



RELAÇÕES IMPRECISAS
Claudia Hamerski

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CLAUDIA INÊS HAMERSKI

**RELAÇÕES IMPRECISAS:
A FOTOGRAFIA E SEU REFERENTE, DESENHO E FOTOGRAFIA**

PORTO ALEGRE
2014

CLAUDIA INÊS HAMERSKI

**RELAÇÕES IMPRECISAS:
A fotografia e seu referente, desenho e fotografia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Rey

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Elaine Tedesco (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Niura Legramante Ribeiro (UFRGS)

À minha família, porto seguro, pilar e aconchego.
Lar de onde brotam as memórias e referências que
deram origem a esta pesquisa.

AGRADECIMENTO

À professora Sandra Rey, pela orientação durante o período de mestrado, pelas trocas, apontamentos e o olhar atento.

Aos professores Eduardo Vieira da Cunha e Maria Ivone dos Santos, pelas contribuições na banca de qualificação.

Às professoras Niura Legramente Ribeiro e Elaine Tedesco pela disponibilidade para a banca final de dissertação, os apontamentos e colaborações à pesquisa prática e teórica.

Aos professores e colegas pela partilha e presença nos momentos de embate e direcionamentos, dentro e fora da sala de aula.

Um agradecimento especial às minhas irmãs Silvana e Bruna, presentes nos momentos tensos e de descobertas.

Ao professor Marcelo Andrade Pereira, pela generosidade e pelas observações no projeto inicial da pesquisa, que me permitiu o ingresso no Programa.

À Cristina Fuentes Hamerski, pelas considerações serenas e os apontamentos que tornaram a escrita mais clara e objetiva.

À Maria Helena Gaidzinski, pelo carinho, generosidade e contribuições ao longo do percurso.

À Kamilla Graven pelas colaborações à distância e pelas conversas *online*.

Aos amigos Giovana Ellwanger e Marcelo Eugênio, pelas diversas trocas e valiosas contribuições e por seu olhar minucioso, pelas caminhadas, pelos cafés e as discussões bem humoradas que tornaram esse processo mais divertido.

A CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que viabilizaram este trabalho.

Brotam no cimento mesmo, crescem onde não deveriam crescer. Com uma paciência e vontade exemplar conseguem desenvolver-se com dignidade. Sem nenhuma estirpe, selvagens, inclassificáveis para a botânica. Uma estranha beleza cambaleante, absurda, que enfeitam os locais mais cinzas. Não detêm nada e nada as detém. Uma metáfora de vida irreprimível, que paradoxalmente enfrenta minha fraqueza.

GUSTAVO TARETTO, filme *Medianeras*, 2011

RESUMO

A presente pesquisa consiste em uma reflexão sobre os trabalhos realizados entre os anos de 2012 a 2014. A produção parte da observação de uma presença na paisagem urbana marcada pela resistência de pequenas vegetações, consideradas ervas daninhas, que insistem em sobreviver. Utilizando a articulação entre fotografia e desenho, procuro apresentar possíveis vistas da cidade explorando essas micropaisagens e rerepresentando-as sob outra perspectiva pelo uso da ampliação e passagem dos meios. Perpassam questões referentes ao trânsito entre as linguagens e o caráter ficcional atribuído às imagens ao produzir um deslocamento do referente pelo deslocamento do meio. São ressaltadas, ao final, mudanças e embates vivenciados ao longo do processo de instauração dos trabalhos e desenvolvimento da pesquisa, questões ainda em suspensão, e possíveis reverberações a partir da realização deste estudo.

Palavras-chave: Fotografia, Desenho, Micropaisagem, Ficção, Escala.

ABSTRACT

The research in question consists in a reflection about the works made between 2012 and 2014. The production starts from the observation of a presence in the urban landscape, characterized by little vegetations resistances, considered weeds, that insist in survive. Using an articulation between photography and draw, I intent to present possible city's views, exploiting these micro-landscapes and resubmitting them under other perspective by the use of amplification and passage between medias. It brings questions about the traffic between languages and the fictional character devoted to images when producing a displacement of the referral by the environment displacement. At the end, the changes and handling lived along the work's instauration process, research's development and possible reverberations from this study are highlighted, questions still in suspension.

Keywords: Photography, Draw, Micro-landscapes, Fiction, Scale.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1. Claudia Hamerski. *Onde ninguém habita*. Fotografia e desenho sobre papel de algodão. 12 imagens de 25,5x39,5cm. 201320
- Fig. 2. Claudia Hamerski. *Rua 24 de outubro, 200*. Fotografia impressa sobre papel fotográfico. 80x120cm. 201321
- Fig. 3. Claudia Hamerski. *Rua Augusto Pestana, 146*. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 40x60cm. 2013.....22
- Fig. 4. Claudia Hamerski. *Avenida João Pessoa, 1048*. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 40x60cm. 201323
- Fig. 5. Claudia Hamerski. *Avenida José Bonifácio, 187*. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 40x60cm. 201324
- Fig. 6. Claudia Hamerski. *Rua Lopo da Costa, 227*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 60x80cm cada imagem. 2014 25
- Fig. 7. Claudia Hamerski. *Avenida Venâncio Aires, 989*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 60x80cm cada imagem. 2014 26
- Fig. 8. Claudia Hamerski. *Rua General Câmara, 318*. Desenho de grafite sobre papel. 170x125cm. 201427
- Fig. 9. Claudia Hamerski. *Rua Jacinto Gomes, 72*. Desenho de grafite sobre papel. 96x145cm. 201428
- Fig. 10. Claudia Hamerski. *Rua Augusto Pestana, 71*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 29,7x42cm cada imagem. 2014 29
- Fig. 11. Claudia Hamerski. *Rua República, 801*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 29,7x42cm cada imagem. 2014 30
- Fig. 12. Claudia Hamerski. *Rua Jacinto Gomes, 140*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 29,7x42cm cada imagem. 2014 31

Fig. 13. Claudia Hamerski. Registros fotográficos obtidos para a realização de desenhos, 2008, Porto Alegre	37
Fig. 14. Claudia Hamerski, <i>Composição 1</i> , grafite sobre papel, aprox. 96 x 120 cm, 2006. Trabalho apresentado na conclusão da Graduação de Bacharel em Desenho no ano de 2006. Fotografia: Luciana Manoli	38
Fig. 15. Claudia Hamerski. Registros de gramíneas em fachadas e muros de Porto Alegre, 2012	40
Fig. 16. Claudia Hamerski. Registro fotográfico. Porto Alegre, 2014	41
Fig. 17. Robert Smithson, <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967, série de 24 fotografias em preto e branco a partir de negativos originais de 7,6 x 7,6cm	43
Fig. 18. Slinkachu. <i>After the storm</i> , 2007. Série Little People	46
Fig. 19. Slinkachu, <i>The cave</i> , Grottaglie Itália, 2010	48
Fig. 20. Rua Jacinto Gomes contexto de captura da imagem e trabalho <i>Rua Jacinto Gomes, 140</i> [Fig. 12, p. 31]	55
Fig. 21. Filme <i>Ervas Daninhas (Les Herbes Folles, 2009)</i> , do diretor Alain Resnais.	57
Fig. 22. Contexto de captura da imagem, fotografia e desenho referência para o trabalho <i>Rua General Câmara, 318</i> [Fig. 8, p. 27].....	63
Fig. 23. Jean-Marc Bustamante. <i>Falta alguma coisa</i> (F. A.A. 13.97 B), 1997	65
Fig. 24. Peter Fraser, Sem título, 2002	66
Fig. 25. Patrick Tosani, da série <i>Ongle</i> , 1990. Tiragem cibachrome. 120x120 cm	68
Fig. 26. Patrick Tosani, <i>Cuillères</i> (colheres), 1988, cada imagem tem 182x120cm, fotografia cibachrome	68

Fig. 27. Claudia Hamerski. Série <i>Rua 24 de outubro, 200</i> . Fotografia impressa sobre papel fotográfico. 2013	74
Fig. 28. Desenhos de John Tenniel	76
Fig. 29. Registro de vegetação na cidade de Porto Alegre, Av. Venâncio Aires.	81
Fig. 30. Filme <i>Blow-up</i> (1966) de Michelangelo Antonioni. Cena em que o fotógrafo amplia a imagem para revelar o que está escondido nas sombras.	84
Fig. 31. Claudia Hamerski. Registros Av. Venâncio Aires em abril de 2013, abril de 2014 e julho de 2014	88
Fig. 32. Claudia Hamerski. Registro de desenho esboçado no mapa de reflexões, 2012	89
Fig 33. Registro na Rua Senhor dos Passos.....	90
Fig. 34. Lucia Koch. <i>New Development</i> , impressão sobre lona vinílica, 10x30m. <i>Vinho (duplo)</i> , lambda print, 300x480cm	92
Fig. 35. Claudia Hamerski. Série <i>Rua 24 de outubro, 200</i> . Fotografia impressa sobre papel fotográfico. 180x120cm e 120x180cm. 2013	97
Fig. 36. Claudia Hamerski, registro fotográfico, Porto Alegre, 2013. A fotografia compõe o trabalho <i>Rua Jacinto Gomes, 140</i> . [Fig. 12]	99
Fig. 37. Claudia Hamerski, registros de detalhes da imagem projetada na parede para a realização do trabalho <i>Rua General Câmara, 318</i>	103
Fig. 38. Claudia Hamerski, <i>Rua Senhor dos Passos, 248</i> , desenho de grafite e pastel seco sobre papel. 60x80cm, 2013	104
Fig. 39. Sem título, acrílico sobre lona, 1991. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli	105
Fig. 40. Rua General Câmara onde foi feito o registro fotográfico para a realização do trabalho <i>Rua General Câmara, 318</i> [Fig. 8]	109

Fig. 41. Claudia Hamerski. Registro fotográfico para a realização do trabalho <i>Rua General Câmara, 318</i> [Fig. 8]. Fotografia registrada em 2013 e desenho realizado em 2014	110
Fig. 42. Imagem da ação <i>Herbário Valenciano</i> . Valência, 2006-2008. Claudia Zanatta	115
Fig. 43. Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1973	116
Fig.44. Frame do filme <i>Medianeras</i> lançado em 2011 e dirigido por Gustavo Taretto	117
Fig. 45. Registros de vegetações na cidade de Porto alegre, Av. Venâncio Aires, Rua Augusto Pestana e Praça da Alfândega, 2013	118

SUMÁRIO

Introdução	14
1. Que paisagem?	32
1.1. A paisagem e o despertar de um pensamento sobre a imagem	32
1.2. A caminhada como ativador de processos	36
1.3. Uma busca em meio a simultaneidade da cidade: paisagens e imagens	53
1.4. Descrição de imagem	59
1.5. O pensamento sobre o banal e a atribuição de sentidos	64
2. Fotografia - Imagem e ficção	71
2.1. Escalas desmedidas – o universo de Alice por Lewis Carroll	71
2.2. A produção de ficções	76
2.3. Relações imprecisas: fotografia e referente, desenho e fotografia	87
2.4. Contraponto entre a tecnologização da imagem e a técnica – fotografia digital e desenho	101
2.5. Ruídos na transversalidade de meios	106
3. A imagem recalcitrante no registro de micropaisagens	111
3.1. Sobre a resistência	111
3.2. Resistência: a imagem que resiste a agenciamentos	116
3.3. A natureza da resistência e a resistência da natureza	119
Considerações Finais	122
Referências	126

INTRODUÇÃO

Ao discorrer sobre uma pesquisa que consiste na análise do processo de instauração de um trabalho em artes visuais, compete o esforço em compreender as questões aí imbricadas no que se refere aos procedimentos adotados, ao planejamento, às mudanças no decorrer do processo, aos percalços, aos avanços e aos recuos decorridos no período de realização desse estudo.

Embora a tarefa de articular um pensamento reflexivo com o desenvolvimento de uma produção prática seja complexa e repleta de caminhos tortuosos, pretendo, no decorrer do trabalho dissertativo, clarear ou elucidar tais questões, ou ainda, estabelecer, de forma satisfatoriamente frutífera, tal relação. Assim, a incumbência de aferirmos um processo no qual estamos implicados requer um esforço que consiste em aproximações e afastamentos do objeto sobre o qual nos debruçamos.

A motivação para a realização da presente pesquisa é determinada pelo interesse na paisagem e pela forma como podemos acessá-la nas cidades, proveniente de um olhar especulativo de quem caminha pela cidade atenta ao detalhe. Igualmente, pela experiência centrada na investigação artística através da fotografia e do desenho de observação, o que produz um olhar voltado para as minúcias. Meu processo está centrado na atenção aos detalhes, no estranhamento e nas ficções que podem ser geradas através da arte.

A presente dissertação tem como título *Relações imprecisas: a fotografia e seu referente, desenho e fotografia*, através da qual pretendo explorar questões envolvidas no processo de realização dos trabalhos apresentados.

Os referidos trabalhos são imagens fotográficas e desenhos de gramíneas, que percebo em meio à imensidão urbana, sobrevivendo entre o concreto. Essas visões despertam em mim mais que um olhar curioso, são percepções que me conduzem a

situações imaginárias diante de micropaisagens. Implicações que estão relacionadas a uma experimentação pessoal desses universos como paisagens. Assim, procuro elucidar questões relacionadas à fotografia como representação de algo pertencente ao mundo visível e, a partir do referente, produzir ficções, quer seja através dos recursos da própria fotografia, quer através da passagem para o desenho.

Parto do pressuposto de que a fotografia historicamente é entendida como capaz de reproduzir o mundo fielmente, o que na contemporaneidade tem sido usado como gerador de inúmeras versões para esse mesmo mundo.

Com o objetivo de esclarecer meu posicionamento e de desenvolver o trabalho no qual me proponho a apresentar imagens com abertura à ficção, elaborei uma metodologia que consiste em realizar caminhadas, no intuito de localizar paisagens em potência para a validação de minha visão. Consiste também em fazer o registro dessas imagens e alterar suas escalas através da ampliação, utilizando a fotografia e o desenho. A partir disso, explorar sutilezas existentes nessas passagens do virtual para o bidimensional e da fotografia para o desenho.

Para auxiliar em minhas reflexões, utilizei apontamentos e conceitos que influenciaram meu pensamento e orientaram o processo de estabelecimento dos trabalhos. Utilizo o autor Javier Maderuelo, ao tratar sobre a paisagem mais relacionada ao olhar que ao objeto visto¹, no qual encontrei aporte para pensar as ervas daninhas a partir de uma perspectiva de paisagem. Nelson Brissac Peixoto, por sua vez, auxilia no pensamento sobre a paisagem urbana e sua simultaneidade e sobre a possibilidade de produção de novas imagens da cidade.

No que diz respeito à ficção, o autor Joan Fontcuberta apresenta elementos que foram importantes para a compreensão e argumentação sobre o assunto, tendo em vista sua

¹ MADERUELO, 2013, p. 38.

experiência como professor, crítico, curador e criador que faz uso da ficção através de sua produção fotográfica. A partir de seu pensamento, procurei refletir acerca de questões referentes à fotografia como produtora de ficção, sobre as relações entre a imagem e seu referente e acerca da fotografia e do desenho.

Através de exemplos de autores dos campos da arte, literatura, cinema, psicologia e filosofia, os quais circundam o ficcional, aponto elementos que enfatizam o pensamento a respeito da ficcionalização do referente.

Outros autores passam a compor e a colaborar para minha argumentação, como Francesco Carieri, a partir de apontamentos sobre a importância da ação de caminhar, e Charlotte Cotton, sobre a relevância da atenção ao banal. Da mesma forma, a referência à miniatura em Gaston Bachelard e ao universo fantástico de Alice, a partir de uma perspectiva de alteração das escalas na obra de Lewis Carroll. Contribuições sobre a ideia da imagem fotográfica como documento e seu caráter de representação surgem na leitura de Boris Kossoy e implicações da imagem fotográfica como fragmentadas imagens da verdade, em Susan Sontag. Além da reflexão utilizando o conceito de heterotopia, ou seja, como um lugar sem lugar algum, proposto por Michael Foucault e o conceito de resistência, pensado a partir da resistência da natureza e a natureza da resistência, provenientes do pensamento de Spinoza. Nas produções artísticas de Lucia Koch (*Série Fundos*), Patrick Tosani e do artista Slinkashu, localizo alguns aspectos que me ajudaram a estruturar minha proposição.

A dissertação está estruturada a partir de três assuntos geradores: o primeiro capítulo, *Que paisagem?*, o segundo, *Fotografia - Imagem e ficção* e o terceiro capítulo, *A imagem recalitrante no registro de micropaisagens*. Além da Introdução, Considerações Finais e Referências.

No capítulo um, são apontadas questões que orientam o processo artístico e o período que antecede o processo de criação. São feitas considerações acerca da paisagem

entendida como uma disponibilidade para o olhar e do processo da caminhada como elemento fundador dos trabalhos. Procuo esclarecer meu modo de pensar e relacionar-me com a cidade e com a criação e interpretação das imagens. Nesse sentido, aspectos que constituem a reflexão inicial de minha dissertação estão situados em ir além do visível banal, em encontrar no detalhe distintas percepções, estar atenta às sutilezas envolvidas na passagem de meios.

No trabalho do artista Slinkachu são identificados pontos que auxiliam na reflexão sobre a ampliação e a alteração das escalas. Já no trabalho do artista Patrick Tosani, enfoco a questão da natureza da imagem fotográfica, as condições da sua aparência, desenvolvendo um processo de produção de forma simétrica que envolve o espectador no processo de interpretação fotográfica. Trata-se também do principal desafio da fotografia, a articulação do real e sua representação metafórica.

Já no capítulo dois, apresento discussões a respeito da instauração dos trabalhos gerados durante a pesquisa do mestrado. Procuo evidenciar as questões imbricadas no processo de realização da pesquisa que compreendem as articulações entre teoria e prática. Para ampliar o campo de pensamentos acerca da ficção a partir das discussões do artista e pesquisador Joan Fontcuberta, aponto o elemento ficcional como condutor do processo de concepção e assinalo também, na elaboração dos trabalhos, a fotografia como produtora de ficção, as relações imprecisas entre a imagem e seu referente, a fotografia e o desenho. O universo apresentado por Lewis Carroll, através da obra *Alice no País das Maravilhas*, exerce papel fundamental na criação e no estudo da imagética dos trabalhos, assim como as discussões de Gaston Bachelard sobre o imaginário infantil e a miniaturização do mundo. No trabalho da artista Lucia Koch, destaco alguns elementos que auxiliaram no posicionamento sobre a busca pela criação de espaços ficcionais, a maior ênfase ao afastamento do referente fotográfico e o uso da luz como dado a contribuir para a proposta artística.

São abordados também os contrapontos entre o uso da fotografia e do desenho na produção de imagem, os efeitos da passagem do mundo real² tridimensional para a fotografia bidimensional e da fotografia para o desenho, bem como os ruídos produzidos nessa transversalidade de meios, pontos fundamentais das reflexões que nortearam a prática criativa.

No capítulo três, por sua vez, proponho uma reflexão a partir da filosofia e alguns apontamentos da psicologia sobre o conceito de resistência. Orientada pela análise do filósofo Benedictus de Spinoza, que se refere ao termo a partir de uma perspectiva do ser social e político pensando a cidade como um espaço de direito coletivo da multidão. Spinoza entende o homem como parte da natureza e não como seu agenciador. Assim, na paisagem da cidade, algumas vegetações permanecem resistentes a quaisquer agenciamentos que determinam o que deve ser visto e o que deve sobreviver em meio ao urbano. Da mesma forma, as imagens produzidas a partir dessas resistências potencializam o poder de permanência e propagação de sua presença.

Nas considerações finais, aponto mudanças e embates vivenciados ao longo do processo de instauração dos trabalhos e do desenvolvimento da pesquisa. Pontuo também questões ainda em suspensão e possíveis reverberações a partir da realização do presente estudo, o qual esperamos que venha a contribuir para os debates do campo da arte.

² O real é utilizado aqui segundo a definição do Dicionário básico de filosofia: 1. Que existe, que diz respeito às coisas, aos fatos. Oposto a fictício, ilusório, aparente. JAPIASSU, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. Disponível online com acesso restrito à comunidade da UFRGS. Em: <<http://sabi.ufrgs.br/>>.

RELAÇÕES IMPRECISAS



Fig. 1. Claudia Hamerski. *Onde ninguém habita*. Fotografia e desenho sobre papel de algodão.
12 imagens de 25,5x39,5cm. 2013.



Fig. 2. Claudia Hamerski. *Rua 24 de outubro, 200*. Fotografia impressa sobre papel fotográfico. 80x120cm. 2013.



Fig. 3. Claudia Hamerski. *Rua Augusto Pestana, 146*. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 40x60cm. 2013.



Fig. 4. Claudia Hamerski. *Avenida João Pessoa, 1048*. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 40x60cm. 2013.



Fig. 5. Claudia Hamerski. *Avenida José Bonifácio, 187*. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 40x60cm. 2013.



Fig. 6. Claudia Hamerski. *Rua Lopo da Costa, 227*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 60x80cm cada imagem. 2014.



Fig. 7. Claudia Hamerski. *Avenida Venâncio Aires, 989*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 60x80cm cada imagem. 2014.



Fig. 8. Cláudia Hamerski. *Rua General Câmara, 318*. Desenho de grafite sobre papel. 170x125cm. 2014.



Fig. 9. Claudia Hamerski. *Rua Jacinto Gomes, 72*. Desenho de grafite sobre papel. 96x145cm. 2014.



Fig. 10. Claudia Hamerski. *Rua Augusto Pestana, 71*.
Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 29,7x42cm cada imagem. 2014.



Fig. 11. Claudia Hamerski. *Rua República, 801*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 29,7x42cm cada imagem. 2014.

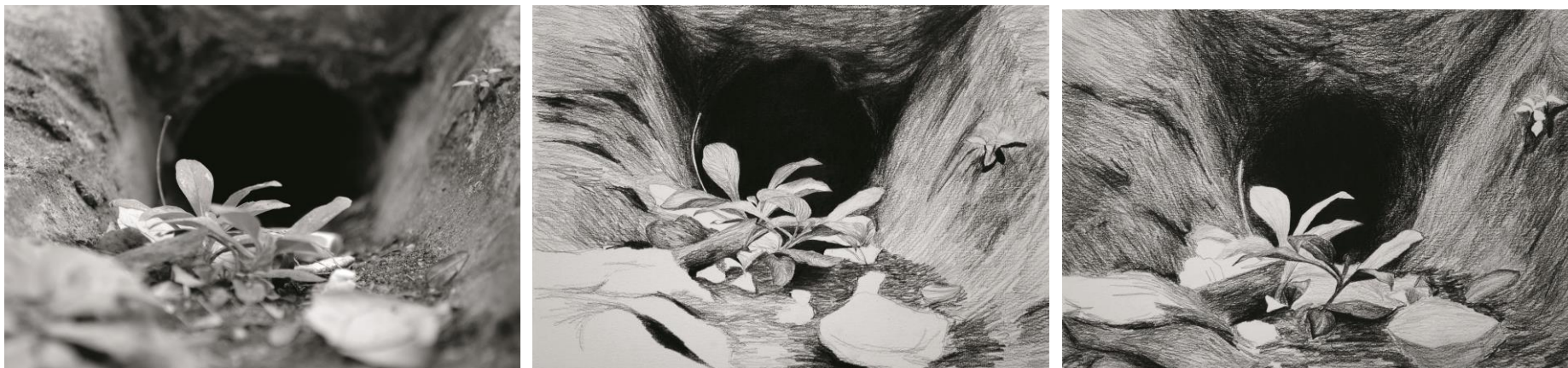


Fig. 12. Claudia Hamerski. *Rua Jacinto Gomes, 140*. Fotografia impressa sobre papel de algodão e desenho de grafite sobre papel. 29,7x42cm cada imagem. 2014.

1. QUE PAISAGEM?

1.1. A paisagem e o despertar de um pensamento sobre a imagem

Algumas visões são capazes de despertar em nós sentimentos que nos fazem sair do lugar comum e nos colocam em outro estado sensível, de contemplação e de reflexão. Estas sensações estão muito mais relacionadas à nossa percepção do que especificamente ao entorno ou à coisa vista. Um dos assuntos abordados pelo autor Javier Maderuelo³ em seu livro *El paisaje*⁴ está relacionado à importância de aprender a olhar para distinguir as diferenças do que se vê. Esse aprender a olhar implicaria a disponibilidade para o novo e para o estranho, o oculto, para perceber o que nem sempre é visto ter sensibilidade para os detalhes e compreensão do entorno e das relações existentes.

