

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

PERCURSOS URBANOS: NOVOS OLHARES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

JULIANA CORRÊA HERMES ANGELI

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Icleia Borsa Cattani

PORTO ALEGRE
2007

JULIANA CORRÊA HERMES ANGELI

PERCURSOS URBANOS: NOVOS OLHARES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Icleia Borsa Cattani

PORTO ALEGRE
2007

Para todos aqueles que de alguma forma
contribuíram para concretização desta pesquisa.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a algumas pessoas em especial, pelo apoio e pelas contribuições dadas ao longo dos dois anos de intenso trabalho de pesquisa:

Primeiramente, à orientadora Profa. Dra. Icleia Cattani pelo apoio incondicional, pela dedicação e imensas contribuições para o amadurecimento desta pesquisa;

À CAPES, pela concessão de bolsa durante o período do projeto;

À URCAMP, pela licença dada para realização da pesquisa;

Aos artistas Adriana Bustos, Cláudia Zanatta, Jorge Macchi, Pablo Cardoso e Vilma Sonaglio, por sua disponibilidade para a realização das entrevistas e pelo generoso fornecimento de material;

Ao corpo docente do PPG-AV/UFRGS, pelas importantes contribuições;

Aos curadores, artistas e instituições que igualmente forneceram dados de extrema importância para a pesquisa: Eva Grinstein, Patricia Hakim, Cuauhtémoc Medina, Victor Hugo Bravo, Klaudia Kemper, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Secretaria Municipal da Cultura - FUMPROARTE e Galeria Ruth Benzacar;

Aos amigos e familiares: Fernanda Albertoni, Carolina Etcheverry, Jaqueline Beltrame, Luciano Zanette, Marcelo Gobatto, Mário Azevedo, Ricardo Mello, Marilene Dotto, Frantz, Juliana Schnack, Sabrina Moscon Ferreira, Cristiana Angeli, Eronice Angeli e Carlos Angeli, Roberto e Júlia Lamb;

E finalmente, ao meu querido Marcos, que me apoiou durante todo processo da pesquisa.

O auxílio prestado por todas essas pessoas foi fundamental para a concretização da pesquisa que agora culmina com a apresentação desta dissertação.

“Que melhor meio de compreender um país,
na sua realidade profunda, senão ‘flanar’ nas ruas?”
(EDITORIAL... apud PESAVENTO:1996:06)

RESUMO

Esta dissertação apresenta a análise de oito produções artísticas contemporâneas que utilizam percursos urbanos como parte constitutiva essencial de suas poéticas e poéticas. A partir do estudo das modificações espaço-temporais, desde o período industrial, assim como da forma como se estruturaram os deslocamentos no espaço urbano e os novos sentidos que estes adquiriram na atualidade, buscamos compreender os motivos pelos quais a poética dos percursos persiste até hoje. Verificamos como os artistas contemporâneos, através de seus deslocamentos ou da apropriação das trajetórias de terceiros, ressignificaram os espaços urbanos e os personagens que neles interagem e, a partir dos percursos, teceram novos olhares sobre essa problemática na arte contemporânea.

Palavras-chave:

arte contemporânea - percursos - espaços urbanos- poética - poética -
Adriana Bustos - Jorge Macchi - Vilma Sonaglio

ABSTRACT

This dissertation presents the analysis of eight art works by different contemporary artists who utilize urban routes as a constitutive part of their poietics and poetics. By studying spatial and temporal changes since the industrial period, as well as how urban spatial displacements and their present acquired meanings are structured, we seek to comprehend for what motives a poietic of urban routes should persist today. We have noted how contemporary artists have re-signified urban spaces and the people who interact with them by means of their displacements or the appropriation of other people's daily routes, and, by using routes, they have developed new gazes in relation to these questions of contemporary art.

Keys words:

contemporary art - routes - urban spaces - poetic - poietic - Adriana Bustos - Jorge Macchi - Vilma Sonaglio

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	09
CAP.1. PERCURSOS NA ARTE COMO RESSIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS	27
1.1. Percursos Urbanos na Modernidade	29
1.2. Percursos Urbanos na Contemporaneidade	38
CAP.2. RESSIGNIFICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: <i>BUENOS AIRES TOUR</i> DE JORGE MACCHI	48
CAP.3. PERCURSOS URBANOS ANÔNIMOS: A MULTIDÃO EM <i>TRANSEUNTES</i> DE VILMA SONAGLIO	83
CAP.4. PERCURSOS INVISÍVEIS NA OBRA DE ADRIANA BUSTOS	108
CONCLUSÃO	127
OBRAS CONSULTADAS	132
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	138
ANEXOS	
ANEXO A: Entrevista com Adriana Bustos	140
ANEXO B: Entrevista com Jorge Macchi	146
ANEXO C: Entrevista com Vilma Sonaglio	159

INTRODUÇÃO

A problemática dos percursos no espaço urbano surge ainda no século XIX, na literatura e nas Artes Visuais. Compreender porque os percursos no espaço urbano persistem até a contemporaneidade como elementos poéticos fundamentais em muitas produções, e que diferenças estas apresentam em relação às modernas, são dois dos objetivos centrais desta dissertação. O outro objetivo, que orientou a escolha das problemáticas específicas presentes nas obras que constituiriam os fios condutores da pesquisa, relaciona-se diretamente à nossa prática artística concomitante, e às questões que a mesma traz à reflexão, como modo de melhor compreender sua inserção na arte contemporânea e de aprofundar as questões históricas, teóricas e conceituais que a acompanham.

A partir da Revolução Industrial, no século XIX, a aceleração do ritmo de vida e as modificações na estrutura física das cidades transformaram o espaço urbano em um cenário no qual se estabeleceram novas relações espaciais e sociais. O surgimento dos transportes coletivos e o aumento significativo do território intensificaram a realização de percursos e deram novos sentidos a essa atividade, obedecendo à lógica imposta pelo capitalismo emergente. Tais modificações são amplificadas na contemporaneidade e igualmente redimensionam o sentido da prática dos percursos urbanos.

Primeiramente, faz-se necessário explicitar nosso entendimento de urbano para podermos delimitar como se configura o conceito de *percurso urbano* nas produções que serão analisadas.

A realidade urbana inicia com o período industrial. O termo *urbano* refere-se não somente à estrutura física das cidades, mas também às relações que nela se estabelecem. Conforme o antropólogo Ruben George Oliven “[...] o urbano seria tudo que ocorre no interior de cidades” (OLIVEN,1985,13). Seu contexto se configura como o resultado de

modificações físicas aliadas às transformações políticas, econômicas e sociais. A ciência do Urbanismo inicia a partir da necessidade de compreender a realidade que se instaurava (PECHMAN,1994).

Henri Lefebvre (1999) trabalha com o conceito de *sociedade urbana* como forma de compreender e designar a sociedade contemporânea. A *sociedade urbana* seria decorrente do conjunto de transformações pelas quais as sociedades passaram durante as transições do estágio rural para o industrial, e do estágio industrial para o urbano. Porém ela não seria uma realidade acabada.

A transição para o estágio urbano está relacionada com o grau de industrialização de cada sociedade. É possível, como no caso dos países subdesenvolvidos, observar a existência simultânea das três eras: rural, industrial e urbana. Conforme o autor, a dicotomia rural-urbano perdeu seu sentido desde que, na Idade Média, as áreas rurais converteram-se em circunvizinhança da cidade e passaram a produzir em função de seu abastecimento. Na era industrial, essa relação se intensificou ao converter o rural “[...] num setor da produção industrial, subordinada, submetida às suas exigências” (LEFEBVRE,1999,17). Dessa forma, a submissão do campo em relação à cidade transformaria essas áreas em somente uma realidade, a da *sociedade urbana*.

Se para Lefebvre termos como “rural” e “urbano” perderam seus sentidos na atualidade, conforme José Eli da Veiga (2004), é equivocada a afirmação de que tudo é urbano, se forem considerados países desenvolvidos nos quais as atividades rurais ocupam uma grande porcentagem do território e contribuem significativamente para suas economias. O não alcance da urbanização total, nesses casos, deve-se a influência de fatores naturais como o clima, o relevo e a hidrologia que contribuiriam ativamente no desenvolvimento e fortalecimento dessas atividades. Dessa forma, o espaço rural não desapareceria com a urbanização das sociedades, como preconizado por Lefebvre. Mesmo por desempenharem atividades essencialmente primárias, isso não significa que os outros setores seriam mais recorrentes no espaço urbano. O urbano também se manifesta na área rural, através dos meios de comunicação e da incorporação de comportamentos e padrões culturais da cidade (OLIVEN,1985).

É fato que existem oposições e diferenças entre áreas rurais e urbanas, como a verticalização das construções; quantidade de habitantes; proliferação de subúrbios; periferias; aglomerados satélites dependentes da metrópole; atividades exercidas; modalidades de meios transportes; acesso em maior escala aos meios de comunicação em massa e as relações sociais que nele se estabelecem. Esse conjunto de características fazem do espaço urbano um complexo contexto, no qual ocorre o diálogo entre a estabilidade de seus fixos e da dinâmica de seus fluxos (EICHEMBERG e BARBIERI,2004).

A Modernidade trouxe consigo suas contradições. Ao mesmo tempo em que as novidades foram recebidas com entusiasmo, por outro lado, foram encaradas com desconfiança e repúdio (PESAVENTO,1996).

O novo que instaura uma outra ordem é, também um elemento de destruição, que ameaça valores. Neste sentido, o indivíduo que vivencia a modernidade se sente ameaçado e seduzido ao mesmo tempo pelas transformações em curso (PESAVENTO,1996,9).

Através dessa ambigüidade de atração e repulsa, o indivíduo passou a viver uma vida de paradoxo, na qual teve a possibilidade de deparar-se, em um mesmo ambiente, com as contradições da sociedade a partir do confronto com realidades sociais diferentes (BERMAN,1986). A massa de pessoas que adentra o espaço da cidade buscando trabalho nas fábricas gera formas de conflitos internos, e é creditado ao rápido crescimento urbano prejuízos tais como o individualismo, as relações superficiais, a fragmentação dos papéis sociais, o enfraquecimento dos laços familiares, o isolamento e o anonimato.

Dessa forma, consideramos o urbano e o espaço urbano o campo no qual se desenvolvem e se intensificam as contradições geradas na Modernidade, as quais se tornam mais evidentes na contemporaneidade. O urbano é visto não somente como um espaço físico, mas uma como forma social, um “[...] contexto no qual se desenvolvem vários processos e fenômenos sociais” (OLIVEN,1985,13).

[...] na cidade e no fenômeno urbano não existe um (único) sistema de signos e significações, mas *vários*, em diversos *níveis*: o das modalidades da vida cotidiana (objetos e produtos, signos da troca e do uso, da extensão da mercadoria e do mercado, signos e significações do *habitar* e do 'habitat'); o da sociedade urbana no seu conjunto (semiologia do poder, da potência, da cultura considerada globalmente ou na sua fragmentação); o do espaço-tempo urbano particularizado (semiologia das características próprias à determinada cidade, à sua paisagem e à sua fisionomia, a seus habitantes) (LEFEBVRE, 1999, 55).

Assim como a Modernidade trouxe suas contradições, na contemporaneidade, a *sociedade urbana*, a qual se refere Lefebvre, deve ser considerada como campo de conflitos e tensões, enfrentamentos e confrontações e, também, como campo de contradições. O urbano não se refere somente a estas novas formas de produção de bens e acumulação de capitais, mas também às novas relações sociais e espaciais que se estabelecem a partir da reestruturação das cidades.

Na contemporaneidade, deslocar-se faz parte da essência do homem, e as errâncias, ou nomadismos, se dividem em categorias conforme seus objetivos: lazer, trabalho ou motivações sócio-econômicas (MAFFESOLI, 2001). Mas, paradoxalmente, conforme Gilles Lipovestky (2004), o homem contemporâneo está "desbussolado", parece ter perdido o rumo. A passagem do mundo industrial para o mundo globalizado, igualmente desorienta e amedronta o indivíduo. Isso ocorre ao serem apresentadas inúmeras possibilidades de caminhos e condutas a serem seguidos. Um exemplo disso, conforme Lipovestki, seria a existência de comportamentos que vão de um extremo ao outro, como a ocorrência de inúmeros casos de obesidade e, por outro lado, também o crescimento de transtornos alimentares, como bulimia e anorexia.

A presente dissertação tem, também, como objetivo central analisar produções artísticas contemporâneas do período compreendido entre 1994 e 2005 e que tenham como cenário as ruas, os meios de transporte e as situações do espaço urbano, presentes nos percursos desenvolvidos pelos próprios artistas ou por terceiros, capturados no próprio ato de realização de uma trajetória dentro das cidades.

A delimitação do tema surgiu da constatação que esse deslocamento era parte constitutiva de todas as obras escolhidas como fios condutores, e essencial para a

instauração das mesmas. A hipótese central dessa pesquisa é que os percursos estruturam as poéticas e as poéticas das obras já instauradas.

Assim, a partir dessa constatação, formulamos a segunda hipótese: que as transformações aceleradas, iniciadas com a industrialização e acentuadas na contemporaneidade, venham chamando a atenção desses artistas para os espaços praticados constantemente, para seus personagens, e para as novas relações que neles se estabelecem.

A terceira hipótese é que, assim como na Modernidade, as práticas artísticas contemporâneas abrangem, além da caminhada, as formas de locomoção realizadas no interior dos meios de transporte, que também conferem legibilidade ao espaço da cidade e permitem tecer significados e relações com o espaço circundante, ampliando as formas de percepção.

A quarta e última hipótese geral da pesquisa, e em contraposição a hipótese anterior, relaciona-se a uma espécie de cegueira em relação aos espaços praticados, e aos seus personagens, que poderia estar relacionada à prática cotidiana dos percursos e aos novos sentidos dados a eles na atualidade.

Cabe ressaltar que os deslocamentos aqui analisados não possuem vínculos com outras modalidades realizadas ao longo da História da Arte, como, por exemplo, os executados pelos artistas viajantes que trasladavam-se ao Novo Mundo para documentar outras realidades durante a expansão colonialista; os passeios urbanos dos Impressionistas, cujo objetivo era selecionar uma paisagem ou cena a ser capturada, dentro da premissa da pintura realizada em frente ao motivo e ao ar livre; as viagens de fuga ou utópicas do final do século XIX e realizadas por razões similares, como nos casos de Cézanne, Van Gogh e Gauguin; e nem mesmo as viagens de aprendizado realizadas, desde o Renascimento, por artistas através de patrocínio ou concessão de bolsas. Os percursos que analisaremos não se configuram em um movimento do artista até outro ambiente com o objetivo de analisar uma realidade estática, mas sim no próprio movimento. Eles se referem a obras que são realizadas durante um percurso, seja do artista ou de outra pessoa, e cujos atos e registros constituirão a obra em si.

Um dos objetivos iniciais da pesquisa era conceder igual importância à poética e à poética das obras, visto que se tratam de procedimentos criadores nos quais os processos e os resultados são igualmente importantes. Para isso, foram pesquisados elementos da teoria da poética.

Conforme René Passeron (1997), diferentemente da estética que se ocupa da análise da obra pronta (poética), a verificação dos processos de instauração (poiética) permite uma incursão no interior do trabalho, na sua anatomia interna, possibilitando a abertura para as formas de entendimento que não privilegiem somente a razão. A poiética constitui-se nos processos mentais do artista, suas escolhas e suas definições “[...] que mobilizam lugares do afeto, da memória subjetiva individual, mas também, associações [...]” que ocorrem durante a realização da obra (CATTANI,2004,70).

Dessa forma, a instauração envolve percepções, sensibilizações, escolhas por determinados materiais, formas e técnicas que compõem o processo da obra “[...] em seu vir-a-ser” (CATTANI,2004,92). Uma análise do ponto de vista da poética possibilita compreender a maneira pela qual o artista estruturou seu pensamento e optou por determinados procedimentos, enfim, possibilita a compreensão de sua conduta criadora.

Na arte contemporânea, as obras acabadas nem sempre deixam transparecer seus modos de instauração, embora esses se façam mais presentes do que no passado. Igualmente, em algumas das produções, aqui em estudo, esse processo não é evidente, embora seus pontos de partida sejam sempre os percursos. Infelizmente, os elementos obtidos em textos sobre as obras e nas entrevistas com os próprios artistas, só nos permitiram trabalhar com algumas pistas a respeito da poética das obras.

Procuramos fundamentar as reflexões sobre a produção artística contemporânea selecionada, em dados concretos sobre os artistas e as obras, como textos de artistas, textos sobre os artistas, catálogos, produções anteriores e posteriores às obras analisadas e entrevistas.

Adotamos a denominação “poiética dos percursos” para nos referirmos ao procedimento empregado pelos artistas ao utilizarem deslocamentos no espaço urbano

para instauração de suas obras.

Para esta dissertação, foram selecionados oito artistas contemporâneos cujas obras não existiriam sem o deslocamento. Elas se instauram a partir da poiética dos percursos e a obra se faz nesse processo.

Os capítulos anteriormente estruturados, através de uma tipologia de percursos, foram reformulados. Ao longo da pesquisa, optamos por agrupar as obras pelas problemáticas abordadas, devido a identificação de elementos comuns entre elas.

O que significa hoje adotar um percurso urbano como procedimento poiético? Por que os artistas voltaram seus olhares para o espaço da cidade e para seus habitantes? O que os diferencia ou os aproxima das percepções, das descrições literárias e das práticas artísticas adotadas na Modernidade?

Quando nos deparamos, a partir da nossa produção artística pessoal, com uma nova percepção dos espaços da cidade, verificamos que as ações cotidianas impossibilitavam a contemplação do entorno, gerando uma espécie de anestesia durante as práticas corriqueiras. Ao optarmos pela realização do curso de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte, nesta instituição, além de buscarmos respostas sobre os motivos que geraram tal anestesia, queremos analisar com maior profundidade e abrangência, do que foi possível até agora, obras nas quais identificamos problemáticas semelhantes às abordadas em nossos trabalhos pessoais; comparar o contexto da industrialização com o atual e compreender, através da análise de seus processos de instauração, os motivos que levaram esses artistas a realizarem, a partir da poiética dos percursos no espaço urbano, suas obras.

As formas específicas de percursos, que pretendemos investigar ao longo do texto, surgiram de pesquisas relacionadas à produção poética pessoal, com a fotografia com

¹Câmara obscura é um instrumento ótico utilizado desde o século IV a.C. para observação de eclipses sem que a visão fosse prejudicada. No século XIV seu uso foi difundido para obtenção de desenhos de paisagens e para retratos por possibilitar a apreensão do objeto de forma fidedigna (GERNSHEIM & GERNSHEIM, 1966). Sua utilização como técnica fotográfica inicia bem mais tarde na história da fotografia, nos anos 20 com o Pictorialismo e mais recentemente nos anos 90 (DIETRICH, 1998). A câmara pode ser qualquer objeto oco, encontrado ou construído. Nela é feito um orifício milimétrico por onde entram os raios luminosos refletidos pelos objetos exteriores ao dispositivo. As imagens que nela se projetam sensibilizam o papel fotográfico, filme positivo ou filme negativo colocado no interior da câmara. Esta técnica também é conhecida por *pinhole*, que significa "furo de agulha" (tradução do inglês).

câmara obscura¹, que resultou no questionamento e em novas formas de percepção relacionadas com o espaço urbano.

Desenvolvido desde 1999, o trabalho visual, com essa técnica fotográfica, utiliza-se do procedimento dos percursos na cidade de Porto Alegre.

No projeto *Passagens: o registro de fluxos de tempo* (ANGELI,1999) foram captadas imagens dos locais de grande movimento na cidade, locais de passagem, nos quais se desenvolvem uma grande quantidade de percursos diariamente. Utilizando latas de produtos industrializados como câmaras, e papel fotográfico como negativo, as imagens obtidas denotavam somente os espaços físicos, pois devido aos longos tempos de exposição todo o movimento dos deslocamentos que neles se realizavam era eliminado, e a presença humana só poderia ser reconhecida através dos vestígios de objetos nas cenas. Ao observar as fotografias produzidas, foi possível perceber que ao mesmo tempo em que esses espaços faziam parte de nosso cotidiano, não os conhecíamos realmente. Notamos, então, que nossa interação e percepção, relacionada com o entorno, se dava de forma fragmentada e superficial.

Concomitantemente à apreensão das imagens, foi realizado um diário de bordo que trazia, em linhas gerais, reflexões sobre o tempo e o espaço circundante, sobre os procedimentos fotográficos e as relações estabelecidas com os locais de passagem (Figuras 1 a 3). Juntamente com os relatos, foram captados os sons dos locais fotografados. Articulados, diário, sons e fotografias significavam maneiras de repovoar a imagem. A forma como o trabalho foi apresentado², unindo esses três elementos, buscava resgatar a experiência de redescoberta dos espaços praticados, vivenciada durante o ato fotográfico.

A partir de 2001, utilizando uma câmara fotográfica adaptada para tornar-se câmara obscura, iniciamos a captação de imagens coloridas e em movimento. Com o dispositivo preso à bolsa, ou segurando-o, obtivemos imagens durante percursos cotidianos. As imagens

² *Passagens...* foi apresentado inicialmente, em 1999, através da projeção de slides das imagens e trechos dos textos sobre tela semi-circular em um ambiente no qual os sons eram reproduzidos através de alto falantes. Em 2001 o projeto culminou na produção de um livro no qual era possível simultaneamente visualizar as fotografias e os textos completos, além de ouvir os sons através da reprodução em um aparelho de fitas K-7 acoplado a um fone de ouvido e instalado ao lado da obra.

resultantes (Figuras 4 a 6) não eram nítidas devido ao movimento e à sensibilidade do filme, mas, de certa forma, faziam com que também refletíssemos sobre o modo como nos relacionávamos e percebíamos os espaços da cidade durante os trajetos habituais.

Devido à rapidez de sensibilização do negativo e ao próprio movimento executado em meio ao turbilhão de pessoas, a relação do trabalho com o texto modificou-se, na medida em que passamos da condição de observadora para a de transeunte imerso na multidão. Não mais foram realizados diários de bordo e tampouco foram gravados os sons dos locais, passamos a anotar os pontos dos percursos realizados. Esse procedimento auxiliou inclusive na identificação das imagens após sua revelação e ampliação, já que na maioria das vezes, o resultado não era identificável assemelhando-se a pinturas abstratas.

Em *Passagens...* os títulos das fotografias foram retirados dos trechos do diário. Neste novo projeto intitulado *Aspectos Visíveis e Invisíveis dos Não-Lugares*, as imagens foram batizadas com o tempo de apreensão e/ou a denominação de seu local original. A referência aos *não-lugares*, no título do projeto, surgiu de apropriação do conceito proposto por Marc Augé (1994) e se refere à descaracterização dos lugares, através de sua utilização como locais de passagem, nos quais não se cria vínculos e se estabelece relações com o entorno que se caracterizam pelo absoluto anonimato.

Dessa forma, a partir da produção pessoal, começamos a refletir sobre os espaços de convivência na contemporaneidade e sobre os percursos efetuados na cidade. Percebemos que a realização e a observação dos percursos alheios, em ambos os trabalhos, foi fundamental para a redescoberta e reflexão sobre nossa própria vivência no espaço urbano. Observamos, na experiência diária, os aspectos negativos e positivos que o exame rápido desses locais praticados poderia suscitar. Os estudos impulsionados a partir do trabalho pessoal envolveram pesquisas de produções artísticas aliadas a leituras sobre Urbanismo, Antropologia, História e Comunicação. Constatamos que tais problemáticas estavam sendo discutidas nas obras de um número significativo de artistas contemporâneos. Reconhecemos, em suas produções, a utilização de percursos no espaço urbano, que eram realizados pelos próprios artistas ou se configuravam na observação e apropriação dos percursos de outras

pessoas.

Os capítulos da presente dissertação estão assim estruturados:

No capítulo 1, serão definidos os percursos na Modernidade, realizados nos séculos XIX e XX, como os deslocamentos do *flâneur de Baudelaire*, as “visitas-excursões” dos dadaístas, as *deambulações* surrealistas e as *derivas* situacionistas. Nesse mesmo capítulo, estabeleceremos brevemente as problemáticas provenientes da Modernidade, e que ao serem amplificadas na contemporaneidade paradoxalmente chamam o olhar para o entorno, e para as pessoas que nele circulam e, ao mesmo tempo, acarretam a abstração de ambos. Nossa hipótese, nesse capítulo, é de que existe uma relação entre essa espécie de cegueira, que se manifesta na atualidade, com a prática cotidiana dos percursos e os novos sentidos dados a eles. Buscamos explicitar como se configuram os deslocamentos na atualidade e introduzir algumas das problemáticas que serão abordadas nos capítulos que seguem.

No segundo capítulo, a análise parte da obra *Buenos Aires Tour*, do artista argentino Jorge Macchi. Encontramos nela, vínculos com nossa produção pessoal através da configuração de parte da obra em livro-objeto; na utilização dos sons dos locais transitados; e no que se refere a um percurso realizado no espaço urbano, que culmina em formas de resignificação para o artista de seu local de moradia. A obra de Macchi dialoga com as produções de Krzysztof Zielinski e Pablo Cardoso, que igualmente tecem um olhar sensível a partir de suas cidades natais. Zielinski, da mesma forma que em nossa produção pessoal, surpreendeu-se com o resultado da revelação das fotografias obtidas em sua cidade e Cardoso realizou imagens durante um deslocamento. Nesse capítulo trabalharemos com a hipótese que os artistas através de suas poéticas e poiéticas resignificam os espaços urbanos.

No terceiro capítulo, como foi realizado em *Passagens...* e em um movimento contrário ao capítulo anterior, os artistas partem para o papel de observadores de outras pessoas ao se apropriarem dos percursos urbanos anônimos. A partir da obra *Transeuntes*, da artista Vilma Sonaglio, abordaremos a forma como a presença da multidão gerou novas formas de relacionamento no espaço urbano, e através do diálogo com as obras de Rubens

Mano e Philip-Lorca diCorcia, tentaremos verificar o que é ser anônimo na contemporaneidade. A hipótese, que guia este capítulo, é que a resignificação dos indivíduos dá-se justamente através da ênfase de seu anonimato circunstancial.

No quarto e último capítulo, a análise parte da obra de Adriana Bustos que traz uma problemática que ainda não foi abordada em nossa produção pessoal, mas que apresentou-se ao longo da pesquisa: a questão dos percursos invisíveis, e duplamente anônimos, dos profissionais que se ocupam dos resíduos da sociedade urbana. O diálogo se estabelece com a obra de Cláudia Zanatta que, igualmente, se apropria dos percursos dos indivíduos coletores de lixo. A hipótese, nesse capítulo, é que os artistas resignificam os indivíduos através do olhar sobre as condições em que estabelecem seus percursos.

Todas as obras selecionadas utilizam a fotografia como forma de configuração de suas poéticas, ou pelo menos em parte destas, como é o caso de Jorge Macchi, Adriana Bustos e Cláudia Zanatta.

Optamos por anexar somente as entrevistas realizadas com os artistas centrais de cada capítulo (ANEXOS A, B e C). Foi estabelecido contato com alguns dos demais artistas, porém, em algumas dessas conversas, não obtivemos uma continuidade que pudesse ser caracterizada como uma entrevista a ser apresentada com as demais.

Reconhecendo que os sentimentos estéticos surgem como fornecedores de subsídios para os procedimentos de instauração da obra (PASSERON,1997), nos questionamos se existem sentimentos em comum, ou não, nas produções que serão analisadas. Todas as obras têm em comum a realização de deslocamentos em espaços urbanos e utilizam a poética dos percursos, assim como propõem um novo olhar sobre a contemporaneidade através de suas poéticas e poéticas.

Acreditamos que as opções por esse procedimento devem-se à sensibilizações exteriores provenientes das alterações que todos nós percebemos nas cidades, e das relações que nelas ocorrem. Conforme Passeron, os artistas não seriam mais sensíveis do que qualquer outra pessoa, mas o que os difere é justamente passarem dessa percepção ao ato. Através do procedimento dos percursos, talvez os artistas queiram dar voz à

percepção e à reflexão “ [...] sobre o que é, o que deveria ser, o que têm sido esses espaços da urbanidade, eminentemente conflitantes [...]” forjando um novo olhar sobre a cidade (PALLAMIN, 2000, 18).

Na paisagem urbana, talvez o olhar artístico contemporâneo, através das apropriações simbólicas do espaço, procure resgatar a cidade e seus desdobramentos. A partir do estudo da produção selecionada, objetivamos realizar a análise do procedimento dos percursos e buscar a conexão que poderiam ter com o momento em que vivemos, com as modificações do espaço urbano e com suas relações sociais. Ao realizarem os deslocamentos, os artistas a partir de um sentimento contraditório, que eles mesmos talvez desconheçam, estariam possivelmente tentando concatenar sensações provenientes da relação frontal com aspectos específicos de realidades que vivenciam.

Através dos percursos livres, propostos ou obrigatórios, talvez os artistas queiram também fugir do exame rápido dos espaços praticados, que só permite uma experiência sensorial superficial. Possivelmente, querem descobrir e redescobrir a cidade, abrindo possibilidades para novos espaços e novos olhares que intervêm criticamente na realidade, e que encontram ressonâncias e vínculos no momento em que vivemos.



Eu pego o ônibus para ir para casa neste terminal, mas agora a sensação é completamente diferente. Estou a poucos metros do meu ponto de ônibus, mas parece um local que eu nunca vi, no qual nunca estive antes. (...) As pessoas ficam esperando na fila, mas assim que chega outro ônibus que vá na mesma direção, saem correndo e vão embora. Ninguém gosta de ficar muito tempo esperando.

(...)

Troquei as latas. Agora quero uma foto onde o ônibus apareça, já que ele é o meio de saída deste local de passagem (ANGELI, 1999, 69-71).

FIGURA 1

Juliana Angeli

Mais uma pipoquinha foi vendida, 1999

Fotografia com câmara obscura

Tempo de exposição do negativo: 4 minutos



Essa exposição [com relação ao tempo de apreensão da imagem*] deu tempo para fumar um cigarro. Às vezes meço meu tempo ou meu percurso através de cigarros.

(...) Passou uma mulher aqui do nosso lado. Nunca prestei atenção se pedestres utilizavam o canteiro circular para atravessar a rua (ANGELI, 1999, 67).

FIGURA 2

Juliana Angeli

Agora são 15:47 e a temperatura é de 19º, 1999

Fotografia com câmara obscura construída (360º)

Tempo de exposição do negativo: orifício A: 1min4seg / orifício B: 2 min8seg / orifício C: 8 min / orifício D: 4 min



Várias famílias passeando. O sábado no Centro é diferente dos dias de semana, onde só vemos pessoas correndo para o trabalho ou indo pagar contas. Hoje as pessoas caminham em grupos e geralmente são todos da mesma família. Mas mesmo indo passear, o ritmo da caminhada é igual ao dos dias de semana. Parece que estando no Centro temos que estar correndo sempre (ANGELI, 1999,77).

FIGURA 3

Juliana Angeli

Promoção promocional, 1999

Fotografia com câmara obscura

Tempo de exposição do negativo: 4 minutos e 20 segundos



FIGURA 4

Juliana Angeli

8 segundos na Rua dos Andradas, 2001

Fotografia com câmara obscura (câmara fotográfica adaptada)

Tempo de exposição do negativo: 8 segundos



FIGURA 5

Juliana Angeli

Rua Pedro Américo, 2003

Fotografia com câmara obscura (câmara fotográfica adaptada)

Tempo de exposição do negativo: 7 segundos

**FIGURA 6**

Juliana Angeli

Hotel São Luiz - São Gabriel, 2004

Fotografia com câmara obscura (câmara fotográfica adaptada)

Tempo de exposição do negativo: 8 segundos

1. PERCURSOS NA ARTE COMO RESSIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS

As relações que estabelecemos com o espaço urbano se modificaram desde o período industrial. Hoje, não vemos a cidade com os mesmos olhos, nem nela realizamos percursos com os mesmos objetivos.

No século XIX, a nova realidade do espaço urbano exigiu um novo olhar para ser apreendida. A cidade, passou a ser alvo de inúmeros estudos sociais e de reformulação de sua estrutura, com o objetivo de saneamento, controle de pragas e epidemias, diminuição da criminalidade e falta de moradias, problemas já existentes em períodos anteriores que são amplificados com o crescimento urbano. A invasão das metrópoles gerava medo pela forma desestruturada como a cidade estava crescendo. Não raro, epidemias como as de cólera assolavam as populações, causando grande mortandade e dando força às teorias de que os aglomerados populacionais e, conseqüentemente, a multidão neles estabelecida eram prejudiciais à ordem e à saúde da cidade (PECHMAN,1994).

O saber científico que vai sendo construído ao longo do século XIX estará voltado, em grande parte, para a identificação da nova realidade social, econômica e cultural sobre a qual se construirá um novo modelo de poder e dominação, que tem como fundamento a cidade. (Idem,Ibidem,4-5)

Conforme Robert Pechman, na Modernidade serão “[...] os romancistas [...] os primeiros a se darem conta de que o meio urbano, onde seus personagens se movimentam, é o cenário privilegiado para a observação do mundo” (Idem,Ibidem,5). Os registros literários desse período, conforme a historiadora Maria Stella Bresciani, fornecem dados importantes do olhar sobre as evidentes modificações da sociedade. Ao constatá-las *in loco* buscava-se compreender essas transformações aceleradas e tentava-se responder “[...] a questão reiteradamente colocada: *Qual é a condição real da sociedade?*” (Idem,Ibidem,17).

Porém, antes mesmo da 1ª Revolução Industrial atingir a Europa, Jean-Jacques

Rousseau já demonstrava uma “[...] aguda sensibilidade às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas.” (BERMAN, 1986, p.17) Em *Julie: Ou La Nouvelle Héloïse* (1757), o personagem Saint-Preux descreve seu choque ao se inserir na vida urbana. Vindo do campo, em carta à sua amada, escreve:

[...] tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo.

