tipo de apagamento ou que possam, de alguma forma, sugerir uma nova presença na imagem.

4.1 A Instalação Alhures na pinacoteca

Com a Pinacoteca completamente escura, imagino os três Morfoscópios afastados uns dos outros ao longo da parte maior do salão, de modo que a luz projetada por cada dispositivo não interfira sobre os demais.

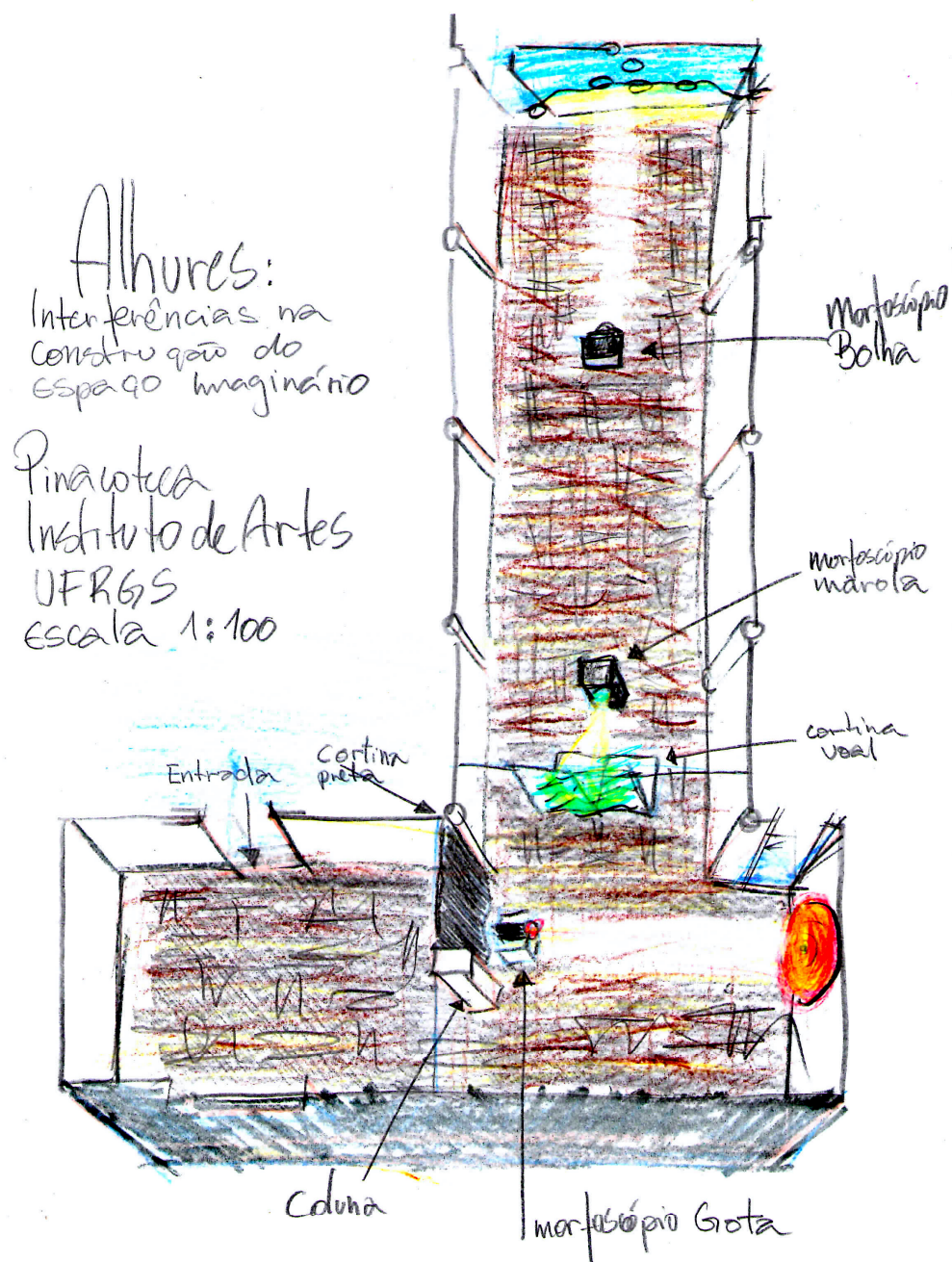
Embora ainda não possa afirmar especificamente em que lugar cada projetor vai ficar, acredito que somente experimentando a imagem-luz no espaço expositivo poderei levar a obra a bom termo, visto que o próprio ambiente da projeção se torna parte integrante do dispositivo.

Em princípio, pode-se dizer que o Morfoscópio Bolha, com luz azul, ficará apontado para o fundo; o Morfoscópio Marola, no meio do salão; e o Morfoscópio Gota, mais à frente, próximo à coluna. Utilizarei uma cortina de voal, ou algum outro tecido transparente, dividido em duas partes, que servirá como anteparo para a projeção das marolas (Fig.17).