O sentido que atribuo às imagens produzidas está relacionado com a concepção de Javier Maderuelo, para quem paisagem “...no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar e sus elementos constituyentes.”⁵ Compartilho do pensamento do autor ao tratar dos trabalhos apresentados na pesquisa, provenientes do olhar para um detalhe específico na paisagem da cidade e que resultam de imagens reapresentadas em escalas diferentes das reais, estando implicado aí, para além do lugar, o despertar de um pensamento sobre a imagem.

³ Javier Maderuelo, Doutor em Arquitetura pela Universidad de Valladolid e Doutor em História da Arte pela Universidad de Zaragoza, é professor de Arquitetura da Paisagem na Universidad de Alcalá. Atua como crítico e ensaísta, escrevendo no diário El País desde 1993. Tem dirigido o programa *Arte y Naturaleza* da *Diputación de Huesca*, assim como os cursos e publicações realizados e editados com esse título, entre eles *El paisaje como arte*.

⁴ MADERUELO, 2013, p. 38.

⁵ Tradução livre do autor da dissertação: “... não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes.” MADERUELO, 2013, p. 38.

“Paisagem é o espaço geográfico que o olhar alcança num lance”⁶, segundo nos indica o Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Portanto, a ideia de paisagem está mais relacionada ao olhar que ao objeto visto⁷. Aquilo que se vê tem mais importância que o que está diante dos olhos e no ato de ver está implicado certo apuro. Deste modo, meu direcionamento ao ver as gramíneas sob a perspectiva de micropaisagens tem relação com aquilo que o meu olhar alcança, com o que eu seleciono na extensão da cidade e a um sentimento sobre essa paisagem, com reflexos de memórias pertencentes à infância.

Em Maderuelo, “... *la idea más general de paisaje se ve unida a la sensación de disfrute em la apreciación de la imagen de um territorio.*”⁸ Dessa forma, é preciso ser visto para ser paisagem. As imagens que apresento em dimensões ampliadas são furtivas em seu contexto original. Elementos mínimos ocultos pela camada espessa de concreto que reveste a cidade. A movimentação, a grande profusão de imagens e o ritmo frenético urbano nem sempre nos permitem o tempo de contemplação. Inadvertidamente, sou capturada por esses pequenos deslizes no cotidiano e absorvida por algo que interrompe a marcha habitual.

A atenção para esses fragmentos de verde surgiu de um olhar que procurava na cidade um laço com a memória de um outro lugar, a cidade de nascimento, Seberi⁹, onde tinha um contato mais direto com a natureza e a vegetação em sua forma mais abundante.

Como tema de reflexão filosófica, a paisagem enquanto ideia que representa o meio físico é o outro, algo que se encontra fora de nós e nos rodeia. No entanto, enquanto

⁶ Definição segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss. HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.

⁷ MADERUELO, 2013, p. 38.

⁸ Tradução livre do autor da dissertação: “... a ideia mais geral de paisagem estaria unida à sensação de disfrute na apreciação da imagem de um território.” MADERUELO, 2013, p. 39.

⁹ Cidade localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul, a 417 km da capital, Porto Alegre.

construção cultural, é algo que concerne o indivíduo, pois não existe paisagem sem interpretação¹⁰.

Ao definir o conceito de paisagem, Maderuelo utiliza outro termo para nomear os elementos físicos, tais como montanhas, vales, bosques, rios, pradarias, assentamentos humanos, costas ou rebanhos de animais, que são mensuráveis e quantificáveis. Para dar nome ao conjunto desses elementos usa o termo “*paraje*”¹¹, que pode ser traduzido para o português como paragem, local ou lugar.

Assim sendo, ao tratar de paisagem, tenho presente em minha concepção o envolvimento da significação pessoal que cada um atribui ao que vê, e que diz respeito à percepção e às sensações individuais que esta visão desperta.

Dentre as aproximações apontadas por Maderuelo para o termo paisagem, o autor cita um poema de Kim Sa-kat¹², do qual destaca três termos utilizados pelo poeta para definir a paisagem das montanhas de Diamantes: entrelaçam, lugar e misterioso. Estão implicados nas palavras, primeiro, as relações estabelecidas entre os elementos componentes da natureza e, para além destas, as relações que possamos encontrar, segundo, os diversos elementos que definem um lugar, e terceiro, este lugar adicionado do adjetivo misterioso.

No que concerne ao último termo, misterioso remete ao que é enigmático, inexplicável, conseqüentemente a sentimentos que podemos ter diante de uma paisagem. No que trata dos trabalhos pertencentes ao recorte dessa dissertação, o mistério¹³ é o elemento compositivo fundamental pretendido. Os locais obscuros e inóspitos de onde são capturadas

¹⁰ MADERUELO, 2013, p. 36.

¹¹ Ibid., p. 37

¹² Pseudônimo de Kim Byung-Ion, poeta coreano (1807-1863). Maderuelo utiliza o poema: *Pino pino, abeto abeto, roca roca se entrelazan / arroyo arroyo, monte monte, que lugar misterioso este lugar*. MADERUELO, 2013., p. 33.

¹³ A definição de mistério aqui utilizada refere-se a: 1. Tudo aquilo que não pode ser compreendido, que é inacessível à razão humana. Realidade oculta.

as imagens têm em si certa dose de enigma e, acrescidos de um enquadramento que prima pela produção de imagens intrigantes, busco direcionar os resultados para o misterioso.

Passo a pontuar rapidamente algumas questões assinaladas por Javier Maderuelo sobre a origem do conceito de paisagem.

Ao iniciar o livro *El paisaje*, Maderuelo traça um caminho sobre a origem do conceito. O autor pontua que o termo tem sido utilizado pelas mais diversas áreas do conhecimento e inclusive na linguagem coloquial, o que faz com que seja usado para tratar de épocas em que sequer existia o termo paisagem, estendendo-se esse uso a museus e catálogos prestigiosos.

A primeira tarefa, segundo o autor, seria separar a ideia de natureza do conceito de paisagem para que termos como “paisagem natural”, “paisagem urbana” e “paisagem industrial” possam ser usados sem estranhamento. Afirma que a paisagem não é um objeto ou conjunto de objetos configurados pela natureza e transformados pela ação humana. A paisagem é uma construção cultural, uma convenção que varia de uma cultura para a outra e que esta noção nem sequer existe em todas as culturas.¹⁴

O autor aponta em Berque¹⁵ as quatro condições necessárias para se considerar que uma civilização possua uma cultura paisagista: que se reconheça o uso de uma ou mais palavras para designar paisagem, que exista uma literatura oral ou escrita sobre a paisagem, que existam representações pictóricas de paisagens e que possua jardins cultivados por prazer. Ainda segundo Berque, o nascimento da ideia de paisagem está situado na China antiga, havendo a constatação dos quatro requisitos para a concepção de paisagem.

¹⁴ MADERUELO, op. cit., p. 17.

¹⁵ Augustin Berque, nascido em 1942, em Rabat, é um geógrafo, orientalista e filósofo francês. BERQUE, Augustin. *Paysage, milieu, histoire*, em AA. VV., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1994, p. 15. In: MADERUELO, op. cit., p. 17-18.

Sobre as raízes linguísticas do termo, Berque aponta duas raízes na Europa. Uma germânica, dando origens a termos como *Landschaft* em alemão, *landskip* em holandês ou *landscape* em inglês, e outra latina, da qual derivam palavras como *paesaggio* em italiano, *paysage* em francês, paisagem em português e *paisaje* em espanhol.

Ao tratar brevemente da representação da paisagem, informa que esta surgiu da prática do desenho e não da pintura de cavalete¹⁶, o que aponta para o início de um pensamento sobre a paisagem a partir do momento que os artistas introduzem o trabalho de representá-la.

Deste modo, permito-me fazer uma provocação: o homem vê porque desenha, ou desenha para ver. No capítulo dois, no qual enfatizo a relação entre a fotografia e o desenho em meu trabalho, serão apontadas questões referentes a este tema e a opção pelo desenho como uma forma de ver melhor.

1.2. A caminhada como ativador de processos

Dentre as práticas estabelecidas em meu processo de criação a caminhada permanece como o disparador de propostas. A ação aparentemente desprezível é o ativador de processos que desencadeiam ideias para trabalhos. No ato de caminhar, observo o mundo circundante e peculiaridades que passam a fazer sentido para mim através de conexões que estabeleço com memórias ou desejos.

¹⁶ Ibid., p. 30.

O processo consiste em caminhar, observar, ser contaminada pelo entorno e, a partir de algum estímulo, materializar o que surge desses movimentos. As caminhadas que iniciam fortuitamente carregam o desejo de encontrar algo. A partir do momento em que acontece esse encontro, elas tornam-se procedimentos. Ao mesmo tempo, a caminhada gera a memorização de um percurso, o desenho de um caminho que, ao ser traçado repetidamente, vai gerando um mapa mental, a memória do percurso. Por isso sabemos como nos deslocar na cidade que habitamos. Contudo, ao criar um novo caminho com objetivos distintos dos pertencentes aos percursos rotineiros, vou criando um novo mapa, que configura o desenho de uma nova cartografia pessoal e objetiva, gerada pelo ato de buscar nas fissuras da cidade micropaisagens.



Fig. 13. Claudia Hamerski. Registros fotográficos obtidos para a realização de desenhos, 2008, Porto Alegre.

Do ato de caminhar, surgiu o trabalho desenvolvido na pesquisa de graduação em desenho, quando observava as copas das árvores e fotografava para em seguida transformar essas imagens em desenhos [Fig. 13]. As fotografias eram pontos de partida para o desenho em um processo de representação no qual procurava fazer referência ao modelo

representado. O objetivo maior era rerepresentar as imagens das árvores através da modulação, expandindo o suporte do papel e, desta forma, proporcionando conexões aleatórias. Com o desenvolvimento da pesquisa surgiu o interesse de propagar os desenhos pela superfície da parede como uma malha em expansão e provocar estranhamento com relação ao reconhecimento das imagens, suscitar novas leituras e relações [Fig. 14].

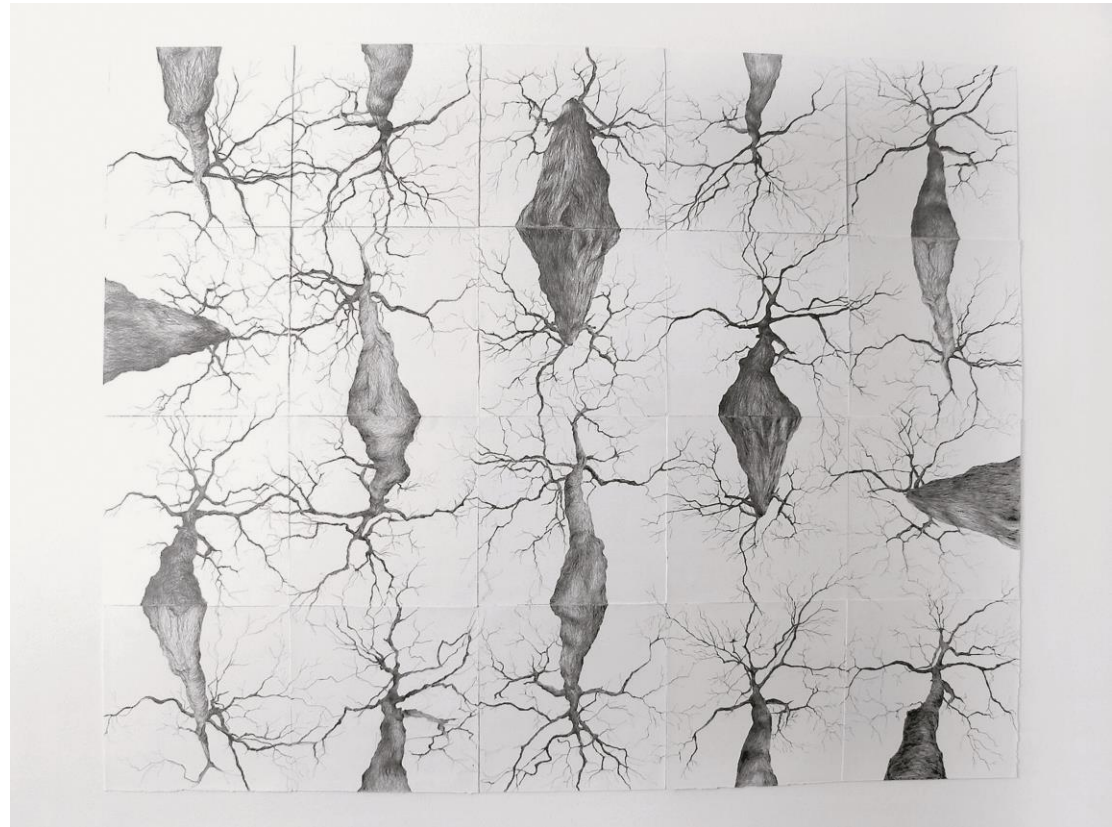


Fig. 14. Claudia Hamerski, *Composição 1*, grafite sobre papel, aprox. 96 x 120 cm, 2006. Trabalho apresentado na conclusão da Graduação de Bacharel em Desenho no ano de 2006. Fotografia: Luciana Manoli.

Os trabalhos oriundos da ação de observar as árvores no meio urbano compuseram o conjunto de trabalhos apresentados na conclusão da graduação em desenho. Dessa série surgiram desdobramentos que deram sequência a minha produção artística.¹⁷

Ao voltar ao ponto de partida para estes trabalhos, percebi dentre as características daquele processo as caminhadas e o meu olhar voltado para as alturas. Um andar pela cidade que visava um mapeamento aéreo, o resgate da visão do céu. Influenciada pela mudança de paisagem (de Seberi para Porto Alegre), ia em direção ao que o meu olhar alcançava olhando para o céu. A busca pela maneira espontânea e aleatória com que as árvores crescem e, nesse ato natural e biológico de desenvolver-se, *desenham* com seus galhos no campo de visão que temos olhando para cima. De certo modo, ao caminhar pela cidade em busca dessas visões eu também estava desenhando na malha urbana, um desenho que demarcava o meu percurso e acentuava o que na cidade era significativo para mim. Em meio ao tom cinza dos paredões de construções imobiliárias eu procurava algo que direcionasse o meu olhar para o alto.

Ao reencontrar esse processo, olhei com mais atenção para a importância da ação de caminhar na construção da série desenvolvida em 2005, para o projeto de graduação. Naquele momento meu foco era o desenho, a exploração da linha, do gráfico, das questões pertinentes ao desenho enquanto sua concepção clássica e o uso da ferramenta mais fundamental do desenho, o grafite. Nessa obstinação, deixei de perceber o desenho que criava ao percorrer as ruas da cidade, atenta para o céu. Movimento através do qual eu compunha uma cartografia centrada nos caminhos das árvores, na busca pelos desenhos que seus galhos traçavam ao olharmos para as alturas.

¹⁷ HAMERSKI, Claudia Inês. **Desenho - a re-significação do modelo através da multiplicação modular:** formação de uma superfície e sua relação com o modelo individual [manuscrito]. 2006. 37 folhas. Monografia (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre, 2006.

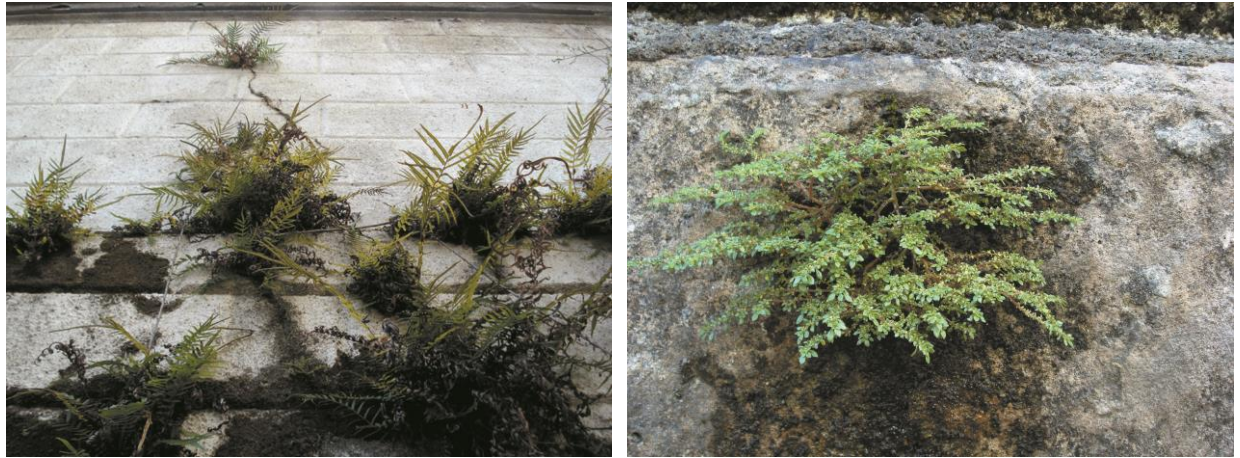


Fig. 15. Claudia Hamerski. Registros de gramíneas em fachadas e muros de Porto Alegre, 2012.

No processo atual, percebo que a ação de caminhar à procura de algo permanece, apenas o olhar deslocou-se. Na busca pelo céu, encontrou-se com o muro, as fachadas de concreto que impedem a visão do azul. Nestas fachadas não encontrei o azul, mas sinais de verde, resistências ao emparedamento. As plantas encontradas nas fachadas de prédios, fios de luz, monumentos e muros foram conduzindo o meu olhar para o chão, as calçadas, as sarjetas, onde brotam pequenas vegetações [Fig. 15].

O olhar de caminhante que vê de cima para baixo, em algumas situações, encontra imagens que se assemelham a cartografias, pois é uma visão relacionada a uma elaboração pessoal, um mapa que visualizo e no qual crio hipoteticamente uma cidade com uma geografia particular. Ao ver estes vestígios de vida nascendo nos locais menos prováveis, tenho a visão de microcidades [Fig. 16].



Fig. 16. Claudia Hamerski. Registro fotográfico. Porto Alegre, 2014.

Ao mesmo tempo, sou eu quem caminha em um grande mapa, o mapa da cidade, e com meu percurso crio uma cartografia que é muito particular.

No texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*¹⁸, Robert Smithson faz um relato de um passeio a Passaic, no qual fez um série de fotografias – *Monuments of Passaic, 1967* – de monumentos da cidade [Fig. 17]. O conceito de monumento tratado por Smithson refere-se ao monumento produzido pela cidade, pelos detritos e pelas construções que encontra em seu deslocamento.

Em uma passagem o artista relata a seguinte situação:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda e saltei em uma esquina da Avenida Union com River Drive. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que ligava BergenCounty e PassaicCounty. O brilho do

¹⁸ Publicado originalmente em Artforum, dezembro 1967:48. A primeira versão dessa tradução apareceu em O Nó Górdio, jornal de metafísica, literatura e artes, ano 1, n.1, dezembro de 2001:45-47. SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2014.

sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem superexposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de *stills* através da minha Instamatic para dentro de meu olho. Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que nada mostrava além de um vazio contínuo.¹⁹

No relato de Smithson sobre a sensação de fotografar uma fotografia ou sentir-se andando sobre esta, percebo uma projeção daquilo que o artista buscava e que encontra na imagem da ponte somada à iluminação do dia. A ponte vista como monumento correspondia à localização deste conceito, segundo o artista no *non-site*, na entropia. Na série de imagens, Smithson registra monumentos que encontra ao longo das margens do rio Passaic, tais como vestígios de processos em construção ou destruição.

O andar pela cidade ou qualquer sítio remetendo a nossa localização geográfica alude de certo modo a imagem de um grande mapa sobre o qual nos deslocamos, semelhante a sensação que Smithson descreve de andar sobre uma fotografia.

Remeto-me em particular ao andar e, com essa ação, criar um novo mapa que vai se construindo pelo meu deslocamento e pontos que ativo a partir do registro fotográfico, cujas coordenadas sinalizo ao intitular cada imagem posteriormente ampliada e impressa com a indicação da rua e número mais próximos do local da captura. Esses registros compõem uma cartografia criada durante o momento da ação. Locais que antes eram banais e desinteressantes passam a ser referenciais e, cada vez que olho para as imagens ou lembro onde foram fotografadas, a rua e seu entorno figuram em minha memória. Traço assim um novo desenho sobre a cidade.

¹⁹ Ibid.



Fig. 17. Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1967, série de 24 fotografias em preto e branco a partir de negativos originais de 7,6x7,6cm.

Outra questão importante sobre o passeio por Passaic diz respeito a encontrar uma fotografia, a sensação que tenho quando localizo imagens que servirão a minha proposição, e penso nestas como fotografias prontas, apenas em suspensão, a espera do registro.

Para muitos artistas de distintas épocas, a ação de caminhar influenciou tanto os processos de criação mental quanto se efetivou como o próprio trabalho. Nas décadas de 60 e 70, por intermédio do minimalismo e da abertura do campo de criação ocorreu uma

expansão na produção dos artistas, os quais ultrapassaram o espaço da galeria para produzir no próprio ambiente, intervindo na paisagem. Houve um deslocamento do espaço e mudança no estatuto da arte. Intervenções escultóricas de artistas como Robert Smithson e Richard Long são representativos desse posicionamento, fazendo parte do movimento da *landart*²⁰. A interação e intervenção direta na natureza, o posicionar-se no mundo em contato direto com o ambiente do qual faziam parte, manipulando e criando com os recursos da e na própria natureza, fizeram parte do processo desses dois artistas.

No artigo da professora e pesquisadora Martha Telles²¹, a autora faz menção às experiências de Robert Smithson fora do espaço das instituições. Nessas investidas, o artista explorou regiões isoladas, deterioradas pela industrialização. Segundo Telles, para Smithson, “... é na aceitação e na redescoberta de tal realidade que se encontram as possibilidades da repotencialização estética da arte.” A produção de Smithson era espelho de uma época que vislumbrou o crescimento acelerado da industrialização e também os entulhos por ela deixados.²²

As operações em grande escala não tinham a preocupação em adequar-se aos locais, mas “confrontar o observador com a complexidade e a instabilidade dessas configurações de grande escala”²³.

Em minha busca, o encontro dos locais que poderão evidenciar apontamentos estéticos de certa forma acontece muito mais na mente que no espaço visível, pois trata-se

²⁰ ARCHER, 2001, p. 61-116.

²¹ Martha Telles. Possui mestrado em História da Arte na PUC-Rio, Doutorado em História da Arte na PUC-Rio. Pesquisadora e professora contratada no Instituto de Artes da UERJ, Senai / Cetiqt. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/>>. Acesso em: 14 abr., 2014.

²² TELLES, Martha. Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea. **Revista Arte & Ensaios**, São Paulo, n. 20, p. 79-85, julho de 2010. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/>>.

²³ PUC-SP. Arte/cidade. **Arte para a paisagem industrial**. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/artecidade/itabira/itabira_05_arte_para_paisagem_industrial.pdf> Acesso em: 18 abr. 2012.

de locais que imagino e projeto nas imagens que capturo, assim vejo cavernas onde há canos de esgoto ou fendas e árvores onde há gramíneas como projeções do que almejo. Assim os vejo como potências em estado de espera de sua ativação. Em meu horizonte, rente ao chão, posiciono o equipamento fotográfico na calçada ou superfície onde eu pretenda fotografar. O movimento consiste em uma captura cega, sem ajuste manual de foco, ou precisão no enquadramento, e ao mesmo tempo um contato físico com o chão. Aspectos que dependem das condições do equipamento e do ambiente, pois para obter melhores resultados preciso avaliar estes aspectos e testar. São efetuados muitos disparos para a obtenção da mesma imagem em momentos, dias e condições climáticas diferentes. Em algumas ocasiões, sou surpreendida pela alteração da *paisagem*. A planta não está mais no local ou desenvolveu-se. Esse processo relativamente rápido de renovação das pequenas vegetações que encontro é intrigante pois a cada retorno é possível capturar uma nova paisagem e perceber que nestes pequenos espaços há vida e ciclos acontecendo. Questões estas imbricadas no processo de criação do trabalho.

No intuito de realizar a captura de imagens que me permitam sugerir paisagens, realizo uma busca por locais da cidade já conhecidos, quando em outro momento já chamaram minha atenção, ou desconhecidos, quando sou surpreendida pela primeira vez pelas micropaisagens.