[...] eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca meu coração, embora juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar. (ROUSSEAU apud BERMAN, 1986, p.17-18)

Em *Os devaneios do caminhante solitário* (*Les revêries du promeneur solitaire*), em 1776, escrito durante o exílio do filósofo e dois anos antes de seu falecimento, Rousseau utilizou-se de seus percursos e extraiu de seu contato com a natureza subsídios para sua obra. Nas sete caminhadas, podemos notar referências à vida em sociedade, na qual ele diz não ser possível meditar, já que viver entre os homens significa opressão, obrigações e deveres (ROUSSEAU, 1986). Porém, os percursos são por ele desenvolvidos fora do ambiente urbano. Acostumado a lidar com o reino vegetal, com seus herbários, nos devaneios ele percebe que outrora observava a natureza como “[...] uma massa em seu conjunto.” (Idem, Ibidem, 93). A partir do exílio, passa a reparar em seus detalhes, vagando e entregando-se às impressões do que o rodeava. De certa maneira, poderíamos dizer que Rousseau antecipou em sua obra as formas de relação do homem com o mundo moderno e, nos *Devaneios do caminhante solitário*, também antecipou um olhar sobre os percursos em um contexto pré-modernização. A própria existência dos novos centros urbanos faz ressignificar a natureza como seu contraponto e, ao mesmo tempo, como algo que estaria perdendo terreno, portanto, precisava ser revalorizado. Não é por acaso que a pintura de paisagem começa na mesma época na Inglaterra e, um pouco mais tarde, na França.

Este capítulo está subdividido em duas partes. Na primeira, realizaremos o levantamento e a análise de percursos na arte e na literatura que foram desenvolvidos ao longo dos séculos XIX e XX e que envolvem deslocamentos no espaço urbano. Na segunda

subdivisão, realizaremos uma reflexão, a partir da hipótese de que as acelerações provenientes do período industrial modificaram as formas de relacionamento emergentes, chamaram o olhar para o entorno e, paradoxalmente, geraram uma espécie de cegueira tanto com relação aos espaços praticados quanto aos seres que nele habitam.

Através desse levantamento, objetivamos refletir sobre as problemáticas que serão fundamentais para a análise das obras dos artistas a seguir.

1.1. Percursos urbanos na Modernidade

A partir da Revolução Industrial no século XIX, novos personagens e novas situações colocaram-se em cena no espaço urbano em expansão. A luz elétrica, a evolução dos meios de transporte, o trabalho operário e as novas relações de produção e de troca transformaram a rua em um novo cenário, no qual floresceram e convergiram as mais diversas atividades e os mais diversos itinerários. Por um lado, a rua se transformou em lugar de passagem, por outro, tornou-se “[...] um espaço de prazer e uma vitrine imensa e viva, que se contrapõe aos objetos imóveis das vitrines das lojas” (PESAVENTO, 1996,64).

Ao longo da Modernidade, os percursos realizados nos espaços urbanos foram observados, descritos, explorados e elaborados por teóricos e artistas, como por exemplo, o *flâneur* de Baudelaire, em 1859, ou as “visitas-excursões” por lugares banais da cidade, propostas pelos dadaístas na década de 1920. No decorrer desse período, as manifestações sobre o relacionamento com o espaço urbano surgiram como formas de choque, análise ou mesmo questionamento sobre as novas relações que se estabeleceram com a cidade e com seus habitantes a partir da Revolução Industrial.

Em meados do século XIX, o *flâneur* de Charles Baudelaire era um homem do mundo enamorado pela multidão (BAUDELAIRE,1996). A rua era a casa do *flâneur*. Nela, ele sentia-se à vontade e percorria sua extensão buscando nutrir-se das informações sensoriais que ela podia lhe oferecer. Observava as pessoas, os lugares e, ao mesmo tempo, dava-se conta que a cidade crescia e que as relações entre os cidadãos e os espaços começavam a se alterar.

Em suas observações cotidianas vivia intensamente suas percepções e redescobria o mundo em seus detalhes, contemplando “[...] o fantástico real da vida”³ (Idem,Ibidem,29).

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...] (Idem,Ibidem,21).

Em suas caminhadas, o *flâneur* observava o que Baudelaire irá chamar de *vida universal*, na qual estariam todas as pequenas coisas que compõem o cotidiano, desde seus personagens até os detalhes do ambiente no qual estava inserido:

Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres ondulosas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal (Idem,Ibidem,22).

Na representação do presente, o *flâneur* observa a metamorfose da vida ordinária, nutrindo-se do corriqueiro, exercitando sua *faculdade de ver* e extraindo o *eterno do provisório* (Idem,25).

A dialética entre o campo (Rousseau) e a cidade (Baudelaire) marcará também a pintura do século XIX, como por exemplo, nas representações da “vida natural” de Jean-Baptiste Corot e Jean-François Millet, e nas representações da vida urbana e de seus personagens realizadas pelos Impressionistas.

Se por um lado, o *flâneur* observava os espaços urbanos em transformação, por outro surgiam, nesse mesmo contexto, oportunidades de observação do *outro*. Conforme Bresciani (PECHMAN,1994), no século XIX, no momento em que se instaura e se percebe a nova realidade nas cidades industriais dos países europeus, a reação das pessoas diante da multidão gerou um misto de fascínio e medo. Fascínio por sua novidade e medo pela

³ Comentário de Baudelaire para descrever o processo criativo do pintor Constantin Guys na produção de seu trabalho.

proximidade de realidades diferentes em um mesmo contexto, na medida em que a imagem da multidão, por sua força coletiva, desafiou governantes, e em momentos anteriores da história incitou a revoluções, como por exemplo a Revolução Francesa no século XVIII. Por outro lado, a presença da população menos privilegiada monetariamente era vista como sinônimo de violência e de criminalidade.

Atraídos pela promessa de emprego e de um futuro melhor, milhares de indivíduos adentraram os espaços urbanos e acentuaram os contrastes entre riqueza e pobreza. Nas ruas transitavam desde pessoas abastadas - ávidas por mercadorias-, a operários humildes que faziam o vai e vem entre suas casas e seus locais de trabalho e, até mesmo, pessoas de moral e conduta duvidosa, como gatunos e meretrizes. Não por acaso, em meados do século XIX, desenvolvem-se práticas como as da fotografia policial, objetiva e sem truques, com o intuito de catalogar indivíduos e identificar desvios patológicos através de medidas métricas de seus rostos e cabeças, que dimensionariam um indivíduo suspeito (FABRIS,2004).

Situações inusitadas no convívio social foram surgindo, pouco a pouco, como a introdução dos meios de transporte coletivo, que gerou um novo tipo de constrangimento entre seus usuários: o de ter que encarar os demais passageiros em um mesmo espaço durante um longo período de tempo. “Antes do desenvolvimento que, no século XIX, tomaram os ônibus, as estradas de ferro e os bondes, as pessoas não tinham ocasião de poder ou de dever se olhar reciprocamente durante minutos ou horas seguidas sem se falarem” (SIMMEL apud BENJAMIN,1989,207).

Desta forma, surgiam oportunidades de observação do *outro* e multiplicava-se o convívio entre classes, etnias, línguas e culturas diferentes.

O conto *O Homem das Multidões* de Edgar Allan Poe demonstra as novas formas de percepção sobre os seres anônimos que habitam as ruas e seus deslocamentos. Nele, o autor fez observações da primeira metade do século do XIX, sobre a massa fervilhante que povoava as ruas após o que parece ser o término dos expedientes de trabalho, fazendo descrições sobre as feições e os comportamentos das pessoas.

A maior parte dos que passavam tinha o ar decidido de quem vai em serviço e parecia não pensar senão em abrir caminho através da chusma. O seu aspecto era carrancudo e os olhos moviam-se-lhe nas órbitas com extraordinária vivacidade; os que eram empurrados por algum transeunte vizinho, concertavam o fato e seguiam para diante, sem mostrar o menor sintoma de impaciência.

Outros (uma classe ainda mais numerosa), vermelhos, inquietos nos seus movimentos, falavam consigo mesmos e gesticulavam, como que sentindo-se sós, pelo próprio fato da multidão inumerável que os cercava. Esses, quando alguém lhes impedia o caminho, deixavam logo de resmonear, mas redobravam a gesticulação e, com um sorriso exagerado, esperavam a passagem da pessoa que lhes servia de obstáculo. Se os empurravam, cumprimentavam profusamente os empuxadores e pareciam confusos (POE,1941,98).

Ao mesmo tempo, estudiosos, como o historiador francês Hippolyte Taine com suas descrições sobre a cidade industrial de Manchester, na Inglaterra, revelaram um olhar apreensivo sobre as transformações urbanas, a presença da multidão de operários e a perplexidade ante a evidência da pobreza (PECHMAN,1994):

[...] as fábricas vomitam nas ruas uma multidão agitada e barulhenta; homens, mulheres e crianças, pode-se vê-los pulular no ar turvo. Suas roupas estão sujas: muitas crianças têm os pés nus, os rostos são cansados e tristes; vários deles param nos bares; os outros se espalham e voltam para seus casebres. Nós os seguimos: que ruas tristes! (Idem,Ibidem,15).

No campo das artes visuais, os percursos serão objeto das obras a partir das novas formas de percepção que surgem com a Revolução Industrial, manifestando-se na poética Impressionista e nas vanguardas do início do século XX. O grupo Dadaísta irá explorar o percurso como prática estética, ao realizar, em 1921, um deslocamento no espaço urbano que objetivava iniciar uma série de "visitas-excursões" por lugares banais de Paris. Em sua postura anti-arte, o ato da caminhada propunha substituir as representações formais de movimento - empregadas por futuristas e descritas pelos poetas-, assim como alcançar de modo concreto a dessacralização da arte através da união entre a arte e a vida e entre o sublime e o cotidiano. A obra seria, então, realizada em tempo e espaço reais (CARERI,2005).

Desta forma, propuseram os deslocamentos até lugares banais da cidade, "[...] em especial aqueles que realmente não possuem razão de existir"⁴(Idem,Ibidem,75).

⁴ Todas as traduções referentes à Careri foram realizadas pela autora.

Em Paris, no dia 14 de abril de 1921, às 15 horas, o grupo⁵ marcou um encontro em frente à igreja abandonada de Saint-Julien-le-Pauvre. Essa “visita-excursão” foi amplamente divulgada através de panfletos (Fig.7) e comunicados na imprensa e implicou no deslocamento dos artistas até o ponto escolhido. Nesse espaço, o grupo não interveio fisicamente, acrescentando ou subtraindo elementos, mas sim realizando ações “[...] como a leitura de textos tomados ao acaso de um dicionário Larousse, a entrega de presentes aos transeuntes ou as tentativas de fazer as pessoas virem para a rua” (Idem,Ibidem,78).

A inexistência de registros fotográficos do ato em si enfatiza a efemeridade do que ali se desenvolveu. A “visita-excursão” só existiu e se perpetuou através do material gráfico, das fotografias posadas do grupo (Fig.8) e em textos posteriormente elaborados por integrantes do mesmo.

O valor estético atribuído à igreja abandonada, como elemento do espaço urbano quase desconhecido em um bairro periférico de Paris, foi concedido pela simples reunião e presença do grupo nesse local. Isso também abriu perspectivas, para os artistas posteriores, de intervenção e de observação da cidade, do que pode ser explorado em seu espaço, mesmo naqueles que julgamos lugares conhecidos.

A série de “visitas-excursões” nos espaços urbanos não foi levada a cabo, porém, em 1924, quando o grupo necessitava de um redirecionamento em suas atividades, Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac realizaram um deslocamento que seria batizado de *deambulação*, em um campo aberto na área central da França. Elegeram a cidade de Blois, ao acaso, no mapa do país, e partiram de trem. Em seguida, na cidade eleita, realizaram um percurso a pé até outra cidade, Romorantin. A caminhada exaustiva, realizada durante dias e entremeada por conversas, possibilitou conforme Breton, a “[...] exploração até os limites entre a vida consciente e a vida sonhada” (Idem,Ibidem,80-81). Essa experiência foi tão produtiva para o grupo que Breton, no retorno dessa deambulação,

⁵ Participaram da “visita-excursão” Jean Crotti, Georges D’Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Theodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

concebeu um texto que se converteria, mais tarde, no primeiro Manifesto Surrealista.

A palavra *deambulação* evocava para os surrealistas a essência desses percursos: a desorientação e o abandono ao inconsciente em uma “[...] forma de *escritura automática no espaço real*” (Idem,Ibidem,82). “A deambulação consiste em alcançar, mediante o andar, um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle” (Idem,Ibidem,83-84).

Assim como as “visitas-excursões” dadaístas, que não tiveram uma continuidade, a proposição surrealista dos percursos em campo aberto também não prosperou. Porém, o grupo realizou uma série de deambulações no espaço urbano enfocando zonas marginais de Paris, procurando sondar suas partes inconscientes e “[...] compreender as *pulsões* que a cidade provoca nos afetos dos transeuntes” (Idem,Ibidem,87). Através da percepção do inconsciente e do onírico nos espaços urbanos, poderiam ser encontradas surpresas e revelações extraordinárias. Foram realizados mapas “influenciais” como forma de representar as variações de percepção obtidas nas deambulações.

Louis Aragon publica em 1926 *Le Paysan de Paris (O camponês de Paris)*, um livro sobre as descrições de um camponês a respeito da metrópole. Francesco Careri descreve o livro como:

[...] uma espécie de guia do maravilhoso cotidiano que vive no interior da cidade moderna. É uma descrição daqueles lugares inéditos e daqueles fragmentos de vida que se desenvolvem mais além dos itinerários turísticos, em uma espécie de universo submerso e indecifrável (Idem,Ibidem,84)

Da mesma forma que as deambulações surrealistas indagavam o espaço urbano, ao invés de rechaçá-lo como faziam os dadaístas (Idem,2005), a Internacional Situacionista desenvolveu, nos anos de 1950, o procedimento da deriva como forma de combate à monotonia e à alienação dos grandes centros.

Os situacionistas surgem em um contexto pós-guerra (anos 50), no qual existiam duas tendências de pensamento em arquitetura: a patrimonialização generalizada de bens históricos (congelamento) e por outro lado a urbanização generalizada (difusão) tendo em vista a urgência de reorganização das cidades arrasadas pela guerra através da construção

de grandes conjuntos habitacionais (BERENSTEIN,2004).

Realizando uma crítica ao Urbanismo e às proposições funcionalistas de Le Corbusier na Carta de Atenas de 1933, o grupo liderado por Guy Debord buscava a *Revolução da Vida Cotidiana* através de formas de apropriação prática do espaço e incentivando a participação do cidadão na luta contra a monotonia e a alienação. “Quando os habitantes passassem de simples espectadores a construtores, transformadores e “vivenciadores” de seus próprios espaços, isso sim impediria qualquer tipo de espetacularização urbana” (Idem,Ibidem,20).

Para os Situacionistas, a aniquilação das múltiplas formas de nomadismo era resultado das tendências de museificação e espetacularização das cidades modernas, que gerariam a não-participação nos espaços urbanos e a monotonia da vida cotidiana, ou seja, um convite à alienação. Propunham através do Urbanismo Unitário e do retorno à escala humana, a criação de situações através da psicogeografia e do procedimento da deriva como forma de apreensão do espaço.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Mas não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à idéia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar jogos.

Texto assinado por Debord e Fillon (Potlatch nº14, novembro de 1954) (Idem,Ibidem,17).

A definição de deriva como “técnica do andar sem rumo” sugere que o acaso seja intrínseco aos procedimentos adotados pelos situacionistas, desde a escolha do local até ao desenvolvimento do percurso, assemelhando-se às caminhadas do *flâneur*. Porém, a deriva indicava para o grupo “[...] um controle concreto dos meios e dos comportamentos que podiam experimentar-se diretamente na cidade” (CARERI,2005,94).

Ao contrário do que ocorre nos passeios surrealistas, na deriva “o aspecto aleatório é menos determinante do que se pode acreditar: do ponto de vista da *deriva*, existe um relevo psicogeográfico da cidade, com correntes

contínuas, pontos fixos e vértices que tornam difícil o acesso a certas zonas ou à saída das mesmas". (Idem, Ibidem, 100)

Na psicogeografia, eram realizados estudos através de mapas e de fotos aéreas dos locais nos quais as derivas seriam realizadas. Como um exercício prático da psicogeografia, somente ao longo dos deslocamentos o acaso e os comportamentos afetivos desempenhariam um papel importante nas escolhas e nas vivências das sensações do ambiente urbano.

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar proveito. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator. (BERENSTEIN, 2004, 22-23)

O termo *deriva*, para os situacionistas, além de ser compreendido como *percorrer*, *ser levado* por sensações que o ambiente pode suscitar, mantém estreita ligação com o sentido de desvio das *plaques tournantes*: placas giratórias e manivelas responsáveis pela mudança de direção dos trens. Na atividade da deriva, todos os caminhos são possíveis e as conexões são realizadas a partir das experiências práticas dos espaços. Esses desvios, essas mudanças de direção fazem parte das ligações afetivas com o entorno.

Da mesma forma que os dadaístas, a deriva desenvolvida pelos situacionistas era uma forma de anti-arte, na medida em que acreditavam que sua realização em grupo anularia os componentes individuais da obra de arte. Também criticavam os surrealistas por não terem levado as proposições dadaístas às últimas conseqüências.

Propondo a paixão e a vivência da cidade, para a Internacional Situacionista, o espaço urbano era um terreno passional e não somente subjetivo, como propunham os surrealistas. Não havia a separação entre a vida real e a vida sonhada. Era "[...] a própria realidade que devia converter-se em algo maravilhoso" (CARERI, 2005, 94).

As conexões entre ambientes distantes fisicamente são possíveis através da deriva,

como vemos em *The Naked City*, de Guy Debord, de 1957 (Fig.9). Na colagem as flechas vermelhas mostram as possibilidades de conexão entre espaços distantes fisicamente. Os pedaços do mapa de Paris parecem ter sido colados aleatoriamente, não correspondendo às suas posições reais, “[...] mas demonstram uma organização afetiva ditada pela experiência da deriva” (BERENSTEIN,2003,23) .

A Internacional Situacionista surgiu de um desdobramento das teorias da Internacional Letrista, grupo formado por escritores que propunham a construção consciente e coletiva de uma nova civilização. Os letristas elaboraram teorias baseadas em errâncias e através do gênero literário criaram espécies de guias turísticos e manuais de utilização da cidade (CARERI,2005).

Jacques Fillon em 1955 escreveu um guia - *Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)* (Fig.10) - contendo itinerários exóticos e multiétnicos de Paris que deveriam ser percorridos a pé a partir do quartel general letrista.

Em seu primeiro mapa psicogeográfico, *Guide Psychogéographique de Paris* (Fig.11), em 1957, Guy Debord elaborou a representação visual de uma deriva com o intuito de distribuí-la aos turistas como uma espécie de convite para que se perdessem pelos espaços da cidade. “Quando abrimos este estranho guia nos encontramos com uma Paris quebrada em pedaços, uma cidade cuja unidade se perdeu por completo e na qual reconhecemos somente os fragmentos do centro histórico flutuando por um espaço vazio” (Idem,Ibidem,100)

Embora em alguns momentos as proposições de percursos na Modernidade pareçam ter objetivos semelhantes no que se refere à redescoberta do espaço urbano, cada procedimento tinha em seu âmago um objetivo definido. O *flâneur* observou as mudanças da cidade com entusiasmo; os dadaístas ao deslocarem-se até um lugar banal objetivavam através de uma forma anti-arte questionar a existência desse próprio espaço; o desejo surrealista era o resgate do inconsciente e do onírico da cidade; e os situacionistas através de suas derivas propunham a participação ativa no espaço urbano visando a luta contra a alienação. Todas as manifestações, cada uma à sua maneira, voltaram seus olhares sobre as modificações em curso e sobre as formas como nos relacionamos com o entorno.

1.2. Percursos Urbanos na contemporaneidade

As aceleradas transformações espaciais, ao longo dos séculos XIX e XX, aumentaram expressivamente a extensão e a quantidade de percursos a serem realizados no espaço urbano. A pé, de carro ou nos transportes coletivos, os deslocamentos são consequência de cidades com grandes extensões a serem percorridas. Em estudo realizado no México, Néstor Garcia Canclini (1996) comenta que os habitantes da capital desse país despendem diariamente entre duas e quatro horas nos deslocamentos entre suas residências e seus locais de trabalho. Embora trate-se de uma situação que ocorre normalmente apenas nas megalópoles contemporâneas, como é o caso da Cidade do México, a verdade é que esse fenômeno passou a ocorrer em maior ou menor grau em todos os centros urbanos a partir do século XIX.

Conforme Michel Maffesoli (2001), na atualidade os deslocamentos podem ser *migrações diárias* (trabalho, consumo), *migrações sazonais* (turismo, viagens) ou *migrações sociais* (detonadas por disparidades econômicas). As errâncias (ou nomadismos) são formas de deslocamentos que podem ser classificadas a partir das motivações políticas, sociais, culturais ou econômicas que lhes deram origem. Elas fazem parte da própria natureza humana, são o aspecto fundador de todo conjunto social e “[...] não é, de jeito nenhum, exclusividade de alguns. [...] todo mundo pratica a errância cotidianamente. Pode-se mesmo dizer que o homem pós-moderno está impregnado disto” (MAFFESOLI,2001,29).

Para Michel de Certeau (1994), através dos deslocamentos nos apropriamos dos espaços da cidade e, como em um texto, essa prática realizada pelo pedestre dá legibilidade ao espaço urbano. O ato de caminhar possui para Certeau uma tríplice função enunciativa:

[...] é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua)[...] e [...] implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores) (CERTEAU,1994,177).

Da mesma forma, nos meios de transporte podemos estabelecer relações com o

espaço urbano. Conforme Canclini, as “viagens urbanas” que ocorrem no interior de uma mesma cidade e são resultantes das grandes extensões desses territórios na atualidade são caracterizadas pela combinação de meios de transportes e permitem conhecer lugares da cidade antes ignorados, indo além de seu espaço físico, propiciando o contato com seres anônimos e com realidades sociais diferentes. Nesses deslocamentos, são oferecidos ao indivíduo oportunidades de reflexão sobre as incoerências da vida urbana. “Portanto, os meios de transporte são também lugares nos quais se vive”⁴ (CANCLINI,1996,24).

Atualmente, o debate sobre as relações sociais na contemporaneidade indicam que estamos inseridos em um novo período que sucede à Modernidade. Nesta nova situação, denominada de *Supermodernidade* (AUGÉ,1994) ou *Hipermodernidade* (LIPOVETSKY,2004) parece não existir limites espaço-temporais. Os meios de transportes rápidos proliferam-se (assim como os deslocamentos), as informações são transmitidas quase em tempo real, as relações entre os homens e com o espaço urbano modificam-se drasticamente.

A *Supermodernidade*⁵, conforme Augé, se caracteriza por duas figuras do excesso: a *superabundância factual* e a *superabundância espacial*. A noção de tempo altera-se na forma como o percebemos, o utilizamos e dele dispomos. O indivíduo agora deve agir com maior rapidez, tentar em períodos curtos de tempo realizar mais tarefas e absorver cada vez mais informações. Estamos inseridos em um mundo cada vez menor, onde não existem limites, e com acontecimentos cada vez mais rápidos. Pensamos ter o tempo sobrecarregado de acontecimentos, assim, agimos cada vez mais rápido na esperança de absorvermos tudo, toda essa *superabundância factual*. Igualmente, o entendimento do espaço se transforma ao percebermos o encolhimento do planeta e ao mesmo tempo seu excesso de espaço (*superabundância espacial*). As escalas se alteram com os meios de transporte rápidos, com as imagens instantâneas e simultâneas dos acontecimentos. Desta forma, surge uma espécie de angústia, na medida que, por um lado, tentamos através de rotinas diárias organizar o tempo e o espaço de que dispomos; por outro lado, a rapidez e

⁶ Tradução da autora.

⁷ O termo *Supermodernidade* foi inicialmente desenvolvido por Marc Augé no livro, de 1994, *Os não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, e depois revisitado e aprofundado em produções posteriores, como, por exemplo, *Ficciones de fin de siglo*, de 2001.

simultaneidade dos acontecimentos nos aparecem de forma perturbadora. Na *Supermodernidade* proliferam os pontos de trânsito e de ocupação provisória - rodovias, aeroportos, estações de ônibus, hotéis e estacionamentos – os quais o autor denomina de *não-lugares*. Eles representam o oposto da noção de lugar antropológico, aquele que simultaneamente, é princípio de sentido e inteligibilidade para quem o observa e seus elementos mantêm uma relação de coexistência. Definido por itinerários que se cruzam em locais de ajuntamento, o lugar antropológico cria condições para que surjam vínculos de memória entre lugar e observador. “O lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade dos locutores” (AUGÉ,1994,73). Os lugares são as praças, os mercados, os monumentos, que pelo caráter histórico remetem a sua importância para a região em que se encontram. Pontos que para o observador não somente o situam dentro do espaço da cidade, mas o situam em sua história. Aliás, a principal reclamação nas novas cidades é a ausência de lugares equivalentes aos locais onde os caminhos se cruzam, onde trocam-se palavras (LYNCH,1997). Diferentemente do lugar antropológico, relaciona-se o *não-lugar* à individualidade solitária, à passagem e ao provisório. Transformados em áreas de circulação e movimento, não se criam vínculos emocionais com o *não-lugar*. Eles configuram locais de passagem (AUGÉ,1994).

Além da proliferação dos não-lugares, a *Supermodernidade* também seria caracterizada pela “[...] aceleração da história (unida à globalização da economia e o desenvolvimento dos meios de comunicação e dos de informação), um estreitamento do espaço (unido a aceleração dos meios de transporte e a difusão das imagens) e uma individualização dos itinerários ou dos destinos (unida tanto ao ideal de consumo como aos efeitos desestruturadores dos primeiros fatores) (...)”⁸ (AUGÉ,2001,115).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que estabelecemos relações simbólicas e vínculos com a cidade, podemos de maneira paradoxal abstrair seus espaços. Kevin Lynch (1997) em estudo realizado na década de 1960, em três cidades norte-americanas, trata sobre a problemática da forma da cidade e o modo como através do *design* pode-se tornar o

⁸ Tradução da autora.

ambiente urbano mais aprazível e claro para seus habitantes. O autor analisa os efeitos dos objetos físicos perceptíveis e dos elementos que compõem a forma da cidade (vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos) sobre a estruturação da imagem mental do passante e sobre as conseqüentes relações com o entorno. Esse estudo verificou que nos canais de circulação do espaço urbano, o indivíduo estrutura mapas mentais com base em elementos predominantes e significativos em seus trajetos que o auxiliam em seu deslocamento. O mapa mental se estrutura a partir da importância e da legibilidade dos elementos que compõem a forma da cidade e assumem um caráter diferente conforme o observador. Assim como uma via pode ser um canal de circulação para um motorista, ela pode, ao mesmo tempo, ser um limite para um pedestre. Paradoxalmente, Lynch verificou que as formas que carecem de legibilidade acabam sendo simplificadas ou eliminadas do conteúdo visual do indivíduo. Quando não se estabelecem vínculos, os espaços da cidade que não têm conteúdo sensorial tornam-se abstração, como no exemplo dado pelo autor, em que sabemos que por perto existe um restaurante, mas isso ocorre ao lermos a placa "restaurante" e não por que realmente o conheçamos.

Para de Certeau, da mesma forma que o passante dá legibilidade ao espaço urbano como um texto, também é possível deslocar-se por ele sem percebê-lo:

[...]caminhantes, pedestres, [...] cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um "texto" urbano que escrevem sem poder lê-lo. Essas práticas jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso.[...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. (CERTEAU,1994,171)

Nossa hipótese é que esta espécie de cegueira poderia estar relacionada à prática cotidiana dos percursos e aos novos sentidos dados as eles na atualidade. Os deslocamentos têm outras finalidades que não se relacionam com a percepção do espaço urbano. Ao mesmo tempo em que os percursos fazem parte do cotidiano contemporâneo e põem em cena novos mundos dentro do mundo em que habitamos (MACCHI), parece que perdemos a capacidade de exercer o olhar sobre os espaços cidade e seus personagens. Sua prática

corriqueira acarretou geralmente sua abstração, sua perda de sentido. Espaços, que pelo hábito, tornam-se familiares, na medida em que até mesmo o novo, após certo tempo, tende a perder seu caráter inusitado (Idem,1994).

Fatores como a violência na contemporaneidade, conforme a filósofa Olgária Mattos, também contribuíram para essa espécie de cegueira. “Os olhos perderam a capacidade de olhar porque [...] viraram dispositivo de segurança” (PAISAGENS...,1996). Por outro lado, conforme Canclini, além da violência urbana, os meios midiáticos também contribuíram para o processo introspectivo das pessoas e para a perda das funções sociais do espaço urbano. Hoje, por exemplo, as praças nas metrópoles não possuem mais a mesma conotação de quando foram construídas. Não existem mais nestes espaços o local de reuniões, de encontros entre os habitantes e com os governantes. Atualmente, o governante fala para o povo através da televisão.

Ao serem transformados em espaços nos quais se efetivam os deslocamentos, cada vez mais numerosos, surgem os *não-lugares*, aos quais se refere Augé e cuja interação se dá de forma fragmentária e superficial.

No novo contexto em que nos encontramos, com as acelerações espaço-temporais exacerbadas, os deslocamentos assumem novos sentidos. Como no paradoxo da Modernidade, da mesma forma como podemos tecer significados através dos percursos, podemos igualmente abstrair os espaços urbanos.

Veremos, ao longo dos capítulos desta dissertação, como alguns artistas trabalham, de modos diversos, com as questões que o mundo contemporâneo coloca aos espaços urbanos, e aos indivíduos que por ele circulam.

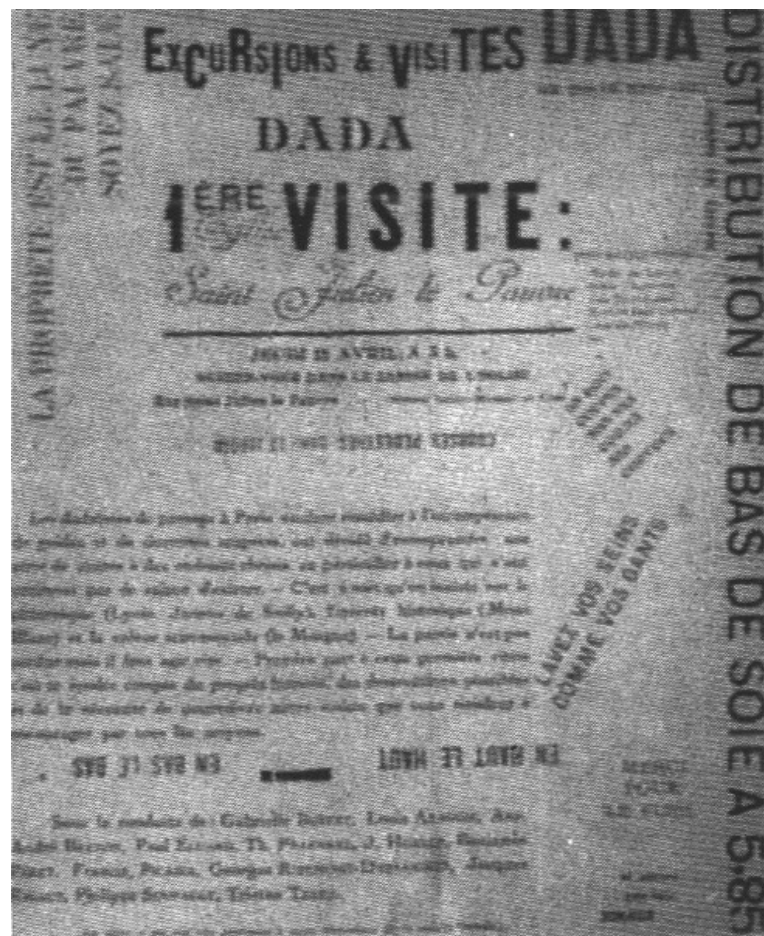
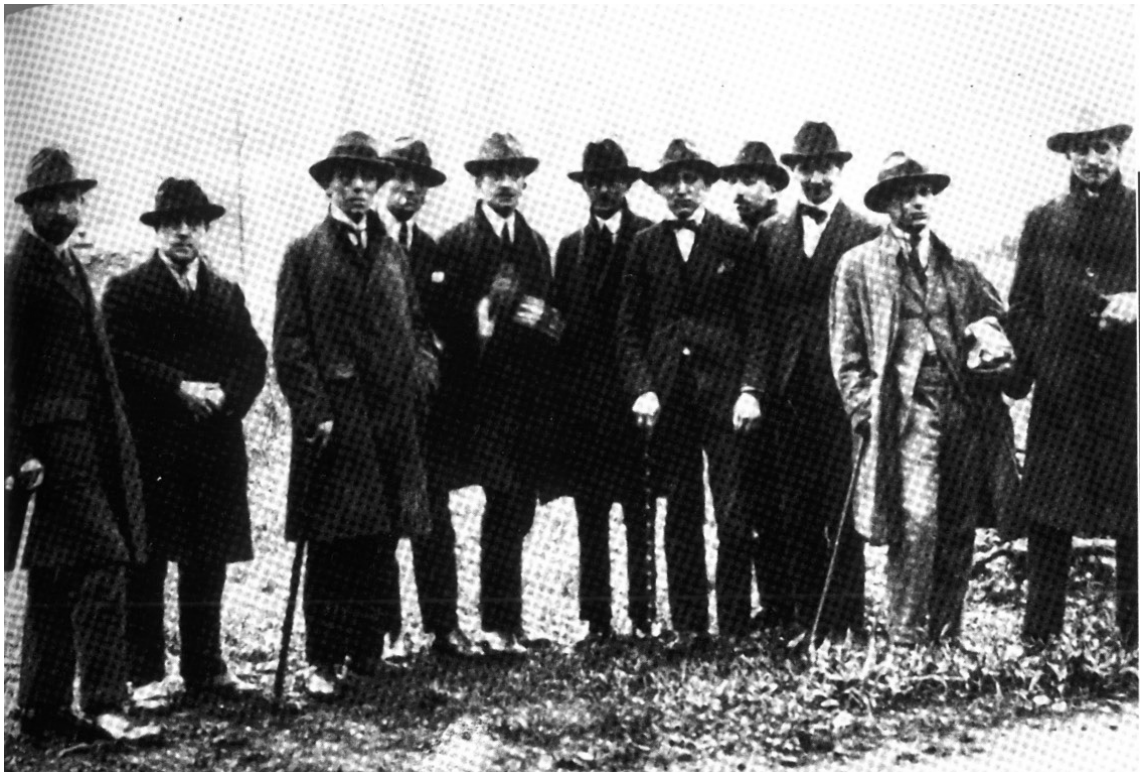


FIGURA 7
Panfleto para convite da primeira visita a Saint-Julien-Le-Pauvre

**FIGURA 8**

Visita-excursão, 14 de abril de 1921.