A partir da entrada da pinacoteca, o espectador será conduzido à esquerda, no escuro, pelos ruídos sonoros dos aparelhos e por luzes vermelhas, como em um laboratório de preto e branco, até chegar à coluna que divide o espaço expositivo. Passando a coluna, será possível ver à esquerda o Morfoscópio Gota e a cortina de voal com a projeção das marolas. Através da cortina também será possível ver a imagem luminosa das bolha azuis.

Atravessando a cortina, que simboliza o quarto de minha bisavó, será possível ver o criado-mudo e, sobre ele, o retrato da época em que este móvel era utilizado conforme sua função original. Seguindo em direção ao fundo do espaço expositivo, o espectador poderá aproximar-se dos outros Morfoscópios, interferindo e participando da exploração do ambiente, recriando seu próprio tempo em relação ao tempo das imagens (morfoscopias). Desta forma, é mediante a harmonização entre as partes envolvidas que se desencadeará o deleite estético de cada fruidor.

Figura 19 – Planta Baixa Pinacoteca Barão de Santo Ângelo



Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

5 Considerações finais

Desde que o homem é homem, recorre a utensílios para modificar o mundo. Estamos culturalmente cercados por eles, e os avanços tecnológicos fizeram com que a humanidade passasse a funcionar em função deles.

Nesse sentido, o homem e o aparelho fotográfico se coimplicaram, formando um sistema de funcionamento, no qual a máquina funciona em função do fotógrafo, se, e somente se, este funcionar em função da máquina. O fotógrafo então se engaja neste sistema de funcionamento, pois quer descobrir, experimentar, prática e teoricamente, quais são as possibilidades oferecidas por esta coimplicação “homem-aparelho”.

Assim o problema não é mais quem possui quem, mas quem dominará quem. Esta é a questão proposta por Vilém Flusser: “Será o aparelho quem dominará o homem ou o homem quem dominará o aparelho? Tornar-se fotógrafo profissional é procurar resolver este problema.” (MACHADO, 1997)

Não é por um critério de gosto que faço o que faço, simplesmente o que vejo no meu vai-e-vem urbano é assimilado por meus filtros culturais. Com as experiências do meu viver, invento o modo de fazer e de perceber o espaço onde vivo. Com isso, minha proposta é a de experimentarmos o nosso espaço social pela visão da imaginação. Se pudermos ver o mundo com a visão inventiva da memória, será possível compreender que se ver sendo visto é enxergar o alhures, o outro lugar onde memória e ficção fundem-se em um só.

Sem luz não há nada, não há imagem, mas para existir luz é necessário escuridão, no mínimo uma penumbra, para que se veja o que pode ser visível. Mesmo que o que se perceba não esteja presente, basta imaginar para tornar real. Neste jogo de fazer ver o que está ausente, nesta brincadeira de verdadeiro ou falso, negociamos isto que julgamos existir; por meio desta diégese, construímos as próprias leis do mundo que percebemos e nominamos.

Está claro para mim que não é a aparência exterior o que caracteriza a imagem fotográfica. Seu significado surge do diálogo entre a matéria que a produz e quem participa da exploração investigativa da imagem. A imagem fotográfica, por sua vez, não é tão somente a captura de um instante, ou a aparência formal do referente, achatado sob um plano bidimensional. Acredito que a imagem luminosa carrega consigo algo que escapa de nossos olhos durante o instante de sua captura, projetando algo que recria e incorpora o espaço real. A realidade não é real, é uma

negociação, uma troca do momento entre os momentos, uma percepção singular do espaço, que depende tanto do indivíduo quanto do coletivo. Quem cria quem? Somos nós que criamos o espaço ou é o espaço que nos cria? Os sentidos não mostram necessariamente o real, entretanto, é o senso de temporalidade que nos permite projetar e dimensionar nossa própria existência.

A gênese da imagem fotográfica está de tal modo ligada e implicada no autor e no expectador que já não se pode separar o material do imaterial, pois, como salienta Merleau-Ponty, matéria e espírito são dialéticas de um só fenômeno. Para ele, a visão não é um determinado modo de pensamento ou da presença em si, é o meio que nos é dado de estarmos ausentes de nós mesmos, de assistir de dentro a fissão do ser.

Desde o século XIX a projeção fotográfica trás em sua essência a ideia de ilusão e magia. No escuro de uma sala, pode-se criar através da luz espaços potencialmente possíveis, espaços verossímeis. Com a ação luminosa do projetor, podemos provocar transformações na percepção do espaço, transportando a imagem-luz de seu suporte original a outro anteparo, proporcionando na imagem projetada a possibilidade de representar uma nova realidade, diferente de seu significado inicial.

Com esta transformação espacial, proporcionada pela emissão da imagem-luz e pela dimensão da cor, propus um processo perceptivo que crie algo semelhante a uma linguagem, que provoque o espectador fruidor a perceber novos espaços físicos mediante a experiência sensorial. Acredito que interferindo no espaço da imagem e no tempo da projeção posso obter uma nova dimensão de tempo expandido, de modo que a forma e a função do referente possam ser ressignificados.