O artista britânico Stuart Pantoll²⁴ (1979), conhecido como Slinkachu, realiza a ação de abandonar na cidade miniaturas de pessoas de plástico que compõem minúsculas réplicas de situações diversas. Slinkachu percorre a cidade de Londres com o objetivo de instalar cenários de situações inusitadas que abandona na cidade. O projeto intitulado *Little People Project* iniciou em 2006 e envolve a remodelação e pintura de um conjunto de peças

²⁴ Stuart Pantoll, conhecido como Slinkachu, nasceu em 1979, em Londres, e sua produção iniciou em 2006 com o projeto *Little People Project*. O artista tem feito suas instalações por vários países.

em miniaturas, oriundas de trens de brinquedos, que o artista utiliza para compor as cenas que são montadas e abandonadas em locais da cidade de Londres. Para criar estas situações, Slinkachu utiliza o cenário urbano e tira proveito de insetos, lixo e situações inusitadas com as quais se depara. Assim, uma poça d'água pode se tornar um lago, um cano de esgoto, uma moradia.²⁵



Fig. 18. Slinkachu. *After the storm*, 2007. Série *Little People*.²⁶

O artista realiza essas pequenas instalações na cidade e em seguida fotografa os cenários, aproximando a câmera e possibilitando a visão das cenas em close, e afastando-se da cena

²⁵ DINIZ, Tatiana. Questão de ponto de vista. **Revista Continuum** - Itaú Cultural, São Paulo, p. 6-7, dez./ jan. 2012.

²⁶ Imagem disponível no site do artista. Disponível em: <<http://slinkachu.com/little-people>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

para nos situar no contexto urbano em que foram realizadas as instalações [Fig. 18 e 19]. O seu movimento consiste em deixar essas instalações na cidade para que sejam encontradas e surpreendam àqueles que por elas passam desavisados. O artista propõe uma relação diferente com a cidade, imaginá-la em outra escala.

O modo de apresentação de seus trabalhos consiste em uma imagem fotográfica em grande escala, apresentando a instalação em close e outra em escala menor, onde situa o ambiente em que foi capturada. Os processos dos quais se utiliza para nos aproximar de cenários que estão inseridos em contextos urbanos, geralmente banalizados pela experiência cotidiana da cidade, são a instalação e a fotografia.

Em seu trabalho, o elemento surpresa, ao encontrar as pequenas miniaturas, é que provoca o estranhamento e uma experiência que transcende o habitual, inclusive das relações de escala do que é visto na cidade.

Para realizar as fotografias, o artista aproxima-se da instalação, muitas vezes posicionando-se no chão de maneira que possa obter o melhor enquadramento, proximidade e foco. Segundo o artista, são necessárias horas de registro e muitos cliques para que ele obtenha a imagem perfeita.²⁷

Interessam-me na produção do artista alguns procedimentos nos quais vejo proximidades com os processos que orientam minhas ações. Procedimentos estes que vão desde a caminhada pela cidade em busca dos locais mais propícios ao desenvolvimento de suas instalações, com isso criando o seu mapa da cidade, até procedimentos técnicos que visam o melhor ângulo e enquadramento para a captura das imagens.

A experimentação das cidades a partir de outras escalas traz a sensação de um domínio maior de suas dimensões e reduz a sensação de estar perdido em um local novo. Os

²⁷ PANTOLL, Stuart. Slinkachu: **Small World**. Entrevista, disponível no You Tube, por ocasião da exposição *Global Model Village* na Broome Street Gallery, em Manhattan, em 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pJvHIFdvyxl>>. Acesso em: 15 mai. 2014.

pequenos universos que Slinkachu deixa nas cidades, que podem ser descobertos ou não, possibilitam a seus desbravadores um achado na imensidão urbana. Imaginar a reação deste encontro me traz à lembrança a sensação que tenho quando me deparo com meus locais desejados.



Fig. 19. Slinkachu, *The cave*, Grottaglie Itália, 2010.

A relação com as escalas da cidade é explorada em minha proposição através da captura de lugares existentes no mundo visível, porém utilizo a fotografia e a ampliação da

imagem com o objetivo de afastá-la do referente e provocar uma experiência das escalas que confunda a interpretação.

O uso da fotografia para causar a sensação de alteração de nossas dimensões e promover uma nova relação com as escalas das cidades são pontos que me atraem na produção do artista Slinkachu. De igual modo, a obstinação pela imagem ideal, investindo nos recursos e métodos necessários, incluindo ajoelhar-se, sentar-se, deitar-se no chão para obter o ângulo e a imagem precisos. O uso da fotografia, a relação com as escalas e a busca por encontrar ou propor mistérios são pontos nos quais encontro elementos motivadores para a minha pesquisa.

Minha ação pretende encontrar cenas nas quais identifico características ambíguas que me permitirão a produção de imagens duvidosas, contextos que dificultem a identificação imediata do local, utilizando, para promover esse afastamento, a fotografia e o desenho.

No que se refere ao meu processo criativo, as caminhadas são disparadoras de ideias. O ir e vir de um local para o outro nos põe em movimento, e ao mesmo tempo, movimenta o pensamento e o horizonte que se vê pela frente. Ao deslocar-me pelo ambiente, tenho a sensação de ter um contato mais direto com tudo que me cerca. Essa prática é também um modo de relaxar e dar espaço para a mente encontrar caminhos além dos habituais, tanto percursos diferentes quanto caminhos para a solução de problemas, para a realização de ideias, para o desenvolvimento de propostas. Quando caminho, tenho a sensação de aproximar-me de um nível de minha consciência que necessita do silêncio, que é obtido pelo corte do ritmo mecânico ao ser absorvida por uma imagem que me captura em meio a confusão da cidade. Caminho para ver. Tanto com os olhos quanto com a mente, ou seja me permitir imaginar indo além da percepção do mundo visível. O deslocamento por distintos locais da cidade, uma rua desconhecida, um bairro, uma praça, são encarados como pontos a serem desbravados. Nesses locais procuro sempre o inusitado.

Característica essa que me fez retornar à lembrança da infância, quando, com amigos, realizávamos expedições pelo sítio onde morava com meus pais, em busca de mistérios. Para o universo infantil, muito lúdico com dimensões que ultrapassam o mundo sensível, a partir de meu ponto de vista, ambicionava descobrir algo inédito que transformaria a rotina de criança em algo mais emocionante. Nesta ação, gastávamos o que para nós pareciam ser tardes inteiras entretidos em explorar pequenas áreas arborizadas, com tímidos riachos.

Esse poder de redimensionar o mundo, que nos é característico quando somos crianças, ecoa em nossa vida de adultos e nos surpreende quando retornamos a um local da infância e não encontramos mais a magia de outro tempo. Temos na memória a lembrança de um ponto de vista diferente, quando éramos menores e inclusive as alturas eram diferentes das alturas da vida adulta. O olhar infantil imaginativo também guarda lembranças romantizadas pelo desejo de ver além do comum, ver algo que só a nós é mostrado.

Quando crianças, criamos pontes entre o sensível e o imaginário e nos permitimos atravessá-las com frequência. Já na vida adulta sentimos que devemos ser sensatos e muitas vezes abdicamos da magia, ou do prazer do devaneio.

Quando caminho, permito esse encontro com um grau sensível que ajuda-me a ver melhor, a ver além do habitual, correspondente ao necessário. Não apenas ver para me locomover, mas ver para sentir. Detalhes e pontos que pareciam inexistentes começam a surgir, ganhar sentidos além dos convencionais e tornam-se mais atrativos. Uma ação que corresponde a percorrer espaços ainda não explorados. Quando me remeto em específico ao foco de minha pesquisa, os espaços não habitados são representados pelas pequenas vegetações que são o motivo de meus registros fotográficos. São espaços mínimos, por muitos sequer imaginados como espaços, locais destituídos de prestígio e até mesmo indesejados, fissuras, rejeitos do planejamento urbano e, portanto, passíveis de aniquilação.

Espaços vazios, ou rejeitados, zonas abandonadas, esquecidas, áreas afastadas ou não atrativas mobilizam proposições como nas feitas pelo laboratório Stalker/Observatorio Nomade²⁸, que tem como membro fundador Francesco Careri²⁹, autor do livro *Walkscapes: el andar como practica estetica*.

O coletivo formado por artistas e arquitetos, Laboratório de Arte Urbana STALKER, realiza pesquisas e ações no território, com especial atenção para a periferia urbana e vazios urbanos em processo de transformação. O grupo se propõe a andar em locais vazios, nas partes ocultas das cidades³⁰. No livro, Careri escreve que, ao lançarem-se no vazio, percebem que aquilo que é denominado vazio não é tão vazio como parece e sim que, em verdade, apresenta distintas identidades. O autor faz uma relação com a imensidão do oceano vazio, atentando para a diversidade que se pode encontrar nas profundezas. Este oceano seria composto por diversos mares com territórios heterogêneos, postos lado a lado, seus limites são possíveis de serem atravessados e ao fazê-lo temos a possibilidade de navegar em outros mares. No entanto, se seguimos as trilhas e caminhos convencionais nem sequer entramos na cidade.³¹

Utiliza a expressão *andar a Zonzo*, que em italiano significa “perder tempo vagando sem objetivo”, o que o autor irá relacionar com os passeios pela cidade dos *flâneurs*, as andanças dos artistas das vanguardas dos anos vinte, as derivas dos situacionistas. No livro, afirma que, se nos propuséssemos a *andar a zonzo* no início do século passado, saberíamos se estávamos no centro ou na periferia, partindo do centro com zonas mais densas até o campo. No entanto, nos dias atuais, se nos propomos a mesma empreitada, a mesma rota

²⁸ Stalker / Observatorio Nomade (www.stalkerlab.org).

²⁹ O autor, Francesco Careri (1966), é professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma e membro-fundador do laboratório Stalker/ObservatorioNomade (www.stalkerlab.org), publicou também *Constant. New Babylon, uma città nomade* (Texto e Inmagine, 2001).

³⁰ www.stalkerlab.org. Acesso em: 21 abr. 2014.

³¹ CARERI, 2002, p. 185.

não será tão simples. Esbarramos em diversas interrupções e continuidades, com fragmentos de construções e vazios que se alternam ao longo do percurso. De modo que, se nos perdermos, não temos a noção se estamos no centro ou na periferia. Na atualidade, o centro está repleto de vazios.³²

Desde seu nascimento, a simples ação de caminhar fez com que o homem estabelecesse as mais importantes relações com o território. Com as experiências dadaístas das deambulações capazes de revelar zonas inconscientes do espaço e as partes obscuras da cidade. No início dos anos cinquenta, a Internacional Letrista, em resposta ao deambular surrealista, inicia a sua Teoria da Deriva e a ideia de uma cidade nômade. Na segunda metade do século vinte, o andar será considerado uma forma utilizada pelos artistas para intervir na natureza.³³ *“El land art revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura, haciendo que la escultura se reapropie de los espacios y los medios de la arquitectura.”*³⁴

A partir de 1995 o grupo Stalker propõe as *transurbâncias*, que “ao atravessar territórios urbanos, poderia ser traduzida também como um modo de produzir conhecimento sobre as cidades através de cartografias afetivas e mapeamentos cognoscitivos”³⁵. Os espaços classificados como banais pelos dadaístas e definidos como o inconsciente da cidade pelos surrealistas, espaços vazios, resultantes da entropia das cidades que podem ser percorridos à deriva. Esses espaços e as ações de percorrê-los ao longo da história da arte evidenciam a necessidade humana de caminhar, tanto a ação correspondente à evolução e

³² Ibid., p. 185-186.

³³ Ibid., p. 22-23.

³⁴ Ibid., p. 23. Tradução livre do autor da dissertação: “A *landart* revisita através do andar as origens arcaicas do paisagismo e as relações entre arte e arquitetura, fazendo com que a escultura se reaproprie dos espaços e dos meios da arquitetura”.

³⁵ COSTA, Thiago. O engajamento da corporalidade nos percursos urbanos. *Vitruvius*, São Paulo, ano 08, n. 091.03, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.091/3030>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

necessidade de sobrevivência, quanto com o objetivo de conhecer e reconhecer um território, refletir, interagir, dar fluidez ao pensamento. Com a simples ação de caminhar, o homem provocou mudanças em seu ambiente, modo de vida e organização.

Caminhar para percorrer, reconhecer, descobrir, permitir. Onde aparentemente não existia nada pode haver inúmeras possibilidades. Os percursos que realizo vão dando forma a um mapa mental que fica suspenso na memória. Os registros desses locais passam a povoar as fotografias e anotações em um caderno que utilizo para notas de elementos que surgem: referências, proposições e questionamentos.

Mas é quando estou no local do registro que a experiência acontece em sua completude. Ao visualizar uma possível paisagem, me reporto a esse ambiente. No momento em que o fotografo, estou nele, a escala de meu corpo é mentalmente alterada e procuro visualizar o espaço projetado nesse pequeno recorte.

Dessa forma, o caminhar é a via pela qual encontro essas passagens ocultas nas soleiras da cidade. São fissuras na malha urbana que permitem entradas a distintas possibilidades do ver para além do comum banal.

1.3. Uma busca em meio à simultaneidade da cidade: paisagens e imagens

Nos deslocamentos cotidianos pela cidade que habito (Porto Alegre), constantemente vejo-me submersa na imensa saturação de informações, tanto visuais quanto sonoras, olfativas e táteis. A ação de caminhar de modo mais desprevenido pela cidade tornou-se uma prática que requer organização, pois além das demandas do cotidiano, necessita certo grau de desprendimento da rotina que nos envolve.

Este estado que o mundo contemporâneo nos coloca é disparador de alguns questionamentos. Para onde direcionamos nosso olhar na cidade contemporânea? A cidade

confunde-se com a natureza e o conceito de paisagem está cada vez mais diluído. Como identificar se há paisagem?

No livro *Paisagens Urbanas*, o autor Nelson Brissac Peixoto³⁶, afirma que “As cidades são as paisagens contemporâneas.”³⁷, mas em meio à profusão de imagens que é gerada na cidade, como apontar novas vistas? “Quanto mais fotografamos, mais as coisas nos escapam, e qual será o destino dessas imagens?”³⁸

Quando invisto nesses percursos, geralmente é no desejo de desacelerar os processos cotidianos, em busca de um respiro que dê espaço à consciência de ser e de pertencer, de estar e questionar o mundo que me cerca e questionar-me. Nessas investidas é que procuro pela paisagem. Na cidade revestida de concreto, nos é negada inclusive a possibilidade de ver através das janelas, pois estas geralmente são vistas para muros, o horizonte confunde-se com a calçada e é um emaranhado de cimento, composto por camadas de prédios.

Embuda desse espírito, invisto em uma nova possibilidade de paisagem, de, através de micropaisagens, reinventar a localização e a permanência. Como afirma Peixoto, “Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade.”³⁹

No desejo de construir novas imagens da cidade, a visão das micropaisagens remete-me às medidas. Essa vegetação rente à calçada, aos rodapés, ou colada a fachadas

³⁶ Nelson Brissac Peixoto possui graduação em Sociologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1976), mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1980), doutorado em Filosofia pela Universidade de Paris I Sorbonne (1984). Atualmente é professor assistente, doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: imagens, cidade.

³⁷ PEIXOTO, 1996, p. 10.

³⁸ Ibid., p. 10.

³⁹ Ibid., p. 13.

e muros tem sua escala de pouco mais que seis centímetros de altura. Quando as penso em relação a mim, tenho uma sensação de escala, assim como quando me coloco em relação a uma árvore, ou uma árvore em relação a um prédio de trinta andares. Ao questionar-me sobre a determinação das escalas, a pequenez ou a grandeza das coisas, concluo que tudo está em relação.

Essa sensação desmedida das relações é que me instiga a pesquisar. A nossa sensação de dimensão depende de nossa referência. Ao afastarmos-nos do referente - o local onde a imagem foi capturada - a mudança de escala pode proporcionar um contato distinto e sugerir o encontro com locais existentes em nós, em nossa imaginação.



Fig. 20. Rua Jacinto Gomes contexto de captura da imagem e trabalho *Rua Jacinto Gomes, 140* [Fig. 12, p. 31]

Ao realizar as fotografias, fixo a imagem dessa paisagem e posso assim retê-la, pois são plantas efêmeras, que não dispõem de condições adequadas ao crescimento e desenvolvimento. Em sequência dessa captura tenho a opção de alterar a escala, determinar o que é pequeno ou grande em relação a quê. Através da ampliação fotográfica, permito-me refletir sobre a imagem gerada e provocar situações que questionem sua origem e

dimensões. Ao reproduzir fotografias em escalas muito maiores que a da captura, presencio uma experiência diferente com essa imagem e uma aproximação, tanto física, em relação à escala que se aproxima da minha, quanto dos detalhes antes ocultos pela impossibilidade de alcance da visão, e de minha posição em relação ao objeto olhado.

Os elementos, antes imperceptíveis, na verdade são minúcias que não conseguimos ver e que, pela ampliação fotográfica, nos são revelados. Do mesmo modo, acontece com as micropaisagens despercebidas nas calçadas, inseridas em um contexto muito maior e mais povoado de informações que, ao receberem um foco direcionado, surgem da penumbra. Imaginar possíveis aspectos na representação diante de nós é ultrapassar o que nos apresenta nossa visão.

Calvino⁴⁰ aponta um caminho para falar de uma cidade que é descrevê-la, determinando a localização de seus prédios, falando de sua arquitetura, detalhando os monumentos, as pontes, as praças, informando sobre seus eventos e costumes. Outra forma seria reinventá-la a partir de uma percepção pessoal, pois ao questionarmos alguns habitantes da cidade certamente teremos inúmeras cidades em uma mesma. De igual modo, se pode aferir sobre uma imagem, pois estas estão abertas às mais diversas interpretações e à percepção do que não pode ser visto. Assim teríamos a capacidade de tornar visíveis as ideias e o que não se deixa mostrar. Para tanto certa dose de imaginação e fluidez é necessária.

Outro aspecto diz respeito à distância necessária para que as coisas sejam vistas. Encontrar o mistério nas imagens, aquilo que nos atrai e possibilita a entrada nesse novo universo. No capítulo no qual fala de retratos, Peixoto⁴¹ nos aproxima do cinema. As tomadas de close utilizadas no cinema mudo para filmar rostos e o plano geral para filmar paisagens,

⁴⁰ CALVINO, 1990.

⁴¹ PEIXOTO, 1996, p. 47-80.

estando envolvidos aí a aproximação necessária para a captura de um olhar e a distância necessária para filmar melhor de perto. O cinema coloca o problema da distância, também do enquadramento, a seleção de planos e tomadas.

O filme *Ervas Daninhas* (*Les Herbes Folles*, 2009), do diretor Alain Resnais, inicia com a câmera aproximando-se de uma construção semelhante a uma torre ou um forte abandonado, que não podemos identificar de imediato [Fig. 21, esquerda]. Entramos com a câmera por uma porta aberta. No interior dessa construção, apenas a escuridão, não nos é revelado seu interior, pois quando entramos a câmera muda para um plano-detalhe, que acompanha o chão, mostrando uma fenda no asfalto de onde brotam vegetações rasteiras [Fig. 21, direita]. Em seguida, a câmera desloca-se para as pernas e pés de passantes, registrando o seu andar, para um campo, e novamente para as pessoas, agora mostrando os seus pés. Então o foco volta-se para o movimento da protagonista ao locomover-se, o caminho pelo qual seus pés deslocam-se e estes em seu andar.



Fig. 21. Filme *Ervas Daninhas* (*Les Herbes Folles*, 2009), do diretor Alain Resnais.

O foco são os detalhes e uma proximidade com o chão. Acompanhamos suas ações de um modo não convencional, atentos aos detalhes, traçando o caminho percorrido pela personagem. Os closes e as cenas em câmera lenta propiciam que vejamos o que foi determinado.

O filme de Resnais é repleto de sutilezas. A trama bem-humorada faz algumas provocações aos clássicos romances parisienses, mas o que lhe singulariza é a atenção ao detalhe. O assunto que nos quer comunicar tem relação com o que não é percebido, ou o que está velado. Por trás de um ato banal, que é o roubo e a restituição de uma carteira, assistimos ao desenlace de complexas relações e, ao longo do filme, o cuidado com cada pequeno movimento desencadeador do próximo. O detalhe e a aproximação não são utilizados apenas para mostrar algo ou apreender de perto as coisas. Trata-se de estabelecer o limite da imagem e a distância que atribui intimidade.

Estabelecer certa intimidade, referir-se a algo que diz respeito ao nosso íntimo é algo que concerne também à paisagem, pois esta não é algo que se mostra imediatamente. Para a compreensão de seu todo é preciso o distanciamento e, em seguida, o foco nos detalhes, a atenção a cada parte, e novamente ao todo.

No filme de Resnais, esse jogo entre o que é dito e subentendido nos coloca em contato com os dramas psicológicos, íntimos e muito peculiares dos personagens centrais, o modo como a câmera nos aponta para onde olhar, nos coloca frente à descrição que o autor pretende fazer. Quando penetramos na escuridão de início e em seguida somos levados ao chão, ficamos à mercê do que virá em seguida, de que assunto esse autor quer tratar. E o tempo todo somos conduzidos pela trama com a sensação de que trata de algo muito íntimo, banal e ao mesmo tempo próximo para nós pois refere-se a pontos de vista e modos de interpretação, avanços e recuos no proceder das personagens que hesitam e investem no desenrolar do filme.

Em meu trabalho, as ações de aproximação e afastamento são recorrentes, tanto do ponto de vista físico e visual quanto do emocional (ao remeter a memórias de outra época), real ou ilusório. O olho que persegue o detalhe na cidade, em outro momento, diante da imagem produzida, requer um afastamento para compreender e reinventar o todo que se apresenta após o recorte feito pelo enquadramento e a ampliação. Nesses microuniversos, invisto na ficção que possa ser gerada através da imagem.

1.4. Descrição de imagem

Identificar uma paisagem, fixá-la, registrar e novamente apresentá-la como imagem é como descrevê-la. Esse movimento diz daquilo que nos captura e que não se mostra imediatamente, ela remete a outra coisa.

“A paisagem não é, portanto, o lugar da conciliação, mas o limiar. O espaço intermediário entre as coisas e o olhar. A paisagem não tem a evidência daquilo que se mostra imediatamente. Ela remete a outra coisa, que só se revela àqueles que, visionários, fecham os olhos para ver.”⁴²

No texto de Heiner Müller, *Descrição de imagem*, um ator descreve uma paisagem. O texto foi escrito por Müller em 1984 a partir do desenho de uma estudante de cenografia, uma imagem esboçada como o retrato de um sonho. Ao assistir a peça e ouvir a descrição, tentei construir mentalmente a imagem da paisagem. No entanto, à medida que o texto ia sendo narrado não era possível ter sua total configuração, pois era necessário o todo para montar a imagem. Além do mais, em cena, outros pontos chamavam a atenção. O cenário, a música, a iluminação, todos colaboravam para a elaboração dessa imagem. Nesse momento,

⁴² Ibid., p. 66.

tive o desejo de fechar os olhos para compor a paisagem, pois o texto me escapava e ao final já não tinha em mente os elementos primeiros que permitiriam compor a imagem.⁴³

Partindo dessa experiência pessoal da sensação de assistir a peça escrita por Müller, faço uma relação com o que nos apresenta Peixoto⁴⁴. Ao tratar da relação clássica entre rosto e paisagem, as proporções estabelecidas no renascimento, relação esta que agora escapa à contemporaneidade, o autor nos aproxima da qualidade da paisagem de não se mostrar imediatamente. De não ser uma correspondência instantânea entre as coisas e o olhar, e sim revelar-se para o observador mais cauteloso e astuto, mediante o estudo e a conferência do tempo e da sensibilidade necessários para ver.

O texto de Müller inicia com a seguinte descrição:

Uma paisagem entre estepe e savana, o céu de um azul prussiano, duas nuvens imensas flutuando lá dentro, como que unidas por esqueletos de arame, em todo caso de estrutura desconhecida, a maior, da esquerda, poderia ser um animal de borracha de um parque de diversões que se desgarrou de seu guia, ou um pedaço da Antártida em seu voo de regresso, no horizonte uma serra plana, à direita na paisagem uma árvore, num olhar mais preciso são três árvores altas distintas em forma de cogumelo, tronco com tronco, talvez de uma raiz, a casa no primeiro plano mais produto industrial que manual, provavelmente de concreto: uma janela, uma porta, o telhado coberto com a folhagem da árvore em frente que cresce sobre a casa, ela pertence a uma outra espécie que o grupo de árvores no plano posterior, seu fruto é aparentemente comestível, ou próprio para envenenar convidados [...] (MÜLLER 1999: 112; MÜLLER 1993:153)⁴⁵

⁴³ Assisti ao espetáculo *Descrição de uma Imagem, de Heiner Müller*, no auditório do Goethe-Institut Porto Alegre, durante a temporada do Teatro alemão, de 23 a 27 de março, 2014. Com realização do Grupo Barraquatro, direção de Júlia Rodrigues, cenário de Elcio Rossini e trilha sonora de Ricardo Pavão, a peça foi vencedora dos Prêmios Novos Diretores (2011) e Açorianos de Teatro 2011 de Iluminação.