Da esquerda para direita: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Theodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

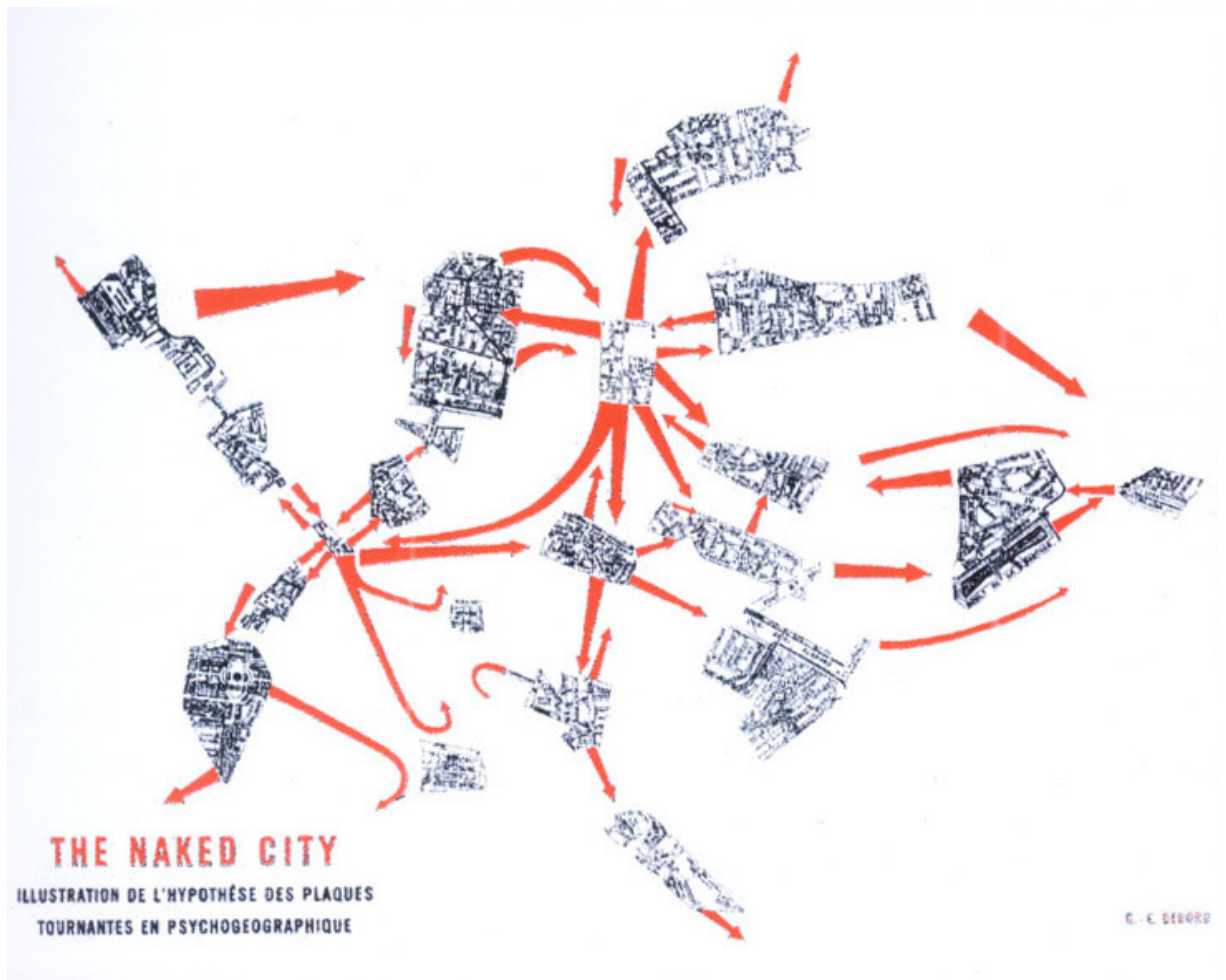


FIGURA 9
Guy Debord
The Naked City, 1957

DESCRIPTION RAISONNÉE DE PARIS (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)

Le centre de Paris est la région de la Contrescarpe, de forme ovale, dont on peut suivre le pourtour en trois heures de marche environ. Sa partie nord est constituée par la Montagne-Geneviève; le terrain descend en pente douce vers le sud. Les habitants sont très pauvres, et généralement d'origine nord-africaine. C'est là que se rencontrent les émissaires de diverses puissances mal connues.

A une heure de marche vers le sud, on parvient à la Butte-aux-Cailles, d'un climat doux et tempéré. Les habitants sont très pauvres, mais la disposition des rues tend à la somptuosité d'un labyrinthe.

A quarante-cinq minutes de marche en direction de l'ouest, on trouve fréquemment, de 19 heures 30 à 8 heures, un square dépeuplé, d'une topographie surprenante, communément nommé « square des Missions Etrangères ».

A trente minutes de marche vers le nord-est, plusieurs passages parallèles, qui ne mènent nulle part, délimitent une petite agglomération chinoise. Les habitants sont très pauvres. Ils préparent des mets compliqués, peu nutritifs et fortement épicés.

Au nord-ouest, à une journée de marche, s'étend le désert de Retz, d'un abord extrêmement difficile, peuplé de rares indigènes sauvages et tard venus. Dans cette contrée peu sûre, la légèreté n'est pas de mise. Au cœur du désert de Retz on découvre les célèbres « fabriques », le chef-d'œuvre architectural du dix-huitième siècle, arbitrairement édifiées parmi la luxuriante végétation ambiante, à seules fins de jeux spontanément psychogéographiques.

A cinquante minutes de marche au nord de la Contrescarpe, après avoir traversé une île pratiquement déserte, appelée depuis très longtemps « île Louis », on rencontre un bar isolé, lieu de réunion constant des Polonais. Ils sont très pauvres. De sorte qu'on y trouve une vodka excellente pour un prix modique.

En poursuivant la route vers le nord, à deux heures de marche, on arrive au lieudit « Aubervilliers », plaine coupée de canaux inutilisables. Le climat y est froid, les chutes de neige fréquentes. Le jeu de la grenouille s'y pratique. Les habitants, très pauvres, parlent naturellement l'espagnol. Ils attendent la révolution. Ils jouent de la guitare et ils chantent.

Tels sont les intérêts de la dérive bien menée.

Jacques FILLON

FIGURA 10

Jacques Fillon

Description raisonnée de Paris (itinéraire pour une nouvelle agence de voyages), 1955

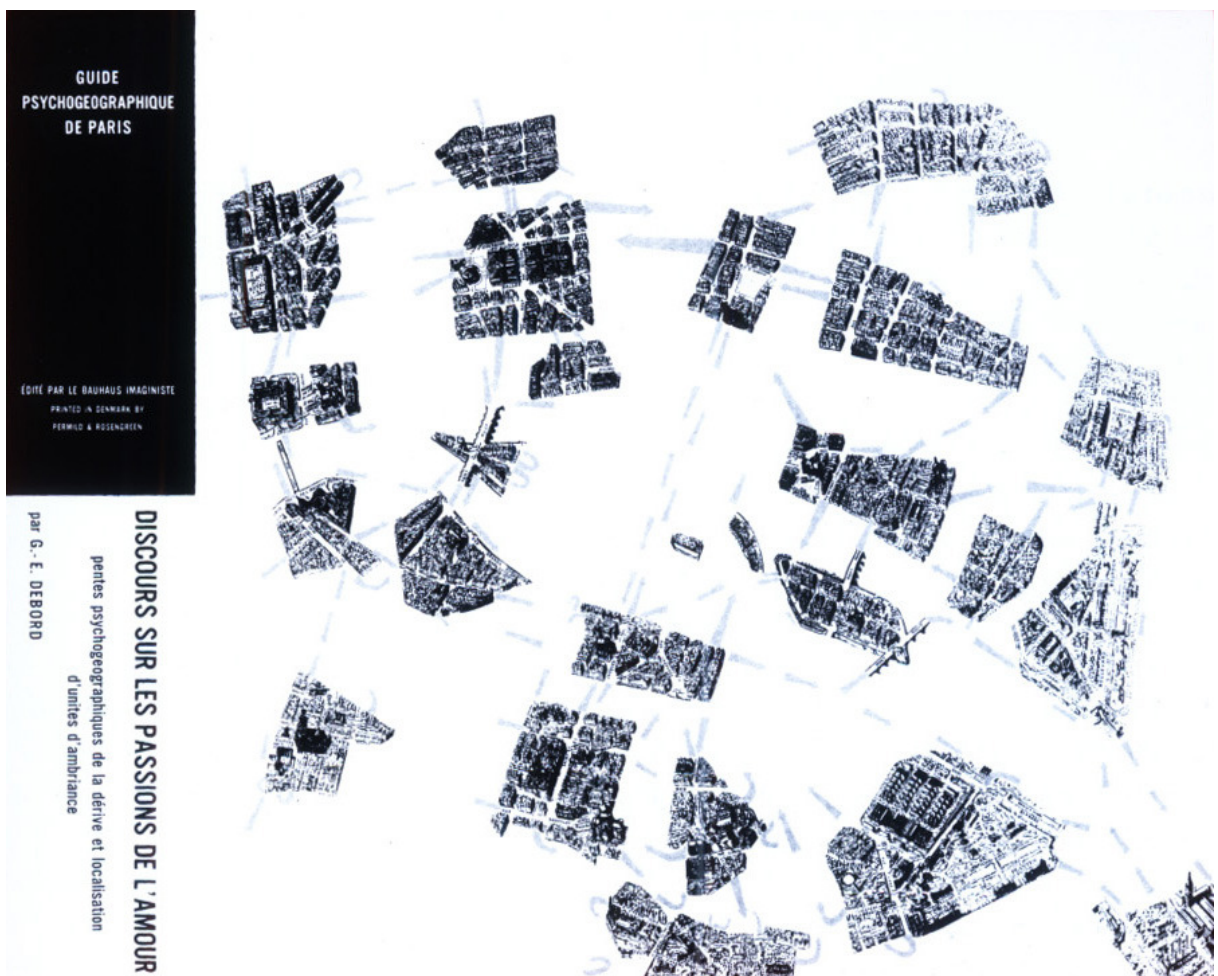


FIGURA 11
Guy Debord,
Guide psychogéographique de Paris, 1957

2. RESSIGNIFICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: *BUENOS AIRES TOUR* DE JORGE MACCHI

Conforme Matos, caminhar pelas ruas pode surpreender se estivermos abertos a essa possibilidade (PAISAGENS...,1996). A desordem da rua pode ser surpreendente. Nela, todos os elementos afluem. “Essa desordem vive. Informa. Surpreende” (LEFEBVRE,1999,30). A cidade por sua dicotomia entre o “fora” e o “dentro” e por sua efervescência oferece a “[...] possibilidade de viver a multiplicidade de seres que a habitam, quer dizer, a possibilidade de estar, ao mesmo tempo, aqui e em outro lugar. O habitante das megalópoles, nesse sentido, é bem um nômade de gênero novo” (MAFFESOLI,2001,90).

De que maneira, na arte contemporânea, estes deslocamentos, estes percursos, estas migrações, dão a perceber os espaços praticados? Através de quais modalidades e por quais razões os artistas elaboram, a partir dessas situações aparentemente banais, suas poiéticas e poéticas resultantes? Essas questões nortearam a pesquisa e as reflexões que seguem.

Nossa hipótese, específica sobre esse capítulo, baseia-se na idéia de que os percursos artísticos trazendo novos olhares sobre as trajetórias correntes no espaço urbano, ressignifica-o nas próprias poiéticas e nas poéticas das obras criadas.

Este capítulo tem como objetivo verificar como a exploração, através da poiética dos percursos, culmina na redescoberta e na ressignificação do espaço urbano nas obras de Jorge Macchi (Buenos Aires, Argentina, 1963) e Krzysztof Zielinski (Wabrzezno, Polônia, 1974), que desenvolvem deslocamentos dentro de suas cidades; e na produção da Pablo Cardoso (Cuenca, Equador, 1965), cuja ressignificação de sua cidade dá-se através do confronto com o percurso em si, enquanto deslocamento, para outro centro urbano. A análise estará centrada na obra *Buenos Aires Tour* de Macchi tecendo diálogos com o trabalho *Hometown* de Zielinski e *Lejos cerca Lejos* de Cardoso. Produções que têm em

comum o fato de serem desenvolvidas pelos artistas em, ou a partir de, suas cidades natais e de residência. Macchi propôs um percurso gerado pelas fissuras de um vidro quebrado ao acaso sobre o mapa de Buenos Aires; Zielinski surpreendeu-se com as fotografias obtidas durante o percurso em sua cidade no primeiro dia do ano 2000; e Cardoso realizou sua obra a partir de seu deslocamento desde Cuenca para participação na XXVI Bienal de São Paulo. Cada poética parte de intencionalidades e de procedimentos distintos, chegando à poéticas diferenciadas; mas todos norteiam-se pelo fio condutor da resignificação através de percursos pessoais.

A partir das fissuras geradas ao acaso pela ruptura do vidro sobreposto ao mapa de Buenos Aires (Fig.12), Jorge Macchi determinou um percurso para exploração da cidade. As linhas que surgiram a partir de um golpe de martelo sobre a localização aproximada do ateliê do artista foram transformadas em um desenho que foi dividido por cores. Nos oito itinerários resultantes (Fig.13) foram demarcados quarenta e seis pontos que seriam visitados (MACCHI,2006). Nesses pontos, que correspondem à esquinas da cidade, foram obtidas imagens fotográficas e foram coletados objetos e sons⁹.

Já na concepção de *Buenos Aires Tour*, Macchi previu a divisão da obra em dois momentos: uma instalação e um livro. Primeiramente foi realizada a instalação, apresentada em Madrid e Istambul no ano de 2003. Além do vidro rompido sobre o mapa de Buenos Aires - em uma clara indicação do processo que deu origem à obra - a instalação foi composta por zonas, como denomina o artista, nas quais existe a articulação entre os percursos, as imagens, os objetos e os sons coletados (MACCHI,2006).

Estudante de piano na adolescência, Jorge Macchi vem explorando e incorporando referências à música em obras desenvolvidas na duas últimas décadas, seja através da evocação formal da partitura (*Pentagrama* – Fig.14); seja na estruturação física das linhas do pentagrama através da colagem linear de notícias das páginas policiais dos jornais (*Música Incidental* – Fig.15); seja no jogo que envolve páginas de cadernos utilizados na

⁹ A captação dos sons utilizados tanto na instalação apresentada em Istambul e em Madrid em 2003, quanto no CD-ROM que acompanha o livro editado em 2004, foi realizada por Edgardo Rudnitzky, um dos colaboradores do projeto. Macchi e Rudnitzky, compositor e artista sonoro, vêm realizando parcerias desde 1999. Entre os trabalhos realizados destaca-se a participação no envio argentino para 51ª Bienal de Veneza em 2005.

aprendizagem musical e marcações feitas com furos ou pregos (*Canción Marginal* – Fig.16 e *Nocturno* – Fig.17 e 18); ou mesmo na transformação do espaço da imagem de um vídeo em partitura, na qual a entrada de automóveis na cena aciona determinados sons de notas musicais estabelecidas pelo artista (*Caja de Música* – Fig.19). A capacidade da música de transformação formal e de produção de sensações, aliada ao aprendizado anterior, se manifesta, conforme o artista, em algumas de suas obras como forma de convivência e diálogo entre as duas áreas: artes visuais e música (MACCHI,2006).

Em *Buenos Aires Tour* são incorporadas as representações sonoras dos espaços transitados. Na instalação, os sons desses lugares percorridos podem ser ouvidos pelo espectador ao serem pressionados pequenos botões localizados nos pontos no mapa (Fig.20 e 21). No livro, o CD-ROM com todo o material coletado, possui um ícone em forma de auto-falante que também permite o acesso aos registros sonoros. Próximos aos botões na instalação estão as fotografias e os objetos que o artista recolheu nas ruas durante suas caminhadas (Fig.22). Nas outras zonas da obra, Macchi reuniu imagens e objetos a partir de temáticas. Em *Bestiario* (Figuras 23 a 27) o conjunto faz alusão ao universo “animal” da cidade através de fotografias de cães e gatos domésticos e de rua, de cartazes sobre bichos de estimação perdidos, de representações de diversos animais selvagens e de imagens de placas de ruas batizadas com nomes de animais. *Recoleta* (Fig.28) é uma série composta por sete imagens de sombras de cruzeiros projetadas nas paredes de jazigos do cemitério. Em outra zona, pequenos quadros emolduram objetos semelhantes, encontrados nos diferentes pontos da cidade, como por exemplo, as cartas de baralho (Fig.29).

O livro-objeto¹⁰ (BUENOS..., 2005) em formato de caixa contém em seu interior, além do livro propriamente dito com textos da escritora María Negroni e sua versão em

¹⁰ O livro possui tiragem de 1000 exemplares e foi editado pela Turner Libros (Madrid) em colaboração com o MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León), a Galeria Distrito4 de Madrid e a Galeria Ruth Benzacar de Buenos Aires e pode ser encontrado em sites de venda de livros. Existe uma tiragem especial de 110 exemplares destinados a colecionadores. Numerados e assinados pelo artista e com pequenas variações no conteúdo e nos materiais de encadernação, o objeto é comercializado somente pelas galerias que representam o artista e com um valor superior ao da venda comum. Para a edição do livro *Buenos Aires Tour*, além de Rudnitzky e Negroni, colaboraram também os artistas visuais Mario Gemín e Gustavo Romano.

inglês, um CD-ROM; um mapa com o desenho dos itinerários formados pelas fissuras do vidro; cópias das fotografias e de alguns objetos encontrados nas ruas (um missal, um dicionário escrito a mão e uma carta suicida) e um jogo de postais com uma cartela de selos falsos, simulando a possibilidade de envio. No CD-ROM articulam-se as fotografias, as imagens de todos os objetos recolhidos, os sons e os textos do livro.

Desde a participação no *Ateliê de Experimentação Cênica*, na década de 1990, o trabalho em equipe passou a ter uma conotação especial na realização das obras de Macchi. “Em teatro não existe um artista que faz tudo. É sempre uma equipe, um grupo, um conjunto de esforços que fazem com que a obra aconteça” (MACCHI,2006). A partir dessa experiência em grupo, a presença de colaboradores assume grande importância na realização de seus trabalhos, seja na solução de problemas técnicos, seja na união e intercâmbio com outros olhares sensíveis. Ou seja, a ressignificação é provocada também pelas trocas com outros olhares.

Macchi considera *Buenos Aires Tour* um auto-retrato em três partes, na medida em que Rudnitzky, Negróni e ele são nativos da cidade e exercem um olhar sensível, cada um através de sua especialidade, sobre os espaços de suas vivências (COHEN,2005).

Ao contrário de um guia turístico, *Buenos Aires Tour* não mostraria ou descreveria prédios, pontos históricos ou qualquer outro elemento reconhecível do espaço urbano. Seria uma espécie de “anti-guia”, no qual a função de identificação, fundamental em um guia turístico, seria anulada. Todo o *tour* seria baseado nos aspectos efêmeros da cidade e o detonador dessa busca seria o acaso.

A problemática do acaso foi explorada anteriormente pelo artista em produções como, por exemplo, *Vidas Paralelas* (em suas duas versões) nas quais é seu tema central. Em uma versão, Macchi apresentou dois vidros rotos idênticos, um quebrado ao acaso e outro cuja ruptura foi produzida artificialmente (Fig.30). Na segunda versão, uma caixa de fósforos aberta mostrava dois conjuntos de palitos arranjados também de forma idêntica (Fig.31). Para Matos, o acaso surge da ausência de ordem, conforme a visão cartesiana de ordenação do espaço, na qual a ordem “[...] é uma tal disposição de elementos que conduz

a uma conseqüência determinada” e o acaso é “[...] a idéia da confusão, isto é, [...] da *imprevisibilidade*” (PECHMAN,1994,46). Porém, nesses jogos, somos levados pelo artista a questionar o próprio conceito de acaso ao nos depararmos com a possibilidade de forjá-lo.

Em *Buenos Aires Tour*, o acaso produz no vidro um desenho que leva a novos itinerários. Através da sobreposição vidro/mapa, Macchi cria o confronto entre o acaso e o espaço racionalizado da cidade de origem hispânica. O traçado de Buenos Aires obedece aos planos empregados na Espanha desde o final do século XVI, nos quais a cidade era estruturada a partir de um centro: a *Plaza Mayor* que se configura como o “[...] lugar de reunião dos poderes religiosos e civis, o centro da sociabilidade urbana, do mercado e das festas, que se encontra em toda a cidade hispânica”¹¹ (BERNAND,1999,32). Na praça, convergem oito ruas que conduzem a cidade à geometrização e lhe conferem o formato de tabuleiro de damas (BERNAND,1999).

Já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. O plano regular não nasce aqui, nem ao menos de uma idéia religiosa, como a que inspirou a construção das cidades do Lácio e mais tarde a das colônias romanas, de acordo com o rito etrusco; foi simplesmente um triunfo da aspiração de ordenar e dominar o mundo conquistado. O traço retilíneo, em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem esta deliberação. E não é por acaso que ele impera decididamente em todas as cidades espanholas, as primeiras cidades “abstratas” que edificaram europeus em nosso continente. (HOLANDA,1969,62)

Esse método de controle através do predomínio da linha reta possuía a intenção de abolir o acaso (PECHMAN,1994) e poderíamos dizer, também, de abolir o caos no espaço urbano.

Da mesma forma, a funcionalidade e a ordem estabelecidas pelo Estado nas sociedades modernas significaram a tentativa de controle e de domesticação do indivíduo. As formas de nomadismo, por serem consideradas arcaicas, não obtiveram muito espaço

¹¹ Tradução da autora.

neste contexto, pois a figura do nômade, do errante, representava perigo ao poder político e social, por ser ele portador das novidades e por quebrar a ordem estabelecida (MAFFESOLI,2001). Através das fissuras vidro quebrado, Macchi acaba gerando uma estratégia que evidencia justamente o convívio da oposição caos/racionalidade nos espaços urbanos. Mesmo em cidades cujo plano é racionalizado, como é o caso de Buenos Aires, em seu interior não deixam de existir situações que fogem do controle como, por exemplo, o trânsito, a poluição, a sujeira e o barulho.

O olhar exercido por Macchi em *Buenos Aires Tour* está relacionado com as transformações que a produção do artista vem sofrendo desde a realização de residências e exposições em outros países, e também com as ligações afetivas que o artista mantém com sua cidade natal e de residência.

Sua trajetória artística iniciou na década de 1980 na Escuela Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires. Nesse período, o artista desenvolveu trabalhos em pintura e integrou o *Grupo de la X*, cujo nome se refere ao desenho formado pela letra xis indicando as possibilidades de cruzamento entre as diferentes linguagens artísticas empregadas pelos seus participantes. Conforme Macchi, naquele período havia uma certa insatisfação com relação ao ensino tradicional de artes em seu país, e o grupo, apesar do pouco tempo em que atuou no cenário artístico, engendrou novas propostas e possibilitou o conhecimento e intercâmbio de informações entre artistas e instituições.

Em meados de 1990, o artista entrou em contato com diferentes produções de arte contemporânea em residências realizadas em diversos países como França, Holanda, Itália e Inglaterra. A partir dessas experiências seu trabalho começou a se transformar.

[...] naquela época, tenho a sensação de que não havia informação do que se passava fora do país. As mostras não vinham jamais para a Argentina porque era longe ou porque não haviam lugares para expor e os seguros eram caríssimos. Então, para mim, foi uma surpresa enorme ver mostras de arte contemporânea. Vi mostras em que não entendia nada. Estava acostumado com a pintura e de repente apareciam todas essas coisas [...]. E, sobretudo, o que chamava mais minha atenção dizia respeito à pintura. A pintura era algo acabado em si mesmo e de repente o que eu via nessas mostras era o espaço da galeria que passava a fazer parte da obra [...]. O espaço da galeria começava a ser protagonista desses trabalhos. (MACCHI,2006)

O impacto causado pelo conhecimento adquirido nas residências levou-o a questionamentos sobre o próprio espaço da representação pictórica. Macchi começou a perceber modificações em sua pintura e começou a refletir sobre formas de interação com o entorno. “Então, pouco a pouco fui deixando-a [a pintura¹²]. [...] A partir desse momento [...] comecei a trabalhar em outro sentido. Creio que as viagens ajudaram bastante a elaborar essa primeira impressão” (MACCHI,2006).

As residências projetaram o artista no cenário internacional das artes visuais e o transformaram em uma espécie de “artista em trânsito”, uma nova categoria à qual se refere Gabriel Perez-Barreiro (1998) em texto realizado para exposição sobre esse tema. O autor reflete sobre as modificações no sistema das artes na contemporaneidade que enfatiza os eventos temporários como bienais, feiras e residências, e acaba por transformar o papel do artista que agora deve transladar-se aos espaços expositivos para conceber e/ou gerenciar a produção de sua obra. “Esta figura, uma alegoria do processo de globalização, representa a ruptura com a figura do artista-artesão ligado ao ateliê, no qual ele(a) realizava seus trabalhos para serem exportados. O artista agora exporta ele(a) mesmo(a)” (MOSQUERA apud PEREZ-BARREIRO,1998,12)

Desta forma, Macchi por seu trânsito em função de suas residências fora do país, em um movimento contrário, acabou estreitando seus vínculos afetivos com sua cidade natal. Além dessas viagens, realizadas a partir 1990, mas sempre “[...] com breves períodos [...] em Buenos Aires” (MACCHI,2006), o artista atualmente é reconhecido em inúmeros países, realizando exposições e participando de uma série de eventos internacionais ao longo da última década. Em entrevista à crítica de arte Ana Paula Cohen, ao ser indagado sobre a possibilidade de residir em outro país devido à sua projeção internacional, o artista enfatiza essa relação afetiva quem mantém com a cidade:

Buenos Aires é meu ponto de referência, minha base. É o lugar em que conheço os códigos e onde me sinto cômodo. [...] além disso é a cidade da qual surgem muitas de minhas imagens e obsessões. Não é uma cidade

¹² Grifo da autora.

harmoniosa, está repleta de contradições e isso cria uma sensação simultânea de amor e repúdio. É algo que não aconteceu comigo em outra cidade [...] ¹³ (COHEN,2004).

Esse olhar afetivo transparece em *Buenos Aires Tour* e na poética dos percursos que ressignifica para o artista sua própria cidade. Ao transitar pelos pontos previamente demarcados nas linhas originadas pelo golpe do acaso, Macchi, mesmo que inconscientemente, parece reviver deslocamentos realizados em Paris, ao longo dos séculos XIX e XX, realizando aproximações, e ao mesmo tempo distanciamentos com estas práticas. Como o *flâneur*, o artista observou e redescobriu a cidade em seus detalhes. Mas, se por um lado, seu olhar sobre os elementos efêmeros também remete às ações da “visita-excursão” dadaísta, bem como o uso do acaso, por outro ele o transgride ao realizar o congelamento dos elementos que compõem esse percurso através dos registros fotográficos e ao subtrair os elementos do espaço urbano. Com esses fragmentos da vida cotidiana, assim como objetivavam os surrealistas, Macchi surpreende-se, como no caso da carta suicida (qual a probabilidade de uma pessoa sair nas ruas e encontrar um registro como este?). Também em uma aproximação com os surrealistas ao propor seu guia, o artista desenvolve um olhar que vai além dos guias turísticos tradicionais.

Buenos Aires Tour, parte de um elemento lúdico similar às propostas situacionistas quando são estabelecidos seus itinerários. Ciente de que as linhas, que surgiriam do procedimento de ruptura do vidro, talvez criassem caminhos sobre áreas da cidade consideradas perigosas, correu esse risco e aceitou o que o acaso lhe propunha. O trabalho de Macchi caracteriza-se pelo modo como o artista relacionou-se com o acaso provocado por sua ação primeira: consideramos que, com esta relação detonadora da obra, o artista criou o que se poderia denominar “acaso-controlado”, pois partiu de uma idéia preestabelecida do jogo que iria realizar a partir desse acaso provocado, porém logo em seguida, reordenou o caos gerado pelas fissuras ao delimitar os pontos que seriam percorridos nesses percursos.

¹³ Tradução da autora.

Pode-se afirmar que Macchi, em sua obra, atualiza os procedimentos modernos, pois age segundo novas poéticas, características da contemporaneidade. Além de controlar o acaso, cria uma poética que vai além da ação primeira e que incorpora os próprios registros da mesma, criando um todo na própria obra e negando a antiga dicotomia entre ação artística e sua documentação.

Como na deriva dos Situacionistas, Macchi escolheu pontos precisos selecionados no interior das linhas geradas ao acaso, neles perambulou, mas acabou buscando relações não entre os espaços e sim, entre os objetos e imagens coletados. Da mesma forma, assim como as amplas áreas da cidade eram conectadas através das flechas do mapa psicogeográfico de Debord, na instalação essa dinâmica também acontece, porém a partir dos aspectos efêmeros da mesma.

As cores utilizadas, assim como a demarcação dos pontos, remetem intencionalmente às representações visuais dos diagramas de orientação das linhas de metrô. Outro ponto de conexão desses itinerários é o ateliê do artista e seu próprio gesto ao quebrar o vidro. Este ato une o espaço físico ocupado por Macchi para desenvolvimento de suas produções e o restante da cidade, assim como propôs Fillon ao propor um percurso a partir do quartel general letrista. Paralelamente, a alusão referente às linhas do metrô corresponde à forma como seriam percorridos os lugares durante a realização do projeto, enfocando uma “visão subterrânea” da cidade (MACCHI,2006).

Na verdade, o desenho tem a ver com o desenho do trajeto do metrô. De alguma maneira tem uma relação com isso, por que de alguma forma lida com que estamos enfocando: uma visão subterrânea da cidade. E de alguma maneira também corresponde a estrutura, ao modo de percorrer esses pontos. Por que não caminhávamos de um ponto a outro. Íamos diretamente a estes pontos e fazíamos a coleta do material. Essa linha, entre os pontos, funciona como o espaço entre duas estações do metrô. Se estás dentro do vagão, não sabes o que se passa do lado de fora, entre uma estação e outra. (MACCHI,2006)

A “visão subterrânea” também se refere à forma como o *tour* foi desenvolvido: através da percepção desses aspectos efêmeros da cidade. Mesmo reordenando o caos resultante das fissuras, Macchi, em um movimento contrário, retorna a ele ao submergir

no universo efêmero dos espaços delimitados. Nos locais, que poderiam ser comparados ao lugares banais dos dadaístas (podem se tornar banais pela desidentificação do espaço urbano promovida pelo guia) o olhar do artista se volta para o transitório através da busca dos elementos que ali não permanecem e não se repetem, como por exemplo as sombras projetadas das cruzes do cemitério.

A coleta dos objetos sugere conexões com as apropriações efetuadas pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. O critério de escolha dos *readymades* de Marcel Duchamp baseava-se na indiferença visual de objetos cotidianos retirados do contexto da produção industrial. Sua inserção nos espaços sacralizados de exposição tinha como objetivo a crítica do sistema das artes e de seu poder de legitimação de objetos artísticos. Ordinários e sem valor estético, eram escolhidos casualmente entre vários iguais e, ao serem apresentados como obras de arte, operacionalizava-se a transformação de seus significados.

Encontrados ao acaso durante as *deambulações*, os *objet-trouvés* surrealistas, ao contrário, eram considerados por suas qualidades estéticas. Porém, suas funções eram distorcidas e os objetos assumiam, na obra, papéis simbólicos (ADES,1976).

Em *Buenos Aires Tour*, ocorre a fusão entre essas duas categorias de apropriação: *readymade* e *objet-trouvé*. Parte dos objetos apresentados são vestígios dos seres que animam a cidade, como o dicionário escrito à mão e a carta suicida; e outra parte são resíduos, lixo encontrado nas ruas, provenientes da produção industrial, como os papéis com ilustrações e historietas que vêm no interior das embalagens dos chicletes *Bazooka* (MACCHI,2006). Tais resíduos também podem ser lidos como vestígios, na medida em que denotam a passagem de alguém que os deixou ali. Da mesma forma, se configuram como vestígios dos produtos gerados pela sociedade de consumo.

Para o artista, a presença dos objetos no espaço expositivo tem importância fundamental:

A instalação é de alguma maneira muito mais estática que o livro. É como um determinado olhar do *tour*. [...] Ocorre também que ao contrário de *Buenos Aires Tour* (o livro e o CD-ROM) estão os objetos reais na instalação. Não são as fotografias, mas os objetos encontrados que estão

ali. Parecia que era importante isso, mostrar os objetos encontrados e não somente as fotografias dos objetos encontrados como estão no livro. (MACCHI,2006)

O acaso que guiou a formação dos itinerários em *Buenos Aires Tour*, nada tem a ver com a escolha dos objetos nas ruas. Mas, por outro lado, pode-se creditar ao acaso a presença dos resíduos nesses locais, na medida em que, suas presenças dependem da passagem de outra pessoa, ou de acontecimentos de outra ordem, para estarem ali. Não existe a possibilidade de controle sobre isso. Macchi não sabia o que encontraria nesses locais: “[...] quando rompi o vidro as linhas foram por lugares que nunca havia pensado. Então, quando fui a esses lugares, me dei conta que era a primeira vez que ia lá. Não tinha a menor idéia do que iria ver [...]” (MACCHI,2006). Porém, como nas atividades surrealistas, ao realizar suas coletas, Macchi exerce um olhar sensível específico quando o viés da sua obra é o efêmero. Ele não ficou indiferente aos elementos que se apresentaram em seus percursos e os objetos “[...] pelos seus predicados, se destaca[ram]¹⁴] aos olhos do artista da massa de objetos anônimos [...]” (FARIAS apud CATTANI,2004,71). Desta forma, poderíamos dizer que o artista utiliza-se de uma categoria de apropriação, baseada em características do *readymade* de Duchamp e do *objet-trouvé* surrealista, e realiza uma aproximação com as colagens de Kurt Schwitters que utilizava-se igualmente de objetos residuais. Macchi transforma os materiais coletados em *objetos-vestígios* humanos e industriais.