Entrecruzando o sentido visual aos demais sentidos, penso ser possível relacionar o ambiente, a imagem-luz e o espectador como elementos constituintes de um dispositivo, que constantemente se articula e se reorganiza.

Quando projeto alguma imagem em uma sala escura, ou no espaço urbano, não busco unicamente revelar o caráter formal do anteparo, mas, sim, propor uma nova função estética diferente da qual o originou. Esta outra função se consolida quando os elementos constituintes do dispositivo e o espectador fundem-se em um só corpo. Por intermédio desta impostura entre o momento da imagem e o

momento do espectador, penso ser possível refletirmos sobre nossa existência como um sonho lúdico.

Com estas traquitanas que produzo, pretendo desenvolver uma visão crítica, dirigida contra a ideia imaginária sobre o que é público e o que é privado, possibilitando aos elementos simbólicos de construção da imagem diferentes aproximações ao nosso espaço natural, às imagens preexistentes já armazenadas em nossa memória.

A respeito do efeito provocado pela transformação luminosa na percepção do espaço e do anteparo, não há de minha parte a intenção de oferecer ao possível espectador um efeito hipnótico, mas, sim, proporcionar um tempo mágico, onde possamos refletir sobre nossas escolhas e consequências, resíduos que nos escapam de tudo que criamos e transformamos em nome de uma segurança e de um conforto, que nos confere um estado de liberdade mental para imaginar como desejamos ser.

Neste outro lugar da memória, busco encontrar outras presenças para interferir nos fatos cotidianos, considerando tanto as dimensões formais quanto as dimensões sociais que o ambiente confere ao dispositivo, cabendo ao espectador interpretar com seus próprios filtros, a experiência vivida diante da situação da projeção da imagem.

Referências

- ABBOTT, Edwin A. *Flatland*. 1884
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo Ed. Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo Ed. Martins Fontes, 1989.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma introdução*. São Paulo Ed Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo Ed Martins Fontes, 2005.
- FERRY, Luc. *Homo Aesteticus – A “Quarta dimensão” – O Papel da Ficção Científica*. São Paulo Ed. Ensaio, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo Ed. Hucitec, 1985.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo Ed. Cosac Naify, 2001.
- KILNK, Amir. *Paratii: Cem Dias Entre o Céu e o Mar*. São Paulo Ed. Cia das Letras, 1992.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo Ed Ateliê Editorial, 1999.
- LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre Arte Conceitual*. in: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.) *Escritos de Artistas anos 60/70*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro RJ, 2006. Pag. 176-181.
- MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo Ed. Cosac Naify, 2007.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro Ed. Rocco, 1986.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo Ed. Martins Fontes, 1984.
- PIRSIG, Robert M. *Zem e a Arte de Manutenção de Motocicletas*. São Paulo Ed. Martins Fontes, 1974.
- ROULLIÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo Ed. Senac, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado*. São Paulo Ed. Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação*. São Paulo Ed. Horizonte, 2006.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo Ed. Senac, 1999.
- SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre Ed. UFRGS, 2004.
- THORPE Scott, *Pense como Einstein*. São Paulo Ed. Cultrix, 2003.

Artigos Acadêmicos:

DAHLGREN, Elana. Gómez *La imagen-cosa: Presencias y ausências en las relaciones con la matéria en la vídeo-instalacion*. 1º congreso internacional – Nuevos procedimientos escultóricos Valencia 2002

ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Geraldo de Barros e José Oiticica Filho e a produção de fotografias abstratas no Brasil (1950-1964)* IV Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação – PUCRS, 2009

MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas* - Ensaio apresentado no evento *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97. Organização: Claudia Giannetti. Promoção: Goethe-Institut Barcelona e Diputació de Barcelona

ZIELINSKY, Mônica. *“Percorrendo processos de criação artística: a percepção”* In: Revista Porto Arte, vol. 8,n.14 p.109-129 Ed. UFRGS 1997

Revistas especializadas:

BRAVO nº109 ano 9. Ed D’avila sob gestão da Ed. Abril São Paulo setemro de 2006
Mente e Cérebro, Edição especial n.16: *Armadilhas da Percepção*. Ed. Duetto São Paulo 2008

Sientific Americam Edição Especial n.29: *Todos os Estados da Luz*. Ed Dueto São Paulo 2008

Sites Pesquisados:

<www.abelardomorell.net>, em 05/12/2011

<www.aguanaoca.com.br>, em 31/07/2011.

<www.billviola.com>, em 31/07/2011

<<http://db-artmag.com/en/62/on-view/deutsche-bank-supports-so-paulo-biennial/>>,
em 05/12/2011

<www.eduardo.vieiradacunha.nom.br>, em 05/12/2011

<www.olafureliasson.net>, em 25/11/2011