⁴⁴ PEIXOTO, op. cit., p. 66.

⁴⁵ GATTI, Luciano. Espaços livres para a fantasia: Descrição de imagem, de Heiner Müller. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 16, n. 22, Dez/2013, p. 104. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v16n22/v16n22a06.pdf>> Acesso 30 março 2014: 20h13.

Ao ouvir o texto em cena, foi possível acompanhar a construção da paisagem até o momento em que fui influenciada por outros elementos já apontados, deixando escapar a descrição e perdendo a paisagem. No texto de Luciano Gatti: “...uma paisagem onírica composta por poucos elementos – nuvens e árvores ao fundo, uma casa no primeiro plano, uma mulher à mesa no jardim, um homem na soleira da porta, três pássaros.”⁴⁶ tive a revelação da imagem.

Apenas ao ler essa descrição é que pude vislumbrar a paisagem. No momento em que assisti à peça, estava à mercê do que me apresentou o diretor. Ao ouvir o texto não fui capaz de seguir a linha compositiva para finalizar o todo da imagem. Ao ler o artigo, senti certo alívio por enfim compor essa paisagem.

Produzir um trabalho de arte também é *descrever* alguma coisa, e aqui utilizo o termo *descrever* para aproximar-me da descrição de Müller. Em artes visuais, o *descrever* teria similaridade com o termo *representar*. O escritor *descreve* e o artista *representa*. Nosso material nem sempre é a linguagem escrita ou falada, mas fica muitas vezes na passagem entre o que se apresenta e o olhar do outro. A descrição que é a imagem, ou manifestação do trabalho concluso e apresentado e a descrição que tantos fazem diante desse objeto apresentado.

Em Maderuelo encontro a afirmação de que em espanhol, para referir-se às paisagens, a literatura irá utilizar os termos “*hipotiposis*” e “*ekpharsis*”, cujo sentido geral corresponde à ideia de descrição. O autor aponta a definição de Fernando de Herrera “*Hipotiposis... o descripción, cuando lo que se trata se representa com palabras de modo que*

⁴⁶ Ibid., p. 104.

parece que se ve com los ojos.”⁴⁷. Mais adiante, aponta que, como explicam algumas correntes filosóficas, só se conhecem as coisas e os fenômenos quando se consegue nomear e descrever e que a *ekpharsis* pode adquirir diversas maneiras de expressão, através da formulação matemática, da palavra ou da representação gráfica⁴⁸.

A *descrição* que apresento faz referência à outra coisa que não o objeto final dado, remete a questões das quais pretendo tratar. As quais possam concernir à própria reflexão sobre a imagem, suas características de produção, técnicas e o que referencia, ou pontos que tangencia como a fantasia, o enigma, a ficção que pretende apresentar.

No texto de Müller temos a sensação da materialização do que nos é descrito, nos sentimos implicados neste lugar. O exagero de detalhes, porém, faz com que nosso pensamento procure associações e vamos percorrendo caminhos na imaginação que nos afastam do todo, do cenário dessa paisagem. Tudo está tão próximo e tão distante ao mesmo tempo.

No artigo de Gatti, o autor escreve que, ao comentar o texto em sua Autobiografia, Müller evoca o processo da escrita descritiva:

Descrever uma imagem também é retocá-la com a escrita. A descrição a traduz em outro medium. Árvore, mulher, homem e casa eram os pontos de apoio do desenho. Dava pra fazer um redemoinho com isso, pois havia os pontos de apoio. A estrutura do texto reside em que uma imagem coloca a outra em questão. A cada vez uma camada apaga a anterior e a perspectiva (óptica/Optiken) muda. No final, o próprio observador é colocado em questão, e assim também quem descreve a imagem (MÜLLER, 2008: 269).⁴⁹

⁴⁷ Texto original: “Hipotiposis... ou descrição, quando o que se trata se representa com palavras de modo que parece que se vê com os olhos” (Tradução livre da autora da dissertação) Fernando Herrera (Sevilla, 1534-1597), autor de *las Anotaciones a Garcilaso*. In: MADERUELO, 2013, p. 30.

⁴⁸ MADERUELO, 2013, p. 32.

⁴⁹ GATTI, 2013, p. 102.

No texto da peça existe um questionamento constante da imagem descrita:

Pela posição da mesa [...] pode-se concluir que o sol, ou seja, o que for que lança luz sobre esse lugar, no momento da imagem está no zênite, pode ser que o SOL esteja lá sempre e NA ETERNIDADE: que ele se movimente não se pode provar pela imagem, as nuvens também, se é que são nuvens, flutuam talvez no lugar (MÜLLER 1999: 112; MÜLLER 1993: 153-4).⁵⁰

Com este questionamento da escrita e da descrição remeto ao processo de elaboração de um trabalho artístico e, de certo modo, de sua observação. Na produção de um trabalho, frequentemente os processos vão sendo desencadeados por relações que estabelecemos entre ações e resultados, que conduzem à criação. Assim como descrever uma imagem é retocá-la com a escrita, apresentar uma imagem é enriquecê-la com nossas percepções. Existem os pontos de apoio que estruturam o trabalho e o resultado pretendido e que orientam o processo, e assim que vão sendo estruturados são adicionadas camadas e são determinados caminhos, direções, que geralmente dependem dos resultados que vão sendo obtidos durante a criação e a pesquisa.



Fig. 22. Contexto de captura da imagem, fotografia e desenho referência para o trabalho *Rua General Câmara*, 318 [Fig. 8, p. 27].

⁵⁰ Ibid., p. 105.

Uma imagem coloca a outra em questão. Na escrita de Müller essa é a estrutura do texto, em meu processo de trabalho essa é a base que me orienta: colocar as imagens em relação e em questão. A fotografia em relação ao seu referente e o desenho em relação à fotografia, questionam seus pontos de apoio e adicionam novas camadas perceptivas e indagativas.

1.5. O pensamento sobre o banal e a atribuição de sentidos

O processo criativo é paulatino e vai complexificando-se à medida que avança. Fazer sentido é fazer sentido para alguém. Nesse aspecto, alguns trabalhos são mais acessíveis que outros. Existe um conjunto de sentidos para o artista, às vezes mais e menos acessível para o espectador. Desse modo, a relação que o artista estabelece com o mundo circundante e com elementos que utiliza em sua produção são dotados de sentidos por ele atribuídos a esses objetos ou manifestações. Charlotte Cotton⁵¹, no capítulo quatro de seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, o qual é intitulado *Alguma coisa e nada* trata de “como coisas não humanas, em geral objetos muito comuns do dia a dia, podem se tornar extraordinárias quando fotografadas”.⁵²No texto a autora destaca que é o artista que atribui valor e significado a coisas banais, encorajando o espectador a ter um olhar diferente para aquilo que o rodeia no dia a dia. Não é simplesmente o desejo de tornar visíveis objetos cotidianos, mas de dar a eles novos sentidos.⁵³

⁵¹ Charlotte Cotton é curadora e chefe do Departamento de Wallis Annenberg Department of Photography no Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Já foi curadora de diversas exposições de fotografia contemporânea e é autora e organizadora de publicações como *Imperfect Beauty*, *Them Things Went Quiet* e *Guy Bourdin*.

⁵² COTTON, 2010, p. 115.

⁵³ *Ibid.*, p. 115.

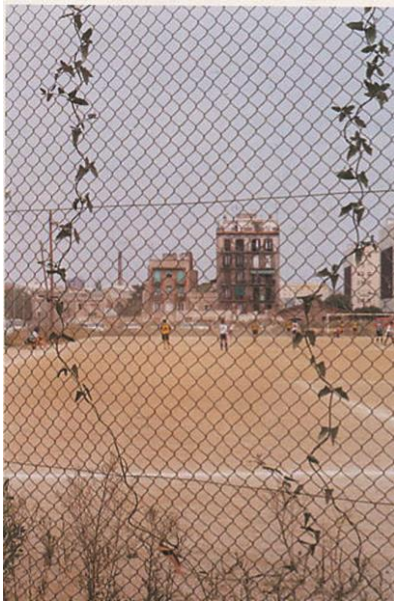


Fig. 23. Jean-Marc Bustamante. *Falta alguma coisa* (F. A.A. 13.97 B), 1997.

Aponto dois aspectos referidos pela autora: um diz respeito à atribuição de sentido a eventos cotidianos, a elementos destacados em um contexto maior. O outro, à capacidade pertencente à fotografia de transfigurar⁵⁴ o banal, de através da fixação e apresentação das imagens atribuir novos sentidos. Com a fotografia, passamos do questionamento sobre o valor e as habilidades técnicas para o questionamento sobre o que coloca determinada imagem em foco. Segundo Cotton, “Em vez de indagar como e pela mão de quem foi feita aquela obra, a pergunta passa a ser: como foi que esse objeto acabou chegando aqui? Que ato ou cadeia de acontecimentos colocou-o em foco?”⁵⁵ Logo, podemos afirmar que a fotografia nos convida a prestar atenção à natureza das imagens fotográficas, pois oscila entre o meio expressivo e a própria mensagem veiculada.⁵⁶

Em seguida, a autora contempla uma série de artistas e trabalhos que evidenciam esse interesse pelo banal. Deste grupo destaco a série *Falta alguma coisa* (*Something is missing*, conjunto aberto, trabalho em andamento), do artista francês Jean-Marc Bustamante (1952).

A série é constituída por imagens tiradas em viagens que o artista faz, sem premeditação ou precaução. Não há indicação desses locais nos títulos, mas o artista nos dá sinais de sua localização através de pontos de referência e elementos visíveis singulares presentes nos trabalhos [Fig. 23]. “Uma parede com um cartaz, um canto de rua, carros estacionados, uma torre ao longe: entre imersão e retiro, palavras e silêncio, aqui e além, o que apreendemos é o ponto de inserção e a abertura de um olhar”.⁵⁷

⁵⁴ O termo transfigurar é utilizado aqui conforme a definição do Dicionário Aulete Digital. 3. Fazer passar de uma condição a outra. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/>>.

⁵⁵ COTTON, 2010, p. 116.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁷ ROSENBERG, David. **Fotossensível**. Texto de apresentação da exposição Jean-Marc Bustamante – Pedigree, ocorrida na Galeria Filomena Soares, Lisboa, Portugal. De 22 de janeiro a 7 de março de 2009. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=175>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

Ao longo de toda sua produção em arte, seus trabalhos manifestam uma atração especial por terrenos baldios e lugares desinteressantes. Nas capturas, é possível perceber camadas compositivas que nos vão sendo reveladas à medida que nos detemos nas fotografias. Nestas vistas procuramos um significado, mesmo que não tenhamos alcance do sentido que o artista a elas tenha atribuído. Identificamos, segundo nossos códigos, camadas de significação.



Fig. 24. Peter Fraser, Sem título, 2002.

Outro artista a destacar é Peter Fraser (1953) e a série *Materiais* (*Material*, 2002). Na imagem apresentada por Cotton no livro, podemos ver um redemoinho formado por pó sintético que, segundo a autora, configura um microuniverso de matéria descartada [Fig. 24]. Na série *Materiais*, Fraser explora o que é o tema central tratado no capítulo do livro de Cotton, “como a fotografia mantém a dimensão física de coisas geralmente muito comuns, ao mesmo tempo que amplia seu potencial imaginário e seus significados conceituais.”⁵⁸

Os dois artistas fazem fotografias daquilo que é ignorado pelo olhar mais convencional, lugares vazios, espaços não atrativos, situações banais, materiais simples aos quais não dispensamos atenção. Esses registros são munidos de carga significativa a partir do momento em que alguém lhes direciona o foco. O registro e apresentação dessas imagens nos estimulam a pensar, como afirma Cotton: como foi que esse objeto acabou chegando aqui? Que ato ou cadeia de acontecimentos colocou-o em foco?

Outro artista que destaco na mesma perspectiva que a apresentada por Cotton, e que venho a aproximar da produção por mim desenvolvida no mestrado é o artista e fotógrafo francês Patrick Tosani⁵⁹ (1954).

⁵⁸ Ibid., p. 126.

⁵⁹ Patrick Tosani nasceu em 1954, em Boissy-l'Aillier, França. Estudou arquitetura de 1973 a 1979 em Paris. Vive e trabalha em Mayet e Paris. É professor na École National et Supérieure des Beaux-arts de Paris. Disponível em: <<http://www.patricktosani.com/>>.

O artista trabalha a questão da natureza da imagem fotográfica, as condições da sua aparência, desenvolvendo um processo de produção de forma simétrica que envolve o espectador no processo de interpretação fotográfica. O principal desafio de seu trabalho é articular o real a sua representação metafórica.⁶⁰ Nas fotografias de Patrick Tosani é visível um apuro técnico que confere às imagens o realismo monumental. Pela qualidade das impressões e das ampliações, os objetos fotografados adquirem uma carga de significados para além do real pertencente ao mundo sensível.

Além de tratar da fixação de imagens banais, Tossani altera suas escalas e, embora saibamos que se trata de ampliações, nossa percepção é abalada ao nos depararmos com as distorções entre objeto e representação.

Na série de fotografias com o título *ongle* [Fig. 25], das quais três trabalhos foram apresentados na Exposição Reflexio no Santander Cultural⁶¹, o artista

“isola e destaca a imagem de unhas em uma escala tão extraordinária que o estranhamento do espectador chega a fazê-lo duvidar daquilo que vê. Ao ampliar essa parte minúscula do corpo, e fazê-la preencher o campo total da imagem, o artista subverte a visão clássica que temos do real, além de suscitar a questão das transformações que a fotografia pode operar sobre a realidade”.⁶²

⁶⁰ GABRIEL, Florence. **Transpercement et intérieur externe**. Site do artista, sessão textos. Disponível em: <<http://www.patricktosani.com/>> Acesso em: 26 ago. 2013.

⁶¹ Exposição *Reflexio: Imagem contemporânea na França*. Mostra realizada no Santander Cultural, Porto Alegre, de 23 de abril a 23 de agosto de 2009.

⁶² CANONGIA, 2008, p. 69.

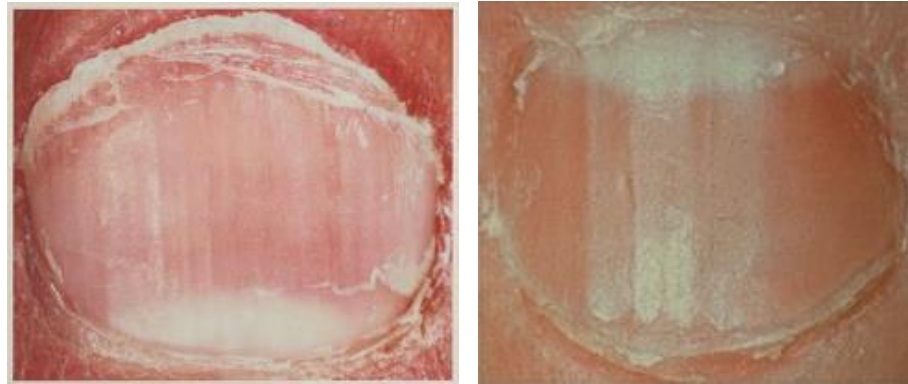


Fig. 25. Patrick Tosani, da série *Ongle*, 1990. Tiragem cibachrome. 120x120 cm.

Nas séries *Cuillères* (colheres) [Fig. 26], *Talons* (saltos) e *Géographie* (geografias), passamos a ter uma outra sensação diante das imagens de objetos comuns, agora ampliados. Estamos “em relação a”. Nosso ângulo de visão, nossa sensação e comportamento físico diante da alteração desses objetos transformam nosso modo de vê-los e de com eles nos relacionarmos. Associado ao registro de “objetos comuns, coisas não humanas” que Charlotte Cotton trata em seu texto, está a monumentalização que Tossani confere às suas imagens pela ampliação.



Fig. 26. Patrick Tosani, *Cuillères* (colheres), 1988, cada imagem tem 182x120cm, fotografia cibachrome.

Na monumentalidade adquirida pelas imagens de Tosani através da alteração da escala está presente a questão da fotografia como índice do real, a qual ele leva à discussão conceitual dos limites da gênese técnica e suas operações óticas. Segundo Canongia⁶³, não existe no trabalho de Tosani o interesse de manipulação com ênfase ao ilusionismo. No entanto, ainda que o artista não opere com o ficcional, os códigos das imagens que nos apresenta não são revelados de imediato. Somos envolvidos por certa nebulosidade até que nos familiarizamos com a imagem e temos a compreensão de sua escala real e, assim, a identificação com seu índice. O que a fotografia nos oferece não é o corpo em sua integridade, e sim sinais que apontam a sua existência, pois este perde sua matéria e reduz-se ao plano. Ainda assim a imagem é a prova documental de que esse corpo existe ou existiu em determinado local e tempo. Esse caráter comprobatório da fotografia nos instiga a questionar nossos próprios paradigmas diante de uma imagem que desestrutura o real instituído.

Ao nos afastarmos desse contexto da captura da imagem - pois quando é apresentada em espaços de arte estamos deslocados do local de sua geração - simultaneamente é deslocado seu referente, do qual nos afastamos. Imagens de objetos ou situações banais adquirem outras camadas de significados, questionando o próprio contexto em que foram geradas e sua suposta semelhança ou fidelidade com a realidade.

A alteração que provooco através da ampliação das imagens fotográficas pode gerar essa sensação de confusão, pois estamos diante de algo cuja escala real não está dada. A referência do local de onde foi registrada está presente no título, no entanto é possível perceber algo de incomum na imagem. Para comprovar essa indicação é preciso deslocar-se até o endereço apontado. De certa forma, no fato de apresentar apontamentos sobre o

⁶³ Ibid., p. 69.

endereço das imagens, existe um interesse em instigar essa curiosidade pela averiguação dos locais indicados. Algo banal passa a provocar sentidos que lhe possam ser atribuídos por distintas percepções, que vão somando-se à imagem através de distintos olhares.

Temos uma série de indicações de locais, dos quais só poderemos comprovar a existência ao ingressarmos na caminhada pela cidade, acompanhados de um mapa para localizá-los, sugerindo essa cartografia particular. O que essa caminhada pode apresentar? Esse percurso por uma cartografia que foi construída na ação, pelo fazer, pelo investir na cidade e nela buscar vistas de micropaisagens, situadas abaixo do nível onde comumente se localiza o olhar. Na profusão de imagens que povoam a cidade, olhar para o chão e nele descobrir espaços vazios e obscuros, entradas, saídas, passagens. No banal, perceber uma potência investigativa, que possibilite investidas para discutir o visível, o produzido e o representado. Meios de exploração das escalas, das medidas e dos recursos.

Neste capítulo, apresentei alguns pontos que estruturam o processo de pesquisa plástica e escrita. Um processo que tem início com a caminhada, a exploração de um pensamento sobre a paisagem e uma investigação a respeito do deslocamento do olhar. Reflexões acerca de meu pensamento sobre as imagens e o interesse por revelar e explorar a sua dimensão mais oculta, que resiste naquilo que não é visto, bem como implicações que dizem respeito à produção, descrição e representação de imagens aparentemente banais.

2. FOTOGRAFIA – IMAGEM E FICÇÃO

A seguir, faço algumas reflexões acerca da instauração dos trabalhos gerados durante a pesquisa do mestrado. Pretendo evidenciar as questões imbricadas no processo de realização da pesquisa que compreende as articulações entre teoria e prática.

2.1. Escalas desmedidas – o universo de Alice por Lewis Carroll

Como surgiu Alice? Assim como no livro de Lewis Carroll⁶⁴, em que Alice é uma personagem inspirada em uma pessoa real do convívio do autor, o meu *ser/sentir-me* Alice surge de observações do mundo real e da presença constante em meu imaginário da história de Carroll, ao pensar nos trabalhos dos quais trato neste texto.

A ficção fantástica de Carroll é baseada em um desejo de encontrar no mundo entediante e vulgar algo de extraordinário, algo que só na imaginação podemos alcançar. Ao ampliar detalhes de espaços existentes, pretendo ver e trazer à vista algo que estimule a fantasia. Revelar aspectos comumente não registrados por nosso olhar afoito, que necessitam de outro ângulo, outra posição para serem vistos e, também predisposição. Aproximar-me desses refúgios, cantos obscuros e silenciosos na cidade. Locais não vistos, portanto inexistentes. São resistências, indícios de vida, lembrando-nos que sob o concreto há terra.

⁶⁴ Charles Lutwidge Dodgson. Daresbury, Cheshire, Inglaterra, 1832 – Guilford, Surrey, 1898. Pseudônimo Lewis Carroll. Estudou no colégio Christ Church, na Universidade de Oxford, e ali ensinou entre 1855 e 1888. Foi diácono da Igreja Anglicana em 1861. Seus interesses múltiplos incluíam a lógica, a matemática, a poesia, a narrativa ficcional e a fotografia. Suas obras mais famosas foram: *Alice's Adventures in Wonderland*; 1865 (As Aventuras de Alice no País das Maravilhas) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*; 1872 (Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá). CARROLL, 2006, p. 139-140.

Originalmente, o primeiro título dado ao livro de Carroll chamou-se *Alice debaixo da Terra* e o autor escreveu-o em uma noite após um passeio de barco com as filhas de seu amigo, Liddell - Alice, Lorina e Edite – que lhe pediram que contasse uma história. O passeio foi até a noite e antes de dormir ele escreveu a história que lhes havia contado. Somente dois anos mais tarde, releu o texto, acrescentando-lhe alguns personagens e capítulos e publicou o livro com o nome *Alice no país das maravilhas*.⁶⁵

Curiosamente e auspiciosamente, a história vivida por Alice acontece embaixo da terra, abaixo do que o olhar poderia detectar e ao mesmo tempo acima, pois no nível da fantasia, do sonho. Ao sentir-se enfadonha, a personagem de Carroll encontra algo que a surpreende. Investe então em uma perseguição ao coelho branco de olhos cor de rosa, com bolsos no colete e um relógio para tirar dele.⁶⁶ Ao persegui-lo, entra em um buraco sem sequer pensar em como sairia dele. Alice aventura-se no desconhecido.

Muitas interpretações são atribuídas ao livro de Carrol, as quais tratam de uma leitura do universo adolescente e as mudanças ocorridas nessa fase, os conflitos e aprendizados, o crescer e encolher, as desmedidas do corpo adolescente e o não saber mais quem se é⁶⁷; críticas ao sistema educacional da era vitoriana com sua rígida doutrina baseada na repetição de lições e uma postura autoritária e punitiva dos professores, o que fica evidente nos versos que Alice recita ao longo do livro e que deveria saber de cor.⁶⁸ Outra leitura diz respeito a uma crítica à sociedade vitoriana de modo geral, com base na repressão

⁶⁵ POMBO, Olga. Como surgiu a Alice?. Disponível em: <www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/alice/comosurgiu.htm>. Acesso em: 7 jun. 2014.

⁶⁶ CARROLL, 2006, p. 15-16.

⁶⁷ BRITO, Aline Haiddé de. **Análise interpretativa do romance Alice no país das maravilhas**. UNIPAM. Orientação: Prof. Dr. Luís André Nepomuceno, 2007. Disponível em: <<http://www.psicologiananet.com.br/analise-psicologica-e-interpretativa-do-romance-alice-no-pais-das-maravilhas/1858/>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

⁶⁸ SOUZA, Caroline Garcia de. Lewis Carroll e a educação vitoriana em Alice no País das Maravilhas. UFRGS. Orientação: Prof.^a Dr.^a Sandra Maggio. Disponível em: <<http://www.wlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/estrangeira/SOUZACaroline.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

da vontade individual. Alice representará nesse cenário a imagem subversiva que rompe com as regras e transgredir o que se esperava da educação infantil da época.⁶⁹

Para além dessas leituras, interessa-me investir em uma abordagem que concerne ao tocante do universo mágico infantil e o interesse pelos jogos e brincadeiras dessa fase, bem como, a partir de Bachelard, uma perspectiva da miniaturização do mundo como desejo de possuí-lo.