Ao propor *Buenos Aires Tour* como um *anti-guia*, Macchi se aproxima do *Guide Psychogéographique de Paris* de Debord por indicar possibilidades de perder-se nos locais, mas unindo-os pela criação de conexões entre eles com a instalação e o CD-ROM. O artista supera a desorientação situacionista ao realizar a vinculação, não somente entre os lugares, mas entre esses, suas imagens e os objetos, como por exemplo, a de um muro pichado e uma cartela de jogo de bingo com um cruzamento de ruas da cidade. Por outro lado, este guia se aproxima também do livro de Louis Aragon (*Le Paysan de Paris*) por tecer um novo

¹⁴ Grifo da autora.

olhar sobre o espaço urbano através da busca de seus elementos efêmeros, indo *além dos itinerários turísticos*. Observando a cidade como acreditavam os surrealistas: que “[...] algo se escondia ali dentro” (CARERI,2005,104) e buscando através da arte “[...] revelar todos os mundos que existe neste”¹⁵(LEBENGLIK,2002).

Talvez, mesmo quem conheça a cidade de Buenos Aires se desorienta ao perder o referencial entre os pontos e os materiais coletados por Macchi. Através do mapa é possível ir aos locais visitados pelo artista, porém não será possível ver o que ele viu, nem ouvir os sons que ele ouviu. Paradoxalmente, colocando como eixo a cidade de Buenos Aires, o *anti-guia* pode levar o transeunte de qualquer cidade a observar o efêmero em seus espaços de vivência, universalizando a experiência do artista.

Macchi deseja realizar um projeto que, caso seja concretizado, chamaria de *Retour*. Através dele, o artista gostaria de percorrer os mesmos espaços de *Buenos Aires Tour* porém realizando um segundo olhar sobre os elementos efêmeros, verificando suas transformações, em especial as dos sons.

Para Macchi existe essa consciência de que Buenos Aires lhe fornece subsídios para seu trabalho visual, e ele permanece sempre aberto a essa possibilidade. O artista polonês Krzysztof Zielinski também partiu de sua cidade natal, Wabrzezno (Polônia) e surpreendeu-se negativamente com as imagens fotográficas nela obtidas.

Zielinski propôs a si mesmo um percurso nos espaços urbanos na manhã do dia 1º de janeiro do ano 2000, com o objetivo de buscar o que havia se alterado com a chegada do novo milênio. As imagens parecem ter sido realizadas no interior de um meio de transporte, na medida em que todas apresentam reflexos cujas bordas arredondadas remetem ao formato de um parabrisa de carro. Ao ver as imagens ampliadas o artista percebeu que nunca havia reparado em sua cidade e que a imagem mental que possuía era diferente do que as fotografias lhe mostravam.

¹⁵ Tradução da autora.

Levantei-me às 7 horas da manhã no dia de Ano Novo e saí para ver qual a cara do mundo no novo milênio. Eu queria tirar umas fotos que me permitissem lembrar melhor daquele primeiro dia do ano 2000. Ao revelá-las, fiquei chocado. Ali estavam lugares que sempre conheci e que, no entanto, não eram exatamente como eu pensava que fossem, eram imundos e feios. Fiquei decepcionado, resolvi seguir em frente com as fotos (ZIELINSKI,2004).¹⁶

Como comentamos no capítulo anterior, conforme Lynch, a percepção do ambiente que nos cerca forma a imagem mental do espaço físico em que vivemos. Existem elementos que contribuem para fixar certas imagens da cidade claramente, ou de forma contrária, contribuem para que se criem lacunas pois tornam o mapeamento da vida urbana confuso. A formação da imagem da cidade dá-se através do processo que envolve observador e ambiente. O observador estrutura, identifica e seleciona elementos que o ajudam a localizar-se e locomover-se no espaço em que vive. Da mesma forma, as regiões da cidade consideradas sujas ou desagradáveis, conforme o estudo, podem ser eliminadas do imaginário dos cidadãos, por não possuírem conteúdo sensorial para o transeunte.

O artista se deparou com o confronto entre as fotografias e a imagem mental que possuía de sua própria cidade. Zielinski, então, a partir dessa experiência, que iniciou com uma espécie de brincadeira, realizou ao longo de três anos as 64 imagens que compõem a série fotográfica *Hometown* (Figuras 32 a 34).

Wabrzezno é uma pequena cidade industrial da Europa Central, cuja população é de pouco mais de 14 mil habitantes, onde ao longo dos anos devido às poucas oportunidades de trabalho a população jovem foi impelida ao êxodo. As imagens de Zielinski denotavam justamente uma área urbana em decadência (EVANS,2003). As fotografias iniciais mostraram ao artista sua cidade como ele nunca a havia visto antes e foram detonadoras para a produção subsequente nas quais o artista parece tentar através da poética dos percursos e da apreensão das imagens, convencer-se de que a realidade de seu entorno não poderia ser tão diferente do que ele imaginava.

A partir do procedimento de traslado, que possui pontos em comum com o realizado por Macchi ao longo de sua carreira artística, que o artista equatoriano Pablo Cardoso

¹⁶ Texto que acompanhava a obra na XXVI Bienal de São Paulo.

constituiu sua obra para XXVI Bienal Internacional de São Paulo em 2004. *Lejos cerca lejos* é uma série de 319 pinturas (Figuras 35 a 39), cujo ponto de partida foi a obtenção de imagens fotográficas durante o deslocamento do artista desde sua cidade natal, Cuenca, até o Pavilhão da Bienal. As imagens obtidas foram transpostas para chapas de *mdf* através de pinturas em preto branco, dispostas em grupos de 20 cada, que geravam confusão no espectador, na medida em que à distância pareciam tratar-se de fotografias. Somente a aproximação com a obra permitia compreender que os pequenos retângulos eram na realidade pinturas, devido ao brilho da tinta e à presença de leves marcas das pinceladas. A aproximação também permitia ver que as imagens possuíam um leve desfocado, que conforme o escritor equatoriano Marco Antonio Rodriguez deve-se à reprodução manual dos efeitos produzidos pela técnica do aerógrafo. Cardoso utilizava desde a década de 1980 este método de pintura, geralmente empregado em pinturas automotivas e pinturas corporais de gosto duvidoso, sendo uma técnica “[...] demonizada por alguns”¹⁷ (RODRÍGUEZ, s/d). Conforme o autor, no entanto, mesmo sendo uma técnica marginal no mundo das artes, este instrumento nas “[...] mãos de um excelente artista como Cardoso, serve para extrapolar seu pensamento [...]” (Idem, Ibidem). Porém, aos poucos, Cardoso foi abandonando o aerógrafo e foi trazendo conscientemente para sua poética, questões formais anteriormente provocadas pelas características do instrumental utilizado, reproduzindo os efeitos desfocados manualmente.

O aspecto dúbio entre pintura e fotografia é realçado não somente pelo emprego do preto e branco nas representações e pelo desfocado que dá impressão de movimento, mas também pela opção do artista em transpor as imagens para as chapas de *mdf* nas dimensões comumente utilizadas em laboratórios de revelação fotográfica (10 X 15 cm). Esses cruzamentos formais geram um estranhamento e colocam em questão a transferência das imagens para a pintura.

No interior dessas, podemos visualizar todo o ciclo do deslocamento e identificamos estruturas comuns à qualquer viajante. São imagens do interior do táxi que levou o artista

¹⁷ Todas as traduções referentes à Rodríguez foram realizadas pela autora.

ao aeroporto, vistas da janela deste, imagens do aeroporto em Cuenca, do interior do avião, detalhes de seus passageiros, o desembarque em São Paulo e novamente o percurso realizado até sua chegada à sede da Bienal. Ao mesmo tempo que existe esta mescla entre a fotografia e a pintura na obra do artista, Cardoso realiza a conexão de duas formas de deslocamento: a migração sazonal, à qual se refere Maffesoli para designar os deslocamentos realizados para efetivação de viagens, e a viagem urbana, que Canclini denomina como os percursos realizados dentro dos espaços urbanos em uma mesma cidade. Da mesma forma em que existem estes paradoxos, a migração de Cardoso não tem fins turísticos, mas sim profissionais. Para a crítica de arte Lupe Álvarez, esta obra também está relacionada com o desejo, e a realização do desejo, de romper barreiras territoriais e alcançar *status* no meio artístico ao integrar a exposição internacional de artes (ÁLVAREZ,2005).

Porém, também poderíamos relacionar esse percurso com o próprio título da obra, *Lejos cerca Lejos*, que poderia fazer alusão ao ciclo da viagem, no qual o “perto” e o “longe” representariam, em diferentes momentos segundo a dinâmica do próprio deslocamento, a cidade natal do artista e a cidade brasileira, e vice-versa. Por outro lado, a proximidade e os intensos deslocamentos que fazem parte da rotina de muitos artistas contemporâneos, seriam inimagináveis há cerca de trinta ou quarenta anos, mas hoje são possíveis graças ao desenvolvimento tecnológico e o crescimento de meios de transporte rápidos que possibilitam a conexão com maior frequência entre universos distantes. Os percursos presentes na arte contemporânea podem assim, como na obra em questão, figurar as compressões de tempo e espaço que caracterizam o atual momento.

Diferente de Macchi e de Zielinski que ressignificaram suas cidades a partir de um olhar sensível que envolvia a observação no interior do espaço urbano, Cardoso realiza um olhar a partir dela. Se para Macchi a fotografia representa uma maneira de reter a efemeridade dos objetos e de seres que circulam pelas ruas de Buenos Aires e para Zielinski ela desempenha o papel de confronto direto entre a realidade e a memória, para Cardoso

ela se configura como o meio pelo qual ele registra seu trânsito de sua cidade natal até São Paulo e igualmente sua presença e projeção no sistema internacional das artes. Ao mesmo tempo em que redimensiona sua posição no meio profissional no qual atua, o artista ressignifica sua cidade ao conectá-la diretamente, através da obra, ao seu deslocamento.

As três produções aqui em questão, realizam de modos diversos e complementares, o olhar do viajante sobre as cidades, constituindo o que Walter Benjamin descreve como a “[...] ‘primeira visão’ de uma cidade na paisagem” (MAFFESOLI,2001,101). Macchi, observando os detalhes de objetos e seres que possuem tempos efêmeros de existência no espaço urbano; Zielinski, observando a estrutura física de sua cidade como se fosse pela primeira vez; e Cardoso, conectando sua cidade natal e a de destino através de seu percurso, evidenciando o que nelas existe de semelhante e de diferente. Embora Cardoso registre apenas a viagem de ida até São Paulo, na verdade em distintos momentos dessa trajetória, tanto essa cidade quanto Cuenca desempenharão os papéis de ponto de partida e de ponto de chegada, evidenciando a reversibilidade dos trajetos contemporâneos, mesmo quando envolvem grandes distâncias. Essa característica dos grandes deslocamentos vem acentuando-se cada vez mais, desde o século XIX com o início do trem à vapor até o momento contemporâneo.

O retorno aos nossos lugares de origem, por sua vez, sempre nos leva a lançar sobre estes um novo olhar, no qual a familiaridade mescla-se ao estranhamento, como o do olhar estrangeiro. “O olhar exterior, na verdade, tem uma visão mais penetrante, mais límpida também, pelo fato de saber ver aquilo que nossos olhares, por excessivamente habituados, vêem de modo deformado” (Idem, Ibidem,101)

Na atualidade, esse novo olhar que ativa os deslocamentos poderia estar relacionado com o desejo do “outro lugar” que emerge como forma de romper com o enclausuramento das sociedades modernas e igualmente trazer a novidade. A aventura e a novidade do nômade podem ser efetivadas no que Maffesoli chama de liberdades intersticiais. Buscamos momentos de liberdade e através de brechas do e no cotidiano o que nele pode haver de

novo e a atividade do percurso podem ser campos frutíferos para essa busca “[...] a fim de restituir sabor àquilo que, sob pesados golpes da rotina, perdeu-o quase que totalmente” (Idem, *Ibidem*,77) .

Caminhar, praticar os espaços cotidianos e os deslocamentos que neles realizamos, descobrir e redescobrir a cidade. Os três artistas para realizarem suas obras tiveram que transgredir o olhar habituado, buscar novas conexões com o entorno e observar nos espaços o que os atraiu e o que neles redescobriram. Hoje a arte contemporânea, ao desenvolver a poética dos percursos, conscientemente procura resgatar aquilo que Baudelaire denominou *faculdade de ver*. O artista ao descobrir e redescobrir seu próprio território, lança o olhar de viajante que vislumbra nos detalhes da paisagem a novidade, ressignifica o espaço urbano e supera a cegueira do cotidiano. Encontra o outro lugar no próprio lugar que habita, e abre esse novo olhar aos outros, através de sua obra.

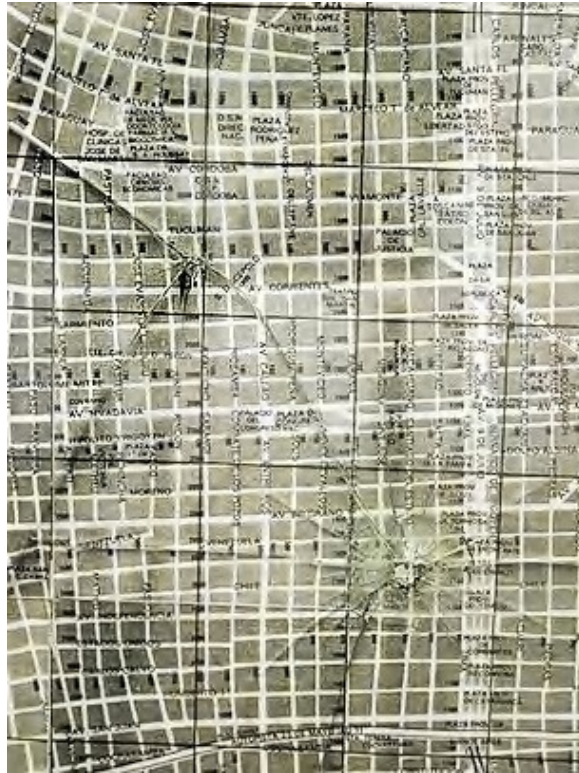


FIGURA 12
Jorge Macchi
Buenos Aires Tour (detalhe), 2003

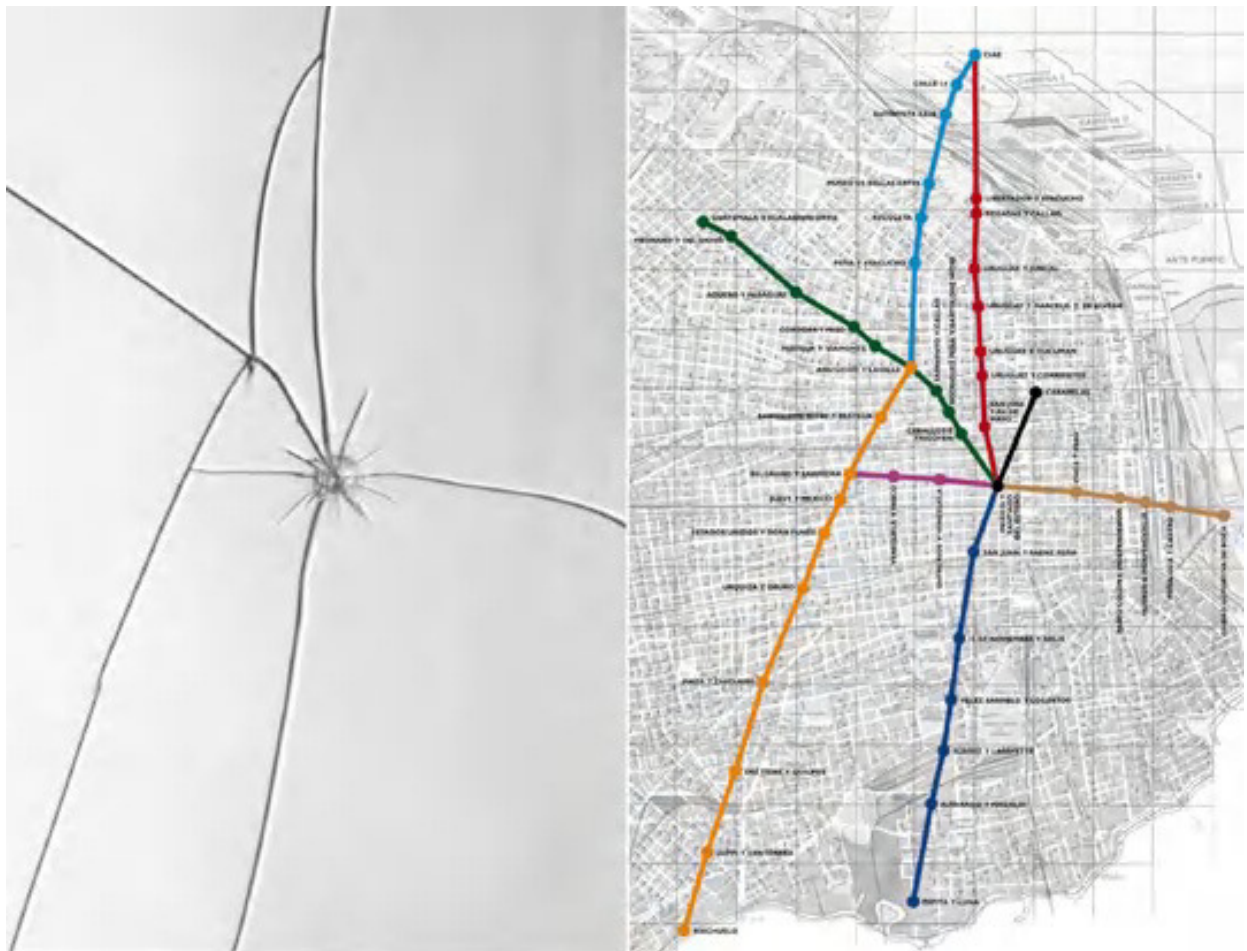


FIGURA 13
 Jorge Macchi
Buenos Aires Tour (detalle), 2003



FIGURA 14
 Jorge Macchi
Pentagrama, 1993
 Travesseiro, cordas, estensores e pregos



FIGURA 15
 Jorge Macchi
Música Incidental, 1997
 Recortes de jornal sobre papel, cd,
 cd player, headphones.

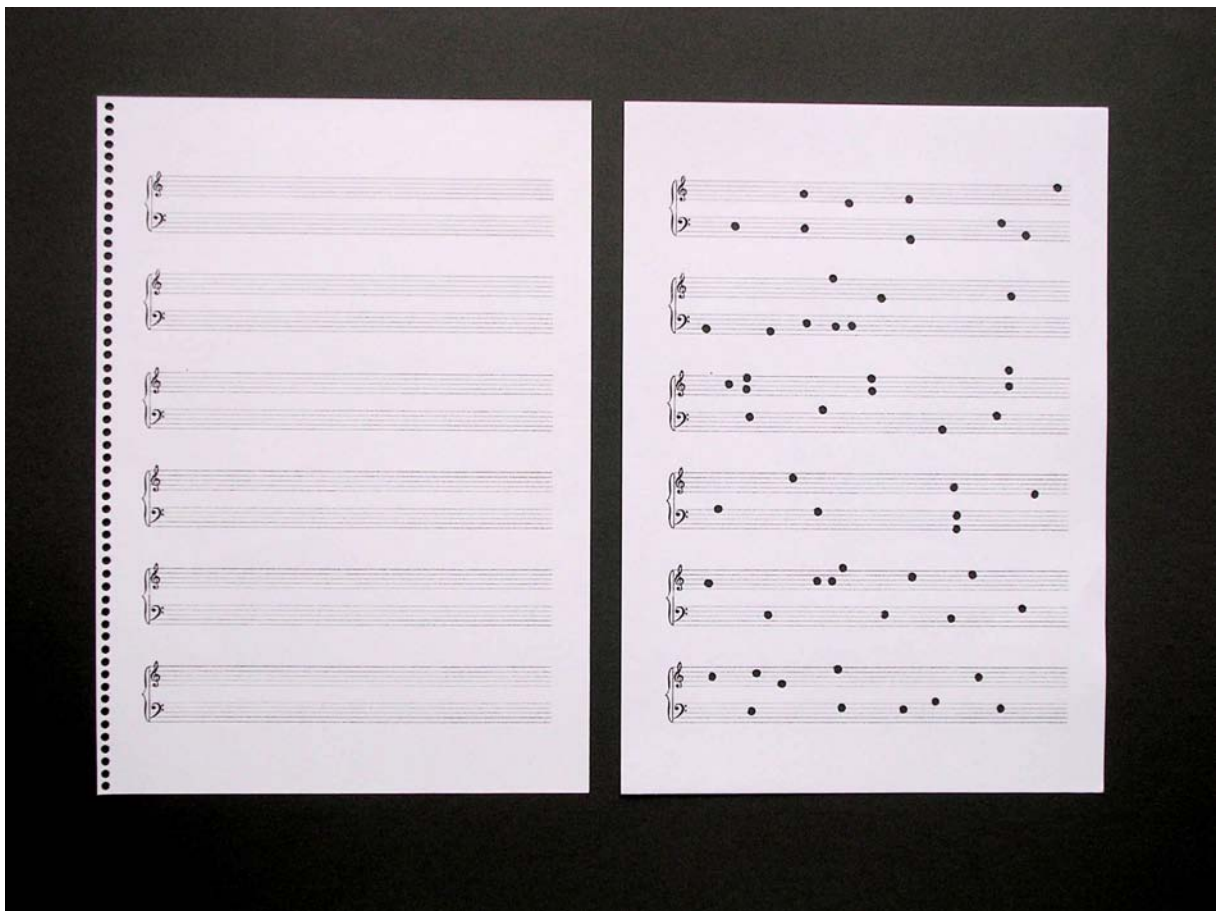


FIGURA 16
Jorge Macchi
Canción Marginal, 2004

FIGURA 17
 Jorge Macchi
Nocturno, 2004
 Papel, pregos sobre parede.
 Instalação em Muca Roma,
 México DF 2004.

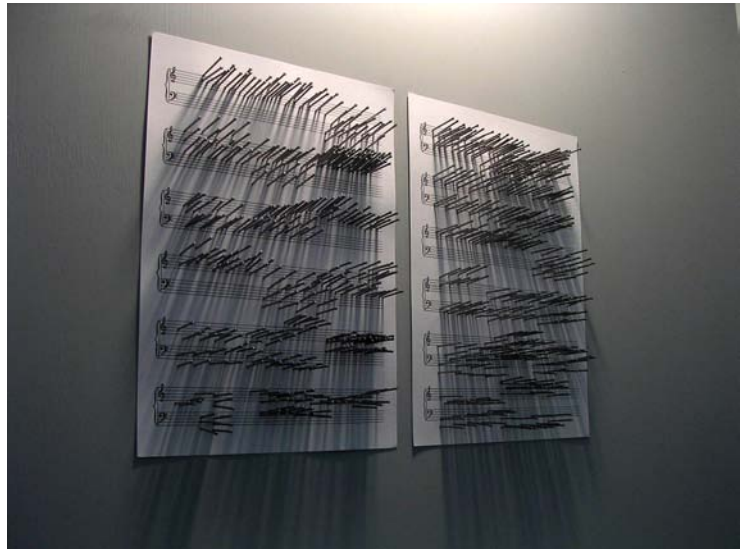


FIGURA 18
 Jorge Macchi
Nocturno (detalhe), 2004

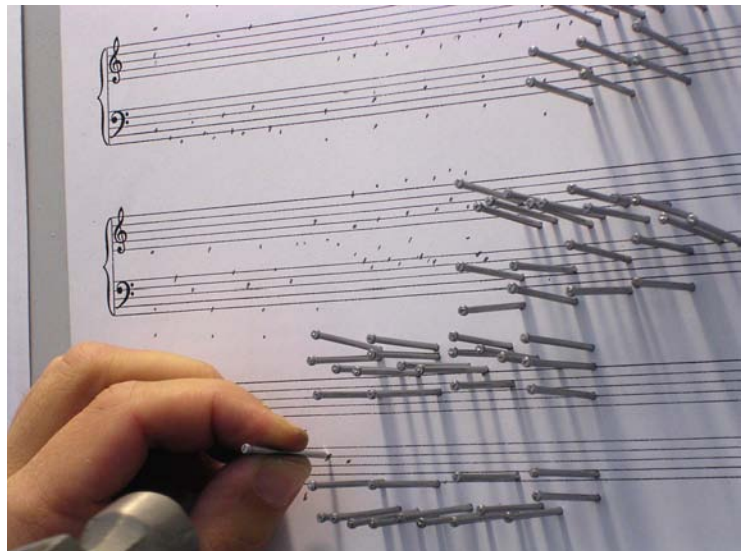


FIGURA 19
 Jorge Macchi
Caja de Música, 2004
 Vídeo





FIGURA 20
Jorge Macchi
Buenos Aires Tour, 2003
Instalação



FIGURA 21
 Jorge Macchi
Buenos Aires Tour (detalhe), 2003
 Instalação



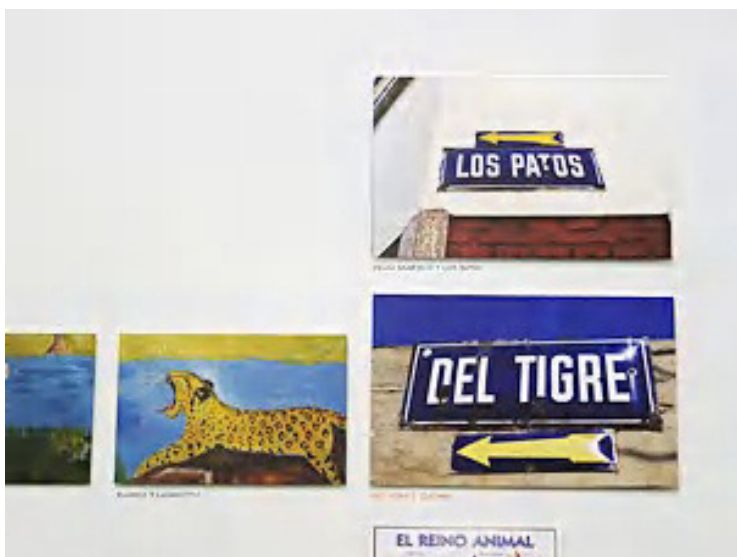
FIGURA 22
 Jorge Macchi
Buenos Aires Tour (detalhe), 2003
 Instalação



FIGURA 23
 Jorge Macchi
Bestiario
 Buenos Aires Tour, 2003



FIGURA 24
 Jorge Macchi
Bestiario (detalhe)
 Buenos Aires Tour, 2003



FIGURAS 25, 26 e 27
Jorge Macchi
Bestiario (detalhes)
Buenos Aires Tour, 2003



FIGURA 28
Jorge Macchi
Recoleta
Buenos Aires Tour, 2003



FIGURA 29
Jorge Macchi
Buenos Aires Tour (detalhe), 2003

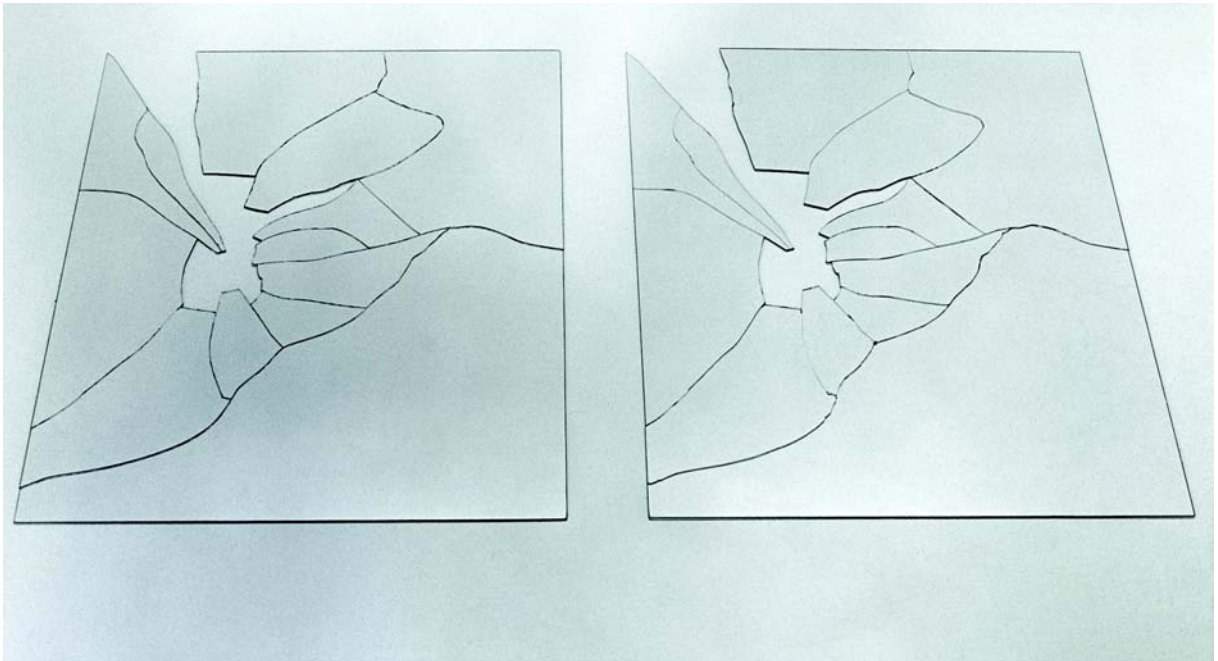


FIGURA 30
 Jorge Macchi
Vidas Paralelas, 1996



FIGURA 31
 Jorge Macchi
Vidas Paralelas, 1998



FIGURA 32
Krzysztof Zieliński
Hometown, 2000-2003



FIGURA 33
Krzysztof Zielinski
Hometown, 2000-2003



FIGURA 34
Krzysztof Zieliński
Hometown, 2000-2003



FIGURA 35
 Pablo Cardoso
Lejos cerca Lejos (detalhe), 2004



FIGURA 36
 Pablo Cardoso
Lejos cerca Lejos (detalhe), 2004
 Foto: Ricardo Mello

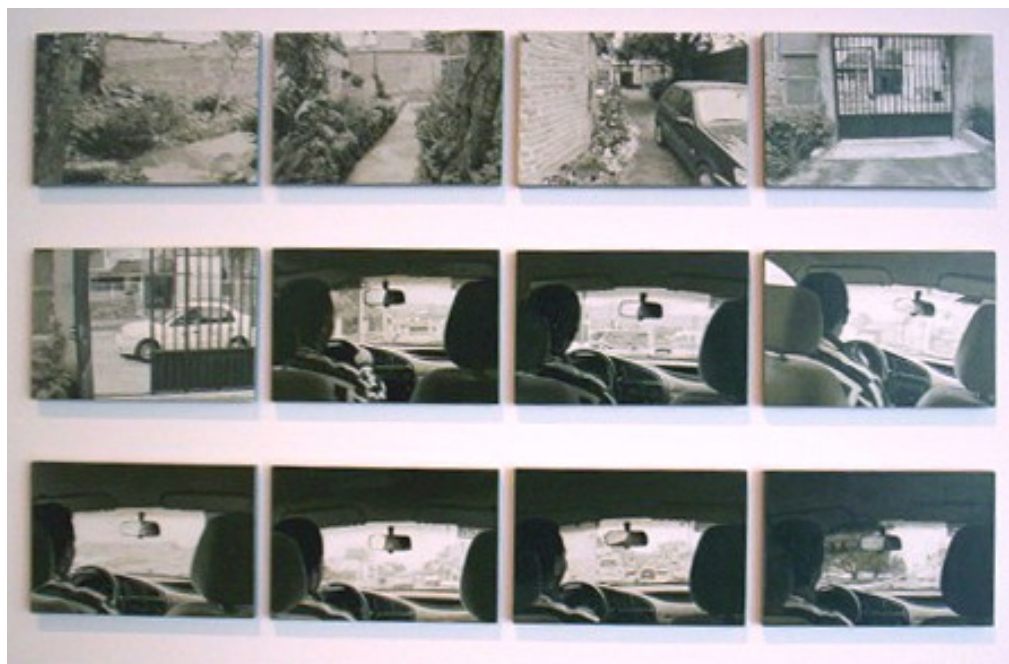


FIGURA 37
 Pablo Cardoso
Lejos cerca Lejos (detalhe), 2004
 Foto: Ricardo Mello



FIGURA 38 e 39
 Pablo Cardoso
Lejos cerca Lejos (detalhe), 2004

3. PERCURSOS URBANOS ANÔNIMOS: A MULTIDÃO EM *TRANSEUNTES* DE VILMA SONAGLIO

A desordem das ruas, como foi visto no capítulo anterior, pôde surpreender e chamar o olhar para o entorno: paradoxalmente, nela coexiste uma outra faceta menos positiva, na medida em que ela gera também a não-percepção dos seres que nela habitam ou que por ali transitam. Nesse capítulo, serão analisadas produções baseadas no conceito de percursos urbanos anônimos, pelo qual compreende-se obras nas quais a poética dos percursos dá-se através da apropriação de deslocamentos realizados por terceiros. A presença do *outro* é primordial para efetivação da obra: esse *outro* é o transeunte que passa habitualmente despercebido em meio à multidão em movimento.

Nossa hipótese para esse capítulo, é que os artistas aqui abordados não procuram resgatar esses indivíduos do anonimato mas que, pelo contrário enfatizam o mesmo, levando à reflexão pela própria negação da individualidade de cada um.

A partir do século XIX, os indivíduos retirados dos espaços domésticos e das oficinas artesanais foram impelidos a buscar meios de sobrevivência através do emprego assalariado nas grandes fábricas. Esse movimento trouxe a multidão aos canais de circulação da cidade: uma massa de seres anônimos com os quais até hoje convivemos diariamente. A rua de outrora, em que todos se conheciam (PESAVENTO,1996) cedeu lugar à rua em que ocorrem os encontros superficiais e casuais. Em seu espaço surgiram novas formas de sociabilidade (PECHMAN,1994). “Na rua, caminha-se lado a lado, não se encontra” (LEFEBVRE,1999,30).

Nesse capítulo, os olhares dos artistas se voltam para esses personagens que circulam pelo espaço urbano: os seres anônimos que se cruzam, e com os quais cruzamos, todos os dias; mas sob distintos pontos de vista. Este capítulo analisará obras cuja abordagem é o anonimato no coletivo.

A análise central estará focada na obra *Transeuntes* de Vilma Sonaglio (RS, Brasil, 1964), tecendo diálogos com a série *Heads* de Philip-Lorca diCorcia (Estados Unidos, 1953) e com a intervenção urbana *Detector de Ausências* de Rubens Mano (SP, Brasil, 1960).

Sonaglio trabalha com imagens fotográficas de corpo inteiro dos transeuntes do Centro de Porto Alegre (RS); diCorcia destaca, igualmente com imagens fotográficas, as fisionomias dos passantes de grandes centros urbanos; e Mano, utilizando um grande holofote, intercepta através da luz as trajetórias dos cidadãos de São Paulo. As produções refletem sobre a problemática do anonimato, no qual todos estamos inseridos, quando fazemos parte da multidão em nossos percursos cotidianos nos centros urbanos e chamam a atenção através de seus olhares sensíveis sobre a condição de ser anônimo na contemporaneidade.

Mas o que significa atualmente ser anônimo e estar inserido na multidão? As relações sociais que se estabelecem com os outros transeuntes são diferentes das percebidas pelos cidadãos, estudiosos e romancistas do século XIX e da primeira metade do século XX?

Desde a Revolução Industrial, como vimos no primeiro capítulo, a multidão adentra o espaço da cidade. Desse movimento surgem novas situações e novas relações sociais que geram oportunidades de observação do outro. Igualmente nesse período surge o que Bresciani denomina de "nova sensibilidade" com relação ao novo contexto, que engloba a criação de mecanismos de defesa como a reeducação dos sentidos para acompanhar as novas normas de conduta na sociedade e nos espaços urbanos (PECHMAN,1994). Mecanismos que servem para proteger o indivíduo. Formas de aparar o *choc*, como denominou Walter Benjamin, gerado pelo contato com essa nova realidade.

Viver apertado na multidão e na desordem variegada do tráfego da cidade grande seria... insuportável sem... distanciamento psicológico. Mover-se com um imenso número de homens tão perto do corpo, como na atual civilização urbana, faria os homens desesperarem-se completamente, se cada objetivação das relações não implicasse um limite interno e uma reserva. A influência do dinheiro nas relações, ostensiva ou sob mil disfarces, ativa entre os homens um... distanciamento funcional, que vem a ser... uma proteção interna... contra a proximidade excessiva. (SIMMEL apud BENJAMIN,1989,226)

Como podemos perceber na afirmação do sociólogo alemão Georg Simmel, realizada no início do século XX, o distanciamento psicológico seria uma das formas de lidar com essa proximidade excessiva que gera o contato com outras pessoas na rua. A formação da “nova sensibilidade” transformou “[...] os inúmeros estímulos recebidos diariamente em códigos de conduta, muitos dos quais se tornam atos reflexos” (PECHMAN,1994,12-13).

Em relação e comparativamente com esse passado, relativamente próximo, pode-se formular as questões: como se estabelecem na atualidade as relações entre os passantes e a cidade? Como os artistas contemporâneos percebem o “outro” que se desloca nos espaços urbanos?

Transeuntes (1998) de Vilma Sonaglio, apesar de ser originado da união de indagações sobre o caráter de identificação creditado à imagem fotográfica e de uma situação particular específica, reflete sobre as relações sociais que se estabelecem nos espaços urbanos contemporâneos e sobre a maneira como a circulação nas ruas pode também ter se tornado um ato reflexo. A série fotográfica é composta por retratos de passantes de corpo inteiro e em preto e branco, porém, nas imagens apreendidas não é possível identificar as pessoas. Ao utilizar baixos tempos de exposição do negativo, o movimento captado os transforma em uma espécie de mancha, criando figuras fantasmáticas nas quais a materialidade corpórea dos indivíduos se esvanece (Figuras 40 e 41) ou se configura em outras formas quando são apresentadas fusões entre dois passantes (Figuras 42 a 44).

A problemática da identificação já permeava a obra da artista, que em “A Metamorfose da Luz: impressões definitivas de presenças imaginárias”¹⁸ explorou através de formas “informes” a diluição das referências (SONAGLIO,2006). Como uma forma diferenciada de observar o mundo que a rodeava (APLAUSO,1999) Sonaglio ao utilizar a fluidez dos líquidos (Figuras 45 e 46) criou “[...] um mundo paralelo, um mundo agradável ou desagradável”

¹⁸ Trabalho desenvolvido em sua dissertação de Mestrado nessa Instituição. Ver:

SONAGLIO, Vilma. *A Metamorfose da Luz: impressões definitivas de presenças imaginárias*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Rio grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre.

que questionava justamente as relações que a fotografia estabelece com o visível (SONAGLIO,2006).

Esse questionamento também estava presente na exposição "Impressões de Trânsitos" realizada em 1998 e anterior à *Transeuntes*. Nas imagens obtidas durante viagens pela Europa, a artista explorou a impossibilidade de identificação dos pontos turísticos através de jogos de luzes e sombras de espaços arquitetônicos (Fig.47), reflexos (Fig.48) e desfocados (Fig.49). Embora tenha trabalhado com fragmentos do corpo humano como mostra a figura 49, ao desfocar os pés dos passantes, será a partir de *Transeuntes* que Sonaglio irá explorar pela primeira vez representações da figura humana em sua totalidade. Essa temática será retomada, posteriormente, pela artista, em 2001, no projeto *Estações em Foco* (Fig.50) e em participação em exposição coletiva (Fig 51). No primeiro caso, Sonaglio explorou o movimento executado pelo transeuntes das estações do trem que liga Porto Alegre à região metropolitana; no segundo, a artista expôs uma imagem, da série que denomina *Avulsas*, de três corpos voltados de costas para câmara. Em ambas as produções, assim com em *Transeuntes*, a impossibilidade de identificação do local dá-se, através dos jogos de contrastes e, a desidentificação da figura humana foi dada pelos desfocados e pela posição em que se encontram com relação à câmara.

A artista iniciou a série de imagens fotográficas *Transeuntes* ao receber um convite para participar de exposição em centro de utilidade pública do Governo Estadual do Rio Grande do Sul, o Tudo Fácil. Neste local são oferecidos ao cidadão serviços que envolvem as mais diversas áreas, como saúde, segurança, trabalho e justiça. Uma das atividades mais procuradas neste centro é a confecção de diversos tipos de documentos, entre os quais o documento de identidade. Nessa mesma época, o furto e o mau uso de documento de identificação de um familiar causou transtornos à artista e à sua família. Desta forma, Sonaglio, que já havia se questionado sobre o papel de identificação da fotografia em trabalhos anteriores, volta seu olhar para a validade da imagem que consta nos documentos de identificação.

Pensava sobre essa relação: as pessoas fazem suas identidades lá e acreditam nesse documento, nessa imagem. E nesse caso, do roubo, a fotografia do meu familiar não serviu para nada! Era uma imagem que não identificava. (SONAGLIO,2006)

Posicionada no canteiro central da avenida, diante do Tudo Fácil, a artista obteve as imagens dos transeuntes que circulavam na calçada em frente ao prédio, dando ênfase ao movimento executado com o objetivo de não captar as feições dos indivíduos, mas apenas seus vultos.

As imagens foram reveladas em *kodalith*² e invertidas transformando o cenário em uma massa escura e os corpos em movimento em espécies de fantasmas cujas silhuetas se dissipam no ambiente. Conforme a artista, as nuances e texturas obtidas nos corpos resultam do processo de revelação do *kodalith*, no qual utilizou revelador de papel, já que pelo método convencional os contrastes que geralmente são obtidos não permitem variações de tons de cinza (SONAGLIO,2006).

O artista norte-americano Philip-Lorca diCorcia também capturou imagens de passantes durante o período compreendido entre os anos de 1999 e 2001, porém as imagens foram apreendidas em diversos centros urbanos do mundo e de forma muito diferente das de Vilma Sonaglio. O fotógrafo percorreu grandes metrópoles ao longo dos três anos do projeto *Heads*, entre as quais Nova Iorque, Tóquio, Calcutá e a Cidade do México (PHILIP-LORCA...,2005). Estrategicamente posicionado para não ser visto e utilizando luzes estroboscópicas sobre uma estrutura de andaimes, diCorcia obteve imagens singulares de transeuntes que realizavam seus percursos cotidianos. A iluminação artificial era disparada por um rádiotransmissor no momento em que era acionado o obturador da câmara fotográfica. Porém suas imagens, em um movimento contrário ao de Sonaglio, revelam os rostos dos transeuntes. Utilizando o aparato que combinava luz artificial e luz natural, o fotógrafo registrou as feições ausentes, compenetradas, preocupadas ou até mesmo tranqüilas das pessoas que caminhavam pelas ruas (Figuras 52 à 55). Os modelos emergem da escuridão em efeitos que lembram pinturas barrocas. O fundo das imagens, em sua maioria, são escuros e desfocados. Neles podemos visualizar silhuetas de outros

¹⁹ Lançado em 1929 pela Kodak, o *kodalith* é um filme ortocromático de alto contraste e baixíssima sensibilidade (ISO 6) muito utilizado na indústria das artes gráficas antes do avanço da informática.

passantes que denotam que o indivíduo não está sozinho no contexto em que foi apreendida sua imagem. Seus rostos são destacados do restante da composição e em alguns retratos o modelo parece olhar diretamente para a objetiva (Figuras 56 e 57). Mas paralelamente, se compararmos ao universo das imagens no mundo contemporâneo, os retratos também poderiam ser confundidos com fotografias publicitárias. Não por acaso, diCorcia transitou por este meio durante alguns anos, trabalhando como assistente de fotografia em agências publicitárias e em produções cinematográficas (T.P.,2006). Destacados em poses instantâneas e espontâneas os modelos realizam seus percursos alheios ao procedimento de captura da imagem. Os títulos dados às imagens evidenciam a situação de anonimato dos modelos: todas são denominadas *cabeças*, tendo ao lado o número da fotografia na série realizada pelo artista. Se na obra de Sonaglio a silhueta indistinta deixa claro a indiferenciação do modelo, na de diCorcia a individualização da imagem contrapõe-se ao título genérico, gerando uma dialética entre o indivíduo e a condição de anônimo que a presença da multidão lhe confere.

Os percursos realizados diariamente pelos indivíduos nos grandes centros urbanos também foram os subsídios estéticos para Rubens Mano. Em 1994, o Viaduto do Chá em São Paulo foi palco da intervenção *Detector de Ausências* (Fig.58), onde foram instaladas duas torres em lados opostos da passarela, sustentando cada uma, um grande refletor de 12.000 watts (PEIXOTO,1996). Posicionados de modo que o fecho de luz fosse projetado no viaduto na altura de sua calçada, sua luz interceptava a passagem dos transeuntes e recortava instantaneamente suas silhuetas. Esse "recorte" instantâneo remete à procedimentos de obtenção de registros verossímeis dos indivíduos e que são ancestrais à fotografia, como os *perfis em silhueta* e o *physiotrace*. Muito utilizados no final do século XVIII e princípios do século XIX, ambos processos apreendiam a silhueta dos indivíduos através de uma fonte luminosa direcionada sobre o referente e cuja sombra projetada perpendicularmente era desenhada sobre papel ou tela, e mais tarde, no caso do *physiotrace*, sobre chapas de cobre que permitiam a reprodução da imagem (DUBOIS,2000). Em *Detector de Ausências* ocorre que a presença dessas pessoas é percebida somente durante o instante

em seus corpos bloqueiam a passagem da luz. Nesse momento sua silhueta se destaca, mas logo em seguida o indivíduo é devolvido à escuridão demonstrando sua condição efêmera de passante. Para Mano, estes rastros luminosos denotam a situação do indivíduo na metrópole. “[...] se por um momento a luz permite ver e identificar, por outro também constata o anonimato de todo indivíduo.” (MANO apud PEIXOTO, 1996, p.42) Diferentemente de Sonaglio e de diCorcia, cujos trabalhos têm na fotografia sua poética, Rubens Mano se utiliza da luz, e o registro fotográfico desempenha o papel de testemunho da ação realizada. Conforme Cristina Freire, este tipo de imagem fotográfica embaralha as categorias de objetos de arte e documentos. Devido às noções preestabelecidas de obra de arte, tais registros ainda enfrentam uma certa resistência de serem incorporados e preservados pelas instituições culturais, apesar de sua importância desde o início das performances dos anos 70, por propiciarem a permanência deste tipo de ação no tempo (SANTOS,A.;SANTOS,M.,2005). “Ao registrar ações e situações, a fotografia e, posteriormente, o vídeo tornam perenes projetos transitórios e ocupam, dessa maneira o lugar intermediário entre a obra e sua documentação” (SANTOS,2005,32).

Por outro lado, o diálogo entre as imagens de Sonaglio e de diCorcia embaralham noções do retrato fotográfico, estabelecidas desde o advento da fotografia, ao questionarem as funções sociais de identificação do indivíduo e as relações que se estabelecem entre sujeito e fotógrafo. São retratos que não querem ser retratos.

Conforme Douglas Crimp, a aura da fotografia para Walter Benjamin residia justamente na relação sujeito/fotógrafo (CRIMP,2004). No século XIX, o fotógrafo Félix Nadar creditava o êxito de suas representações a uma espécie de comunhão entre ele e o modelo, que contribuía ativamente para a construção de sua própria imagem (FABRIS,2004).

Porém, o que acontece com retratos que são apreendidos sem que o modelo saiba que está sendo fotografado?

Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), comenta que seus melhores retratos foram obtidos sem que ele tivesse consciência desse ato fotográfico. O autor atribui esse bom resultado à impossibilidade de forjar uma imagem pessoal ante a objetiva.

Nas imagens de diCorcia e de Sonaglio, os passantes se despem de suas máscaras sociais e do processo de auto-representação que ocorre quando se percebe estar sendo observado pela câmara, como comenta Barthes. As relações estabelecidas entre fotógrafo e fotografado são esvaziadas quando as pessoas retratadas não estão cientes de que sua imagem está sendo apreendida .

Utilizando princípios técnicos do retrato fotográfico, como enquadramento e iluminação controlada, diCorcia subverte esta categoria da fotografia ao identificar as imagens por números. Em outra série fotográfica de 1990, *Hollywood*, composta por retratos de garotos de programa dos arredores da Califórnia, o artista optou por intitular as imagens com os nomes, locais de nascimento, idade e valor cobrado por eles para realização da fotografia (T.P., 2006). Este artifício possibilitou a individualização do retratado, mas numa imagem entre a policial e a sociológica. Em *Heads*, ao mesmo tempo em que o artista identifica o indivíduo destacando-o da multidão, devolve-o ao anonimato.

Sonaglio, igualmente subverte esta categoria ao contestar o próprio papel de identificação do retrato de identidade substituindo as imagens estáticas e objetivas dos indivíduos, empregadas desde o século XIX a partir das fotografias policiais, pela desfiguração de seu referente. O atestado de existência dessas pessoas passa a ser, não a sua fisionomia, mas sim o resultado do seu movimento no espaço diante da objetiva. Sabemos que as imagens se referem à corpos de pessoas que por ali transitaram, mas isso se dá através do registro desse movimento, desse vestígio, durante o tempo de sensibilização do negativo, enfatizando o caráter indicial da imagem fotográfica, ou seja, a relação com o referente através da contigüidade física e não da mímese (DUBOIS,2000).

As obras produzidas por Sonaglio, diCorcia e Mano apontam para reflexões sobre o contexto impessoal das cidades e sobre a forma como a situação de ser anônimo e de estar inserido na multidão gera “[...] raras oportunidades para o *autoconhecimento*, ou o *reconhecimento* do outro” (CURTIS,1998).

Se a partir da formação das multidões durante a Revolução Industrial o homem buscou compreender a manifestação desse novo fenômeno num misto de espanto e sedução,

e acabou criando mecanismos de defesa, na contemporaneidade parecemos anestesiados quando nos relacionamos com o entorno e com as outras pessoas. Gradativamente os contatos sociais foram se tornando mais superficiais, e conforme Lefebvre, o período industrial devastou a natureza “[...] inclusive aquela que vive ou sobrevive no ‘ser humano’” (LEFEBVRE, 1999, 40).

Porém, a intensificação desse comportamento poderia ser atribuída às transformações cada vez mais aceleradas pelas quais as sociedades vêm passando desde o final do século passado.

A transformação dos códigos de conduta no espaço urbano em atos reflexos, como comentado anteriormente, pode ser observada nas práticas cotidianas contemporâneas, nas quais organizamos nossas tarefas diárias objetivando sempre realizá-las da maneira mais rápida possível. Atualmente, muitas facilidades foram criadas para que não desperdicemos tempo: pagamentos via *internet* ou caixa eletrônico e tele-entregas, que permitem receber qualquer coisa no conforto de nossos de lares e nos desobrigam de sair e caminhar na rua entre outras pessoas. Porém, às vezes, sem alternativa, temos que ir às ruas e vemo-nos envolvidos por pessoas, ruídos, carros, ônibus, fumaça, anúncios publicitários, placas indicativas e explicativas que tornam esta experiência pouco aprazível. Inseridos neste “caos”, nosso objetivo é resolver tudo da maneira mais rápida possível. Nos meios de transporte entregamos o valor da passagem ao cobrador sem dizermos uma palavra; sentamos entre tantos outros passageiros, que não conhecemos (e que não fazemos questão de conhecer) e seguimos mudos para o nosso destino, às vezes apreciando a vista pela janela e às vezes lendo *outdoors* para passar o tempo. Vamos ao banco e pagamos as contas no caixa eletrônico. Entramos depois em uma loja, selecionamos o que queremos, pagamos e vamos embora. Voltando para casa, repetimos o “ritual” do deslocamento e chegamos finalmente ao nosso destino. Porém, percebemos que durante nossa jornada não dirigimos a palavra a praticamente ninguém e os espaços por onde transitamos passaram despercebidos.

Além da constatação do surgimento do conceito de *não-lugar* e da *superabundância*

espacial, e de informação, como comentado no primeiro capítulo, para Lipovestky os *Tempos Hipermodernos* também são caracterizados pela ênfase da individualidade. Voltado mais para seu bem estar, desenvolvimento e ganhos próprios, o indivíduo abandona os ideais e utopias da Modernidade nos quais a participação coletiva era essencial. Porém, a individualidade nos grandes centros também está relacionada ao crescimento da violência que leva à impossibilidade de abranger a cidade, fazendo com que os habitantes busquem no ambiente doméstico encontros confiáveis (CANCLINI,1997).

Surge uma espécie de ansiedade diante de um mundo que parece ao mesmo tempo ser tão pequeno e tão grande. Lutamos todos os dias para dar conta dos acontecimentos que nele ocorrem, porém essa luta parece nunca ter fim. Mas, paradoxalmente, os mecanismos de distanciamento mostram-se enfatizados no momento em que nos deparamos com tantas realidades diferentes próximas e distantes de nós.

A aceleração da vida rege o ritmo do indivíduo contemporâneo que vive sempre com pressa e ansioso. “[...] ser ansioso é estar sempre no lugar que a gente deve estar daqui a cinco minutos. Ninguém agüenta contemplar nada” (QUEM tem medo...,2006).

No capítulo anterior, ao examinarmos os percursos realizados nos espaços urbanos, foi possível perceber que a prática cotidiana dos lugares nos quais os caminhos se cruzam também poderia acarretar sua abstração. Estamos transformando os lugares em *não-lugares*? Paralelamente, a ansiedade do mundo contemporâneo e a intensificação dos mecanismos de defesa, que surgiram no período industrial, fez com que fosse perdida também a capacidade de exercer o olhar sobre o outro. A novidade da multidão foi substituída por uma espécie de anestesia. Como se estivéssemos nos transformando em *badauds* (basbaques), aqueles indivíduos definidos no século XIX por Victor Fournel e que, em oposição ao *flâneur*, desaparece absorvido pelo mundo exterior, torna-se um ser impessoal, é a multidão (BENJAMIN,1989).

Talvez resida nesta constatação o impulso que gerou o olhar sensível, dos artistas aqui comentados, sobre o indivíduo imerso na multidão de anônimos.

Ao batizar suas imagens com números, diCorcia denota uma estreita relação com

as formas de identificação adotadas nos *não-lugares*. Nos locais de passagem, a identificação e o vínculo do indivíduo que por eles transita, dá-se por textos que trazem prescrições, proibições ou informações (vire à direita – entrada – saída - proibido fumar). Nesses espaços, a pessoa só existe na hora de ser identificada ou autorizada e, assim que isso acontece, ela passa a ser mais um entre tantos que estão compartilhando o mesmo ambiente. A numeração nos títulos, desta forma, também seria uma modalidade alusiva ao anonimato nos grandes centros e à maneira de identificação do indivíduo no mundo contemporâneo, num paralelo com o sistema de identificação que é inerente à categoria do retrato fotográfico. O artista individualiza o passante com o retrato e logo em seguida, com a numeração que consta nas legendas, assim como na intervenção urbana de Mano, devolve-os à condição de anônimos.

Mano realiza seu trabalho em locais de passagem, mas Sonaglio e diCorcia vão além, ao retirar também as referências dos locais transitados quando os transformam em uma massa escura que impossibilita qualquer identificação.

Nas três produções não temos a possibilidade de identificar quem são esses transeuntes. De onde vêm? Para onde vão? O que fazem? Percorrendo os *não-lugares* tornam-se *não-pessoas*.

Mas paralelamente, os artistas (e também os espectadores) identificam-se com os referentes. Conforme Bresciani, “[...] o século XX [e também o XXI²⁰] deverá conviver com a certeza de que todos pertencemos à multidão” (PECHMAN,1994,11).

Ao observar o fluxo de pessoas diCorcia comenta que acaba por identificar-se com elas:

[...] detalhes que fazem refletir sobre o reflexo do outro que, na realidade, somos nós; e nesse constante jogo entre realidade e ficção que nos conduz a uma profunda reflexão sobre nossos próprios hábitos contemporâneos. Imagens que possuem em si mesmas o enigma que sempre habita o cotidiano (T.P., 2006).

²⁰ Nota da autora.

As produções, aqui comentadas, transformam a anestesia do transeunte imerso na multidão em estesia. Ao interceptarem as trajetórias dos passantes, seja através do fecho de luz ou das fotografias, ao olharem para estas *não-pessoas* acabam se identificando e fazem com que igualmente nos identifiquemos com elas. São retirados e nos retiram da condição de basbaques.

**FIGURA 40**

Vilma Sonaglio

Desdobramento de *Transeuntes* realizado para a exposição *Apressa-te Lentamente*, 1999
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes/UFRGS

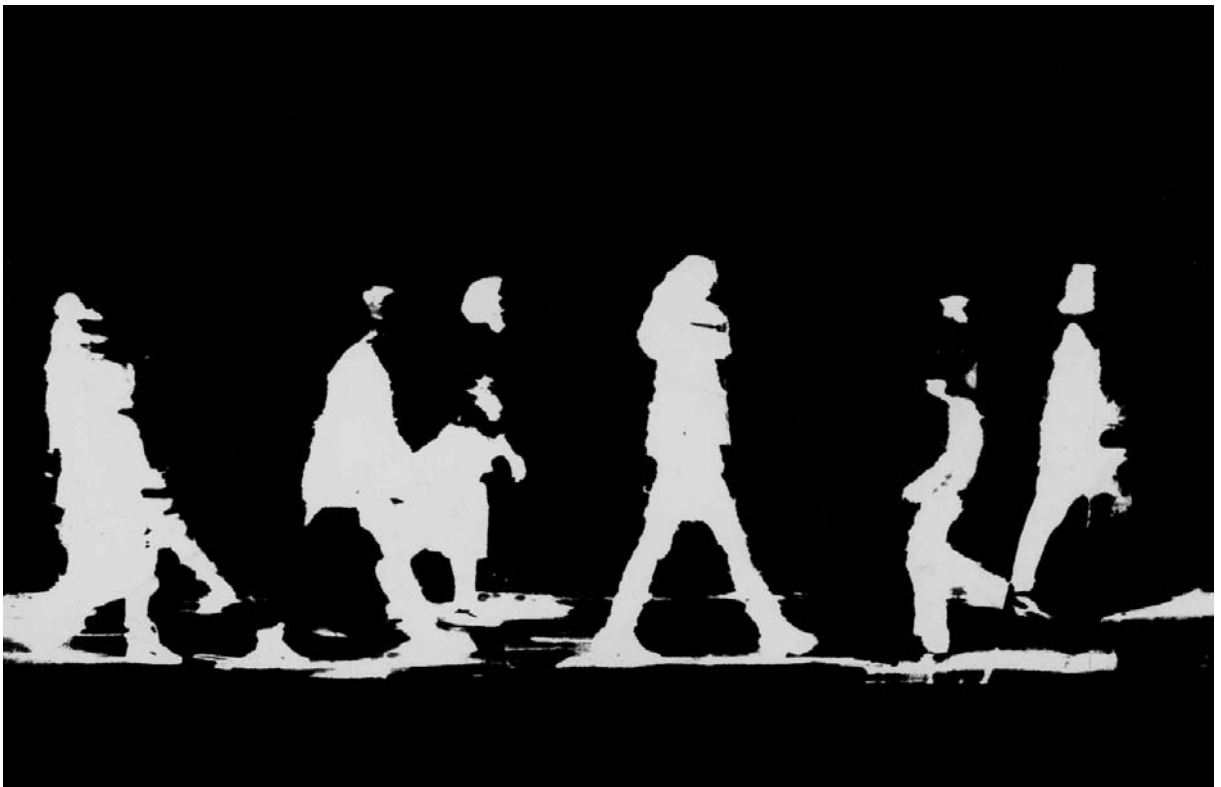


FIGURA 41
Vilma Sonaglio
Convite da exposição *Passanten...*
Photozene 99, Colônia, Alemanha.



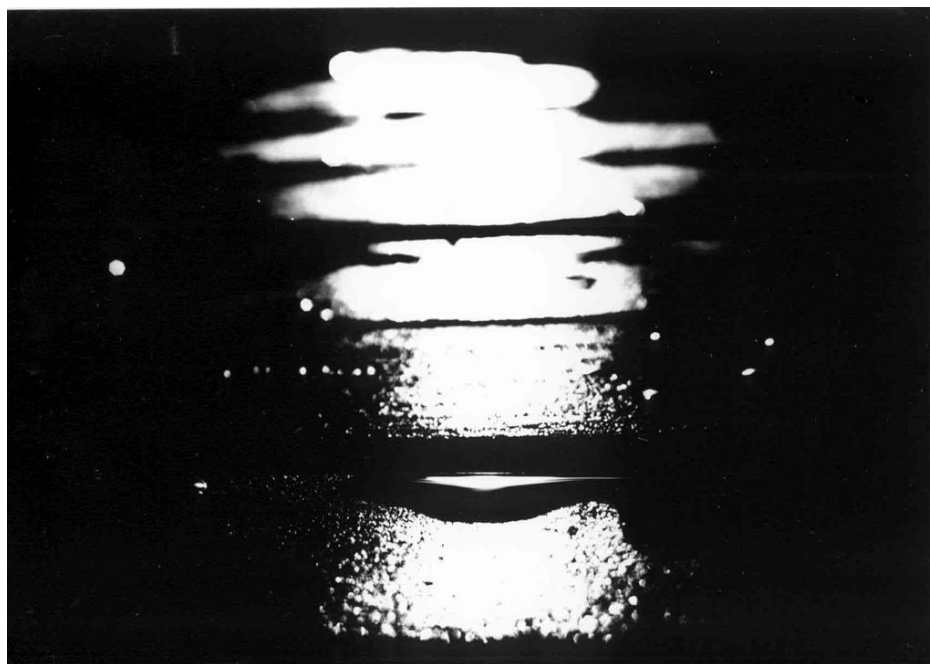
FIGURA 42
Vilma Sonaglio
Transeuntes, 1998



FIGURA 43
Vilma Sonaglio
Transeuntes, 1998



FIGURA 44
Vilma Sonaglio
Transeuntes, 1998



FIGURAS 45 e 46

Vilma Sonaglio

*A Metamorfose da Luz: impressões
definitivas de presenças imaginárias, 1997*



FIGURA 47
Vilma Sonaglio
Agzikarahan
Impressões de Transitos, 1998



FIGURA 48
Vilma Sonaglio
Montagem da exposição *Impressões de Transitos*, 1998



FIGURA 49
Vilma Sonaglio
Montagem da exposição *Impressões de Transitos*, 1998



FIGURA 50
Vilma Sonaglio
Sem título, 2001



FIGURA 51
Vilma Sonaglio
Sem título, 2001



FIGURA 52
Philip-Lorca diCorcia
Head #23, 2000
Série *Heads*



FIGURA 53
Philip-Lorca diCorcia
Head #1, 2000
Série *Heads*



FIGURA 54
Philip-Lorca diCorcia
Head #8, 2000
Série *Heads*

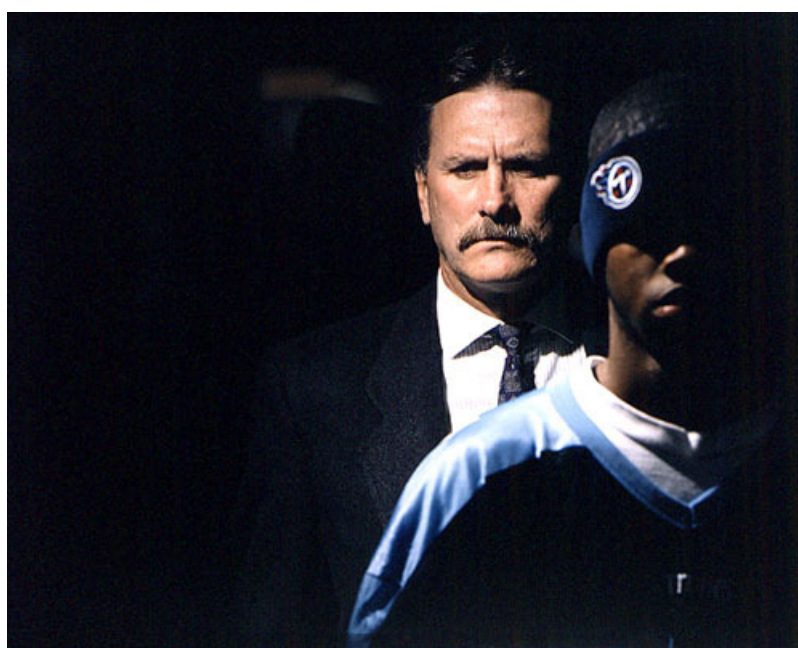


FIGURA 55
Philip-Lorca diCorcia
Head #6, 2000
Série *Heads*



FIGURA 56
Philip-Lorca diCorcia
Head #22, 2001
Série *Heads*



FIGURA 57
Philip-Lorca diCorcia
Head #13, 2000
Série *Heads*



FIGURA 58
Rubens Mano
Detector de Ausências, 1994
Arte Cidade II
Viaduto do Chá, São Paulo/SP

4. PERCURSOS INVISÍVEIS NA OBRA DE ADRIANA BUSTOS

A sociedade urbana gera diariamente uma quantidade significativa de lixo que deve ser coletado para ser mantida a ordem da cidade. A partir dessa demanda existem profissões consideradas “pouco” nobres e que são responsáveis pela coleta desses resíduos e de seu depósito em aterros sanitários, no caso do lixo orgânico, ou em centros de reciclagem, no caso do lixo inorgânico.

Neste último capítulo a análise central estará focada na obra de Adriana Bustos (Bahía Blanca, Argentina, 1965), apresentada na Bienal do Mercosul, realizando conexões com a obra *Ação Orgânica* de Cláudia Zanatta (RS, Brasil, 1970).

Aqui o percurso do outro também é necessário para efetivação da obra, mas diferentemente do capítulo anterior no qual o viés da abordagem era o anônimo imerso na multidão, agora o *outro* é aquele que realiza trabalhos considerados “ignóbeis”, desconsiderados ou negados a ponto de se tornarem invisíveis para os passantes.

Nossa hipótese para esse capítulo, é que as artistas ressignificam esses indivíduos através do olhar sensível sobre as condições de seus percursos.

Bustos e Zanatta lançam seus olhares sobre a realização dos percursos de terceiros: do carroceiro e do lixeiro, respectivamente. Nas duas produções a poética dos percursos está voltada para a questão da negação dos resíduos produzidos pela sociedade urbana e têm em comum o fato de constituírem suas poéticas através da fotografia e do vídeo. Em ambas, também existe um forte questionamento sobre a invisibilidade social dos indivíduos que recolhem os resíduos: anônimos, duplamente, circulam na multidão como se não existissem, encarados, eles também, como “resíduos sociais”.

A obra de Adriana Bustos foi apresentada aos gaúchos em sua participação na 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul em 2005. O que foi apresentado em Porto Alegre compõe o *Proyecto 4X4* que vem sendo desenvolvido pela artista desde 2002. Na 5ª

edição da Bienal estavam o vídeo *Primavera*, cinco retratos de cavalos e um texto escrito pela curadora da representação argentina Eva Grinstein (Fig.59).