Retomando o já dito no início deste texto, o universo de Alice surge em meu trabalho como uma referência ao desejo de explorar um microuniverso, presente em uma camada mais subterrânea, no caso específico, acima da terra, mas abaixo do panorama de visão que temos habitualmente. As camadas subterrâneas, ao mesmo tempo em que não são visíveis ou facilmente reveladas, são profundas e significativas. Desse modo, não ser visto não significa não existir. E a atribuição de visibilidade está relacionada com a exploração, levar ao extremo, investigar, buscar, desvendar e dar a ver.

De certo modo, algo que se assemelha à toca do coelho surge em momentos distintos e sempre como enigmas nas imagens por mim produzidas, pois o que se pode identificar nessas aberturas é apenas a escuridão [Fig. 27]. Contudo, a aventura proposta nessas imagens está mais situada em um nível investigativo sobre elas. O que são e o que podem revelar, o que podem sugerir, parecer ou representar?

⁶⁹ BRITO, Bruna Perella. **Alice no País das Maravilhas**: Uma Crítica à Inglaterra Vitoriana. Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2014.



Fig. 27. Claudia Hamerski. *Rua 24 de outubro, 200*. Fotografia impressa sobre papel fotográfico. 80x120cm. 2013.

No livro de Carroll, as ações de encolher e esticar sofridas por Alice provocam na personagem a sensação de estranhamento, de não mais reconhecer-se: “Então quem eu sou? Primeiro me respondam, e depois, se eu não gostar de ser essa pessoa, eu subo; se eu gostar, fico aqui embaixo até virar outra pessoa”.⁷⁰ Imbuída desse universo infantil, utilizo a miniaturização para me apropriar de um fragmento de mundo que tenho a possibilidade de

⁷⁰ CARROLL, 2006, p. 27.

reinventar. O tempo todo, sinto-me lado a lado com Alice, que ora encolhe, ora estica, e encontra para tudo, no País das Maravilhas, soluções mágicas.

Ao alterar a escala das imagens e propor relações entre escala real e apresentada, imagem e espaço onde está inserida e escala da imagem e de quem a vê, deste modo, pretendo aproximar-me dos locais que registro e explorá-los, revelar os detalhes e imaginá-los sob a perspectiva de sua dimensão e não da minha. De fato, estes locais é que são ampliados na imagem, mas a sensação final é de que eu encolhi. Proponho aí dois movimentos: o de nos miniaturizar ou/e de ampliação do espaço visível nas imagens. Temos a oportunidade de não apenas visualizar a imagem, mas estar inseridos na paisagem que ela propõe.

Estes movimentos referem-se à capacidade que temos de criar ilusões e, principalmente, a capacidade que as imagens podem ter de despertar em nós tais sensações. Ao ver uma fotografia finalizada e impressa, sinto-me um pouco Alice e fantasio esse universo inventado que no livro de Carroll possui todos os elementos típicos dos contos de fada: animais que falam, reis e rainhas, mudanças de tamanho em um passe de mágica, personagens enigmáticos que aparecem e desaparecem de uma hora para outra, somados ao fato de a história se passar dentro de um sonho, o que torna tudo muito complexo e curioso.

Outro foco de atração na obra de Carroll são as ilustrações de John Tenniel⁷¹. Os desenhos feitos pelo ilustrador mesclam o real, o fantasioso e o grotesco, aproximando-nos visualmente do imaginado por Carroll. As imagens são um grande atrativo na leitura do texto,

⁷¹ John Tenniel, Londres, 1820-1914. Cego de um olho e com uma memória fotográfica prodigiosa, desenhava sem modelos. Entre 1850 e 1901 colaborou com a revista satírica *Punch*, para a qual produziu mais de duas mil ilustrações e caricaturas. Ilustrou também vários livros, incluindo uma edição de 1848 das fábulas de Esopo, porém seus trabalhos mais importantes foram em *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho*. *Ibid.*, p. 143.

que nos possibilitam recorrer à visão desse universo, das cenas, dos cenários e personagens, pois a partir do momento que vemos uma representação de algo dito ou imaginado isto se torna mais presente para nós. Aproximamos-nos das imagens pensadas pelo autor e também comparamos as nossas imagens mentais com as representações. Nesse momento, o País das Maravilhas e seus personagens passam a ter um representante no mundo das imagens insinuando que ele tenha existido. Mesmo que nossa razão comprove que não, simulamos esse universo à medida que vamos lendo e observando os desenhos de Tenniel [Fig. 28].

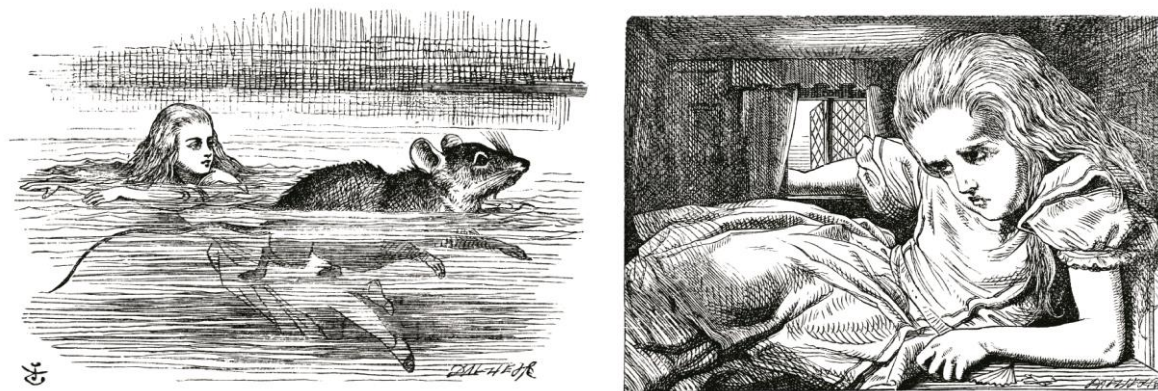


Fig. 28. Desenhos de John Tenniel. Ele produziu 92 desenhos para a obra de Carroll. Os originais foram gravados em blocos de madeira para serem impressos (xilogravura) e estão atualmente na biblioteca Bodleian, na Universidade de Oxford.

2.2. A Produção de ficções

Nos trabalhos desenvolvidos, a ficção surge como um desejo de alcançar no mundo visível outras possibilidades de visualidade. Nas fotografias busco pontos de tensão que estejam no limite entre o visível e o projetável através da mente. A partir do momento de sua

captura, a imagem passa a ser tratada como elemento da visualidade e manipulada segundo meus objetivos. Neste instante, procuro favorecer um olhar desviante do mundo real e produzir imagens.

No livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, o professor, fotógrafo e historiador Boris Kossoy⁷² retoma alguns conceitos concernentes à história da fotografia buscando a ideia da imagem fotográfica como documento e seu caráter de representação.

Desde o seu surgimento, a fotografia tem o caráter de “testemunho da verdade”. Diferentes ideologias têm se utilizado da imagem fotográfica para veiculação das ideias, formação e manipulação da opinião pública. Sobretudo quando se permite a veiculação de imagens de modo a multiplicarem-se massivamente.

As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.⁷³

Os dados que se referem à fotografia como ponto de partida ou fragmento da aparência das coisas seriam elementos favoráveis à produção de ficções. Através dela temos a possibilidade de apresentar os elementos visíveis no ambiente segundo nosso intento, explorando os aspectos correspondentes ao que pretendemos evidenciar.

⁷² Boris Kossoy nasceu em São Paulo, em 1941. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzi (1965), mestre (1978) e doutor (1979) pela Escola Pós-graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, além de museólogo e fotógrafo.

⁷³ KOSSOY, 2002, p. 21.

“O rastro indicial gravado na foto possibilita, certamente, a objetiva constatação da existência do assunto...”.⁷⁴ Desta forma, temos a permissão para produzir verdades utilizando a estratégia fotográfica, pois o que foi fotografado é vestígio do que existiu no mundo visível.

Segundo o Dicionário básico de filosofia, “ficção (do lat. *fingere*: fingir, imaginar), em seu sentido filosófico, é uma construção elaborada pela imaginação graças à qual um indivíduo acredita poder resolver um problema real (metafísico, lógico, moral ou psicológico)”.⁷⁵ No dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, “2 produto da imaginação 3 história inventada (em literatura, cinema, etc.) 4 conto, novela ou romance construído a partir de elementos imaginários e/ou elementos da realidade inseridos num contexto imaginário; narrativa”.⁷⁶

Através da ficção, usando a imaginação, nos apropriamos dos fatos e os controlamos, pois o imaginado acontece de acordo com o nosso interesse. Seria esta a maneira pela qual podemos dirigir o que nos rodeia e manipular a realidade de acordo com nosso desejo. No entanto, ao recorrermos à razão, voltamos ao mundo dos sentidos. Mas até mesmo os sentidos podem nos enganar.

Passo agora a tratar da ficção a partir de um conto de Guy Maupassant⁷⁷, no qual um paciente escreve a seu médico relatando o seu estado de espírito. Trata-se do conto *Carta de um louco*, que integra o livro de Guy de Maupassant, *Contos Fantásticos: O Horla e outros contos*.

⁷⁴ Ibid., p. 134.

⁷⁵ JAPIASSU, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2001. Disponível online com acesso restrito à comunidade da UFRGS, em: <<http://sabi.ufrgs.br/>>.

⁷⁶ Definição segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss. HOUAISS, Antônio (Ed.). Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss. 1ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.

⁷⁷ Henry René Albert Guy de Maupassant (5 de Agosto de 1850, Fécamp - 6 de Julho de 1893, Tourville-sur-Arques), foi escritor, poeta e contista. Na década de 1870, em Paris, onde se firmou como contista e teve contato com os grandes escritores realistas e naturalistas da época: Zola, Flaubert e o russo Turguêniev. Sua obra é conhecida por retratar situações psicológicas e fazer crítica social com técnica naturalista. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/>> Acesso em: 28 abr. 2014.

Após muito refletir sobre uma frase de Montesquieu⁷⁸, teria o louco chegado à conclusão de que o contato entre nosso interior com o exterior são os nossos cinco sentidos e contamos com estes para nos informar sobre o mundo e tudo o que nos circunda. Pois são as propriedades de nossos órgãos que nos determinam as propriedades da matéria e, sendo que temos apenas cinco sentidos. “- O olho nos indica as dimensões, as formas e as cores. Ele nos engana sobre esses três pontos”.⁷⁹ Apenas nos permite ver o que podemos comparar com nossa dimensão, o que é infinitamente maior ou menor não temos alcance. Assim sendo, não teríamos conhecimento da complexidade do Universo.

Portanto, todas as nossas ideias de proporção são falsas, já que não há limite possível, nem para a grandeza nem para a pequenez. Nossa apreciação sobre as dimensões e as formas não tem nenhum valor absoluto, sendo determinada unicamente pela potência de um órgão e por uma comparação constante com nós mesmos.⁸⁰

Dessa reflexão, atenho-me à última frase da citação anterior, “Nossa apreciação sobre as dimensões e as formas não tem nenhum valor absoluto, sendo determinada unicamente pela potência de um órgão e por uma comparação constante com nós mesmos.” A partir dessa provocação proposta por Maupassant é possível elencar reflexões e questionamentos pertinentes aos estudos do campo da arte e que dizem respeito a nossa relação com o mundo exterior circundante, e como a alteração de nossa sensação das escalas através da arte pode nos causar estranhamento.

Procuro, por meio da ampliação, tirar partido da incerteza de nossos sentidos para propor um afastamento do referente que nos conduza à ficção. As imagens que fixo utilizando

⁷⁸ MONTESQUIEU *apud* MAUPASSANT, 2007, p. 54-55: “Um órgão a mais ou a menos em nossa máquina teria feito de nós uma outra inteligência. [...] Enfim, todas as leis estabelecidas sobre o que é nossa máquina de um certo modo seriam diferentes se nossa máquina não fosse desta maneira”.

⁷⁹ MAUPASSANT, 2007, 54-55.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.

a fotografia e, posteriormente, o desenho, não se revelam por inteiro. Em muitos trabalhos existe a sugestão de uma entrada, uma caverna, algo dessa natureza, da qual não nos é dado a ver o interior. Assim, tudo o que nossos sentidos nos privam de conhecer, temos a liberdade para imaginar.

Em minha produção artística, fotografia e desenho unem-se para produzir versões a partir do que possa ser o real. Desse ponto de vista, existe um retorno a um período na infância onde havia o desejo de desvelar uma outra versão do mundo que nos cerca, algo que superasse a banalidade do cotidiano e pudesse corresponder à mente fantasiosa infantil. A capacidade de miniaturizar o mundo para poder dominá-lo, ter controle sobre o que nos cerca.

No sétimo capítulo do livro *A poética do espaço* de Gaston Bachelard⁸¹, para tratar do espaço existente na miniatura o autor faz referência à imagem das brincadeiras infantis com as casinhas de brinquedo e a fantasia de imaginar-se entrando em miniatura nesses espaços. Para Bachelard, esse poder inventivo vai além, essa imaginação miniaturizante é natural⁸², ela pode surgir em nossos devaneios a qualquer momento de nossa vida. Ao nos imaginarmos em miniatura damos espaço para aberturas representativas do mundo circundante, ultrapassando os limites do racional. Como afirma o autor, “A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens”.⁸³ Assim, a posse sobre o mundo estaria implícita na habilidade em miniaturizá-lo. Essa experiência está muito além do pequeno e do grande, para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura é preciso perceber o que há de grande no pequeno.⁸⁴

⁸¹ Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo francês, dedicou grande parte da sua obra à filosofia da descoberta científica, a qual procurou harmonizar com a filosofia da criação artística. BACHELARD, Gaston. *A miniatura*. In: **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁸² *Ibid.*, p. 158.

⁸³ *Ibid.*, p. 159.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 159.

Ao utilizar como exemplo um texto de Cyrano de Bergerac⁸⁵, no qual o autor descreve as propriedades de uma maçã, Bachelard nos aponta que o valor maior está nas sementes. A escrita de Bergerac é conduzida de modo que valoriza e reconhece o valor maior no que é pequeno, no detalhe e que, em se tratando da maçã, sequer está aparente.



Fig. 29. Registro de vegetação na cidade de Porto Alegre, Av. Venâncio Aires.

Nesse ponto é possível remeter às pequenas plantas sobreviventes nas fissuras da cidade. Esses vegetais são seres sem importância, por sua escala e utilidade. Aparentemente desprezíveis para que alguém possa pensá-las como objetos para o desenvolvimento de um trabalho, de uma pesquisa, mas o valor está nos sentidos que essas imagens possam inferir [Fig. 29]. Meu processo está centrado na atenção para os detalhes, no estranhamento e nas ficções que podem ser geradas através da arte.

No que tange ao campo da arte, são frequentes estudos de artistas que operam com questões referentes à atribuição de sentidos muito pessoais, mas que concernem a grande parte do público. São questões que dizem respeito ao que vivenciamos no mundo contemporâneo, como a simultaneidade da cidade, das informações e das comunicações. Fatos que nos colocam cada vez mais, e com enorme rapidez de renovação, diante de ficções. As redes sociais apresentam mentiras que são retratadas com a mesma velocidade de sua divulgação. O tempo em que vivemos não de certezas, mas de pontos de vista, de relatividades. Deste modo nos cabe ponderar, para onde afinal está direcionado o nosso olhar? Se de fato podemos acreditar no que ele nos apresenta? Como no conto de Maupassant, seguimos dependentes de nossos sentidos, ao passo que a comunicação visual hoje não nos apresenta fatos, mas sim versões.

⁸⁵ Hector Savinien de Cyrano de Bergerac (Saviniano Hércules Cyrano de Bergerac) (Paris, 6 de março de 1619 — Sannois, 26 de julho de 1655) foi um escritor e duelista. Tornou-se mais conhecido pelos muitos trabalhos de ficção feitos sobre sua vida.

A partir desse olhar, trato de algumas contribuições relacionadas à fotografia documental e ficcional, assuntos abordados a partir do olhar de Joan Fontcuberta⁸⁶ nos livros *A câmera de Pandora - A fotografi@ depois da Fotografia* (2012) e *O beijo de Judas – Fotografia e verdade* (2010).

No livro *A câmera de Pandora*, Fontcuberta propõe um novo entendimento sobre as transformações que o registro digital trouxe para o nosso mundo e discute se devemos falar em transição ou ruptura da filosofia que acompanha a fotografia. Nos remete ao mito grego da Caixa de Pandora, que liberta todas as desgraças humanas ou os bens deixando trancafiada somente a esperança: "Como câmera de Pandora, a tecnologia digital proporciona calamidade para alguns e libertação para outros".⁸⁷ Trata da fotografia digital como sem território, pois ao contrário da imagem analógica com suportes definidos impressos no papel, a imagem digital não tem endereço fixo, assim está ao mesmo tempo em toda a parte e em lugar nenhum. Fontcuberta procura nos chamar a atenção e questionar como será formada e criada nossa memória habituada ao papel documental do analógico.

Nos artigos que compõe o livro, apresenta questões envolvidas nessa transição, a fotografia como produtora de ficções reais, inserida em uma segunda realidade ou realidade de ficção.⁸⁸

No primeiro artigo do livro, *Fotografo, logo existo*, no qual fala da fotografia como promessa de eternidade, destaco a relação que podemos estabelecer entre a fotografia como registro de um tempo distante e, portanto, a possibilidade de contato com um momento

⁸⁶ Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) é um artista visual que trabalha com a fotografia de inúmeras formas, como criador, professor, crítico e curador. Professor em vários centros e universidades, na Europa e nos EUA, e colaborador de publicações especializadas em arte e imagem (Nueva Lente, Aperture, Afterimage, European Photography e Lápis), Fontcuberta tem em seu portfólio mais de cinquenta projetos, que vão desde a experimentação plástica à reflexão conceitual.

⁸⁷ FONTCUBERTA, 2012, p. 15.

⁸⁸ Ibid., p. 14.

passado e com uma memória, um episódio que pela fixação no papel nos permite sua eternidade. Através da fotografia temos a oportunidade de perpetuar o efêmero, o transitório, ou pelo menos a nossa versão.

Nas imagens que realizo está contido o desejo de fixação do detalhe, que é ao mesmo tempo efêmero. São como pistas de algo impermanente, vegetações de vida curta e transitórias, condicionadas às intempéries e à possibilidade de serem descartadas a qualquer momento. Em se tratando dessas plantas, a invisibilidade é que lhes assegura a permanência. Após fixadas no papel, sua permanência ocorre em outra esfera, como imagem e como vestígio, pois sempre a imagem vista trará a referência do que a originou, ou seja, depois de conhecer o registro fotográfico, cada vez que deparo-me com essas vegetações, é à imagem produzida que elas remetem. Deste modo, a permanência se dá também pela referência.

Em *O beijo de Judas*, Fontcuberta alia a credibilidade popular na fotografia como portadora da ética da visão com a traição, pois as imagens são sempre representações de alguma coisa e carregam em si algo de ficcional. As imagens podem nos trair pois são o resultado de um apontamento. “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” [...] e “O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”.⁸⁹ A mentira que realizo opera com o mínimo de alteração do referente, sua consumação está no enquadramento e na ampliação, naquilo que apresento e no que deixo oculto. Assim pretendo reforçar esse contato com o local de onde a imagem foi capturada e, ao mesmo tempo, afastar a identificação com seu referencial. Estamos diante de um registro, mas não sabemos bem do que se trata. Existe a intencionalidade de provocar os sentidos para o reconhecimento desse dado representativo de algo pertencente ao mundo exterior.

⁸⁹ FONTCUBERTA, 2010, p.13.

O que revelamos de uma imagem é o tanto de verdade que a ela atribuímos, uma relação de nossa projeção do perceptível. Meu olhar está direcionado a pontos que me interessam e, ao realizar um trabalho de arte, convido outros olhares a conhecer a minha verdade. Nesse momento, o trabalho está aberto aos juízos que se possam fazer dele, novamente caindo no abismo que aponta para as inúmeras possibilidades de interpretações do que se entende por verdade.

No texto em que trata de Vidência e Evidência, Fontcuberta⁹⁰ refere-se à certeza fotográfica como pura ilusão após trazer o filme *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, referindo-se à cena final, onde mímicos jogam tênis com uma bola inexistente e o personagem central do filme, Thomas, devolve a bola para que o jogo continue. A propósito do uso feito por Fontcuberta, interessa-me na trama de Antonioni a visão apontada por um olhar de lupa do fotógrafo que acaba por descobrir indícios de um crime. A obstinação do fotógrafo Thomas (David Hemmings) em desvendar o que percebia oculto na cena fotografada faz com que o fotógrafo amplie e reenquadre a imagem inúmeras vezes até que possa aproximar-se do objeto que pretende revelar, trazer à vista o que estava nebuloso [Fig. 30]. A percepção de um corpo oculto em meio ao gramado faz com que Thomas retorne ao Parque onde as imagens foram capturadas para constatar a veracidade do que suas imagens apresentam, o que de fato acontece. No entanto, acontecimentos na trama fazem com que tanto as imagens registradas por Thomas quanto o corpo encontrado na grama desapareçam e o fotógrafo já não tem mais certeza do que havia visto. O jogo final citado por Fontcuberta acentua essa incerteza quando, ao devolver a bola aos jogadores, ouve-se o barulho da mesma quicando no chão.

“A fotografia é uma forma de realidade mista, ou poderíamos chamar de realidade híbrida. Ela está ao mesmo tempo ao lado da realidade objetiva e da subjetiva do criador ou



Fig. 30. Filme *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni. Cena em que o fotógrafo amplia a imagem para revelar o que está escondido nas sombras.

⁹⁰ Ibid., p. 45

do espectador”.⁹¹ Segundo palavras do psiquiatra, psicanalista e professor Serge Tisseron⁹², em entrevista publicada na Revista Continuum número 23, na qual menciona que o sonho, a memória e a alucinação, assim como a fotografia, possuem duas entradas. No sonho, revivemos acontecimentos de nosso cotidiano, mas que são modificados ao sonhar. A memória é fabricada com base em imagens e sons e na alucinação há um misto de coisas reais e irreais. As fotografias, mesmo as consideradas jornalísticas, contêm uma parte de ficção porque são fabricadas.

Segundo Tisseron:

O objetivo da memória é nos ajudar a viver o presente, não nos projetar ao passado. Porque, se nos projetássemos ao passado, não poderíamos mais enfrentar o hoje. Ela não tem a função de nos fazer lembrar, mas, sim, de nos fazer esquecer tudo o que não é útil ao momento atual. Se por acaso não me recordo de algo, eu o fabrico e penso que estou lembrando. Eventualmente, a memória ajuda a reconstruir lembranças que não existiram, de maneira que se possa viver bem a atualidade. [...] A ficção opera de forma contrária à da memória. Ela nos faz antecipar o futuro, para também podermos enfrentar o presente. A principal dificuldade do ser humano é conseguir encarar seu presente constantemente.⁹³

Conforme os apontamentos de Tisseron, é possível pensar que nossa tão sonhada aspiração de viver o presente, concentrados apenas no momento atual, é algo de que não

⁹¹ TISSERON, Serge. A imagem entre a realidade e a ficção. Tradução Laila Garin. **Revista Continuum** - Itaú Cultural, São Paulo, nº 23, p. 16-21, dez. 07. Entrevista concedida por telefone aos jornalistas Marco Aurélio Fiocchi e Mariana Lacerda

⁹² Serge Tisseron nasceu em Valencia, 8 março de 1948. Psiquiatra, psicanalista e professor universitário, tem se dedicado há mais de 30 anos a estudos da imagem. Seus trabalhos sobre fotografia, história em quadrinhos e, mais recentemente, ambiente virtual, renderam cerca de 30 livros, além de inúmeros ensaios, como os que publica regularmente no blog Squiggle (squiggle.be/tisseron). Diretor de pesquisas da Universidade Paris X, analisa fenômenos como a memória, a vergonha, os segredos de família e a violência a que crianças estão expostas ao assistir TV ou entrar na Internet.

⁹³ TISSERON, 2007, p. 18.

somos capazes. Para nossa própria sanidade, tanto o esquecimento quanto a ficção nos auxiliam a enfrentar o presente.

No primeiro texto de *O beijo de Judas*, Fontcuberta nos lembra que estamos sempre tratando de questões pertinentes a nós mesmos e nossa prática criativa e que, com frequência, retornamos à mesma questão.⁹⁴ Embora não esteja na camada mais superficial do trabalho, existem dados que pertencem a esferas mais íntimas ou até mesmo inconscientes, que fazem referência a questões que o artista estaria sempre tentando resolver. Isso diz respeito a uma camada de sentidos nem sempre revelada, mas presente. O que mantém o retorno sempre à mesma questão, não apenas em sua produção, mas questões que possam estar imbricadas com seu íntimo.