O vídeo *Primavera* inicia com uma imagem quase parada de um plano de cor cinza. Ouvimos barulhos que logo nos remetem ao burburinho da cidade. O plano oscila para cima e para baixo e, em seguida, a câmara começa a movimentar-se para a frente e neste movimento continua a oscilação dos planos vertical e horizontal. Começamos a ouvir cada vez mais alto o barulho de carros e do galope de um cavalo. As imagens na maior parte do tempo não são nítidas, mas conforme os sons dos cascos vai diminuindo sua intensidade, a velocidade também diminui, e podemos vislumbrar durante alguns segundos partes reconhecíveis de uma estrutura urbana, com seus carros, prédios, lojas, calçadas, meios-fios, etc. Depois de algum tempo damos-nos conta que estamos vendo a cidade através do ponto de vista de um cavalo. O vídeo contrapõe-se às fotografias de cabeças de cavalos, que chamam a atenção pela semelhança formal com retratos de seres humanos. Obtidos diante de um fundo azul, o enquadramento nos dá a perceber a cabeça e o pescoço dos animais. Devido à necessidade de um ambiente escuro para a projeção do vídeo no local expositivo, focos direcionais de luz destacavam cada imagem e permitiam ao mesmo tempo visualizarmos o conjunto de fotos e também as apreciarmos uma a uma.

Através do texto nos é dado o conhecimento de que o vídeo apresenta parte de um percurso noturno da égua *Primavera* e de seu dono no centro de Córdoba durante a coleta de papel e de resíduos recicláveis. O texto, aliado aos sons dos cascos no vídeo e a presença das fotografias na parede perpendicular àquela em que está projetada a película confirmam que o deslocamento foi realizado por um equino que fazia a tração de uma carroça. Deduz-se também, a partir do texto, que as legendas que acompanham as fotografias são os nomes dos animais. *Primavera* (Fig.60), que também é retratada, possui um grande girassol preso em seu topete; em *Soñador* (Fig.61) vemos uma fita azul presa aos arreios e um CD na frente do cavalo; *Rosario* (Fig.62), além de possuir um pequeno rosário, tem em seus arreios um estofamento ou remendo feito com ataduras hospitalares; *Nena* (Fig.63) também tem seus arreios ornamentados, porém com duas pequenas estrelas

azuis; e por fim *Moro* (Fig.64) apresenta arreios diferenciados dos demais, inclusive com uma parte danificada pelo uso contínuo que coloca à mostra o revestimento de espuma do trecho que fica próximo a seu peito. E assim, através dos nomes, dos adornos que os diferenciam dos demais e das diferentes cores de pelagem, cada cavalo é individualizado e retratado como um ser único.

O texto de Grinstein nos dá indicações sobre a poética dos percursos empregada pela artista e não deve ser visto como uma explicação do trabalho, pois permite que estabeleçamos relações entre os elementos que compõem a obra, e como em um quebra-cabeças, faz com que essas conexões produzam sentido ao trabalho. Quando a curadora comenta que o título do vídeo *Primavera* é o nome da égua em que foi instalada uma câmera, através de um dispositivo especial preso aos arreios objetivando o registro do percurso do ponto de vista do animal, imediatamente deduzimos que as outras legendas também fazem referência aos nomes dos eqüinos. Além disso, em seu texto, Grinstein comenta sobre o impulso criador de Bustos a partir de indagações sobre a presença dos papeleiros na região central de Córdoba e sobre como esta atividade aumentou devido à grave crise econômica experienciada pelo país a partir do ano de 2000. Ao final, consta no texto que a maioria dos cavalos retratados morreu vítima da superexploração.

Diferentemente do período que precedeu o século XVIII, quando a obra possuía uma ligação direta com seu referente produzindo um imagem cognitiva legível (GIANOTTI,2003), na arte contemporânea a incorporação do texto, propriamente dito, ou a legenda, podem servir de auxílio para a compreensão dos modos de instauração de uma produção. Libertando-se do caráter narrativo, a arte abre um novo espaço para a compreensão dos questionamentos, dos pensamentos e dos procedimentos que levaram o artista a criar determinado trabalho.

Conforme a artista, o *Proyecto 4X4*, surgiu da percepção de modificações no entorno a partir da crise econômica, na qual muitos argentinos haviam perdido seus empregos e tiveram seu dinheiro, que estava depositado nas instituições bancárias, confiscado. Inúmeras indústrias, como as de papel, fecharam suas portas, ocasionando um aumento do preço do

produto. A profissão de papeleiro já existia na Argentina, porém esse aumento da atividade na área central de Córdoba, inseriu um novo elemento na paisagem da cidade e a artista não ficou indiferente a esse fato.

O *Proyecto 4X4* também inclui três fotografias realizadas anteriormente e que não foram apresentadas na Bienal do Mercosul. A obra ganhou menções honrosas em 2004 e 2005 no Cultural Chandon em Córdoba e Tucumán com duas destas imagens. Porém, diferentemente do que foi apresentado em Porto Alegre, nestas fotografias a imagem do carroceiro e do espaço urbano são evidentes.

Em *Objets in mirror are closer than they appear* (Fig.65) na imagem refletida no retrovisor de uma caminhonete pode-se ver o carroceiro em seu trabalho diário. A inscrição no espelho nos mostra que, além de um lembrete ao motorista que dirige o veículo, esta realidade está mais próxima de todos nós do que parece.

Em *Pan del Día* (Fig.66) a busca pelo sustento torna-se aparente já no título da fotografia. Temos somente a imagem do cavalo refletida no retrovisor juntamente com um prédio e do outro lado do espelho temos a traseira de um veículo que ressalta a presença do carroceiro e da carroça em meio ao trânsito de automóveis.

Nessas duas obras, as legendas que as acompanham servem como diretrizes ao espectador. Ao mesmo tempo, mostram que as imagens possuem um forte caráter social.

Por último, na imagem *Nudo Vial* (Fig.67), também temos um retrato de um cavalo, porém ele está sob a luz do sol e em frente a um monumento em um entroncamento de vias em Córdoba, imerso no espaço da cidade, diferentemente do que vimos em Porto Alegre. Nesta fotografia, a proximidade com o retratado parece muito maior do que a sugerida nas fotos de estúdio. O ponto de vista é diferente. A cabeça do cavalo parece estar na mesma altura da câmara. O animal parece inclusive olhar para ela, como se observasse a pessoa que se aproxima.

Porém, na 5ª Bienal do Mercosul as fotografias humanizadas sugerem outras relações.

A artista humaniza a figura equina através de procedimentos do retrato fotográfico, como a pose padronizada, o enquadramento e a utilização do fundo neutro. O formato $\frac{3}{4}$

herdado da pintura “[...] que desde o século XV, conferia individualidade ao modelo [...]”, aliado à legenda que acompanha a fotografia e a utilização do fundo neutro, que nos daguerreótipos tinha por objetivo realçar o indivíduo e lhe conferir um ar “austero” (FABRIS,2004,25-26), resgatam a imagem dos cavalos e conferem individualidade aos retratados. As fotografias dos eqüinos ao mesmo tempo identificam e individualizam os modelos e mostram estes animais não somente como instrumento de trabalho, ou como define Grinstein “[...] uma valiosa ferramenta”²¹ (2005) perante a crise que assolava o país. Os cavalos representavam anteriormente na cultura argentina, emblemas de prosperidade e agora, eram empurrados para o centro urbano e transformados em instrumentos de sobrevivência. Por meio da representação fotográfica, a artista objetiva recuperar a dignidade dos animais: “O tipo de pose pretende recuperá-los em sua dignidade e é por isso que também os nomeio por seus nomes”²² (BUSTOS,2005-2007) Na fotografia de meados do século XIX, os retratos eqüestres também adquirem importância para a afirmação de status social dos modelos e se dirigiam àquelas pessoas que “desejavam parecer ter”. Nem todos possuíam cavalos ou carruagens, mas poderiam ser fotografados neles como símbolo de ostentação (FABRIS,2004).

Utilizando os recursos do retrato, a artista subverte a categoria ao propor imagens de animais “à maneira” dos retratos humanos e remete a questionamentos sobre as máscaras sociais que os indivíduos forjam na auto-representação. Os cavalos não têm consciência do ato que está sendo realizado, o que também significa que a relação sujeito/fotógrafo se estabelece em outro nível. Assim como os passantes retratados por Sonaglio e diCorcia, analisados anteriormente, os animais não criam uma imagem social de si mesmos, nem auxiliam o fotógrafo a construí-la. Mas paradoxalmente, as fotografias obtidas são a imagem de seus proprietários, na medida em que seus adornos foram colocados por eles (BUSTOS,2005-2007). Por outro lado, a individualização dada pelo dono de cada animal poderia ser vista como a valorização, o apego e o sentimento de carinho que eles

²¹ Tradução da autora.

²² Tradução da autora.

podem ter para com estes, que lhes eram certamente úteis, mas que ao mesmo tempo eram seus companheiros durante os percursos solitários dentro do espaço da cidade na busca de meios de sobrevivência. O carroceiro sabe que depende do animal para seu sustento e que de seu sustento depende a sobrevivência do animal.

O retrato fotográfico dos eqüinos, serve de ponto de partida para indagações mais profundas que emergem das entrelinhas do contexto em que estavam todos inseridos: o carroceiro, o cavalo, a artista e toda a população do país. Ao mesmo tempo em que a artista resgata a dignidade dos cavalos, ela transcende a imagem representada e deixa transparecer a figura do carroceiro e de toda uma sociedade vítima da crise. Da mesma forma, pode-se indagar se as imagens dos animais não funcionam como substitutos das imagens de seus donos: pessoas tão desconsideradas que nem sequer "merecem" ser retratadas. As fotografias de Bustos adquirem por esse viés um outro sentido crítico, denunciando uma exclusão social que passa pela invisibilidade dos sujeitos, forma máxima de anonimato.

Em 2006, a artista desenvolveu uma espécie de continuação do *Proyecto 4X4*, ao realizar *Ejemplares*, obra na qual a figura do cavalo e de seu dono, juntos, foram dignificados em fotografia obtida em estúdio diante de um fundo pictórico (Fig.68).

O crítico chileno Justo Pastor Mellado (2005) em artigo escrito para seu site, relaciona a inserção da obra de Bustos na Bienal do Mercosul e no estado do Rio Grande do Sul, com a incorporação da presença dos cavalos nas tradições de ambos países.

A Argentina, assim como os estados do sul do Brasil, possui uma relação de respeito e gratidão com suas manadas eqüestres. A figura do cavalo faz parte do imaginário do país. "A Pátria Argentina nasceu à cavalo"²³ (HOUSSAY,1971,13). Trazidos pelos conquistadores espanhóis²⁴ no início do século XVI, os cavalos foram considerados fundamentais no desbravamento do território, nas lutas pela independência e no

²³ Tradução da autora.

²⁴ Existem indícios nas pinturas rupestres do território Argentino que sugerem a presença do cavalo americano pré-histórico (*equus rectidens*) que teria desaparecido antes da chegada dos conquistadores. Porém, conforme Luis Alberto Leoni Houssay, os indícios abrem uma ampla discussão científica, optando ele pela versão oficial da chegada dos animais ao continente (1971,21). A antropóloga Carmen Bernard, em seu livro *Historia de Buenos Aires*, de 1999, também faz referência à chegada dos animais no ano de 1536, onde cerca de setenta cavalos e éguas foram trazidos na carga da expedição comandada por Don Pedro de Mendoza (1999,22).

desenvolvimento nacional. "Ao dizer dos conquistadores espanhóis, depois de Deus, as vitórias deviam-se a seus cavalos"²⁵ (CAMPS,1979,18). Além de meio de transporte e ferramenta para a agricultura, os eqüinos são descritos como os melhores amigos do soldado, do gaúcho e do indígena, e são homenageados na literatura e na arte do país²⁶.

Mellado também ressalta a presença dos quartéis nas proximidades do espaço da Usina do Gasômetro relacionando a escolha da artista e de sua obra com o espaço de exposição. Porém, talvez escape ao curador, por não ter freqüentado as periferias da cidade, que a presença dos carroceiros também é uma constante no nosso cotidiano. As desigualdades sociais também atuam de forma avassaladora no Brasil e um grande número de pessoas, devido à falta de oportunidades, busca neste trabalho árduo de recolhimento de lixo reciclável formas alternativas de sobrevivência, com o mesmo resultado de exclusão social. Mas é interessante que a figura "nobre" do cavalo, símbolo gaúcho, surja também aviltada pela pobreza e pela exploração. Nesse sentido, imagens de homens e cavalos são intercambiáveis.

Cláudia Zanatta em *Ação Orgânica* buscou um olhar sobre o igualmente árduo, percurso realizado pelos lixeiros de Porto Alegre. Em processo semelhante ao de Bustos, a artista instalou uma câmera de vídeo em um capacete que foi utilizado por um lixeiro durante o trajeto de coleta de lixo orgânico da cidade. Esses profissionais invisíveis, que conforme definição dada pela artista, só são lembrados quando seu serviço falha.

Conforme a antropóloga Lúcia Muller²⁷, o trabalho com os resíduos em uma cidade, gera formas de exclusão social e de não percepção enquanto estes profissionais trabalham. "Ao serem 'coisificados' e ignorados socialmente, estes homens experimentam a angustiante rotina do 'não ser'" (SOUZA,2005,48).

²⁵ Tradução da autora.

²⁶ Entre a bibliografia utilizada, citamos o livro de Luis Alberto Leoni Houssay, editado pelo Exército Argentino. O autor analisa a iconografia do cavalo de guerra desde a primeira fundação da Capital Federal da Argentina até o período da Organização Nacional.

No que se refere à produção de artes visuais, outra obra analisada é o catálogo de exposição realizada em 1979 sobre a representação do cavalo na História da Arte, desde a Antigüidade, e na Arte Argentina até o final do século XIX. No texto existe uma referência a outra exposição com temática idêntica realizada no país na década de 1960. Ambas publicações enfatizam a importância da figura eqüestre no desenvolvimento nacional do país, tanto nos tempos de guerra quanto nos de paz.

²⁷ Embora a antropóloga se referia à profissão de gari, esta afirmação também cabe às nossas reflexões sobre os outros profissionais que igualmente coletam os resíduos da cidade.

Embora as profissões de papeleiro e de lixeiro sejam reconhecidas tanto pelo ministério do trabalho Argentino como pelo do Brasil, estes profissionais ainda são vistos com desconfiança, primeiramente por lidarem com as sobras, os resíduos da cidade e segundo, por serem vítimas de discriminação e preconceito, já que residem em locais periféricos nos quais a violência e a criminalidade são uma constante. Da mesma forma, como comenta Zanatta, quando realizou o trabalho teve acesso às estatísticas da Prefeitura, nas quais observou que os lixeiros em sua maioria são negros, jovens e que pela exigência de um grande esforço físico sua vida útil como empregado é muito curta.

Em *Ação Orgânica*, além da realização do vídeo do ponto de vista do lixeiro, o trabalho consistiu na realização de imagens fotográficas dos lixeiros em sua atividade laboral e no subsequente retorno dessas imagens ao lixo, através de envelopes contendo porta-retratos com as fotografias obtidas (Figuras 69 a73). Desta forma, a artista desejava fechar o ciclo, devolvendo aos lixeiros as imagens da coleta de lixo através da própria coleta.

O vídeo possui duas versões: uma com cinco minutos e outra com vinte minutos de duração. Este último, devido à duração, é muito mais perturbador que o outro, pois por sua dinâmica causa até mesmo náuseas no espectador. Ao invés do ritmo contínuo do cavalo, como na obra de Bustos, o lixeiro move-se com uma agilidade muito maior e o resultado nas imagens apreendidas também é mais acelerado: ele sobe e desce rapidamente do caminhão, corre até a calçada, abaixa-se e levanta-se rapidamente, volta ao caminhão, desce novamente, corre atrás do caminhão, corre na frente deste. Nos raros momentos em que somente está agarrado à parte traseira do veículo, efetuando o deslocamento entre a última e a próxima coleta, a velocidade com que o caminhão se movimenta não permite que fixemos o olhar nas estruturas do espaço urbano.

Também em um movimento contrário ao vídeo de Bustos, é possível reconhecer a atividade que está sendo exercida. Se não podemos ver o protagonista do vídeo, através de seu olhar podemos ver a atividade que ele exerce, assim como seus companheiros, que em alguns momentos aparecem e com os quais ele conversa permanentemente. Em

Primavera a atividade do papelheiro era solitária. Ouvi-se apenas o ruído da cidade e o barulho dos cascos.

As produções de Bustos e Zanatta trazem novos questionamentos que os artistas colocam sobre o espaço urbano e as interrelações que esse ocasiona. Aprofundando sob um viés específico e crítico a questão do anonimato individual dentro da multidão, ambas evidenciam o duplo anonimato decorrente da exclusão social. Trazem à luz, também, o lado obscuro das sociedades contemporâneas: a forçosa coexistência da prosperidade com a pobreza, do “nobre”, limpo, com o “ignóbil”, a sujeira, o lixo produzidos por uma mesma sociedade, e o fato de que alguém tem que se ocupar desses resíduos para fazê-los desaparecer. Nada mais confortável do que “não ver”, nem os detritos, nem quem é obrigado a ocupar-se deles por falta de outras opções.

Assim, ao invadir o meio urbano os papelheiros ocasionaram os contrastes que podemos ver intrínsecos nos questionamentos e procedimentos poéticos de Adriana Bustos. A artista não ficou indiferente a esta nova situação e observou as alterações que ocorreram ao seu redor. Questionou-se e questionou-nos sobre os motivos pelos quais estes carroceiros se reinseriram no espaço urbano em busca da sua sobrevivência, sobre o grande contraste que esta reinserção ocasionou e sobre os motivos pelos quais estes animais foram levados a trabalhar até a exaustão.

Humanizados através das fotografias de estúdio, as figuras dos animais servem de ponto de partida para indagações mais profundas que emergem das entrelinhas do contexto em que estavam todos inseridos: o carroceiro, o cavalo, a artista e toda a população do país, sobre o empobrecimento e as desigualdades crescentes, a instabilidade econômica e social e, sobretudo, sobre o modelo econômico globalizado que cria forçosamente novos bolsões de miséria para manter-se estável.

Nas fotografias dos animais, a artista emprega recursos formais que podem suscitar uma questão referente a essas reflexões: os retratos e as legendas seriam uma forma de chamar o olhar do espectador para a imagem do animal tentando criar uma empatia através desta aproximação com a figura humana? Eles seriam substitutos dos seres humanos

que desempenham essa função social aviltada? Um olhar sobre o procedimento poético do vídeo *Primavera* talvez auxilie a responder essas questões. A artista utiliza o percurso da égua e de seu proprietário. O próprio ato do deslocamento e seus personagens nos levam ao questionamento sobre a existência do percurso realizado e a reinserção no espaço da metrópole desta atividade "colonial" (BUSTOS,2004). Acompanhando o trajeto de Primavera e de seu dono, pensamos sobre as circunstâncias e conseqüências que o geraram e o envolveram. Bustos transformou o sentimento em ato. Registrou o percurso da égua e do carroceiro, recuperou a dignidade dos animais através das fotografias e utilizou a inserção do texto e da legenda como formas produtoras de sentido em sua obra.

Cláudia Zanatta, por sua vez, realizou sua obra sobre os lixeiros, acompanhando através de um olhar à distância o percurso realizado pelos mesmos. Colocadas em retratos, essas imagens configuram o elo estabelecido pelo trabalho com os profissionais que não sabem quando e onde encontrarão suas imagens circulando pela rua e as recolherão mesmo sem ter consciência disso.

Um olhar sobre as poéticas das duas artistas na realização dos vídeos, do animal e do indivíduo em ação, permite-nos aprofundar o entendimento das obras.

A utilização do vídeo foi incorporada às Artes a partir de meados de 1960, após o lançamento do primeiro equipamento de vídeo portátil. Por sua acessibilidade, foi amplamente utilizado e ao longos das décadas de 1960-80 suas produções estavam geralmente vinculadas à expressão e a questionamentos relacionados com a política, com questões de gênero, arte-processo e *performances* de artistas. Na atualidade um número cada vez maior de artistas, mesmo que não se intitulem *videomakers*, vêm se utilizando dessa técnica que desde os anos de 1990 obteve reconhecimento das instituições de arte.

As duas produções aqui analisadas, além de servirem como registro de um percurso realizado por terceiros, os vídeos são empregados como forma de questionamento sobre as contradições da sociedade. Em *Ação orgânica*, mesmo não vendo o protagonista do vídeo é possível identificar quem realiza o percurso. Sabemos tratar-se de um lixeiro pelo movimento que este realiza ao descer do caminhão e ao coletar os sacos de lixo que se

encontram nas lixeiras, presos nas árvores ou dispostos nas calçadas, mas isto também se evidencia quando podemos ver os outros lixeiros que compartilham com ele aquele expediente de trabalho. Já no caso da obra de Bustos, mesmo ouvindo o sons do casco do cavalo, a certeza de que se trata de um percurso realizado por um eqüino surge do diálogo desta parte da produção com o restante da obra, as fotografias, as legendas e o texto da curadora.

A colocação das câmeras na frente dos protagonistas da ação altera completamente o ponto de vista usual do espectador. Não somos mais testemunhas de atividades realizadas por terceiros, que olhamos habitualmente de um distância confortável: transformamo-nos no olhar daquele que age. A sensação é tão forte que, como foi dito anteriormente, o vídeo do recolhimento de lixo chega a provocar náuseas nos espectadores pela rapidez e o pelo dinamismo dos movimentos requeridos. As poéticas empregadas suscitam novas poéticas, nas quais a pulsão escópica encontra-se profundamente transformada. Não olhamos mais o cavalo e o lixeiro, transformamo-nos no cavalo e no lixeiro, vendo o mundo através de seus olhos.

Essa mudança de perspectiva face aos modelos históricos aos quais estamos habituados pela tradição visual ocidental, causa um impacto que nos leva a questionar tanto a realidade social na qual vivemos, e face à qual mantemo-nos normalmente cegos, quanto o olhar forçosamente cultural, que portamos tanto à realidade quanto à arte.



FIGURA 59
Adriana Bustos
Primavera, 2005
5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre
Foto: Edison Vara/Pressphoto



FIGURA 60
Adriana Bustos
Primavera, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 61
Adriana Bustos
Soñador, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 62
Adriana Bustos
Rosario, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 63
Adriana Bustos
Nena, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 64
Adriana Bustos
Moro, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 65
Adriana Bustos
Objects in mirror are closer than they appear, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 66
Adriana Bustos
Pan del Día, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 67
Adriana Bustos
Nudo Vial, 2003
Proyecto 4X4



FIGURA 68
Adriana Bustos
Ejemplares, 2006



FIGURA 69 e 70
Cláudia Zanatta
Ação Orgânica, 2004
Porta-retratos



FIGURAS 71, 72 e 73
Cláudia Zanatta
Ação Orgânica, 2004

CONCLUSÃO

O que significa na atualidade adotar um percurso como procedimento poético?

Ao longo desta dissertação, foram lançadas hipóteses e questionamentos sobre os motivos que levaram os artistas a adotarem a poética dos percursos em seus trabalhos, assim como sobre a forma como esta transparece nas obras instauradas.

Nas produções contemporâneas analisadas, além de observarmos que a realização dos percursos foi fundamental para efetivação dos trabalhos, notamos que os deslocamentos surgem como forma de chamar o olhar para o entorno e para os personagens que nele interagem. Percebemos também que as contradições advindas da Modernidade foram enfatizadas na contemporaneidade, e, de forma paradoxal, acarretaram na abstração dos elementos que compõem o espaço urbano.

O processo de globalização do mundo contemporâneo, através da unificação das economias e do vertiginoso progresso tecnológico e científico, possibilitou o acesso a universos muito distantes do nosso. Tais dilatações espaciais e temporais transformaram o “local” em uma realidade distante, na qual perdemos o poder de exercer nosso olhar com relação ao que está próximo de nós. Podemos ler um jornal londrino, por exemplo, sem nunca ter ido à Inglaterra. Podemos pagar nossas contas, sem ao menos sairmos de casa.

O surgimento de conceitos como *não-lugares* e *não-pessoas*, este último desenvolvido ao longo do segundo capítulo, são exemplos da nova realidade em que vivemos. Ao praticar os espaços e abstrairmos seus lugares e seus personagens, podemos transformar, na atualidade, as trajetórias em *não-percursos*, na medida em que *percorrer* designa a possibilidade de observação, mesmo que rápida.

Se na Modernidade os deslocamentos objetivavam o questionamento a partir da nova realidade urbana que se instaurava, a poética dos percursos, na arte contemporânea,

parece procurar resgatar nosso olhar para nós mesmos, superar nossa própria cegueira, na medida em que parecemos conformados com a realidade que nos cerca, mesmo que às vezes não possamos compreendê-la.

A poética dos percursos, de artistas e literatos modernos, efetivou-se através de descrições, mapas e esquemas. Nas obras contemporâneas analisadas, a utilização da fotografia e do vídeo são recorrentes como formas de apreensão do próprio movimento dos trajetos executados. A opção por esses meios de reprodução da imagem (salientando que em muitos dos casos aqui citados os artistas não se intitulam fotógrafos ou *videomakers*) está relacionada com seu caráter verossímil e a eficácia que propiciam na apreensão dos deslocamentos. É importante lembrar que, antes do advento dos meios de reprodução da imagem, esse procedimento não era possível. Os artistas exploram de maneiras distintas os meios empregados, e vão além do registro fidedigno do percurso, estabelecendo conexões com outros elementos poéticos das obras e com os contextos nos quais se inserem.

Ao apresentarem deslocamentos que envolvem caminhadas, trajetos em meios de transporte, a observação direta dos percursos de terceiros, e também o olhar dos próprios protagonistas com câmaras afixadas em suas frentes, a poética dos percursos dialoga com novas realidades decorrentes das transformações espaço-temporais em curso desde a Modernidade. Os novos olhares desses artistas ocorrem a partir de constatações e proposições específicas nas quais a imagem fotográfica, e em movimento, assumem papéis variados.

Em *Buenos Aires Tour*, a imagem fotográfica significou uma forma de contenção dos elementos efêmeros que habitam a cidade; já em *Detector de Ausências*, o artista necessitava reter a fluidez dos percursos realizados pelos passantes, em frente ao holofote. Em *Hometown*, fotografar significou para Zielinski uma forma para comprovar as modificações despercebidas em sua terra natal; Cardoso reteve seu deslocamento em direção a uma nova experiência profissional; Sonaglio enfatizou o caráter indicial da fotografia em um processo limítrofe entre imagem estática e em movimento; diCorcia, como um pesquisador, observou as diferenças e semelhanças dos passantes dos grandes

centros urbanos. Já nas obras de Bustos e Zanatta, as fotografias dialogam diretamente com os vídeos produzidos como forma de auxílio na produção de sentido em ambos os trabalhos. No caso de *Ação Orgânica*, desempenham várias funções, como o registro do percurso dos lixeiros a partir de outro ponto de vista; como parte integrante da ação de devolução das imagens em porta-retratos, para a coleta de resíduos; e funcionam também como registro da ação performática de colocação das imagens emolduradas em envelopes, em sacos de lixo e seu fechamento para posterior descarte.

Porém, ao observarmos somente a obra já instaurada, nem sempre foi possível afirmar a presença de um percurso nas poiéticas e nas poéticas das produções estudadas. Principalmente, nos casos específicos de Zielinski, Mano e diCorcia, essa constatação deu-se a partir do estudo da poiética em fontes como textos sobre os artistas e relatos destes sobre suas obras.

Em um outro grupo de obras, a poiética dos percursos surge através de pequenas pistas dadas pelos artistas: Macchi ao expor o vidro quebrado e o diagrama indicativo com as esquinas de Buenos Aires; Sonaglio com as figuras fantasmáticas que remetem a uma massa corpórea em movimento; e Cardoso cujo vai e vem da própria obra conta sua trajetória como se fosse uma narrativa e cujo fim não existe, na medida em que poderíamos ir continuamente de uma ponta a outra do painel de pinturas.

Finalmente no último grupo, formado por Bustos e Zanatta, a poiética dos percursos foi explicitada ao serem incorporados na própria obra as imagens em movimento dos deslocamentos, mesmo não sendo visíveis seus protagonistas.

Mesmo em produções cuja poética nos dá pistas sobre sua poiética, somente seu estudo permitiu que não fizéssemos afirmações equivocadas baseadas somente no aspecto visual da obra. Casos emblemáticos são os de *Hometown*, *Detector de Ausências* e *Heads* nos quais a ausência de informações sobre as respectivas poiéticas tornariam inviáveis as análises das obras.

Com base nesses dados, foi possível realizar uma leitura mais próxima das intenções e dos processos das obras, mas da mesma forma foram abertas possibilidades para reflexões

sobre o momento atual, como objetivamos no início da pesquisa. Esses dados permitiram também a descoberta de outras questões, que talvez os artistas não tenham elaborado intencionalmente na origem de seus trabalhos, mas que surgem a partir do confronto e do diálogo entre as outras produções analisadas.

No segundo capítulo, Macchi, Zielinski e Cardoso, através de seus percursos, ressignificam o espaço urbano a partir de suas cidades natais. Cada artista utilizou um viés específico em sua obra, mas que igualmente forjaram um novo olhar sobre os espaços que praticavam e habitavam. Essas produções encontram ecos na ênfase dada na contemporaneidade, no que se refere à acentuação das memórias e histórias locais. Os três artistas enfatizam a territorialidade através da expressão do sentimento de pertencimento a um lugar, ressignificando seus espaços urbanos (PALLAMIN,2000).

No terceiro capítulo, Sonaglio, diCorcia e Mano, ao enfatizarem a condição anônima do indivíduo imerso na multidão, ressignificam a forma como vemos, como agimos e como somos vistos quando igualmente nos encontramos nessa situação. Mesmo quando diCorcia destaca as feições dos passantes, nos é impossibilitado o conhecimento sobre essa pessoa, na medida em que ela é numerada e catalogada, não existindo, além dessas, maiores informações a seu respeito. Quem, na dinâmica dos deslocamentos nos espaços urbanos na contemporaneidade, dispõe de tempo para perceber o outro?

Bustos e Zanatta, no quarto capítulo, quando se apropriam dos percursos de coleta de resíduos, traçam um novo olhar não somente sobre essas profissões, mas também sobre os indivíduos que as exercem e que justamente por isso são marginalizados como profissionais. Problema crescente na atualidade, a questão do lixo produzido pela sociedade urbana é a preocupação constante de ambientalistas, sanitaristas e dos governos em geral. Além do lixo orgânico, surgiram ao longo dos dois últimos séculos novas categorias de resíduos: recicláveis, nucleares, e resíduos cuja composição química não permite que sejam aproveitados e acabam por contaminar o meio ambiente. Ou seja, os dejetos que as sociedades produzem estão ameaçando sua própria sobrevivência. Por isso mesmo, o lixo cada vez mais significa perigo e, paradoxalmente, as soluções dadas para esse problema

aparente é o de sua exclusão do convívio com a sociedade, escondido em lugares cada vez mais distantes, ou mesmo enterrado, como no caso do lixo nuclear. As artistas, a partir de motivações sociais específicas dentro de seus contextos, resgatam os indivíduos de seu duplo anonimato, durante seus percursos em suas atividades laborais.

Consideramos que, no desenvolvimento do presente estudo, foi possível confirmar tanto as hipóteses gerais quanto as específicas a cada capítulo, respondendo, ao mesmo tempo, às problemáticas mais essenciais colocadas por nosso próprio trabalho visual.

Contudo, devido ao recorte temporal e à delimitação das problemáticas que foram abordadas nos capítulos desta dissertação, sabemos que muitas produções contemporâneas significativas, e que envolvem a poética dos percursos, não puderam ser abordadas. Casos emblemáticos da utilização dos deslocamentos nos espaços urbanos são o do artista belga Francis Alÿs, cuja produção está voltada em grande parte à sua realização; da artista francesa Sophie Calle, que desenvolveu sua obra a partir de percurso pessoal no qual era seguida por um detetive sem ter conhecimento deste ato; e da canadense Janet Cardiff cuja obra está baseada em proposições de trajetórias para o espectador a partir de dispositivos auriculares que fornecem instruções sobre como estes devem ser realizados.

Desta forma, sabemos que a poética dos percursos nos espaços urbanos não é um assunto esgotado. Esta pesquisa busca dar uma pequena contribuição para o conhecimento e para a análise de uma fração da produção artística contemporânea, que cada vez, em maior número, volta sua atenção para os deslocamentos do cotidiano.

Ao proporem os novos olhares, os artistas ressignificam não somente o espaço urbano e seus personagens em suas práticas de deslocamentos. Eles o fazem, também, com relação ao espectador que através da observação e compreensão dos procedimentos poéticos empregados pode ressignificar seus próprios espaços de vivência e sua condição de indivíduo na contemporaneidade. Como os artistas, podemos resgatar um pouco do *flâneur* que existe em todos nós, mas que, pela rotina inerente aos espaços praticados, está adormecido.

OBRAS CONSULTADAS

Livros

- ACTAS Surrealistas/ Blaise Cendrars... (et al). Buenos Aires: Quadrata, 2004.
- ADES, Dawn. **O Dada e o Surrealismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- _____. **Ficciones de fin de siglo**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.
- AMOUNT, Jacques. **A Imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. 2º ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BERNARDES, Maria Helena. O Brasil no horizonte. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter (Orgs.). **Brasil Contemporâneo: crônicas de um país incógnito**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006. p.375-385.
- BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ªed. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas;v.3.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARD, Carmen. **Historia de Buenos Aires**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- _____. **La ciudad de los viajeros. Travesía e imaginario urbanos: México 1940-2000**. México, D.F.: Editorial Gribaldo, 1996.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como pratica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CATTANI, Icleia. **Icleia Borsa Cattani**. Organizador: Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem Medo da Arte Contemporânea**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massananga, 2006.

CRIMP, Douglas. La actividad fotográfica de la posmodernidad. In: RIBALTA, Jorge (Org.). **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

DIETRICH, Jochen. **Cine-Teatros de Portugal**. Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia: Leiria, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, Papirus, 2000.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Visuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizontes: UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. Elogio del Vampiro. In: **El beso de Judas: fotografía e verdad**. Barcelona: Gustav Gili, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 2001. Ditos e Escritos III. P.264-290.

GERNSHEIM, Helmut & GERNSHEIM, Alison. **História Gráfica de la Fotografía**. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1966.

GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XX Editores Argentina, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

HOUSSAY, Luis Leoni. **El caballo de Guerra en la Iconografía Argentina**. Buenos Aires: Ejercito Argentino, Comando y Dirección General de Remonta y Veterinaria, 1971.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160p.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999. 413 p.