Nesse sentido, o retorno ao que fora perseguido na infância surge aqui como um resgate e uma camada de motivação para o desenvolvimento da presente pesquisa. No que tange a uma determinação consciente e direcionada, me propus no desenrolar desse processo a criar relações que pudessem conduzir a ficções, utilizando como motivação a busca por vestígios de um período gravado em minha memória pessoal, o qual está situado na infância. As paisagens fotografadas nos espaços urbanos ecoam como o desejo de possuir e pertencer a este lugar como transposição de um momento pertencente a outro tempo.

As caminhadas são momentos de investigação do campo que me circunda, pois realizo meus trajetos em locais próximos ao local onde resido e mantenho meu espaço de produção. De certo modo, isso acontece por tratar-se de locais familiares pelos quais habitualmente transito, mas são também descobertas desse território conhecido, porém não explorado. Um fato que nos acomete com frequência é nos depararmos, passando sempre pelos mesmos locais, com elementos inusitados que sempre estiveram ali, mas aos quais

⁹⁴ FONTCUBERTA, 2010, p. 9.

nunca dispensamos a atenção até que, em determinado momento, eles nos olham e isso mobiliza nossa atenção. Meu primeiro olhar para as gramíneas deu-se de modo semelhante.

Segundo Didi-Huberman⁹⁵, ao vermos algo e sermos tocados por ele nos abrimos a uma outra dimensão essencial do olhar. A atenção a esses indícios de vida presentes na cidade e um projeto desenvolvido em 2010⁹⁶, levou-me a investigar o potencial imagético presente nessa pequena resistência. Uma pequenez que, à semelhança do que trata Bachelard, é grande, pois embora tenham poucos centímetros de altura em sua maioria, essas vegetações proliferam-se por todos os locais da cidade, nos espaços mais inusitados e adversos.

Esse olhar foi o disparador a partir do qual me pus a observar e gravar na memória locais onde encontrava vegetações rasteiras, pensando-as a partir de uma perspectiva de implicação, ampliando suas escalas e conhecendo esses locais à margem da paisagem da cidade.

2.3. Relações imprecisas: fotografia e referente, desenho e fotografia

Durante o processo de desenvolvimento da pesquisa, realizei percursos investigativos e anotações que apontavam para locais onde se desenvolviam as ervas daninhas. Algumas dificuldades concentraram-se inicialmente em utilizar o equipamento adequado para a captura das imagens, pois meu objetivo era a produção de imagens com profundidade de campo e foco em todo o motivo. Como pretendia registrar imagens muito próximas ao chão, foi preciso pensar em estratégias para capturá-las de modo que pudesse

⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161.

⁹⁶ Projeto Observatório realizado em 2010, no centro Cultural Usina do Gasômetro, com a participação de mais cinco artistas. O projeto consistia em um ateliê a céu aberto, com proposições no Terraço do 4º andar do espaço, no qual fotografei gramíneas e apresentei o trabalho *Paisagens Ampliadas*. Site do projeto: <http://observatoriodeartistas.blogspot.com.br/>.

obter os melhores resultados. A partir de algumas tentativas com o equipamento em mãos, percebi que teria melhores resultados posicionando a câmera na calçada, obtendo maior estabilidade. No entanto, com esse uso, limitava-se o controle da câmera pois, ao colocá-la na rua, deixava de ter o domínio completo de foco e enquadramento. Usei, para isso, da experimentação. Através de várias tentativas e retornando inúmeras vezes aos locais de registro, pude contar com um repertório maior de imagens para selecionar, dentre estas, as mais apropriadas para a ampliação.



Fig. 31. Claudia Hamerski. Registros Av. Venâncio Aires em abril de 2013, abril de 2014 e julho de 2014.

O processo de captura requer tempo, pois consiste em fotografar e retornar ao meu espaço de trabalho para verificar o resultado e a qualidade das imagens. Praticamente todas as imagens produzidas constaram de mais de uma sessão de registros, em datas e com iluminação natural diferente [Fig. 31].

As imagens que visualizo na tela da câmera são diferentes das visualizadas na tela do computador e ainda diferentes das imagens impressas. Assim sendo, tenho três passagens de representação da imagem: da imagem pertencente ao mundo exterior para a imagem que a câmera registra, dessa para a imagem que é visualizada na tela do computador e para a imagem final, que é impressa. Para ter conhecimento do resultado da

captura inicial necessito realizar todas as etapas, pois minha apresentação final é a imagem impressa.

No decorrer destas etapas surgiram novos elementos como potência para a produção de ficções, os quais identifico na utilização da fotografia em preto e branco e no desenho. Ao fazer uso desses dois recursos aproximo o desenho da fotografia pelo uso do preto e branco presente tanto na fotografia como no desenho e chamo a atenção para detalhes de sombra e luz, texturas e a imagem produzida diminuindo a atenção para a identificação do contexto de captura da imagem.



Fig. 32. Claudia Hamerski. Registro de desenho esboçado no mapa de reflexões, 2012.

Inicialmente não estava implicada a utilização do desenho. Após algumas experiências com a fotografia e ampliação das imagens, discussões de orientação e com a turma de colegas, surgiu a possibilidade de usar o desenho como recurso para fortalecer a ficção. Ao observar alguns desenhos no caderno que utilizei como *mapa de reflexões* [Fig. 32], percebi uma potência como atributo de verdade para a minha ficção. Ao projetá-los em escala ampliada essa validação tornou-se ainda mais evidente. O desenho, por tratar-se de um meio distinto da fotografia, reforça o afastamento do referente e possibilita outras interpretações.

Na superfície do papel essas imagens sofrem a ação da passagem, inicialmente do tridimensional, capturado no mundo sensível, para o bidimensional da fotografia e, de certo modo, um retorno do bidimensional para uma representação que pretende dar a sensação de tridimensionalidade através do uso dos tons de claro e escuro do desenho.

As imagens fotografadas e/ou desenhadas quase sempre remetem a cavernas ou buracos. Isso acontece pelo fato de as ervas daninhas desenvolverem-se de modo mais expressivo em locais com umidade, que estão concentrados em canos de escoamento e fissuras ou falhas nos muros e calçadas, onde existe um pouco de terra e minerais. Nessas

fendas encontrei a maior variedade de vegetação e com caráter propício ao direcionamento que pretendia dar à imagem.

Existe uma projeção pessoal ao interpretar as imagens finais como cavernas ou túneis, pois essa visão parte de um olhar interno e não será necessariamente o que as imagens irão suscitar. Ao visualizar cavernas ou túneis, projeto meu desejo ficcional de abrir espaços imaginários e criar ilusões. Em meio à cidade e nos locais menos prováveis, criar entradas, portais para o sonhado.



Fig 33. Registro na Rua Senhor dos Passos.

Algumas plantas, pela característica de suas folhas, seu caule e sua altura, revelam sua origem, fato que não interfere em minha proposição, pois ao mesmo tempo em que invisto em uma ficção, não tenho receio em denunciá-la como tal. Algumas pistas são propositalmente anunciadas, como uma ponta de cigarro que não é ocultada da imagem ou uma folha vegetal que se apresenta em tamanho monumental em relação ao contexto da cena [Fig. 33]. Estas pequenas provocações questionam a veracidade e a capacidade imaginativa que possamos ter diante dessa imagem.

Dentre as regras que me impus para a produção dos trabalhos, uma consiste em alterar o mínimo possível a imagem capturada, utilizando para isso apenas aspectos relacionados ao enquadramento e reenquadramento da imagem e questões de tratamento de luzes e qualidade de ampliação. Está implícito no processo a não inserção de elementos nos ambientes selecionados e igualmente a subtração de elementos. Deste modo, folhas gigantes, cabelo humano e indícios de materiais descartados surgem em alguns registros em proporções não convencionais.

A escolha da dimensão de apresentação da escala das imagens foi outro fator de bastante relevância e embate ao longo do processo. Meu interesse inicial era por ampliações em escala humana, pois implicam uma troca imediata e nos envolvem, através do estabelecimento de relações entre a minha escala e da imagem. Interessava-me que, diante

da imagem, tivéssemos a sensação de poder adentrá-la. A experiência dessas ampliações deu-se em diferentes materiais, especificamente tecido voal, papel fotográfico e papel algodão, sendo que o resultado que melhor correspondeu à expectativa foi a impressão em papel algodão.

Ao lançar um olhar sobre a produção da artista Lucia Koch⁹⁷ (1966), localizei questões relacionadas aos procedimentos e motivações para o desenvolvimento do trabalho da artista que surgiram como estímulos situados na esfera do íntimo como mobilizador para a sua produção. Elementos esses que colaboram na orientação para a efetivação de minha proposta artística.

Seus trabalhos apresentam estados alterados do lugar e respondem a um contexto e uma arquitetura dados. O uso de filtros que atuam sobre a luz própria de cada ambiente afeta o sujeito que o frequenta. Koch cria aparatos de comunicação entre dentro e fora, um sujeito e outro imprimindo gradientes de cor em materiais translúcidos ou recortando superfícies que são usadas em janelas, claraboias ou fachadas. Segundo o crítico e curador Moacir dos Anjos:

A investigação, a partir do emprego de fontes ou de campos luminosos, dos limites cognitivos que a arquitetura de uma casa ou de um prédio impõe a quem os visita ou neles mora foi exercitada, entre 1992 e 1996, por meio de sua participação no Arte Construtora, projeto nômade que reunia artistas para exposições em espaços de grande densidade simbólica.⁹⁸

⁹⁷ Lucia Koch nasceu em Porto Alegre RS em 1966. É artista multimídia, escultora e fotógrafa. Obteve, em 1989, bacharelado e licenciatura em artes plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde, em 2000, tornou-se mestre em artes visuais. Concluiu, em 2004, doutorado em poéticas visuais, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com orientação de Carlos Fajardo (1941).

⁹⁸ ANJOS, 2009, p. 15.

Segundo dos Anjos, Lucia Koch “reorganiza a compreensão visual de espaços, faz uso da luz para atingir seu intento e estabelece um sentido público para o trabalho, seja pela negociação envolvida em seu processo, seja pelo desconcertante efeito que ele causa”.⁹⁹

Na série de fotografias produzidas pela artista com o título *Fundos* [Fig. 34], o nosso contato primeiro com a imagem demonstra a sensação de confusão visual que enfrentamos.

Ao vislumbrar espaços arquitetônicos, iluminados, amplos e desconhecidos, algo de incomum nos convida a olhar mais uma vez, e percebemos então que estamos diante de vistas internas de fundos de caixas.



Fig. 34. Lucia Koch. *New Development*, impressão sobre lona vinílica, 10x30 m. *Vinho (duplo)*, lambda print, 3x4,80m. As fotografias da série *Fundos* foram feitas em colaboração com o fotógrafo Fábio del Re.¹⁰⁰

Em contato com os códigos que identificam a origem da imagem percebemos que estamos habitando a parte interna de uma caixa de vinho, ou de *spaghetti*, ou açúcar orgânico. Essas imagens que a artista captura através da fotografia são ampliadas em escalas arquitetônicas, como extensões das salas onde são apresentadas.

⁹⁹ Ibid., p. 15.

¹⁰⁰ Imagem disponível no site da artista, em: < <http://www.luciakoch.com/trabalhos/fundos/> Acesso em: 27 ago. 2013.

O trabalho de Lucia Koch está voltado para uma intervenção no espaço arquitetônico que envolva o espectador interferindo em sua relação com o próprio ambiente onde são instaladas suas obras. Outro aspecto também muito explorado na produção de Lucia Koch, o uso da luz, é trazido para os espaços escuros dessas caixas apresentando seus interiores. A artista desassocia, momentaneamente, as fotografias de seus referentes imediatos, assemelhando-as a perspectivas de lugares inventados. Ao operar com a visibilidade através da ampliação e uso da luz, provoca a sensação de um prolongamento das salas onde é apresentado.

No trabalho de Lucia Koch, a série *Fundos* é originada por um desejo de espaço. Segundo a artista, no apartamento que morava na infância não havia muito espaço e ela precisava inventar um espaço que não existia.

O interesse por espaços domésticos surge de um pensamento sobre o banal, permitir que algo estranho aconteça onde ninguém espera que aconteça. Nesses espaços, as alterações que a artista faz utilizando filtros de luz provocam mudanças sutis.

Ao operar com a ampliação e grandes dimensões, Lucia Koch propõe uma relação diferente com as escalas, convidando o espectador a sentir-se implicado. E ao mesmo tempo, é preciso permitir-se ficcionalizar para fazer dos fundos de caixas registrados por Koch espaços arquitetônicos.

Bachelard trata da representação como um “corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens”.¹⁰¹ Ao ampliar pequenos universos localizados em objetos comuns, Koch inventa espaços novos - os mesmos que buscava na infância - que pertençam a ela e que tenham a dimensão e a luz que a artista projetava. Com a série *Fundos*, alcança seu intento através da fotografia. Arquiteturas pertencentes a um universo pessoal. Os ambientes criados pela artista são claros, lúcidos e atraentes e ao mesmo tempo

¹⁰¹ BACHELARD, 1993, p. 159.

solitários e frios, com exceção de alguns onde existe uma entrada para a luz que projeta formas e nuances de acordo com a iluminação exterior. As aberturas nas caixas são provenientes das próprias embalagens ou são interferências feitas por Koch nas caixas para obter espaços com efeitos mais interessantes.

Os espaços fictícios gerados por Lucia Koch existem no universo das imagens, como provocações à veracidade do que é capturado no mundo visível. Existe em seu trabalho a busca por uma tipologia, algo que crie identificação com espaços existentes, como salas, corredores, para que as imagens funcionem como extensão dos locais onde estão instaladas.

As imagens originadas do trabalho de Lucia Koch nos mostram as possibilidades de como nos comportar nesse espaço por ela inventado. De certo modo, estes espaços, embora abertos e visíveis, nos revelam o fundo e a ausência de uma saída. Quando penetrados, a única alternativa é o retorno, pois conduzem a lugar nenhum.

Como afirma a pesquisadora Eliane Chiron¹⁰², é sempre importante voltar ao início. Ao fazer esse retorno e retomar um trabalho da década de 1980, percebemos que Koch mantém a proximidade com o que persegue durante toda a sua produção. As questões que envolvem a arquitetura, os espaços, sua ambientação e reinvenção retomam sua busca por um espaço seu, aquele que não tinha na casa da família, como também aquele que desejava depois em sua primeira habitação.

O trabalho com a luz e a modificação do ambiente através desses detalhes sutis, adicionados por uma película colorida, ou uma luz de outra intensidade, ou recortes que desenhem através da luz, remetem à busca por um espaço que, além de seu, pudesse trazer algo de sensível, que provocasse mudanças no estado de percepção daquele que entrasse em contato com o ambiente.

¹⁰² Eliane Chiron, artista, pesquisadora e professora emérita da Universidade de Paris I (França), em fala proferida no Seminário *O público, o privado e o íntimo na arte contemporânea*, ocorrido dos dias 17 a 21 de março de 2014, na sala 63G do Instituto de Artes da UFRGS.

As caixas de papel, presentes nessa primeira etapa de sua vida artística, eram um recurso de mobiliário, mas que, para a artista, apresentavam-se como possibilidade de criação. Durante algum tempo de sua produção, povoaram seu imaginário até que as retomasse para, enfim, trazer à materialidade seu desejo criativo, através da fotografia e ampliação.

Esses ambientes anexos ao mundo sensível são habitáveis somente no nível da imaginação. Embora configurem ambientes vazios, a luz surge como um elemento que preenche o espaço e adiciona a ele conotações, desenhos, volumes, que são acentuados pelas linhas e dobras que constituem as caixas, reforçando assim a sensação de tridimensionalidade e profundidade.

As imagens ampliadas colocam em evidência esses registros e despertam uma sensação de estarmos implicados nos ambientes sugeridos pela artista. As caixas não são mais simples caixas, tornam-se extensões virtuais dos espaços onde se instalam.

Como menciona Fontcuberta, “... talvez a fotografia não minta, mas os fotógrafos, definitivamente sim.”¹⁰³ Pela intervenção, que pode ocorrer de formas diversas, apontamos para uma direção, solicitamos um foco e, com isso, criamos a nossa própria realidade e, não satisfeitos, convidamos o espectador a acreditar em nossa mentira. Diante da imagem que mascara o real e o apresenta sob uma nova perspectiva, somos levados a questionar a aparência e perceber o que transforma o espaço em lugar.

Ao tratar da miniatura, Bachelard aponta em seu livro *A poética do espaço*, que “... devemos procurar as imagens da primeira vez.”¹⁰⁴ Aquelas imagens às quais nos entregamos ingenuamente, que despertam mais que a sensação da constatação, nas quais temos a liberdade para entregarmo-nos ao devaneio.

¹⁰³ FONTCUBERTA, 2012, p. 12.

¹⁰⁴ BACHELARD, 1993, p.164.

O primeiro olhar que direcionamos a algo está liberado da razão. Em um momento posterior, passamos a codificar, interpretar a partir de nosso repertório e racionalizar. Esse primeiro contato que temos com as imagens é que nos revela seus mistérios, que também são nossos, pois dizem de particularidades que estão em nós e assim conduzem nossa organização mental em relação ao que estamos vendo.

Segundo a professora, artista e pesquisadora Eliane Chiron, “Cada artista dá a ver um mundo diferente, tão real quanto os outros.”¹⁰⁵ Sua busca é sempre por um resultado exitoso, mesmo que no caminho surjam percalços e desvios. O artista, de certo modo, persegue ao longo de sua produção um mesmo assunto que terá relação com questões que lhe são fundamentais.

Ao partirmos desse ponto de vista pessoal sobre o mundo, colocamo-nos a tarefa de dar vida e força às nossas visões. Em algumas investidas, partimos conscientemente de experiências concernentes a nossa vida íntima e, ao explorá-la, apresentamos dados que terão potência diante do olhar do público. Outros trabalhos trazem uma carga pessoal muito íntima, que sequer é revelada ao artista. Ao apresentar sua visão através da arte, este deixa ocultos esses sentimentos pessoais que, unidos a outras experiências, geraram a obra. O espectador poderá ou não identificar essa parcela de intimidade incerta que fica oculta no trabalho.

Elementos que me parecem pulsantes para pensar meu trabalho, os quais indetifico nessa busca pela criação de um espaço novo, a manipulação fotográfica através da alteração das escalas das imagens, a atenção voltada para elementos pertencentes a um universo do banal, invisível, e a proposição de um afastamento do referente. Por contraste, percebo a presença e ausência da luz, provocando a sensação de profundidade ou afastamento.

¹⁰⁵ Eliane Chiron, em entrevista concedida à professora, artista e pesquisadora Sandra Rey e publicada no Jornal Zero Hora, em 29 de abril de 2014.

Provocar um pensamento sobre o que as imagens nos apresentam, como as imagens podem manipular nossa visão sobre algo capturado do mundo visível criando outros sentidos, são questões que me instigam a produzir e pesquisar. Manifestam-se como potencialidades para pensar a dimensão que a imagem fotográfica pode conferir ao real.

Cheguei a pensar em utilizar a projeção das imagens como alternativa para a monumentalidade e escalas que envolvessem o espectador. No entanto, a projeção por não ter materialidade configura algo sem lugar e assim perde o caráter documental.

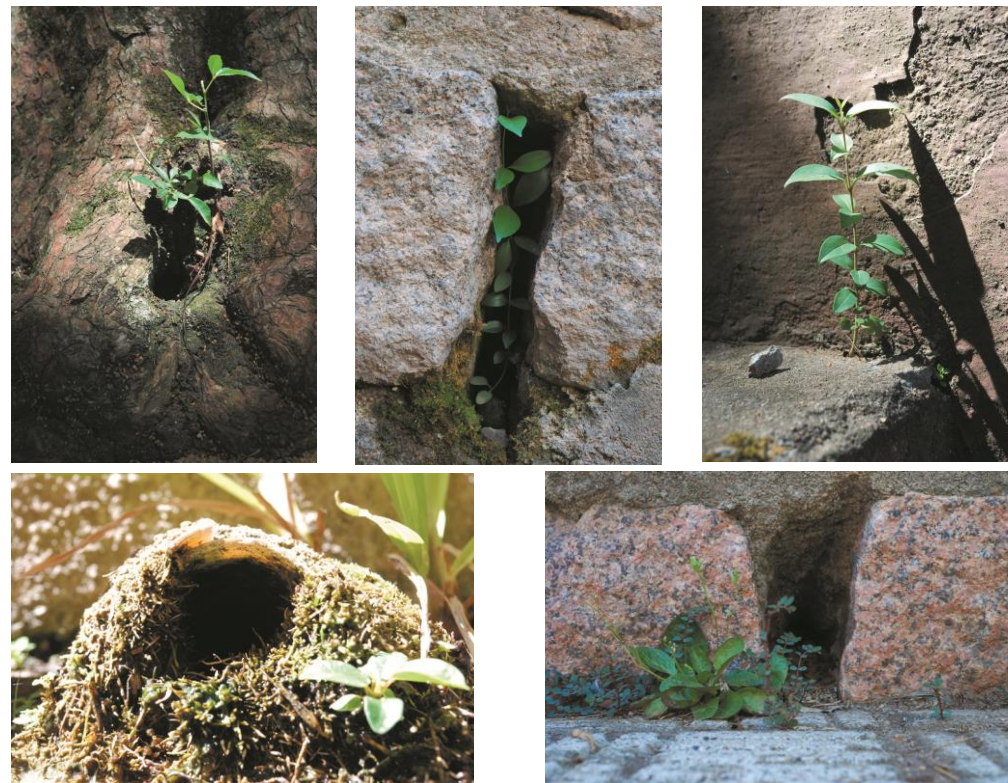


Fig. 35. Claudia Hamerski. Série *Rua 24 de outubro*, 200, 80x120cm e 120x80cm.
Fotografia impressa sobre papel fotográfico, 2013.

Os primeiros trabalhos realizados foram ampliados em papel fotográfico em dimensões de 80x120cm. Como título, as coordenadas de sua localização, nas quais indico o nome da rua e o número mais próximo ao local da capturada. Como nos primeiros trabalhos registrados na Praça do DMAE, localizada na Rua 24 de outubro, 200. Assim, essa série composta por cinco imagens leva o título, *Rua 24 de outubro, 200* [Fig. 35].

Com o desenvolvimento da pesquisa, optei por colocar as imagens em relação. Não apresentar cada imagem como única, mas também ampliá-la pela repetição e justaposição. Realizei ampliações em escalas um pouco superiores à escala original do objeto fotografado, de 25,5 x 39,5 cm, justapondo imagens coloridas, em preto e branco e desenho.

Esse conjunto de imagens compõe o trabalho *Onde ninguém habita*. [Fig. 1] Na construção deste título, existe uma intenção proposital de indefinir o habitável. Trato de locais onde não se identifica existência de vida, a não ser dessas microvegetações que sobrevivem em um esforço natural, ou adaptativo, conforme o meio lhes proporciona. A palavra *ninguém*, que dentro de uma oração caracteriza um sujeito indefinido, indica a presença de algo, no caso *ninguém*, que pode ser definido segundo o dicionário¹⁰⁶ como, “1 pessoa alguma, 2 indivíduo de pouca ou nenhuma importância”. Trata-se, pois, não de um vazio, um espaço sem nada, mas sim um espaço com *ninguém*. Há, de certo modo, o desejo de preenchê-lo com *alguém* ou algo que pode ser situado no olhar que é apontado a estes locais, ao trazê-los como habitados por *ninguém*. Por sua vez, *onde* indica, “1 em que lugar, 2 em que, portanto trato do *lugar* em que *ninguém*” poderia habitar ou espera-se que habite. *Habitar* refere-se a, “1 ocupar como residência; morar, 3 estar presente; permanecer”.

¹⁰⁶ No texto as definições de *ninguém*, *onde* e *habitar* são utilizadas conforme a definição do Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss. HOUAISS, 2009.

Deste modo, solicita-se nestas imagens a presença e permanência de alguém nestes lugares, antes inexistentes porque inabitados, invisíveis. Assim como nos títulos atribuídos aos demais trabalhos, objetos deste estudo, que indicam lugares, endereços que poderiam ser de habitações, locais de convivência, espaços existentes na malha urbana, *Onde ninguém habita* é formado por um conjunto de imagens que indicam também lugares e um convite ao habitar, permanecer em contato com as imagens.

A presença das imagens em escalas um pouco maiores que as originais surge como um catálogo para esses registros, espaços dos quais não temos a localização e que não sabemos a real dimensão. Como uma cartografia pessoal, são pontos na cidade que ativam meu olhar ao atrair minha atenção para as gramíneas que surgem entre essas fissuras em meio ao concreto. Em algumas imagens o desenho repete a fotografia e ambos apresentam faces do real.



Fig. 36. Claudia Hamerski, registro fotográfico, Porto Alegre, 2013. A fotografia compõe o trabalho *Rua Jacinto Gomes, 140*. [Fig. 12].

O contato com essas imagens ao longo do processo de sua geração promove uma espécie de velamento das questões que esta traz e a dificuldade de perceber a imagem com distanciamento. Estamos tão imersos no processo que a todo tempo vemos as imagens e o trabalho em função dos resultados esperados. Nesse sentido posso ver no registro de um boeiro a projeção de um túnel que está muito mais em mim que na própria imagem [Fig. 36].

Este enredamento torna penosa a tarefa de observar o trabalho com certa imparcialidade e explorar os elementos que realmente dizem dele, o que ele questiona e o que acontece no momento de sua instauração. Quais são as aberturas que proporciona e como dialoga com seu espectador e com o campo da arte.

Ao pensar em estratégias para afastar-me do olhar de quem produziu o trabalho, existe um procedimento que utilizo quase que de modo instintivo. Após concluir um trabalho, tenho por regra confrontá-lo com o espelho e ver a sua imagem refletida.

Ao ver os trabalhos no espelho, tenho a sensação de ter algo do olhar do outro. Estranhamente, é preciso que eu visualize as imagens em um lugar não existente para que possa ter a dimensão do que aparentam em sua concretude.

No texto *De outros espaços*, Michael Foucault¹⁰⁷, ao trazer o conceito de heterotopia, situa as utopias como sítios sem lugar real¹⁰⁸. No entanto, haveria também o lugar das "utopias realizadas", estas pertencentes a sítios reais. Esses lugares fora de todos os lugares seriam chamados por Foucault, em contraste às utopias, de heterotopias, às quais o autor sugere uma mistura análoga a do espelho.

“O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo.”¹⁰⁹

Preciso ver no espelho o reflexo da imagem gerada e matérica, o qual é uma imagem irreal, pois está contido em um espaço não existente, mas que me situa do espaço real no qual estou. A fotografia reflete algo do mundo visível que é fixado no papel através da impressão ou desenho. No momento que antecede essa impressão, ela pertence ao virtual. De certo modo, configura também uma heterotopia, pois é um espaço múltiplo existente e também não existente.

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2013.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 3.

Quando essa imagem torna-se matéria impressa no papel, preciso que ela retorne ao universo irreal para poder apreendê-la de outro modo.

“O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá.”¹¹⁰

Ao fazer essa analogia, Foucault pretende trazer à luz o conceito pelo qual a heterotopia é descrita como esses “lugares-outros” produzidos por todas as sociedades.¹¹¹ O lugar-outro visualizado no espelho me permite ver o local onde estou e o que me circunda. Embora seja irreal, a imagem me situa no mundo sensível. A produção de imagens que se assemelham ao real e o representam geram esses lugares-outros, existentes em sua real dimensão e localização geográfica, porém não existentes na escala em que são representados.

2.4. Contraponto entre a tecnologização da imagem e a técnica – fotografia digital e desenho

No trânsito entre linguagens existem sempre alguns desvios que ficam no espaço da transição. Da linguagem oral para a escrita, da captura de um dado existente no mundo para o registro fotográfico, ou gráfico, ou plástico. Da fotografia para o desenho, do desenho para

¹¹⁰ Ibid., p. 3

¹¹¹ Ibid., p. 4.

a pintura, ou para a gravura. Nessas passagens, o deslocamento do meio produz um deslocamento do referente.

As etapas que correspondem ao processo de criação dos trabalhos em questão, nesta dissertação, compreendem: caminhadas, registros fotográficos, tratamento digital, ampliação e impressão fotográfica, e, em outro movimento, ampliação em desenho a partir da observação de fotografias impressas e/ou a partir da projeção da imagem. Nos trabalhos finais, as etapas coexistem mesmo sem que possamos visualizar todo o processo que as instaurou.

Nessas transições de uma linguagem para outra, aparatos tecnológicos e a manualidade coexistem e me auxiliam mutuamente a percorrer os caminhos que me conduziram aos resultados almejados. Na passagem de um meio para o outro, de uma linguagem para a outra e de um suporte para o outro, os elementos se contrastam, e, ao mesmo tempo, se complementam.

Como já mencionado, as imagens são capturadas por uma câmera digital. A primeira imagem gerada pertence à virtualidade. Ao imprimi-la em papel, materializo-a. Nesse momento, a fotografia gerada virtualmente complementa a matéria, pois esta não poderia existir sem o auxílio do aparato tecnológico. Enquanto virtualidade, possibilita a experimentação e alteração de tons, de enquadramento, de dimensão. Desse modo, a imagem impressa é a soma destas ações de pós-produção da imagem capturada até que esta seja finalizada na impressão em papel. Neste processo, conto com o auxílio da câmera fotográfica, do computador, dos programas de edição e máquinas de impressão, aparatos tecnológicos digitais que proporcionam a terminalidade plástica da imagem, ou seja, a fotografia impressa.

No processo de elaboração dos desenhos são somadas outras etapas a estas já mencionadas da captura da imagem no mundo real. Para a realização dos trabalhos em

desenho, além do aparato tecnológico, conto com a precisão e habilidade do olho e da mão humana. Os desenhos partem da observação de fotografias impressas em escalas convencionais, para serem reproduzidas em escalas ampliadas como no trabalho *Onde ninguém habita* [Fig.1], no qual estão justapostos imagem fotográfica e desenho em escalas ampliadas.

Na realização dos trabalhos em grande escala, como *Rua General Câmara, 318* [Fig. 8], as imagens fotográficas são ampliadas com o auxílio de um projetor [Fig. 37]. Uma fonte de luz projetada na parede reflete a imagem fotografada e, à medida que esta é ampliada, a imagem se dilui, a projeção perde a nitidez e a exatidão das linhas. O que registro a partir desta projeção é apenas um esboço do que será o trabalho, que me serve como guia para ser fiel às proporções e organização dos elementos presentes na imagem fotográfica e que irão compor o desenho.

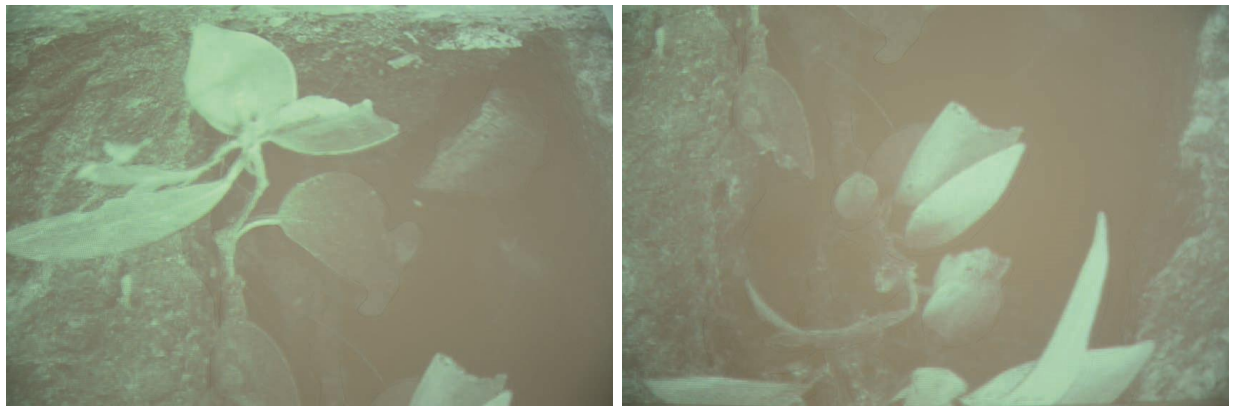


Fig. 37. Claudia Hamerski, registros de detalhes da imagem projetada na parede para a realização do trabalho *Rua General Câmara, 318*.

A partir do momento que tenho as linhas de base para a construção do desenho, sua elaboração se dá frente à observação da imagem na tela do computador e imagens impressas coloridas e em preto e branco, pois cada recurso me permite o acesso a detalhes específicos. Com a fotografia colorida, tenho acesso aos elementos existentes no local da captura e posso manuseá-la como desejar. Na imagem em preto e branco a atenção está concentrada para detalhes de luzes e tonalidades entre o claro e o escuro. O computador permite que amplie e foque em cada detalhe específico para estudar suas minúcias. Ainda assim, meu objetivo não é realizar uma cópia fidedigna da imagem fotográfica e sim reapresentá-la, reforçando suas características ficcionais. Se na fotografia ocorre um chapamento da imagem, no desenho posso simular a perspectiva e os volumes. Na gradação que me permite a monocromia do uso do grafite, encontro as variações que me auxiliam na criação dessas sensações [Fig. 38].



Fig. 38. Claudia Hamerski, *Rua Senhor dos Passos, 248*, desenho de grafite e pastel seco sobre papel.
60x80cm, 2013.



Fig. 39. Sem título, acrílico sobre lona, 1991.
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

No texto *Intersecções: fotografia e pintura*, no qual trata de uma série de trabalhos produzida por Mário Röhnelt nos anos 90, a professora, artista e pesquisadora Maria Ivone dos Santos trata de questões imbricadas no processo do artista ao trabalhar a passagem da imagem fotográfica para a pintura. No trabalho de Röhnelt, segundo a autora, o alto contraste é utilizado para reduzir o tridimensional ao plano. O artista utiliza como “protocolo de ação”, segundo palavras da autora, o uso do preto e branco, a uniformidade da fatura e a variação da escala obtida através do uso de um retoprojetor. A autora menciona a radicalização do *chiaroscuro*¹¹² em preto e branco¹¹³.

Questões trazidas por Santos neste texto que me ajudam a pensar a passagem da fotografia para o desenho estão situadas no uso da luz e na monocromia possível nos graus de intensidade com que utilizo o lápis grafite.

O desenho promove assim uma grande ilusão, soma de milhares de traços, linhas que, justapostas, nos trazem a sensação de formas e imagens, que se revelam na inscrição ou apagamento destas grafias. Partes que se adensam e ausências de traços nos dão a impressão de volumes e formas e sugerem lugares, entrâncias, elementos.

Utilizo o grafite em tons que vão do branco ao preto para representar a cor. Embora não esteja visível, nas paisagens que realizo existem verdes, cinzas, pretos, amarelos, cores que podem ser sugeridas pela diferenciação dos tons através de maior ou menor intensidade aplicadas, deixando o rastro de sua referência. A representação de um galho, folha ou rocha sugere as cores que esses elementos revelam ao ser tocados pela luz. Como se

¹¹² Chiaroscuro (it., “claro-escuro”). Termo denotativo dos efeitos de luz e sombra numa obra de arte, particularmente quando compõem um forte contraste. Leonardo da Vinci foi um dos pioneiros do chiaroscuro, mas o termo é mais usado com referência a artistas do século XVII, em particular os Caravaggisti e Rembrandt, cujo tratamento de luz e sombra, não só nas pinturas, como também nos desenhos e gravuras, nunca foi superado. CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹¹³ SANTOS, 1997, p. 73.

estivéssemos em um ambiente escuro, nossos sentidos são capazes de perceber apenas variações entre o branco e o preto, a ausência ou a presença da luz. Nesse universo que apresento não há cores, pelo menos não visíveis, mas em potência, ocultas pelas variações entre o preto e o branco.

2.5. Ruídos na transversalidade de meios

No texto *Na caverna de Platão* de Susan Sontag, a autora inicia com a seguinte pontuação:

A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade. Mas ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais.¹¹⁴

Ao mencionar que continuamos na caverna de Platão - o nosso mundo - com meras imagens da verdade, Sontag indica as imagens registradas pela fotografia desde seu surgimento em 1839 como um inventário de imagens, possibilitando-nos reter o mundo inteiro. Assim, o olho insaciável que fotografa alteraria as condições de confinamento na caverna, indicando o que vale a pena olhar e o que temos o direito de observar.

Ao fotografar nos apropriamos da coisa fotografada e nos colocamos em relação ao mundo, ao conhecimento e ao poder. Essa sensação de posse remete ao fato de que o que fotografamos partiu do direcionamento de nosso olhar. Mesmo que muitos fotografem um mesmo objeto, sempre haverá distintos pontos de vista. O foco, o enquadramento, o pensamento sobre a imagem capturada terão tantas conotações quanto cliques.

¹¹⁴ SONTAG, 2004, p. 13.

Ainda assim, da Caverna de Platão temos acesso ao que esses tantos olhares nos indicam. Fragmentos do mundo, de fatos, de episódios e realidades às quais só poderíamos testemunhar em completude com nossa presença. Através da fotografia, essas informações chegam até nós, direcionadas, manipuladas, por vezes maquiadas. Ainda assim, aquilo que conhecemos através da fotografia torna-se muito mais real para nós do que se não a tivéssemos visto.

“As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas”.¹¹⁵ Para que possa circular e tornar a informação que contém acessível, a fotografia necessita de uma apresentação coerente e organizada. O melhor modo de fazê-la, durante muitas décadas, foi através dos livros, os quais se apresentavam como o “mais influente meio de organizar (e, em geral, miniaturizar)”¹¹⁶ fotos. A foto em um livro é naturalmente a imagem de uma imagem. Ainda assim, perde muito menos de sua característica essencial que uma pintura ou um desenho. Essa transposição adiciona à imagem mais uma camada de significado e de interpretação, pois nunca teremos a certeza de que o azul que vemos na imagem era realmente o azul do momento e local da captura. Da câmera para o papel ou para o computador, projetada, impressa e reimpressa, a imagem vai sofrendo alterações. O realce é do fotógrafo, do impressor, daquele que se apropria da imagem no meio virtual e a utiliza. Não temos a certeza de que as obras que vemos são de fato o que deveriam ser, a não ser que tenhamos acesso ao original. Esse fato ganha força, em se tratando da imagem de uma pintura ou um desenho.

No que tange aos trabalhos desta pesquisa, o ruído primeiro a que estão expostos é o ruído digital, uma variação aleatória da imagem que não corresponde à realidade, que pode

¹¹⁵ Ibid., p. 15.

¹¹⁶ Ibid., p. 15.

ocorrer na variação de brilho e cor da imagem capturada pela câmera. Esse primeiro ruído com o qual me deparo gera algumas atualizações da imagem e do motivo, pois a cor tem a capacidade de intensificar, dramatizar ou amenizar uma cena, do mesmo modo que variações de tonalidade das cores condizentes com as do mundo real alteram a imagem.

No momento da pós-produção, adicionam-se ruídos posteriores que ocorrem em virtude das alterações no tratamento da imagem. Para a obtenção de uma boa fotografia, são-lhe impingidas alterações que irão distorcer a representação fotográfica do capturado no mundo visível. Mesmo que imperceptíveis, essas alterações atuam como provas da impossibilidade de reproduzir um dado existente com fidelidade.

Além disso, a partir do advento da fotografia tudo pode ser enquadrado, separado de qualquer coisa. Por meio da foto o mundo passa a ser constituído de uma série de unidades de um todo, manipulável e interpretável segundo o olhar de quem fotografa e apresenta. “A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca.”¹¹⁷ Uma visão de mundo sem continuidade, mas que confere a cada momento o caráter de mistério.

Toda foto tem múltiplos significados. Segundo Sontag:

“A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto’. Fotos que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.”¹¹⁸

Aí reside o ponto que destaco na produção das imagens fotográficas e nos desenhos apresentados, o qual se situa em sugerir através da manipulação das imagens capturadas relações para além das racionais ou referenciais.

¹¹⁷ Ibid., p. 33.

¹¹⁸ Ibid., p. 33.



Fig. 40. Rua General Câmara onde foi feito o registro fotográfico para a realização do trabalho *Rua General Câmara, 318* [Fig. 8].

Os ruídos produzidos nessa passagem são camadas a adicionarem-se, incorporando significações. De certo modo, são transversalidades e não passagens, pois a imagem digital está contida no cerne da fotografia impressa, assim como no desenho que se originou desta, e ambos provêm de um dado capturado no mundo sensível, atuando enquanto imagens, como apontamentos desta realidade da qual são recortados [Fig. 40].

“A fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmera o registra. Mas isso é o contrário de compreender, que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser.”¹¹⁹ Ao reproduzi-lo e apresentá-lo segundo um apontamento, tento alterar a percepção sobre o mundo, destacar um novo ponto dentre esse inventário de imagens, indicando uma nova imagem para ser vista.

Da fotografia para o desenho, ocorrem alguns trânsitos de suporte, de linguagem de meio e de modos operatórios. Se para a produção das imagens as operações consistiam em caminhar, fotografar e ampliar, para a realização dos desenhos atuam outros processos de ampliar, projetar, esboçar e desenhar, estando implicadas nesta última ação a observação, a projeção e a transposição gráfica de códigos pertencentes a uma imagem digital.

No decorrer do processo de feitura do desenho, uma parte fica visível e a outra é ocultada pela própria mão que realiza a ação. Mesmo ao fixar o papel na parede para a realização dos desenhos em escalas maiores, ao me aproximar não vejo o desenho, apenas a linha que está sendo inscrita sobre o papel. A todo momento o trabalho pede o afastamento para ser visto [Fig. 41].

¹¹⁹ Ibid., p. 33.



Fig. 41. Claudia Hamerski. Registro fotográfico para a realização do trabalho *Rua General Câmara*, 318 [Fig. 8]. Fotografia registrada em 2013 e desenho realizado em 2014.

As ações de aproximar e afastar são inerentes ao processo de visualização da imagem em construção e, de igual modo, colaboram para a produção de distorções entre a imagem fotográfica e o desenho. Fato este que está implicado também com aquilo que o olho captura e a mão reproduz através de linhas, o objeto visto e o objeto representado.

3. A IMAGEM RECALCITRANTE¹²⁰ NO REGISTRO DE MICROPAISAGENS

3.1. Sobre a resistência

Resistir: opor resistência; não se submeter; não se dobrar.¹²¹ São definições pertinentes ao objeto de estudo, foco de um percurso poético que parte da resistência: da natureza, da imagem e da articulação entre os meios digitais e a técnica do desenho.

Ao utilizar o conceito de resistência remeto-me ao filósofo Benedictus de Spinoza¹²², que analisa o termo a partir de uma perspectiva do ser social e político pensando a cidade como um espaço de direito coletivo da multidão e, portanto, passível de conflitos e movimentos de resistência. Spinoza entende o homem como parte da natureza e não como seu agenciador - como se tudo que encontra na natureza estivesse ali para que dela pudesse usufruir. Nesse sentido, tudo o que existe tem a sua causa de existir, independente do desejo ou ação humanos. Ele chama de preconceito finalista aquele que os homens têm ao achar que todas as coisas da natureza agem em função de um fim.

Ora, todos os preconceitos que aqui me proponho a expor dependem de um único, a saber, que os homens pressupõem, em geral, que todas as coisas naturais agem, tal como eles próprios, em função de um fim, chegando até mesmo a dar como assentado que o próprio Deus dirige todas as coisas tendo em vista algum fim preciso, pois dizem que Deus fez todas as coisas

¹²⁰ Recalcitrante que não obedece insistentemente. Segundo o dicionário aulete digital. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/resistir>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

¹²¹ Significado da palavra resistir segundo o dicionário aulete digital. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/resistir>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

¹²² SPINOZA, 2008.

em função do homem, e fez o homem, por sua vez, para que este lhe prestasse culto¹²³.

Ao entendermos a natureza de modo interligado e como um mecanismo onde os seres dependem uns dos outros e os fatos acontecem em sucessão, nos aproximamos da ideia de que, independente de nossa vontade, alguns elementos estão na natureza e fenômenos acontecem sem a permissão ou desejo humanos.

Na paisagem da cidade, algumas vegetações permanecem resistentes a quaisquer agenciamentos que determinam o que deve ser visto e o que deve sobreviver em meio ao urbano. Assim como no contexto social, no qual resistimos a algo que nos ameaça, em uma perspectiva de nascimento, crescimento e desenvolvimento das plantas, essas vegetações, consideradas ervas daninhas – que são objeto de minha pesquisa - figuram como imagens de uma resistência que subverte a ordem comum e sobrevive a despeito da inexistência de condições ideais.

Essas imagens ignoradas, ocultadas, arrancadas da malha urbana, são a presença da resistência da natureza e sua apresentação no contexto de uma pesquisa em poéticas visuais, a tentativa de uma resistência dessa imagem. Embora rejeitadas, essas micropaisagens existem e sua fixação através do registro fotográfico lhes confere uma perspectiva de permanência, como iniciativa artística, imagem e mensagem. Os registros e reapresentação dessas gramíneas como possibilidades de vistas da cidade apontam para o negativo da cidade. Enquanto o horizonte encontra-se na linha do olhar do passante, essas micropaisagens configuram um horizonte na altura de seus pés, nas sargetas. O olhar que passa aprisionado pela vasta gama de informações despejadas na linha de sua retina precisa mirar para o chão para perceber outra paisagem que vinga entre as fissuras das calçadas.

¹²³ Ibid., p. 65.

O vingar aí pode ser explorado em dois sentidos, o de crescer e desenvolver-se e o de punir.¹²⁴ Essas vegetações vingam porque resistem a todas as improbabilidades de existência em meio a situações inesperadas, em locais pouco propícios ao seu desenvolvimento e vingam também ao punir uma ação que pretende sua extração do visual da cidade. Nos blocos de concreto, paredes, construções antigas e até mesmo atuais, onde exista o mínimo de umidade, elas surgem como a lembrança de uma exuberância que poderia e/ou existiu ali em outro tempo e, de certo modo, a memória de que somos a natureza, fazemos parte desse todo maior que constitui o planeta e está interligado. Nós, seres vivos, precisamos uns dos outros para que sobrevivamos.

No artigo intitulado *Paisagem em movimento: o Parque André-Citroën em Paris*¹²⁵, o professor Angelo Serpa, ao referir-se à linguagem projetual e à utilização de parques públicos como elementos dinamizadores de operações de renovação urbana, utiliza como exemplo o Jardim do Movimento, desenhado e implantado pelo paisagista francês Gilles Clément no Parque André-Citroën. Interessa-me em seu artigo a concepção do Jardim do Movimento:

O Jardim do Movimento deve “aceitar” e incorporar, gradualmente, todos os vegetais espontâneos compatíveis com o meio. É formado de plantas outrora consideradas como “daninhas”. É o jardim das metamorfoses “radicais”, das transformações “brutais” de aspecto. Sua estruturação é fluída (principalmente por meio do plantio de “cortinas” de bambus) e sua implantação é originada, sobretudo, do plantio inicial de herbáceas, realizado em setembro de 1991¹²⁶.

¹²⁴ Os termos são utilizados aqui conforme a definição do Dicionário Aulete Digital. 1. Punir, com ação contrária (autor de mal ou ofensa), ou reparar (ofensa, mal recebido) com ação contrária; 2. Crescer, desenvolver-se. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/>>.

¹²⁵ SERPA, 2004.

¹²⁶ Ibid., p. 150-151.

Alguns pontos são marcantes nessa definição do jardim, como as palavras “aceitar” e “incorporar”, no sentido de que o jardim deve permitir que as ervas daninhas apareçam e adaptem-se ao meio. Nas cidades, geralmente essas vegetações não são aceitas, mas são incorporadas. A mão humana as elimina. O modo de resistir que as preserva é a invisibilidade. Por passarem despercebidas, elas têm um tempo de vida variável em meio ao concreto.

Esse modo de conceber o espaço do jardim confere à natureza a liberdade de existir e resistir. Os exemplares que nascem espontaneamente no jardim desenvolvem-se com grande facilidade e rapidez. Nesse caso, essa facilidade em adaptar-se às condições faz com que o espaço se renove constantemente, assim como nas paisagens que percebo na cidade, furtivas, mas renováveis.

Uma planta que nasce em determinado local, inóspito e insalubre, desenvolve-se rapidamente e seu ciclo de vida tem curto tempo de duração. No entanto, mantendo-se as condições do espaço, depois de um período é possível vislumbrar um novo ciclo de vida brotando nos mesmos locais.

De acordo com as palavras de Serpa “*É o jardim das metamorfoses “radicais”, das transformações “brutais” de aspecto.*” Na concepção de nascimento espontâneo o espaço pode se reconfigurar a todo o momento. Assim como no espaço urbano, os locais onde vemos mais facilmente essas vegetações nascendo espontaneamente são locais abandonados que não sofrem a intervenção humana. Ali as ervas nascem e desenvolvem-se, morrem e dão espaço a um novo ciclo. A paisagem pode ser outra a cada passagem, desordenada e livre.