KIEFER, Flávio. Cidade prescindível. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter (Orgs). **Brasil Contemporâneo: crônicas de um país incógnito**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006. p. 405-413.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Edições Barcarolla, 2004.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACCHI, Jorge. **Buenos Aires Tour**. Madrid: Turner Libros, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. São Paulo: Record, 2001.

OLIVEN, Ruben George. **A Antropologia dos Grupos Urbanos**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume, 2000.

PECHMAN, Robert Moses (Org.). **Olhares sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo, SENAC, 1996.

PESAVENTO, Sandra. (Coord.). **O Espetáculo da Rua**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

POE, Edgar Allan. O Homens das Multidões. In: _____. **Novelas Extraordinárias**. Tradução de Faria e Sousa. [Brasil]: O Livro de Bolso, 1941. P.96-112.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhanter solitário**. Brasília: Ed. UNB, 1986. 135p.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, Editora da UFRGS, 2004.

THOREAU, Henry David. **Caminhando**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Monografias, Dissertações e Teses

ANGELI, Juliana. **Passagens: o registro de fluxos de tempo**. Porto Alegre, 1999. Projeto de graduação, Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. 82p.

LENZI, Tereza. **A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre.

ROCHA, Viviane Moura. **A Rosa azul cintilante: sobre a experiência sublime na poética de Artur Barrio**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Rio grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre.

SONAGLIO, Vilma. **A Metamorfose da Luz: impressões definitivas de presenças imaginárias**. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Rio grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre.

Revistas

BASBAUM, Ricardo. *Migrações das palavras para Imagem*. In: Revista Gávea. Rio de Janeiro: PUC, 1995, nº 13, p.372-395.

SOUSA, Daniele. *Trabalhadores que ninguém vê*. In: EXPERIÊNCIA: laboratório da FAMECOS da PUCRS. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, jul. 2005. P.48.

GIANOTTI, Marco. *A Imagem Escrita*. In: ARS: Revista do Departamento de Artes Plásticas, São Paulo:ECA/USP. Ano 1, nº1, 2003.

PASSERON, René. *Da estética à poiética*. In: Porto Arte: Instituto de Artes/UFRGS, 1997, v.8, nº15.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *A tecno-estética de Rubens Mano*. In: Item – Revista de Arte. Rio de Janeiro, nº3, fevereiro de 1996.

Catálogos

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES. **Artistas Argentinos De Los '90**. Buenos Aires, 1999.

CREDAC/AFAA. **L'Atelier de Buenos Aires**. 1991.

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA. **Efecto Downey**. Buenos Aires, junio/agosto 2006.

SILBER, Lúcia (Org.). **Estações em Foco**. Porto Alegre, 2001

FIDELIS...[Et.al...] **Direções no Novo Espaço**. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

LE 19, CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN. **Jorge Macchi**. Montbéliard, 2001.

MUSEU NACIONAL DE ARTE DECORATIVO. **El Caballo a través del Arte**. Jornadas Hípicas Internacionales, Argentina, 1979. Noviembre – Diciembre.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES, COMERCIO INTERNACIONAL. **Jorge Macchi/Edgardo Rudnitzky. La Ascensión**. Bienal de Venecia, 51.Exposición de Arte, 2005.

PEREZ-BARREIRO, Gabriel. **Artist in Transit**. Gallery of the University of Essex, 1998. P.10 -15.

Internet

8TH Istanbul Biennial: Jorge Macchi. Disponível em: <<http://www.universes-in-universe.de>>. Acesso em: 05 jul. 2005.

ÁLVAREZ, Lupe. Pablo Cardoso – Ecuador. 2005. Disponível em <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/bienal2005/artistas/cardoso.html>. Acesso em 18 nov. de 2005.

ARTE CIDADE. Disponível em: <<http://www.artecidade.org.br>>. Acesso em 27 de agosto de 2006.

BUENOS Aires Tour: Jorge Macchi. Disponível em: <<http://www.turnerlibros.com>>. Acesso em: 05 jul. 2005.

BUSTOS, Adriana. Proyecto 4X4. Disponível em: <<http://www.planoazul.com.ar>>. Acesso em: 17 nov. 2005.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Adriana Bustos. Disponível em: <<http://www.bienalmercosul.art.br>>. Acesso em 10 nov.2005.

COHEN, Ana Paula. Mais por menos: uma entrevista com o argentino Jorge Macchi. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2487,1.shl>>. Acesso em: 05 jul. 2005.

EICHEMBERG, André Teruya; BARBIERI, Maria Júlia. Espaço e cotidiano: fluxos, redes, frequências. 1 grão = 1 ticket. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp242.asp>>. Acesso em 28 dez. 2006.

EVANS, Catherine. Being Here. In: The View from Here: Recent pictures from Central Europe and the American Midwest. 2003. Disponível em: <<http://www.theviewfromhereexhibition.org/intro.html>>. Acesso em 5 jul.2005.

HOWDEN, Daniel. The two faces of Sao Paulo. The world is becoming more urbanised - but most of the new arrivals end up in slums. In: The Independent. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk>> Acesso em 18 mar. 2007.

JORGE Macchi: Buenos Aires Tour. Disponível em: <<http://www.districto4.com>>. Acesso em: 25 jul. 2005.

JORGE Macchi: Buenos Aires Tour. Disponível em: <<http://www.districto4.com>>. Acesso em: 25 jul. 2005.

KRZYSZTOF Zielinski. Disponível em <<http://www.eyetoe.com/bio/bio001.htm>>. Acesso em 15 mar. 2006.

KRZYSZTOF Zielinski. Disponível em <<http://www.theviewfromhereexhibition.org/intro.html>>. Acesso em 18 maio. 2005.

LEBENGLIK, Fabián. Juegos de artefício. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar>>. Acesso em: 15 nov. 2006.

LEITE, Julieta. A Cidade como Escrita: o aporte da comunicação na leitura do urbano. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp342.asp>> Acesso em 19 mar. 2006.

MELLADO, Justo Pastor. Los caballos extenuados de Adriana Bustos. Disponível em: <<http://www.justopastormellado.cl>>. Acesso em: 25 out. 2005.

MINISTÉRIO DO TRABALHO DO BRASIL. Disponível em: <<http://www.mte.gov.br>> Acesso em 12 jan. 2007.

MINISTERIO DE TRABAJO, EMPLEO Y SEGURIDAD SOCIAL. Disponível em: <<http://www.trabajo.gov.ar>> Acesso em 12 jan. 2007.

PABLO Cardoso (Ecuador, 1965). Disponível em: <<http://www.mac.uchile.cl>>. Acesso em 13 abr. 2006.

PABLO Cardoso. Disponível em: <<http://www.artedpm.com>>. Acesso em 5 de set. 2005.

PACHECO, Marcelo E. Fuegos de artefício. Disponível em: <<http://www.ruthbenzacar.com/web/home.html>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

PHILIP-Lorca diCorcia. 2002. Disponível em: <<http://www.albrightknox.org>>. Acesso em 12 out. 2005.

PHILIP-Lorca diCorcia. Disponível em: <<http://www.postmedia.net>>. Acesso em 25 ago. 2006.

PHILIP-Lorca diCorcia: Biography. Disponível em: <www.galeriealminerech.com>. Acesso em 7 mar. 2006.

PHILIP-Lorca diCorcia. Disponível em: <<http://www.artnet.com>>. Acesso em 03 de mar. 2006.

PHILIP-Lorca diCorcia. Disponível em: <<http://liste.racine.ra.it/pipermail/s-fotografie/2005-January/000416.html>>. Acesso em 09 abr. 2006.

PHILIP-Lorca diCorcia. Moments of Unawareness. Disponível em: <<http://deutsche-boerse.com>>. Acesso em 13 maio. 2006.

PHILIP-Lorca diCorcia. Disponível em: <<http://www.fundacion.telefonica.com>>. Acesso em 12 jun.2005.

RODRÍGUEZ, Marco Antonio. Pablo Cardoso:la pasión de crear. In: Palabra e imagen. Disponível em: <<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/palabraeimagen/index.htm>>. Acesso em 18 de nov. 2005.

SANTOS FILHO, Raphael dos. Espaço urbano contemporâneo: as recentes transformações no espaço público e suas conseqüentes implicações para uma crítica aos conceitos tradicionais do urbano. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp269.asp>> acessado em 28 dez. 2006.

TATE Collection. Jorge Macchi. Disponível em <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 25 jul. 2006.

T.P. Phillip-Lorca diCorcia: Trayectoria. Disponível em: <<http://www.fundacion.telefonica.com>>. Acesso em: 26 jun. 2005.

VEIGA, José Eli da. Nem tudo é urbano. In: Ciência e Cultura, ano 56, N. 2, abr.-jun. 2004, pp. 26-29. Disponível em: < http://www.econ.fea.usp.br/zeeli/textos/ultimos_trabalhos/2004_-_Nem_tudo_e_urbano.htm>. Acessado em 28 dez. 2006.

Vídeo e DVD

AÇÃO Orgânica. Cláudia Zanatta. Porto Alegre: FUMPROARTE: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2004. 20min. CD.

QUEM tem medo da arte contemporânea. Fernando Cocchiarale. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massananga, 2006. DVD.

PRIMAVERA. Adriana Bustos. Córdoba, 2004. 1min16Seg. DVD.

PAISAGENS URBANAS. Nelson Brissac Peixoto. São Paulo, 1996. 1 Fita, 90min, col, son., VHS. FITA DE VÍDEO.

Entrevistas

BUSTOS, Adriana. **Entrevista com a artista.** Mensagem pessoal. Compilação de mensagens recebidas por <julianaangeli@hotmail.com> entre 11 dez. 2005 a 14 fev. 2007. Entrevista concedida a Juliana Angeli.

MACCHI, Jorge. **Entrevista com o artista.** Buenos Aires, 6 nov.2006. Entrevista concedida a Juliana Angeli.

SONAGLIO, Vilma. **Entrevista com a artista.** Porto Alegre, compilação de entrevistas realizadas nos dias 25 set. e 17 nov. 2006. Entrevista concedida a Juliana Angeli.

REFERÊNCIA ICONOGRÁFICA

Figura 1	ANGELI,1999,45.
Figura 2	ANGELI,1999,51.
Figura 3	ANGELI,1999,48
Figura 4 a 6	Arquivo pessoal da autora.
Figura 7	CARERI, 2005,74.
Figura 8	CARERI, 2005,77.
Figura 9	CARERI, 2005,107.
Figura 10	CARERI, 2005,99.
Figura 11	CARERI, 2005,107.
Figura 12	8 TH ...,2005.
Figura 13	JORGE...,2005.
Figura 14	BUENOS...,2005.
Figura 15	TATE...,2006.
Figura 16	BUENOS...,2005.
Figura 17 e 18	Imagem cedida por Jorge Macchi
Figura 19	COHEN, 2004.
Figura 20	8 TH ...,2005.
Figura 21	Imagem cedida por Jorge Macchi
Figura 22	JORGE...,2005.
Figura 23	8 TH ...,2005.
Figura 24	Imagem cedida por Jorge Macchi
Figura 25 a 27	8 TH ...,2005.
Figura 28	JORGE...,2005.
Figura 29 e 30	Imagem cedida por Jorge Macchi
Figura 31	BUENOS...,2005.
Figura 32 a 34	KRZYSZTOF...,2006.
Figura 35	PABLO..., 2005
Figura 36 e 37	Imagem cedida por Ricardo Mello
Figura 38 e 39	PABLO..., 2006
Figura 40 a 49	Imagem cedida por Vilma Sonaglio
Figura 50	SILBER,2001,35.
Figura 51	Imagem cedida por Vilma Sonaglio
Figura 52 a 54	PHILIP..., Moments...,2006.
Figura 55	PHILIP...,2002.
Figura 56 e 57	PHILIP...,2005
Figura 58	ARTE CIDADE...,2006
Figura 59	FUNDAÇÃO...,Adriana...,2005.
Figura 60 a 67	BUSTOS,2005.
Figura 68	ESPACIO...,2006,49.
Figura 69 a 73	Imagem cedida por Cláudia Zanatta

ANEXOS

ANEXO A
ENTREVISTA COM ADRIANA BUSTOS

BUSTOS, Adriana. **Entrevista com a artista.** Mensagem pessoal. Compilação de mensagens recebidas por <julianaangeli@hotmail.com> entre 11 dez. 2005 a 14 fev. 2007. Entrevista concedida a Juliana Angeli.

JA: O vídeo se chama *Primavera* e cada fotografia possui um título. Poderíamos considerar o nome *Primavera*, que aparece no título do texto da curadora Eva Grinstein, como o título geral do conjunto? A obra possui um título que faça referência aos dois trabalhos?

AB: *Primavera* é o nome somente do vídeo. O projeto geral se chama *Proyecto 4 x 4*. Os retratos e *Primavera* são duas peças do projeto. *Ejemplares* e *Empotrados* são outras duas peças, mas que estão em processo.

JA: Notei que os artistas argentinos na Bienal não possuíam um texto acompanhando sua obra, somente o seu trabalho. Gostaria de saber como você relaciona com este texto da curadora no espaço expositivo. De certa forma, ele nos dá algumas indicações sobre os procedimentos adotados na concepção e realização do trabalho. O texto é da curadora? Encontrei esta referência no site do curador do Chile, Justo Mellado, em artigo que ele comenta sua obra (www.justopastormellado.cl/).

AB: O texto é de Eva Grinstein. Foi uma decisão incorporar o texto à mostra, pois tratando-se de uma obra muito específica do contexto de Córdoba e dadas as pautas do curador geral da Bienal, de não referenciar o aspecto regional das produções, neste caso foi necessário para completar o sentido.

JA: Notei que no site Plano Azul as legendas dos retratos dos cavalos têm nomes diferentes dos apresentados na Bienal. Os nomes dos animais foram atribuídos por você? E os pequenos objetos que individualizam cada um (rosário, estrelas azuis, a flor) também foram resultado de escolhas do processo de elaboração das fotografias, ou cada cavalo possuía originalmente esta diferenciação?

AB: Os nomes dos cavalos são seus nomes próprios, assim como os objetos que os

adorna são intervenções de seus donos. Havia um erro na página web com respeito aos nomes.

JA: Tenho refletido sobre teu trabalho e vejo uma articulação da questão de maus tratos aos animais e também da difícil situação econômica e política pela qual a Argentina atravessou a partir de 2000. Gostaria que tu comentasse um pouco sobre o processo de criação da obra e sobre os motivos que te levaram a utilizar os percursos destes papaleiros.

Aqui em Porto Alegre, os papaleiros são comuns nas ruas. Não sei como isto aconteceu em Córdoba e Buenos Aires. Eles não costumavam circular no centro da cidade? Ou este tipo de atividade, de coletar papéis, não existia antes?

AB: Junto com a terrível crise econômica, em Córdoba, assim como em outras cidades do país surgiu este subemprego, que mesmo já existindo antes, cresceu notavelmente dado o aumento do preço do papel, decorrente do fechamento de muitas fábricas, entre elas as de celulose.

O exílio de familiares e amigos por razões econômicas, me fez pensar nestes animais como vítimas de um exílio interior. Empurrados, pela cultura da marginalidade, do campo para a cidade, e sendo o cavalo emblema de prosperidade e riqueza do campo argentino, pensei em retratá-los em fotos tipo passaporte, com um fundo azul celeste, com iluminação artificial, similares aos utilizados em estúdios de fotografia para fotos de identidade. O tipo de pose pretende recuperá-los em sua dignidade e por isso que também os nomeio por seus nomes.

JA: É interessante como utilizas o percurso do carroceiro no vídeo, criando essas imagens que por vezes se assemelham a pinturas abstratas e que ao mesmo tempo nos levam a pensar sobre este diálogo entre os animais, a cidade, o trabalho do papaleiro e a realidade econômica que impulsionou mais ainda esta atividade.

O vídeo *Primavera* foi captado no trabalho noturno dos carroceiros? Existe em Córdoba algum tipo de regulamentação quanto a presença deles no Centro da cidade? Aqui em Porto Alegre, as carroças foram regularizadas através de placas

(como nos veículos automotores) e possuem horários para realizar este trânsito pelas ruas mais movimentadas. Eles, a princípio, não podem transitar por ruas de grande movimento em horário comercial: 9 às 18 horas, para não atrapalhar o trânsito dos carros e ônibus. Certamente, eles não obedecem a isso, mas essa lei existe em Porto Alegre. Encontrei uma referência que falava em trajetos noturnos. Assim, gostaria de saber se as imagens foram captadas à noite, ou pela manhã, ou então em um dia nublado, devido a luminosidade.

AB: O vídeo foi captado no trânsito do dia à noite. Certamente, já mencionei que a câmara está situada entre os olhos da égua.

Existe uma regulamentação também, mas claro não é respeitada totalmente, de qualquer forma o entardecer é a hora em que saem a maioria dos papeleiros.

Os retratos foram feitos também à noite em um estúdio à céu aberto.

JA: O *Proyecto 4X4* já foi apresentado em outra exposição da mesma forma que vimos aqui em Porto Alegre, com as fotografias dos cavalos e o vídeo? Pesquisei sobre o projeto e vi que você ganhou menções honrosas em duas ocasiões com as fotografias que mostram a imagem dos papeleiros em meio a cidade no reflexo do retrovisor de um carro. Como essas imagens foram obtidas? Encontraste os papeleiros durante trajetos cotidianos ou você os seguiu para fazer as fotografias? Esta obra iniciou em 2002?

AB: As duas peças juntas (vídeo e retratos) foram mostrados pela primeira vez em Porto Alegre.

As duas imagens, que te referes, são tomadas nas ruas, circulando no carro. Com relação à imagem com a inscrição no espelho, esta é uma gravação típica dos automóveis importados dos EUA.

A outra fotografia *Nudo Vial*, foi obtida percorrendo a cidade. Ambas são tomadas casuais em um ponto.

JA: Como contatastes os papeleiros? Como eles receberam a idéia de fotografar os animais e como foi para realizar o vídeo com Primavera? Vi que os

cavalos morreram devido ao trabalho forçado. Como você soube das mortes?

AB: Em Córdoba, as vilas se encontram mescladas com os bairros residenciais. O contato com esta vila foi através de um adolescente que tinha aulas de apoio com meu namorado. Ali iniciou uma relação de amizade e o vínculo com os papeleiros. Foi bastante, por assim dizer, acidentado o processo. Muitas vezes, marquei encontros nos quais eles não foram, outras vezes, roubaram a casa onde eu realizava as fotografias, etc. Mas, além desses inconvenientes, sempre colaboraram sabendo de que se tratava de arte.

Da morte dos cavalos, sei porque segui em contato com eles, alguns foram roubados para serem carneados, existe um mercado negro importante de carne de cavalo, e outros por superexploração. Por causa destas desapareições, no caso dos cavalos roubados, os papeleiros me pediram suas fotografias para demonstrar seu pertencimento. Assim é que surge *Ejemplares*, que serão retratos dos cavalos de corpo inteiro, com fichas de documentação como os que possuem os cavalos de pedigree.

JA: Em seu currículo no site Plano Azul existe uma referência a obra *Ruta nº9 en primavera*. Este trabalho também faz parte do *Proyecto 4X4*?

AB: Essa foi uma mostra quase experimental. Te diria no sentido de que dialogam duas obras distintas, mas próximas formalmente e em intenção, tendo em conta que *Ruta 9* são fotos noturnas na rota (também chamada rota da morte). Esta rota é também o antigo Caminho Real ou Caminho do Conquistador, que unia Córdoba com as Minas del Potosi, para exportar lãs e mulas, que constituíam a base econômica da cidade. São dois olhares distintos de um trajeto mas igualmente perigosos.

JA: O nome do projeto refere-se ao formato das fotografias (4 X 4 cm) ou refere-se à caminhonete utilizada no início, quando fotografastes as imagens através do retrovisor do carro? Fiquei com esta dúvida, pois Patricia Hakim [co-curadora da mostra *Efecto Downey*, que Bustos participou em 2006, e entrevistada em nossa visita a Buenos Aires] comentou sobre a caminhonete com tração 4X4.

AB: Em relação ao nome do projeto, é um tanto polissêmico, já que por um lado faz

referência às fotografias dos documentos de identidade, mas também à tração 4 x 4 das caminhonetes importadas e às quatro patas do cavalo.

JA: *Ejemplares* tem alguma relação com as fotos da exposição *Efeito Downey*? Pois também são retratos de corpo inteiro dos cavalos.

AB: A respeito de *Ejemplares*, a foto exposta na Fundación Telefónica, forma parte desta obra. Como vê esta parte do projeto foi se transformando bastante, se bem que segue sendo o cavalo em corpo inteiro. Estes posam sobre um fundo que pinte reproduzindo um mestre paisagista cordobês do princípio do século passado.

JA: O papaleiro que está com o cavalo em *Ejemplares* é o próprio dono? Por que resolveste fotografá-lo junto com o animal?

AB: Sim, o homem que aparece na imagem, é o dono do cavalo. As imagens de *Ejemplares* seguem como as anteriores, tentando dignificar e personalizar os cavalos urbanos. É assim que, para esta última série, tanto a escala das fotos (medem 340 x 340 cm), assim como, a pose dos personagens, remetem aos retratos imperiais, especialmente à obra de George Stubb e a escola inglesa, retratos que exibem um modelo de aristocracia e poder em torno da imagem do Duque de Roschild, neste caso.

JA: Gostaria de informações sobre os trabalhos anteriores ao *Proyecto 4X4*? Já havia trabalhado com a figura dos animais antes?

AB: Mais precisamente, a cidade e a rua são os cenários das obras. *Hostias sin Bendecir*, é um trabalho de 1998. Foi uma performance e o *corpus* foi um grupo de fotografias. O cenário foram as serras de Córdoba. Para referir-me à tradição extremamente religiosa de Córdoba, com a investidura de um sacerdote de comunhão à minha família, ao lado de um rio nas serras. Outro projeto posterior, foi *Elevación y la maquina de volar*, que são fotografias de edifícios e igrejas. Cujas pontas desses caracterizam, também, o aspecto arquitetônico da cidade. A partir dessas pontas, um personagem voa ou se lança ao vazio. Nessa fronteira, estão os cavalos, e também os cachorros de rua. Com relação ao cachorros, existe um vídeo que aborda um grupo de cães que vive em uma praça, como se fossem uma espécie particular, uma raça.

ANEXO B
ENTREVISTA COM JORGE MACCHI

MACCHI, Jorge. **Entrevista com o artista**. Buenos Aires, 6 nov.2006. Entrevista concedida a Juliana Angeli.

JA: Teus primeiros trabalhos foram em pintura?

JM: Sim, iniciei como pintor. Na verdade, comecei como músico. Minha intenção era fazer música, porém me sai muito mal [risos]. No colégio secundário, quando era adolescente, comecei a aprender música por interesse próprio. Comecei a tocar piano especialmente. Sempre desenhei, mas nunca me ocorreu que poderia trabalhar profissionalmente, porque para mim era como uma espécie de hobby. Com a música, o que se passava, é que me encantava tocar piano, mas me custava muito ao mesmo tempo tocá-lo. Mas o que aconteceu, ao que parece, é que aprendi mal [risos]. Custava-me muito ler as peças. Me esforçava muitíssimo para aprendê-las e apreendê-las em minha memória. Então, na medida em que passava o tempo me esquecia e não conseguia voltar a tocá-las, já não conseguia ler. Assim, houve uma frustração total com a música. Ficava contente em tocar algo que gostava, mas depois de um tempo não conseguia tocar nada. Podia tocar, mas não podia fazer música. Creio que esta frustração, de alguma maneira, se manifesta, posteriormente, na introdução da música nos trabalhos de artes visuais. O que sinto com a música é essa capacidade que ela tem de levar a uma sensação de transformar algo absolutamente formal. A música é forma absolutamente. É impossível reduzi-la a palavra, por exemplo. Então, há um aspecto da música que me interessava muito: o de estar diretamente relacionado com as sensações. Por outro lado, tem a parte visual que possui outra carga, uma carga mais conceitual. Parece que a convivência dessas duas disciplinas nem sempre é fácil. Por que uma outorga uma carga, que é mais figurativa e mais conceitual, e a outra outorga a forma.

JA: Em algumas obras foram utilizadas partituras. Em *Nocturno*, os pregos ocupam o lugar da notas. As marcações feitas sobre as partituras poderiam ser tocadas?

JM: Na realidade é uma partitura de Erik Satie [compositor e pianista francês falecido em 1925] em que as notas foram substituídas por pregos.

JA: Uma transposição?

JM: Como em uma transposição os pregos estão sobre o papel. Mas a diferença é que com os pregos não há indicação da duração do som. Por que as notas, pelo seu desenho, denotam a diferença de tempo. Temos a branca, a negra, a colcheia, etc. Com os pregos a duração é sempre a mesma. Desta forma, não se traduz bem como uma transposição.

JA: Em *Canción Marginal* temos somente os furos. Eles também foram feitos por pregos?

JM: Não, são furos maiores. São duas páginas de partituras. A primeira tem uma série de furos na borda, como se fosse uma folha desses cadernos que possuem espirais. Na outra, esses furos se distribuem por toda a página, como se fossem notas. Mas são furos.

JA: No *Grupo de la X*, que fizeste parte nos anos 80, a letra "x" tem algo a ver com a relação do "x" com a palavra "vez"?

JM: Não, é somente a letra mesmo. Era um grupo de artistas muito eclético e não entrávamos em um acordo sobre qual o nome que colocaríamos. Não havia nada que servisse como unificador, como denominador comum. Então, colocamos o *Grupo de la X*, por que a letra xis, como desenho, representaria o cruzamento das diferentes propostas, das diferentes imagens e atividades do grupo. Nessa época, eu era muito jovem, tinha 23 anos, mas foi muito importante para mim este grupo. Apesar de ter durado pouco (aproximadamente um ano), colocou-me em contato com muitas pessoas e muitos artistas. De alguma maneira o diálogo que tínhamos serviu para o desenvolvimento de atividades conjuntas e exposições. Enfim, para fazer-nos profissionais.

JA: Tens contato ainda com alguns integrantes do *Grupo*?

JM: Sim, eu tenho. Muitos artistas que seguem trabalhando agora eram do Grupo. Muitos também foram embora do país. Existem algumas pessoas no México, na Bélgica e em Madrid.

JA: A tua formação foi realizada em Buenos Aires?

JM: Não existe uma Universidade de Artes em Buenos Aires. O que existe é a

Escuela de Artes que tem toda uma estrutura do século XIX. Super clássica. Mas paralelamente ao retorno da democracia houve uma espécie de abertura, mas que não obteve muito sucesso. Não se aprendia a desenhar e, ao mesmo tempo, não se aprendia nada de arte contemporânea. A Escuela realmente foi um desastre. Agora parece estar mais organizado, mas mesmo com uma visão mais contemporânea segue sendo um desastre.

Na Escuela fiz contato com muitos artistas. Muitos do *Grupo de la X* saíram da Escuela de Bellas Artes. Eu os conhecia de lá. Creio que neste sentido, para mim, a Escuela serviu. Não tanto pelos professores, mas sim pelos colegas.

JA: As residências que realizaste fora do país tiveram algum apoio de Instituições locais?

JM: Não. A primeira bolsa que recebi foi do Governo Francês. Era um concurso muito conhecido aqui. Com essa bolsa fiquei durante um ano em Paris. Depois, enquanto ia conhecendo os lugares, buscava outras possibilidades de seguir com as viagens. Neste período, fui à Holanda e consegui uma residência em Rotterdam. Depois consegui outra residência na Inglaterra e obtive outra bolsa na Alemanha. E assim foi: uma depois da outra com breves períodos aqui em Buenos Aires.

JA: Perguntei sobre o apoio durante as residências, pois em artigo do *La Nación* havia uma referência de um apoio do Museo Nacional de Bellas Artes, do Museo de Arte Moderno e de algumas galerias aos artistas do *Grupo de la X*.

JM: O que dizem aqui, em parte é verdade. Mas não aconteceu comigo. Nunca tive apoio do Museo Nacional de Bellas Artes. Mas obtive da Galeria Ruth Benzacar [em Buenos Aires]. Sou representado pela Galeria há 20 anos. Desde a época do *Grupo de La X*.

JA: No Brasil também tens uma galeria que te representa?

JM: Galeria Luisa Strina [em São Paulo].

JA: Como funcionou esta espécie de migração da pintura para as outras formas de representação?

JM: Comecei pintando. E na primeira vez que fui à Europa, no ano de 1991, foi uma

viagem muito importante porque comecei a ver outros tipos de exposições que não veria aqui. Nessa época, Buenos Aires era muito diferente. Não era o que é agora. Hoje tudo está muito facilitado com a internet e com a facilidade de viagens. Mas naquela época tenho a sensação de que não havia informação do que se passava fora do país. As mostras não vinham jamais para a Argentina porque era longe, porque não haviam lugares para expor e os seguros eram caríssimos. Então, para mim, foi uma surpresa enorme ver mostras de arte contemporânea. Vi mostras que não entendia nada. Estava acostumado com a pintura e de repente apareciam todas essas coisas, esses trabalhos muito radicais. E, sobretudo, o que chamava mais minha atenção dizia respeito à pintura. A pintura era como algo acabado em si mesmo e de repente o que via nessas mostras era o espaço da galeria que passava a fazer parte da obra, como se esse objeto se abrisse e abrisse o espaço da galeria. O espaço da galeria começava a ser protagonista desses trabalhos. Desta forma, comecei a fazer algumas provas. Cada vez parecia que minha pintura era menos fluída e teria menos possibilidade de interação com o entorno. Então, pouco a pouco fui deixando-a. Porque parecia que eu ficava horas e horas pintando e fazia algo que estava limitado a um lugar pequeno. A partir desse momento, passando por muitos caminhos, muitas provas – provas acima de tudo – comecei a trabalhar em outro sentido. Creio que as viagens ajudaram bastante a elaborar essa primeira impressão.

JA: Como está o panorama das mostras na Argentina hoje? Ainda tens essa impressão de que as mostras não vêm para cá?

JM: Temos poucas mostras. Com relação ao Brasil, por exemplo, o Brasil tem muitíssimo mais mostras de arte contemporânea do que Buenos Aires. Em parte, porque existe uma política cultural mais forte no Brasil, também porque o país tem mais dinheiro para cultura. Me dei conta disso com a participação na Bienal do Mercosul. Era algo que sabia, mas não via como algo tão simples, sobre como as empresas no lugar de pagar Imposto de Renda ao Estado o colocam em exposições. Mas isso não acontece aqui, então, tudo se complica. Creio que por isso as mostras não vêm. Existem algumas fundações aqui, como a Fundación PROA em La Boca que possui dinheiro, porque tem apoio de

empresas privadas. Temos o MALBA que é uma fundação privada. Mas muito pouco para o isolamento em que estamos.

JA: Jorge, tenho uma série de perguntas a respeito de *Buenos Aires Tour* a partir da apresentação no Santander Cultural [Jorge Macchi, realizou uma palestra no Santander Cultural em Porto Alegre, em 24/10/06 em evento ligado à 7ª edição da Bienal do Mercosul] e de material que coletei na internet sobre a obra.

JM: Uma coisa é o livro e outra coisa é a instalação. A instalação é de alguma maneira muito mais estática que o livro. É como um determinado olhar do *tour*. Existem determinadas imagens, determinados textos, determinados sons e existem determinados links. Seria algo assim como o CD-ROM de *Buenos Aires Tour*, mas de alguma maneira com as seleções já feitas. Ocorre também que, ao contrário de *Buenos Aires Tour* (o livro e o CD-ROM), estão os objetos reais na instalação. Não são as fotografias, mas os objetos encontrados que estão ali. Parecia que era importante isso, mostrar os objetos encontrados e não somente as fotografias dos objetos encontrados, como estão no livro.

JA: Por que existem elementos na instalação. As fotografias, os cartazes, etc. Tem as fotografias das sombras da cruces...

JM: Claro, elas são fotografias de um dos pontos. Um dos pontos na Recoleta: o cemitério da Recoleta. São sete fotografias de sombras. Sombras projetadas sobre os jazigos opostos. Realizei as fotografias e, na instalação, estão as sete imagens com o nome da esquina onde as encontrei.

JA: Como o vidro foi quebrado? Existe um ponto, um furo a partir do qual as linhas se expandem. Foi um tiro?

JM: Não. Foi com um martelo. Um golpe de martelo próximo ao lugar onde fica meu ateliê.

JA: Aqui o acaso está presente nas fissuras do vidro que indicaram os caminhos que seriam seguidos. Em *Vidas Paralelas* existem dois vidros quebrados de forma idêntica, que acabam por questionar o acaso. Como essa obra foi realizada?

JM: Um vidro foi quebrado, ou seja: o acaso. O outro foi cortado com um corta-vidros reproduzindo as rupturas do primeiro vidro. Parecem iguais, mas um é roto, e o outro é cortado.

JA: Quanto tempo tu levaste para realizar Buenos Aires Tour?

JM: Começamos a trabalhar no ano de 2001. O livro foi feito em 2004. Mas para a preparação de todo o material foram dois anos de trabalho.

JA: As cores das linhas têm alguma relação com as linhas do metrô?

JM: Na verdade o desenho tem a ver com o desenho do trajeto do metrô. De alguma maneira tem uma relação com isso, porque de alguma forma lida com o que estamos enfocando: uma visão subterrânea da cidade. E de alguma maneira também corresponde a estrutura, ao modo de percorrer esses pontos. Porque não caminhávamos de um ponto a outro. Íamos diretamente a estes pontos e fazíamos a coleta do material. Essa linha, entre os pontos, funciona como o espaço entre duas estações do metrô. Se estás dentro do vagão, não sabes o que se passa do lado de fora, entre uma estação e outra. No mesmo sentido, me parece que o desenho do mapa tem muito a ver com o desenho do metrô, porque este encontro está acima de tudo.

JA: Os links que se estabelecem nessas relações das linhas dos percursos e dos pontos visitados junto com as imagens e os objetos no mural lembram também a linguagem utilizada na internet, onde um ponto no site te conecta com o restante do conteúdo, etc.

JM: É uma forma de levar à instalação o procedimento do CD-ROM. É uma espécie de CD-ROM parado, estabilizado, mas apontando em todas as direções.

JA: Tu não recolhia material, nem fotografava neste trechos?