Na tese de doutorado da artista e pesquisadora Claudia Zanatta, intitulada *Malas Hierbas – Análisis de una poética personal de arte participativo*, defendida na Universidad Politécnica de Valencia em 2013, a artista trata do trabalho desenvolvido entre 2001 e 2012



Fig. 42. Imagem da ação *Herbário Valenciano*. Valencia, 2006-2008. Claudia Zanatta.

no Brasil e na Espanha, que consiste em atuações e interferências, por ela denominados “*inserção de ervas daninha*”, como uma possibilidade de infiltração de uma proposição artística em contextos urbanos¹²⁷.

Em trabalho apresentado no 22º Encontro da Anpap / 2013, a pesquisadora apresenta um artigo intitulado *Herbário Valenciano: vingar e resistir na cidade* [Fig. 42], no qual descreve uma ação que consiste em regar ervas daninha na cidade de Valência. A artista carregava eventualmente um pequeno regador e uma garrafa d’água na bolsa e, ao encontrar indícios de vegetação, regava essas plantas para favorecer o seu desenvolvimento.

No referido artigo, a artista comenta a ação:

... Denominamos a esta atividade de “inserção de ervas daninhas” porque os gestos criativos que propomos abrem a possibilidade de que algo “cresça onde não se espera que cresça”. Seria o mesmo dizer que fazemos buracos em determinados contextos para que talvez algo ali consiga vingar. [...] “espaços de infiltração” – microespaços - inseridos dentro de espaços considerados dominantes ou importantes por quem planeja a urbe¹²⁸.

Claudia Zanatta procura discutir sobre a inserção de uma proposição artística a partir da noção de sistema e o gesto artístico como potencial para dar visibilidade a situações pouco vistas ou invisíveis no contexto da cidade.

Já nos anos 70, o artista Gordon Matta-Clark realizou os *Buildingcut* [Fig. 43]. Perfurando ou cortando, eliminou partes de edifícios abandonados ou em ruínas, principalmente em Nova York, fazendo literalmente buracos no cimento. Com isso, modificou a percepção a respeito das edificações na trama urbana. A fissura provocada por Matta-Clark

¹²⁷ ZANATTA, 2013, p. 8

¹²⁸ Ibid., p. 1354.



Fig. 43. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1973.

era precisamente estudada e o corte acontecia efetivamente após calculado o peso e a sustentação da construção, para que houvesse a possibilidade de manter-se em pé.¹²⁹

Em Spinoza, a definição de liberdade é apresentada sob a determinação do agir e a necessidade de sua natureza em fazê-lo. Sendo assim, as ervas nascem porque a natureza assim o determina, sem que exista um planejamento ou uma ação para que ali estejam.

Diz-se livre a coisa que existe exclusivamente pela necessidade de sua natureza e por si só é determinada a agir. E diz-se necessária, ou melhor, coagida, aquela coisa que é determinada por outra a existir e a operar de maneira definida e determinada¹³⁰.

O filósofo utiliza esta definição para tratar dos conceitos de direito e resistência, utilizando como chave para esta compreensão o conceito de liberdade como o exercício da potência comum da multidão.

A este respeito, atenho-me à imagem dessas vegetações que se apresentam como a resistência da natureza e que me fazem pensar na natureza da resistência.

3.2. Resistência: a imagem que resiste a agenciamentos

Brotam no cimento mesmo, crescem onde não deveriam crescer. Com uma paciência e vontade exemplar conseguem desenvolver-se com dignidade. Sem nenhuma estirpe, selvagens, inclassificáveis para a botânica. Uma estranha beleza cambaleante, absurda, que enfeitam os locais mais cinzas. Não detém nada e nada as detém. Uma metáfora de vida irreprimível, que paradoxalmente enfrenta minha fraqueza¹³¹.

¹²⁹ Ibid., p. 1349.

¹³⁰ SPINOZA, 2008, p. 13. Definição 7 da parte I.

¹³¹ Texto narrado pelo ator Javier Drolas, no papel de Martín, no filme *Medianeras* (2011), do diretor argentino Gustavo Taretto. O filme foi filmado na Espanha e Argentina. Tradução livre do autor da dissertação.

A citação com que inicio o texto foi extraída da fala de um dos personagens do filme *Medianeras*, lançado em 2011 e dirigido por Gustavo Taretto. A história é narrada pelos dois protagonistas, os atores Javier Drolas (Martín) e Pilar López de Ayala (Mariana), que tentam viver uma vida menos solitária que a produzida pela cultura virtual e a arquitetura de Buenos Aires.

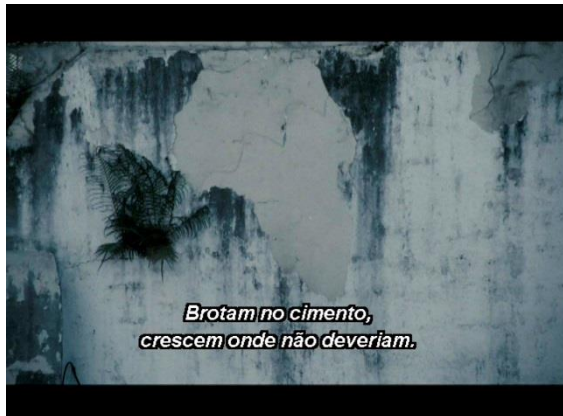


Fig.44. *Frame do filme Medianeras* lançado em 2011 e dirigido por Gustavo Taretto.

A respeito do filme, o que destaco é a sensibilidade com que o diretor fala da solidão, dos relacionamentos, da organização urbana e situação de moradia que se vive na atualidade. Acondicionados em “caixas de sapato”, sem vista, sem luz e sem ar, imersos em sua própria rotina, sem dirigir a atenção ao que os circunda, falta-lhes o ar. Ao trazer estes fragmentos de narrativas proferidos pelos atores, o diretor nos dá a perspectiva do sentimento que atinge as personagens, de solidão e fragilidade.

Ao utilizar como metáfora para esse estado de espírito as ervas daninhas, o diretor destaca aspectos que caracterizam essas vegetações e que pontuo ao tratar da resistência. O texto: “Com uma paciência e vontade exemplar conseguem desenvolver-se com dignidade.” nos dá a medida de sua resistência a despeito de qualquer agenciamento humano. Mesmo ignoradas, subtraídas, à margem, crescendo nos locais mais improváveis sua resistência é digna, sua beleza “cambaleante, absurda”, ao enfeitar os locais mais cinzas, tristes, desprezíveis. Não têm estirpe, são “inclassificáveis pela botânica”, pois desprezadas, não lhes conferem estudos, sequer importância. “Não detém nada e nada as detém.” Em sua simples existência, apenas vivem e crescem segundo o que o meio lhes proporciona. Não causam grandes transformações nem na arquitetura e nem aos que passam, pois nem lhes atribuem atenção. No entanto, sobrevivem sem que nada as possa deter, pois mesmo arrancadas, tornam a brotar. Mesmo ignoradas por muitos, continuam a existir [Fig. 44].

Esses elementos da natureza, embora possuam um tamanho diminuto e pareçam frágeis em meio às construções nas quais elas surgem, rizomáticas, propagam-se por todos

os locais, os mais inesperados. São visíveis nas praças, nos prédios, nos monumentos. Onde exista um vão, elas aparecem com uma persistência e obstinação que desafia qualquer pretensão em impedi-las. Ínfimas e aparentemente frágeis, são a prova de uma grande força em permanecer e, ao mesmo tempo, resultam de uma ocorrência que não segue nenhum propósito previamente estabelecido, pois são espécies cujas sementes geradoras muitas vezes são trazidas pelo acaso, pela ação de outros agentes da natureza. As mesmas plantas que atrapalham em determinados locais, em outros são bem-vindas, como em espaços abandonados ou degradados pelo homem.



Fig. 45. Registros de vegetações na cidade de Porto alegre, Av. Venâncio Aires, Rua Augusto Pestana e Praça da Alfândega, 2013.

No conjunto de imagens resistentes a povoar minha memória estão em meus percursos pela cidade inúmeros registros que não passam de anotações na lembrança pois, de tudo que visualizei, grande parte está gravada como um olhar de passagem. Poucas imagens foram registradas e hoje passam a compor o catálogo de onde elejo os trabalhos em potência. Mesmo com as imagens arquivadas no computador, quando as visualizo, a que me ocorre à memória é a do local, dia e situação de seu registro [Fig. 45].

As imagens existentes em meus arquivos são meios de resistência da imagem original, a resistência da resistência, que é potencializada pela referência que faço a essas vegetações cada vez que entro em contato com as imagens produzidas.

Os desenhos fazem referência às fotografias que, por sua vez, espelham o capturado no mundo real. Embora contenham os elementos da ficção que se pretende a eles atribuir, nos desenhos a imagem das ervas daninhas ainda resiste, mesmo que se pretenda mascarar ou ocultar a sua real condição.

3.3. A natureza da resistência e a resistência da natureza

No artigo, *A Resistência Olha a Resistência*, o professor Jorge P. Ribeiro, ao revisar o conceito de resistência apontando para uma visão fenomenológico-existencial, realiza sua abordagem a partir da Gestalt Terapia, definida como terapia do contato e do encontro, com vistas a uma postura relacional. Afirma que estar em contato é um processo resistencial “no sentido de que o outro sempre me faz face”.¹³²

Essa abordagem traz a possibilidade de pensar a natureza da resistência a propósito da relação. O que resiste se relaciona, pois onde não há resistência permanece a apatia. A ausência do confronto com algo que me é estranho ou diferente representa o igual, a fusão, um campo sem distinção ou estranhamento. O que resiste está no ambiente em relação ao habitual, destaca-se num contexto de totalidade indistinta, por isso sinaliza a natureza de resistir.

O resistir possibilita o confronto com algo distinto do vivido até então e, de certo modo, o conflito e a mudança. Na perspectiva da resistência na natureza, um ser que resiste

¹³² RIBEIRO, 2007, p. 74

se adapta ao ambiente e suas condições. Na sequência do texto é apresentada a questão de que:

Os corpos resistem, naturalmente e em um primeiro momento, a qualquer força que possa ameaçar seu equilíbrio interno. É o que chamamos de instinto de autopreservação. Se o organismo, na sua sabedoria instintiva, não considera uma determinada força intrusiva e destrutiva: ele aciona um segundo instinto, o de auto-atualização, que lhe permite incorporar o estímulo interveniente¹³³.

Pelo instinto de autoatualização, pode-se aferir que os seres têm a capacidade de adaptar-se aos mais diversos ambientes e situações, moldando-se e sobrevivendo de acordo com as circunstâncias advindas do espaço circundante.

A natureza da resistência estaria ligada, então, às questões do contato e da adaptação. Do mesmo modo que elementos naturais se adaptam às condições com as quais se deparam no ambiente e, assim, são capazes de sobreviver, também o ser humano adapta-se às condições do meio para a sobrevivência em contato com o mundo e com o outro. Podemos aferir ao nosso contato com algo novo, desde um acontecimento até uma imagem vista para, a partir daí, tratar dessa visão como contato e/ou resistência. O novo desperta em nós uma sensação diferente do primeiro contato, que pode nos provocar repulsa ou atração. Desacomoda-nos, exige que nos movimentemos, nos posicionemos, mesmo que instintivamente somos despertados para emitir uma reação.

No artigo *Alienígenas na sala: o que fazer com espécies exóticas em trabalhos de taxonomia, florística e fitossociologia?*¹³⁴, ao conceituar *espécies daninhas*, os autores referem-se ao termo como utilizado para definir uma espécie que vai contra os interesses

¹³³ Ibid., p. 74.

¹³⁴ MORO, Marcelo Freire, et al. *Alienígenas na sala: o que fazer com espécies exóticas em trabalhos de taxonomia, florística e fitossociologia?*. **Acta Botanica Brasilica**, São Paulo, v. 26, n. 4, p. 991-999, out./dez. 2012. Disponível em: < <http://www.scielo.br>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

humanos. São plantas que nascem em locais onde não são desejadas. No entanto, “Uma planta desejada em um local pode ser indesejada em outro e, nesse local indesejado, será considerada daninha.”¹³⁵. Deste modo, a atribuição do termo está vinculada ao local onde a planta surge.

Vegetações rasteiras, consideradas ervas daninhas, nascem despreziosamente, porém inadvertidamente, nos mais inusitados locais dentro a cidade, são arrancadas, pois surgem para atrapalhar, para contaminar a plantação, ofuscar a beleza da construção, demonstrar abandono ou desleixo. Assim, são indesejáveis e elimináveis. Resistimos à sua presença como elas resistem a nossa rejeição.

Essa presença, no entanto, embora passe despercebida na maioria das vezes, é sentida na ausência. Reportando-me a minha sensação, é em locais onde não encontro vestígios de vegetação que sinto sua falta e, conseqüentemente, elas surgem como uma ausência, um sentimento de que falta algo.

¹³⁵ Ibid., p. 994.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida teve como objetivo explorar as questões envolvidas na realização de um conjunto de trabalhos que parte de uma observação na paisagem urbana, identificando em vegetações rasteiras uma possibilidade estética. Os trabalhos realizados envolveram a articulação entre fotografia e desenho, com o intuito de afastar a imagem fotográfica de seu referente utilizando, para esse fim, a alteração das escalas.

Considero igualmente importante a análise das questões que envolveram o processo de estruturação do pensamento para tal produção e as questões que, a partir do desenvolvimento da pesquisa, foram sendo esclarecidas ou apresentaram-se como descobertas.

Ao longo do processo da pesquisa, o desenho, que não constituía a proposta inicial de trabalho, surgiu como um elemento de grande potência, passando a ser um dos elementos chave para as discussões, concentrando a atenção para a transversalidade de meios.

No primeiro momento, procurei situar posicionamentos que estruturam o meu pensamento, os quais dizem respeito a uma maneira de pensar a paisagem que parte de quem observa, ou seja, um movimento do interior com relação ao exterior. Igualmente, o olhar voltado para as minúcias e locais situados à margem do que se mostra nas cidades, o que se evidencia no destaque para vegetações rasteiras, consideradas ervas daninhas.

O ficcional foi o elemento presente ao longo de todo o processo de realização dos trabalhos e do desenvolvimento que envolveu questões teóricas. Ao conduzi-lo a partir do pensamento sobre a fotografia, a literatura, o cinema e a psicanálise, evidenciou-se como elemento essencial da pesquisa, sendo o que move a criação dessas situações que projeto nas fotografias antes de seu registro.

Provocar um pensamento sobre o que as imagens nos apresentam, como as imagens podem manipular nossa visão sobre algo capturado do mundo visível, criando outros sentidos, são questões que se manifestam como potencialidades para pensar a dimensão que a imagem fotográfica pode conferir ao real.

No capítulo dois, que tratou de questões geracionais e a descrição do processo de feitura, foram levantados apontamentos sobre a articulação entre a fotografia e o desenho e as implicações nessa transversalidade de meios. O contraponto entre a tecnologização da imagem e o uso da técnica do desenho são elementos indicadores dos ruídos existentes nessas passagens que não cessam de conter ambos em sua gênese, a imagem real e a produzida. Portanto, contêm os três momentos da imagem em seu resultado, o visto no mundo, a fotografia e o desenho e, ao mesmo tempo, carregam em sua matriz os ruídos provocados pela passagem de meios.

O conceito de resistência foi discutido a partir do pensamento sobre a imagem da qual se originaram os trabalhos, as gramíneas. Por sua vez, apresentei considerações oriundas da filosofia, colocando a questão de que a resistência ocorre a despeito de qualquer agenciamento em sentido contrário e, ao mesmo tempo, mostrando-a através de questões do campo da psicologia como uma potência para pensar o contato, pois sem contato não há resistência. Deste modo, constatou-se a existência de algo a partir do momento que isto é percebido. Para que os locais aos quais direciono meu olhar sejam ativados na cidade, é preciso que sua imagem seja vista.

Como ervas daninhas, algumas imagens têm esse poder de resistir mesmo sem que lhes demos a devida atenção. São imagens que ficam em nossa mente e povoam um campo em suspensão, até que em determinado momento venham à superfície para que se materializem como produto dessa resistência.

Através do estudo de obras de artistas que trabalham com a questão da natureza da imagem fotográfica, as condições da sua aparência, a alteração das escalas, a criação de espaços ficcionais, procurei fortalecer apontamentos em minha proposta artística e evidenciar questões relacionadas à imagem como produtora de uma verdade ficcional.

No decorrer do presente estudo foi necessário realizar alguns recortes nos direcionamentos em detrimento de outros. Assim, optei por um estudo mais centrado na produção de imagens fotográficas utilizando a imagem em preto e branco para, com isso, fortalecer o dado ficcional das imagens e, a partir destas, a passagem da fotografia para o desenho. A partir deste recorte, centralizei as discussões no processo que me conduziu até esta decisão, o que a antecede, a instauração dos trabalhos e as questões imbricadas neste processo.

Ficam como potências para desdobramentos futuros e estudos a serem aprofundados as discussões que envolvem o mapeamento e a criação de uma cartografia, que se dá no ato da caminhada em busca por esses pontos ativadores. Interessa-me igualmente retornar estas imagens ampliadas à esfera pública, reinserindo-as no contexto urbano e a produção de ficções visuais e escritas como continuidade no estudo da passagem de meios.

O decorrer do processo, cercado por inúmeras direções, escolhas, embates, avanços e recuos que movimentaram dois anos de estudo, mostrou-me que o tempo é curto para que se possa refletir sobre todos os pontos que envolvem esta produção e o próprio pensamento que a alimenta. Neste limite de tempo, muitos avanços em relação ao posicionamento sobre o próprio trabalho e questões que se referem a minha poética contribuíram para a movimentação do pensamento e a verificação de pontos de contato entre o conjunto desses trabalhos e outros, até então realizados. O período da pesquisa foi de

suma importância para fortalecer a prática artística que envolve a minha produção e explicitar os embates e cruzamentos entre a prática e a dimensão teórica que envolve o trabalho.

Acredito que os aspectos explorados contribuíram para a instauração da proposta artística e a articulação entre a prática e as teorias provenientes desse processo. Ambos constituem um repertório que se pretende como contribuição a questões que dele eu possa inferir e, igualmente, ao campo da arte. Por fim, nesta pesquisa em arte, demonstra-se o processo em constante deslocamento e atualização. Assim sendo, o processo não se encontra encerrado, mas aberto às inúmeras aflorações que dele possam emergir.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. O campo expandido. In: **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lirico no auge do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITO, Aline Haiddé de. **Análise interpretativa do romance Alice no país das maravilhas**. UNIPAM. Orientação: Prof. Dr. Luís André Nepomuceno, 2007. Disponível em: <<http://www.psicologianet.com.br/analise-psicologica-e-interpretativa-do-romance-alice-no-pais-das-maravilhas/1858/>>. Acesso em: 7 jun. 2014.
- BRITO, Bruna Perella. **Alice no País das Maravilhas: Uma Crítica à Inglaterra Vitoriana**. Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasletras/inicie/BrunaBrito.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2014.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANONGIA, Ligia. **Reflexio: Imagem contemporânea na França**. Rio de Janeiro: Imago escritório de arte, 2009. Catálogo da Mostra realizada no Santander Cultural, Porto Alegre, de 23 de abril a 23 de agosto de 2009.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética = walking as anaesthetic practice**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Título original em inglês: Alice in Wonderland (1866). Tradução da edição de 1999 da Nord-SüdVerlag, Zurique. Tradução Márcia Feriotti Meira. São Paulo: Martins Claret Ltda, 2006.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, Thiago. O engajamento da corporalidade nos percursos urbanos. **Vitruvius**, São Paulo, ano 08, n. 091.03, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.091/3030>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DICIONÁRIO Online Caldas Aulete. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/resistir>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DINIZ, Tatiana. Questão de ponto de vista. **Revista Continuum** - Itaú Cultural, São Paulo, p. 6-7, dez./ jan. 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmara de pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. Tradução Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

_____. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SL, 2010. < <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/42762> > Acesso em: 13 jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2013.

GABRIEL, Florence. **Transpercement et intérieur externe**. Site do artista, sessão textos. Disponível em: <<http://www.patricktosani.com/>> Acesso em: 26 ago. 2013.

GATTI, Luciano. Espaços livres para a fantasia: Descrição de imagem, de Heiner Müller. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 101, dez. 2013. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pg/v16n22/v16n22a06.pdf> >. Acesso em: 30 mar. 2014.

HAMERSKI, Claudia Inês. **Desenho - a re-significação do modelo através da multiplicação modular**: formação de uma superfície e sua relação com o modelo individual [manuscrito]. 2006. 37 folhas. Monografia (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre, 2006.

HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.

JAPIASSU, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. Disponível online com acesso restrito à comunidade da UFRGS em: <<http://sabi.ufrgs.br/>>.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2002.

MADERUELO, Javier. **El paisaje – Génesis de um concepto**. 3. ed. Madri: Abada Editores, 2013.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos fantásticos**: o Horla e outras histórias. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

MORO, Marcelo Freire, et al. Alienígenas na sala: o que fazer com espécies exóticas em trabalhos de taxonomia, florística e fitossociologia?. **Acta Botanica Brasilica**, São Paulo, v. 26, n. 4, p. 991-999, out./dez. 2012. Disponível em: < <http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

PANTOLL, Stuart. Slinkachu: **Small World**. Entrevista, disponível no You Tube, por ocasião da exposição *Global Model Village* na Broome Street Gallery, em Manhattan, em 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pJvHIFdvyxl>>. Acesso em: 15 mai. 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 1996.

POMBO, Olga. **Como surgiu a Alice?**. Disponível em: < www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/alice/comosurgiu.htm>. Acesso em: 7 jun. 2014.

PUC-SP. Arte/cidade. **Arte para a paisagem industrial**. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/artecidade/itabira/itabira_05_arte_para_paisagem_industrial.pdf> Acesso em: 18 abr. 2012.

RIBEIRO, Jorge Ponciano. **A Resistência Olha a Resistência**. Psicologia: Teoria e Pesquisa, Brasília, vol. 23, n. especial, p. 73-78, 2007. Disponível em: <www.scielo.br/>. Acesso em: 16 fev. 2014.

ROSENBERG, David. **Fotossensível**. Texto de apresentação da exposição Jean-Marc Bustamente – Pedigree, ocorrida na Galeria Filomena Soares, Lisboa, Portugal. De 22 de janeiro a 7 de março de 2009. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=175>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

SANTOS, Maria Ivone dos. Intersecções: fotografia e pintura. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, vol. 8, n. 14, p. 71-79, mai. 1997.

SERPA, Angelo. Paisagem em movimento: o Parque André-Citroën em Paris. **Paisagem Ambiente**: ensaios, São Paulo, n. 19, p. 137 – 162, 2004. Disponível em: <www.revistas.usp.br/>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Caroline Garcia de. **Lewis Carroll e a educação vitoriana em Alice no País das Maravilhas**. Orientação: Prof.^a Dr.^a. Sandra Maggio. Disponível em: <<http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/estrangeira/SOUZACaroline.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Edição bilíngüe Latim-Português. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 2^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TELLES, Martha. Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea. **Revista Arte & Ensaios**, São Paulo, n. 20, p. 79-85, julho de 2010. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/>>.

TISSERON, Serge. A imagem entre a realidade e a ficção. Tradução Laila Garin. **Revista Continuum** - Itaú Cultural, São Paulo, nº 23, p. 16-21, dez. 07. Entrevista concedida por telefone aos jornalistas Marco Aurélio Fiocchi e Mariana Lacerda.

ZANATTA, Cláudia Vicari. Herbário Valenciano: vingar e resistir na cidade. In: 22º Encontro Nacional ANPAP. Ecosistemas Estéticos. 2013. Belém. **Anais**. Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA: 2013. Pg. 1343 – 1356. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Claudia%20Zanatta.pdf>>. Acesso em 8 dez 2013.

ZANATTA, Cláudia Vicari. **Malas hierbas**: análisis de una poética personal de arte participativo. 2013. 481 folhas. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidad Politécnica de Valencia. Faculd de Bellas Artes de San Carlos. Programa de Doctorado: Arte Público, San Carlos, 2013.

Sites

LUCIA KOCH. <http://www.luciakoch.com/>

PATRICK TOSANI. <http://www.patricktosani.com>

SLINKACHU. <http://slinkachu.com/little-people>

STALKER / ObservatorioNomade. www.stalkerlab.org