JM: Somente nos pontos. Esse por exemplo, é um dicionário que eu encontrei na rua. Está assim todo borrado porque eu o encontrei na chuva.

JA: Isso é uma transcrição? [sobre cópia do dicionário encontrado na rua]

JM: Não, este é texto na realidade. Foi tomada pela pessoa uma estrutura do dicionário, mas tem palavras que a interessavam. Obviamente as definições não têm a ver

com as definições do dicionário.

JA: Na instalação havia o diálogo entre as imagens e os objetos? Vi uma imagem de um cachorro de rua e outra de um cartaz sobre um cão desaparecido. Ambos eram semelhantes. Esses elementos estavam juntos ou buscavam algum tipo de relação entre eles?

JM: Na verdade, haviam diferentes zonas na instalação. Havia uma zona que era o *Bestiário* e nela estavam todos os objetos e as fotografias relacionados a animais na cidade. Esta foto [do cachorro] está próxima deste cartaz, porque de alguma maneira fazia alusão a um animal perdido e outro que vive nas ruas.

JA: Pensei que fosse um jogo, uma brincadeira entre o cartaz que busca um cachorro perdido de cor dourada, e a fotografia que mostra um cachorro da mesma cor.

JM: Sim [risos]. Mas não há uma relação.

A outra seção eram as sombras da cruces. Havia outra seção que eram objetos similares encontrados em diferentes lugares, como as cartas de baralho.

JA: Todas as cartas de baralho foram encontradas na rua?

JM: Sim. Na realidade é no CD-ROM que se pode ver todos os materiais. Todos.

JA: Havia um vídeo na instalação?

JM: O vídeo se referia ao dicionário encontrado na rua. Nele estavam as palavras e as definições do dicionário escrito a mão. Passávamos da palavra à imagem ou de uma imagem para outra palavra do dicionário. Era como um passeio pelo dicionário.

[Vejo a série de postais, que compõem o livro, imagens que são desenhos, como histórias em quadrinhos]

JA: Que desenhos são estes?

JM: São papéis que vêm dentro dos chicletes. Chicletes Bazooka. São como historietas ou frases meio engenhosas ou meio bobas. Encontrei estes papéis em diferentes lados da cidade. Estão associados pura e simplesmente por serem Bazookas. E atrás de cada um está o lugar onde foram encontrados.

[Neste ponto, ao observar o livro *Buenos Aires Tour* encontro uma imagem que

primeiramente parece chocante. É uma fotografia de uma parede e um piso recoberto de um líquido vermelho que parece sangue.]

JA: O que é isso no chão? É sangue?

JM: Parece sangue, mas não é. É uma zona muito marginal de Buenos Aires. Encontramos isso e logo achamos que ali havia acontecido algum desastre. Mas depois nos demos conta que era marmelada ou algo assim.

JA: Encontrei durante as pesquisa sobre *Buenos Aires Tour* uma referência sobre uma carta suicida. Existe uma carta suicida no livro?

JM: Sim. É uma carta que encontrei na rua. Depois tive alguns problemas com isso. Mais tarde soube que seu autor não havia se suicidado e estava questionando a utilização da carta no livro. Tive problemas apesar de não conter nada que identificasse a pessoa, pois não havia sobrenome na assinatura. Mas por fim não aconteceu nada.

JA: Quando os percursos nos pontos foram realizados você notou, de alguma maneira, a cidade de forma diferente? Teve a sensação de redescobrir pontos da cidade?

JM: Na verdade, quando fizemos isso, quando rompi o vidro, as linhas foram por lugares que nunca havia pensado. Então, quando fui a esses lugares, me dei conta que era a primeira vez que ia lá. Não tinha a menor idéia do que iria ver nesses lugares. Haviam lugares bastante perigosos, inclusive, que eu não iria jamais. Mas eu deveria ir se quisesse manter a lógica do trabalho.

JA: O material da instalação está contigo?

JM: Parte está comigo e parte está na instalação. A instalação foi comprada pelo MUSAC da Espanha [Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León].

JA: Quantos exemplares foram impressos de *Buenos Aires Tour*?

JM: Foram impressos 1000 exemplares e existem mais 100 exemplares que são uma edição especial. São especiais por que têm mudanças de alguns materiais.

JA: É uma caixa maior?

JM: É exatamente do mesmo tamanho, mas com outros materiais. O livro, este

vermelho [tradução inglês], é com capa dura e telado.

JA: Essa edição especial foi realizada em função da procura pelo livro? A primeira edição esgotou?

JM: É para colecionadores. Eles são assinados e numerados para coleções. São mais caros.

JA: Em Madrid e em Istambul a montagem da instalação era a mesma?

JM: Variava o espaço. Na Bienal de Istambul eu podia dizer como era o espaço que precisava. Na Galeria em Madrid, adaptei a instalação ao espaço disponível. Mas espacialmente ambas eram muito semelhantes, pois haviam duas salas. Na primeira sala estava o mural. Estava o mapa original sobre o qual rompemos o vidro e havia um desenho sobre a parede em frente ao mapa, que era simplesmente as linhas em diferentes cores. Na outra sala estava a série de fotografias das sombras das cruzes; a pequena instalação chamada "Bestiário" e uma zona na qual haviam cinco molduras pequenas com os objetos similares encontrados em diferentes pontos.

JA: Os sons utilizados na instalação foram captados por Edgardo Rudnitzky. Eles passaram por algum tipo de edição?

JM: Não, ele não editou. Primeiro os sons foram gravados e depois somente foram limpos os ruídos.

No CD-ROM existe um ícone, em forma de auto-falante, que se pode escutar os sons. Na instalação, também, os mesmos pontos têm um botão que, se pressionados, podia-se escutar o som.

JA: Faz tempo que realiza trabalhos conjuntos com Edgardo Rudnitzky?

JM: Conheci o Edgardo em uma ateliê que se chamava *Ateliê de Experimentação Cênica*. Nos encontrávamos uma vez por semana, quatro artistas visuais, quatro músicos, quatro escritores e quatro diretores de teatro. Quem o coordenava era Edgardo e um diretor de teatro que se chama Rubén Szuchmacher. Então o que fazíamos era falar de teatro e sobre a possibilidade de trabalhar cruzando as linguagens. Foi um ateliê que durou dois anos e, para mim, foi importantíssimo sob todo ponto de vista. Primeiramente,

porque sempre fui interessado em teatro e a partir daí comecei a trabalhar como cenógrafo. Mas fundamentalmente foi importante pelo fato de realizar trabalhos em equipe. Em teatro não existe um artista que faz tudo. É sempre uma equipe, um grupo, um conjunto de esforços que fazem com que a obra aconteça. Existe um diretor que obviamente expõe a idéia e chama um grupo de pessoas para colaborar. Existem músicos, atores e todas as pessoas que se reúnem para realizar a obra. Comecei a trabalhar com músicos e com o passar dos anos comecei a trabalhar com Edgardo. Primeiro trabalhei com ele em uma obra de teatro, e depois o chamei para trabalhar em *Buenos Aires Tour*. E este foi o primeiro trabalho. Depois fizemos a instalação de *Buenos Aires Tour*, outro trabalho em teatro e um em vídeo.

JA: Em “Caja de Música” também tiveste a colaboração de Edgardo?

JM: Não. Neste caso o que fiz foi outorgar a cada parte da imagem um som. Então, na medida em que entravam, cada automóvel ativava o som.

JA: Essa rodovia é aqui?

JM: Sim, fica atrás do Museo Nacional de Bellas Artes. Entre o Museo e a Faculdade de Direito. Muito próxima à Recoleta. Atrás do MNBA, existe uma avenida muito grande e uma passarela que cruza sobre ela.

Neste caso, fiz com um músico porque, na realidade, ele trabalhou de maneira mais técnica. Dizia a ele exatamente os sons que queria e a partitura.

JA: A captação e edição do vídeo “Caja de Música” foram realizadas por ti?

JM: Não. Foram realizadas por um profissional. Tecnicamente sou horrível [risos]. Prefiro trabalhar com pessoas que sabem. Se tenho que editar um vídeo, levo a um estúdio e lá existe uma pessoa e lhe digo exatamente o que quero. Alguém que sabe, pois mexe com isso todos os dias. Isso também é importante, pois existem muitos trabalhos meus para os quais contrato o serviço. Não tem sentido tentar fazer algo, pois sei que me sairia mal. Considero que seria melhor pagar alguém para fazer. Dessa questão que te falava, a respeito do teatro, que vem essa idéia. Seguidamente, os artistas visuais acreditam que são capazes de fazer tudo. Querem, por exemplo, fazer algo com música e depois vêm

que é um desastre.

Considerarei que, se queria um texto, deveria chamar uma escritora e que, ao mesmo tempo, se queria música ou sons teria que chamar alguém que fizesse isso. A parte técnica também. Se tenho um vídeo que necessita de uma edição, preciso de alguém que a faça e que tenha os aparelhos para fazê-lo.

JA: Na palestra que deste no Santander Cultural, falaste sobre a obra *Fuegos de Artificio*. Fiquei curiosa para saber como fizeste esta obra a partir de uma pegada e como foi para fazer a expansão dela.

JM: A primeira versão foi em 1995 com uma obra chamada "Big Bang" e era somente uma pegada, e depois sobreposta a ela outras pegadas, como se ela tivesse explodido. Em uma folha conviviam cinco pegadas. Retomei esta obra oito anos depois e pensei em potencializá-la dando a impressão de movimento, como se fossem pegadas de uma pessoa que vem caminhando. Na folha deixei uma distância de aproximadamente um metro entre um passo e outro. Essa é mais ou menos a distância que cobre um passo. Como se à medida que a pessoa fosse caminhando, a pegada fosse explodindo. Existe um movimento para frente e para cima. E há um movimento que se sobrepõe, esse que é um movimento espacial. Creio que é mais completa essa segunda versão. Me interessa muito mais.

JA: O material utilizado foi terra?

JM: Sim, é terra.

JA: Em Big Bang é a própria pegada sobre o papel?

JM: Mais ou menos. É um processo similar ao da pegada. Um pequeno movimento. É muito reconhecível como pegada.

O primeiro, Big Bang, é muito similar a uma pegada. O segundo, fiz como uma suposta explosão. A partir da pegada fiz um molde. Peguei um papel decalco e comecei a simular o lugar onde seria a segunda pegada, a terceira, e assim por diante. Ia colocando na parede no local onde ficaria cada uma.

JA: Era direto sobre a parede?

JM: Existe uma versão em papel e existe uma versão que é sobre a parede.

JA: Os trabalhos *Un charco de sangre*, *Música Incidental* e outros realizados com os jornais estão em galerias?

JM: Estão em coleções.

JA: Como funciona a conservação destes trabalhos?

JM: Este é um grande problema. Eles são colocados em caixas de madeira e vidro. De alguma maneira não estão em contato com o ar. Mas a luz os deixa amarelados. Na realidade, eu gosto que fiquem amarelados, porque de alguma forma potencializa a idéia do trabalho. Mas os colecionadores não gostam.

JA: Sim, eu estava pensando a partir da ótica do colecionador. Já que existe também a tendência do jornal a se tornar quebradiço. Existem aparelhos que umidificam o papel, como os usados em restaurações de livros.

JM: Justamente o que me interessa do jornal é este caráter efêmero que ele possui. Porque é um papel que serve de suporte para uma informação e tem validade por um dia. É justamente isso que me interessa. Existem tratamentos para a eliminar acidez do papel, como uma política de conservação. Mas o papel não se rompe. Simplesmente, vai se tornando mais amarelado.

JA: Tu comentaste que o objetivo dos percursos, do registro das imagens e da coleta era não identificar os lugares em *Buenos Aires Tour*. Com essas imagens, pensei em transitar por esses pontos para tentar ver o que percebo neles. Isso é muito interessante, pois é possível fazer os mesmos percursos, porém não há como perceber as mesmas coisas.

JM: Tenho o desejo de desenvolver outro projeto, que teria muita relação com isso e que se chamaria *Retour*. Implicaria em voltar a esses mesmos pontos e fazer tudo novamente, mas obviamente seria absolutamente diferente. Creio que seria muito interessante, porque veríamos o que acontece com os sons destes lugares.

ANEXO C
ENTREVISTA COM VILMA SONAGLIO

SONAGLIO, Vilma. **Entrevista com a artista**. Porto Alegre, compilação de entrevistas realizadas nos dias 25 set. e 17 nov. 2006. Entrevista concedida a Juliana Angeli.

JA: Como começou o projeto *Transeuntes*?

VS: Foi um convite para participar de uma exposição no Tudo Fácil [Centro de utilidade pública do Governo Estadual do Rio Grande do Sul, no qual são oferecidos ao cidadão serviços que envolvem as mais diversas áreas, como saúde, segurança, trabalho, justiça, entre outras coisas] em 1998. Eu nunca havia trabalhado com a figura humana. Na época eu estava me questionando muito sobre a questão da identificação da fotografia, pois paralelo a isso a carteira de identidade de um familiar havia sido roubada e foi utilizada indevidamente em vários lugares. Então, veio o convite para expor no Tudo Fácil, que justamente é um lugar onde fazem documentos de identidade. Pensava sobre essa relação: as pessoas fazem suas identidades lá e acreditam nesse documento, nessa imagem. E nesse caso, do roubo, a fotografia do meu familiar não serviu para nada! Era uma imagem que não identificava.

JA: Como foram obtidas as fotografias?

VS: Após várias visitas ao local para observar o comportamento das pessoas, naquele espaço, e várias tentativas de obter imagens que expressassem a situação, foi em frente ao Tudo Fácil que consegui um resultado satisfatório.

JA: Na calçada?

VS: Não. Eu fiquei no canteiro central da Av. Borges de Medeiros. Fiquei esperando as pessoas passarem para poder fotografar. Mas o que eu queria era justamente imagens que não identificassem as pessoas.

JA: As imagens foram invertidas? Como?

VS: Depois de fotografar e revelar, fui em busca de uma solução técnica. Passei as imagens para *kodalith* [filme de alto contraste] e revelei com *Dektol* [revelador de papel fotográfico] para conseguir os tons de cinza. Com o revelador padrão do *kodalith* não é possível isso. Inverti, também, porque, além do movimento que deixa o corpo borrado, queria que eles ficassem com aspecto fantasmagórico.

JA: As imagens foram expostas em que locais?

VS: Foi um trabalho que itinerou bastante. Em 1998 no Tudo Fácil. Em 1999 no Panorama do MAM. Depois no Instituto de Artes, em uma exposição organizada por Ana Carvalho [Crítica de arte e professora titular do curso de Artes Visuais da UFRGS], que chamava-se *Apressa-te lentamente*, onde eu trabalhei um texto do Ítalo Calvino. E na Alemanha.

JA: Qual é o texto do Ítalo Calvino que foi utilizado na exposição *Apressa-te lentamente*?

VS: O convite veio em meio às exposições de São Paulo e da Alemanha. Foi tudo na mesma época. A Ana Carvalho sugeriu um capítulo do livro do Ítalo Calvino, "Seis Propostas para o Próximo Milênio", para cada um dos artistas. Para mim foi dado o capítulo da "Visibilidade". Quando eu li o texto, o que chamou muito a minha atenção é que o autor se referia muito à "imaginação". Um texto sobre visibilidade que fala o tempo todo em imaginação. Comecei sublinhar essa palavra: "imaginação". Onde está a imaginação nas minhas fotos? Eu tinha a questão sobre o preto e o branco, muito presente nas minhas imagens, e comecei a pensar "onde estará a imaginação nas minhas fotos"? Ela está no preto ou está no branco? Preto e branco puros? E como eu havia forrado o chão da galeria com preto, vi que ele tinha um significado grande. Desta forma, acrescentei uma foto preta como sendo a imaginação. Então, eu tinha o transeunte que seria essa figura que não consigo saber a identidade, mas que eu sei que é uma figura humana, é uma imagem reconhecível. E por outro lado, eu tinha também a imaginação nessa imagem preta, que seriam todos os outros transeuntes e tudo que é possível de ser fotografado. Então, havia toda a imaginação presente naquele preto, naquela imagem achatada.

JA: Mas essa imagem preta também funcionaria como uma pausa?

VS: Também poderia ser uma pausa, pois o trabalho depois disso invade a outra parede. O que eu acho muito interessante, nesse trabalho, é o trânsito dele mesmo. De ter ido tão longe, de ter ido a tantos lugares, que acabou dando um significado a ele. Depois disso, teve o projeto *Estações em Foco*. Existe no catálogo um texto de Alexandre Santos

[crítico de arte e professor titular do curso de Artes Visuais da UFRGS], no qual ele comenta sob a perspectiva da sombra.

JA: Essas imagens do *Estações em Foco* também não identificam as pessoas?

VS: Não. De novo surge essa questão da desidentificação.

JA: O *Estações em Foco* foi depois dos *Transeuntes*?

VS: Sim, foi depois. Em 2001.

JA: Em *Transeuntes* o título se refere à série? Ou cada imagem possui um título?

VS: O título é da série. Cada fotografia não tem um título específico.

JA: Quais são as dimensões das imagens nas exposições de *Transeuntes*?

VS: No Tudo Fácil, elas eram quadradas, estagnadas. Porque, também, as dimensões dos suportes permitiam que as imagens fossem quadradas. Elas tinham 1X1 m.

No Instituto de Artes tinham 1 X 2 metros. Era cinco imagens e uma delas era toda preta. Foi instalada em duas paredes, em um canto da Pinacoteca. A obra ocupava duas paredes perpendiculares. A imagem preta funcionava como um intervalo de uma parede para outra. E na Alemanha as imagens tinham 50X60cm e havia aproximadamente 21 fotografias.

JA: Quanto tempo levaste para fazer as fotos de *Transeuntes*? Havia comentado no outro encontro que ao fotografar e revelar as imagens, ocorriam encontros entre os indivíduos que acabaram tornando-se interessantes porque formavam um terceiro ser, um outro ser. Como funcionou esse processo para obter as imagens?

VS: Depois de ver os resultados de algumas imagens, notei que as silhuetas se encontravam e que isso criava um efeito interessante e então comecei a explorar isso. Obtive as imagens tentando também captar os momentos em que as pessoas se cruzavam na rua. Eu acho que esse trabalho é bem específico. Ele já havia começado um pouco nesse sentido em um trabalho anterior com as fotografias do pés da pessoas [a artista refere-se a exposições *Impressões de Trânsitos*]. É essa questão de observar. Eu ficava

durante as viagens, naqueles lugares fantásticos onde se tem pouco tempo para aproveitar e as pessoas ficavam fotografando incessantemente. Esses grupos de viagem me perturbavam muito. Eu ficava sempre atrás do grupo e observava as reações das pessoas. Observava que haviam aqueles que ficavam mais a frente, interessados, e prestavam atenção no que o guia dizia. E esse interesse vinha conforme as pessoas iam se afastando do grupo. No final, os que estavam distantes é que estavam realmente aproveitando a energia do lugar, o cheiro do lugar e a luz do lugar. Eu comecei a fotografar essas pessoas mais distantes. Os pés delas.

Então, surgiu o convite para a exposição de *Transeuntes* e eu fiquei cerca de quatro ou cinco meses trabalhando até achar a solução para essas imagens. A figura humana surgiu dessa relação com o próprio espaço de exposição. A questão da identidade, de ali fazerem documentos de identidade. Era um espaço destinado às pessoas. Então, eu queria fazer algo nesse sentido. Comecei a fotografar, mas a fotografia normal identificava, e a minha idéia para essas imagens era justamente o contrário: que a fotografia não identificasse. Exatamente por causa desse incidente pessoal, no qual a imagem não identificou. Uma imagem de identidade que deveria ter identificado e não identificou em nenhuma situação. Isso me levou a uma busca formal até encontrar essa inversão que desidentificava completamente as pessoas. Mas é lógico que o trabalho vai dando soluções também. Busquei ao fotografar algumas pessoas sozinhas, outras indo e vindo, outras indo no mesmo sentido, ou se desencontrando, ou se cruzando ou se fundindo. Então, ficou um movimento que, de alguma maneira, releva o que acontece na rua: nos encontramos, nos desencontramos, passamos uns pelos outros.

JA: As imagens quando são ampliadas, geralmente não são de grupos grandes, como a imagem que está no convite da exposição, a maioria das imagens tem uma ou duas silhuetas.

VS: Essa imagem do convite foi engraçado, pois quando cheguei na Alemanha ela estava pronta. Eu enviei quatro imagens e eles as juntaram no convite. Eu não achei ruim, por que deu um movimento, deu um sentido. E eu buscava isso: possíveis entradas,

possíveis saídas, essas pessoas pela metade. Quando eu cheguei estava tudo pronto. Os convites estavam prontos e as molduras também.

JA: Mas as molduras, nesse caso, te incomodaram por serem de madeira?

VS: Eu não tinha o que fazer. Ou eu desistia... Mas eu não podia desistir por que já estava tudo pronto. Eu não tinha como colocá-las de outra maneira. O que me perturbou foi o fato delas serem de madeira mesmo.

JA: Se fossem pretas poderiam dar o sentido de continuidade de uma imagem para outra.

VS: Exato. Era isso que eu queria. Se fossem pretas, eu acho que não me incomodaria mesmo. Porque as de madeira enclausuram a imagem. Mas o que em um primeiro momento me incomodou, depois eu ignorei porque são coisas que acontecem.

JA: Em que parte da Alemanha foi realizada a exposição?

VS: Foi em Colônia, na Embaixada do Brasil. Foi em um evento Internacional de Fotografia, no qual todas as galerias da cidade se voltam para a fotografia.

JA: As imagens da exposição *Impressões de Trânsitos* foram feitas em que locais?

VS: São imagens de viagens que eu já tinha feito e imagens de uma viagem na qual passei por vários lugares. Lembro que foram sete companhias aéreas diferentes. Foi deslocamento mesmo. Fui para Grécia, Turquia, França e Itália. É um mundo diferente também. O mundo das mesquitas, o mundo muçulmano... Estive em um anfiteatro grego, onde a acústica é arrepiante e uma mulher começou a cantar. Imediatamente as pessoas começaram a fotografar e eu só pensava sobre a impossibilidade absoluta da fotografia nessa hora!

Coletei as imagens de viagens. Na exposição na Galeria João Fahrion, eram porta-retratos grandes que também não identificavam os lugares nas cidades, nas viagens. Potencializava o porta-retrato. A força da imagem.

JA: Sim. Eu lembro que havia uma imagem com grandes dimensões.

VS: Era um lugar das paragens na Turquia. A imagem tinha a minha altura. São

imagens em que não se reconhecem os lugares. Tinha um bloco que era mais relacionado à arquitetura. Outro bloco, também sobre a arquitetura, mas com um olhar voltado para cima. Outro com imagens dos pés dos passantes. Creio que foi nesse momento que iniciou a questão que trabalhei com em *Transeuntes*. E, por último, havia um bloco só com reflexos. Quando comecei a pensar em minhas outras produções vi que já havia nesses trabalhos um poucos das idéias desenvolvidas em *Transeuntes*.

JA: Na fotografia dos pés dos transeuntes, dessa exposição *Impressões de Trânsitos*, como foi trabalhado o desfocado?

VS: Eu trabalhava muito com o desfoque. Às vezes desfojava no próprio ampliador, às vezes com a câmara. Acho que a maioria desfoquei no ampliador.

JA: E o trabalho que foi apresentado na Fotogaleria em 2001? Era uma imagem escura de um grupo de pessoas. São dessas viagens também?

VS: Ah, sim! Essa também foi feita durante as viagens. Chamo essas de "avulsas". De avulsas elas têm pouco, mas eu as chamo de avulsas. Eu trabalho paralelamente aos projetos principais com outras imagens que surgem mas não se enquadram na proposta. Mas são imagens que eu gosto e que me dizem alguma coisa. Então, vou deixando em um arquivo separado e as chamo de "avulsas". Gosto de utilizá-las em exposições coletivas, onde não preciso desenvolver uma idéia. Elas funcionam sozinhas. Às vezes elas têm uma relação emocional, outras vezes têm uma relação formal. Essa tem uma relação emocional muito grande. Porque eu estava na Santa Sofia em Istambul e já havia passado por essa imagem antes, mas não havia como fotografar, porque eu estava sem máquina. Me interessei porque essa mulheres estavam com as vestes típicas, mas uma delas estava com uma mochila e ficava essa mescla. A Santa Sofia é um museu, então elas estavam lendo uma placa e havia uma luz muito bonita. Quando consegui a câmara, pensei que iria fazer a foto que deveria ter feito antes e não tinha conseguido. Mas a luz era muito tênue e enquanto eu regulava a máquina, uma delas se virou e eu "desandei", fiquei desconcertada por ter perdido aquele instante. Não havia possibilidade de comunicação. Não havia forma de pedir para que ela voltasse. Mas ela me olhou, viu minha reação, voltou e posou. Me

deixou fazer a foto. Essa comunicação pelo gesto acabou dando uma importância grande para a fotografia, isso pelo menos para mim, lógico.

JA: Que interessante, pois qualquer outra pessoa sairia de uma situação dessas. Sairia ou talvez ficasse zangada por estar sendo fotografada.

VS: Exato. Depois eu agradei. A gente se comunicou de alguma maneira. Foi bem legal isso. Acabou ficando uma imagem forte.

A fotografia que está no convite do *Impressões...* foi realizada na mesma viagem. No trabalho realizado para a exposição do Itaú Cultural, no catálogo, também tem uma referência às essas imagens, na qual o autor fala sobre as ruas, sobre os reflexos, as poças de água, as fotos de viagens e sobre essa dificuldade de identificar. Eu acho que é bem isso: esse não identificar.

JA: Depois do *Transeuntes* foi a exposição que ocorreu na galeria *Obra Aberta*?

VS: Sim. Nessa ocasião havia essa questão de embaralhar as imagens. Comecei a colecionar essas imagens das pessoas, nas casas das pessoas.

JA: São as fotografias de família?

VS: Sim, essas são as de família. Mas que também falam das mesmas coisas: dos fantasmas, da não existência do retrato ou o avesso. Têm essas questões bastante evidentes.

JA: E como funciona essa relação com os altares?

VS: Aqui eu expunha em forma de porta-retrato. Comecei a me dar conta de toda essa questão da fotografia nessa época, que também foi a época do mestrado, na qual a gente lê bastante e estuda bastante. Comecei a ver a minha relação com a fotografia, que era a de impossibilidade. E comecei a ver também a relação das pessoas com as suas fotografias e expandi isso ao procurar observar os lugares onde as pessoas colocavam suas fotos, como elas as colocavam, qual a importância que davam à essas imagens. Percebi, ao entrar nas casas das pessoas, esses altares, esses lugares especiais que estavam em partes especiais, em destaque nas casas. Acho que, para mim, elas ainda eram impossibilidades, pois são imagens fortes para essas pessoas, mas não para mim. Elas não

tinham nenhuma relação emocional comigo, mas para as pessoas são imagens muito importantes. Comecei a pensar o que afinal eram essas imagens. Mais uma vez a fotografia era impossibilidade. Trabalhei com várias questões. Uma era a hierarquia do olhar. Essas cômodas, essas estruturas horizontais, que olhamos de cima para baixo. Elas têm um valor, mas a gente ainda têm um olhar hierárquico. Vemos as primeiras fotografias, mas não vemos as do fundo. Elas estão ali, mas a gente não enxerga. Então, embaralhei as imagens exatamente para mostrar isso. Depois fui para as paredes, para os altares de parede. Também comecei embaralhando-as, mas senti que esse embaralhamento funcionava melhor com os altares das cômodas, para essa sobreposição de imagens, essa profundidade. Comecei a me questionar também sobre isso: que essa solução formal não era exatamente para o altar de parede. Mais uma vez fui para a técnica pensando em como eu poderia resolver essa questão. Então cheguei na solarização e as emoldurei. Também existe essa questão da moldura: comecei crucificando a imagem. Esse crucificar foi perfurar a imagem. Em uma delas, eu e a dona das fotografias não conseguimos fotografar na casa dela. Eu retirei as imagens e as trouxe para o ateliê para fotografar, porque às vezes na casa da pessoa não dá para fazer isso. Em um outro momento, tiveram algumas fotos que não consegui tirar da parede. Ela estava "crucificada". Estava realmente "crucificada" lá! Então, comecei a crucificar as fotos também e essa moldura também possui essa questão da imagem meio "emparedada".

JA: Como a solarização foi feita? São vários kodaliths na mesma folha de papel fotográfico?

VS: Não, eu fotografei a composição das fotografias na casa das pessoas. Como as imagens estão expostas nas casas. Encontrei coisas fantásticas. Tem pessoas que recortam as imagens, colam e mandam emoldurar. Essa organização das imagens não é minha. Eu só fotografo e depois amplio. Procuro manter as dimensões. Então, existem as proporções entre os maiores e os menores.

JA: Eu tenho receio de recortar e colar fotografias. Sempre acho que alguma coisa vai acontecer mais tarde, como a cola vir para frente da imagem, ou algo do

gênero que vai danificar a fotografia.

VS: Essa relação das pessoas com as suas fotos é muito interessante porque é exatamente isso: é um valor inestimável que elas dão às fotografias e, ao mesmo tempo, elas não têm nenhum pudor em pegar uma tesoura, recortar o que interessa e colar, juntar ou escrever.

JA: E os escritos nessa foto? São teus? [Havia uma imagem na qual junto com a fotografia havia um texto].

VS: Não. Nessas coletas que ia fazendo, ao ver essas relações que as pessoas tinham com as fotos, eu vi que muitas escreviam nas próprias fotos. Nessas, especialmente, a pessoa tinha um álbum todo escrito.

JA: Como um diário?

VS: É uma espécie de diário.

JA: No trabalho realizado durante o mestrado, lembro que haviam imagens de líquidos. Acho que eram líquidos de densidades diferentes que não se misturavam. O mestrado tu realizaste em qual ano?

VS: Eu terminei o mestrado em 1997. A questão ainda era a desidentificação, mas não com a figura humana. Eram formas "informes", como eu chamava. Formas fluídas, que não tinham formas próprias. Elas não têm uma identidade própria enquanto forma. São líquidos. E líquidos não têm uma forma, senão através de outros objetos. Então eu trabalhava com essa fluidez. Nesse sentido de diluição, eu diluía o mundo. Também acho, neste sentido, o mestrado muito interessante, porque a gente realiza uma arqueologia própria. Tu começa a pesquisar todos os teus "monstrinhos" e porque certos procedimentos são empregados na obra. Tu faz, mas ainda, não sabe direito os "porquês". E tu começa: por que?, por que?, por que? Mas por que eu estou desidentificando o mundo? Porque eu não concordo com ele. O que eu estava fazendo, na verdade, era criar um mundo paralelo, um mundo agradável ou desagradável. Porque a fotografia sempre se vale do mundo visível, apesar de que agora com a fotografia digital é diferente, existe a possibilidade de alteração. Agora, se considerarmos a fotografia tradicional, ela sempre vai fotografar alguma

coisa que existe. E aí? Fotografar o quê? O que eu quero ressaltar? O que eu quero eternizar? Eu pensava qual seria essa forma? O reflexo? Alguma coisa fugidia? Alguma coisa que não permanece? Enfim, criei um mundo próprio. A exposição de defesa foi muito importante para mim. Eu forrei todo o chão de preto. Foram duas exposições: a da defesa e depois a dos mestres.

JA: Na exposição do Prêmio Porto Seguro, os trabalhos também são com os altares?

VS: Esses foram os altares que trabalhei na exposição da Obra Aberta. Eu trabalhei com a questão da inclinação. Eles tinham uma altura próxima à altura das cômodas, e tinham um suporte que avançava da parede e cujo ângulo de inclinação era o mesmo dos porta-retratos. Aqui também existe uma imagem totalmente preta. Nas outras imagens tinham vidro anti-reflexo, e a totalmente preta possuía vidro comum, com reflexo. Então, as pessoas que estavam na exposição se refletiam nessa imagem preta. Trabalhei com os títulos delas também. As pessoas cujas cômodas fotografei e depois embaralhei as imagens, a meu pedido, deram os títulos dos trabalhos. Trabalhei com esse suporte que tem a mesma inclinação do porta-retratos e com vidro anti-reflexo. Os títulos eram dados para o conjunto. Tinha uma que se chamou "Pretérito Perfeito" e fazia uma referência a um passado que, na fotografia, é perfeito.

Mais tarde nas fotografias solarizadas também essa questão do retrato, desse retrato interno. Mas também existem as questões das pessoas: das poses, das situações onde se encontram as imagens, etc. Mas nesse caso eu também acabo com essas situações através da solarização. As solarizações são uma derivação de outros trabalhos. "São processos de diluição das evidências da representação (...)" [cita texto sobre seu trabalho]. Todos têm uma pincelada. De alguma maneira estão interligados.

JA: Às vezes percebo isso nas minhas práticas artísticas quando observo bem mais tarde que já existia uma espécie de conexão entre uma obra e outra. Como isso se processa com *Transeuntes*?

VS: Sim, claro. Têm essas questões que comentei antes, e depois disso realizei no

Torreão [espaço administrado pelos artistas visuais Élide Tessler e Jailton Moreira, no qual são desenvolvidos cursos permanentes de orientação de trabalhos nas áreas de desenho, pintura e escultura, e no qual também existe um espaço reservado para intervenções de artistas] uma obra mais "interna". É um *transeunte* interno. Utilizei as fotos que o Jailton e a Elida colocam na ocasião dos aniversários do Torreão. Eles tem uns painéis prontos, que são uns blocos. Então, eu fotografei os painéis. Depois, retirei as janelas do Torreão e trouxe para o ateliê para lixá-las, porque elas tinham uma tinta a óleo. Eu queria impregnar aquelas pessoas que transitam naquele lugar. Queria que as janelas olhassem para elas. Mas eu não queria colar uma fotografia, o que seria bem diferente. Queria mesmo impregnar as janelas e que elas estivessem olhando para dentro e não para fora. Então, eu as lixei e impregnei com cianótipo. Fiz os kodaliths do tamanho das janelas, um para cada uma e imprimi as imagens com o cianótipo. Então, ficou impregnada realmente a imagem das pessoas que transitam por lá. A imagem ficou invertida pelo processo de inversão do kodalith. O que também causou uma busca das pessoas, quando souberam que poderiam estar ali. Existe toda essa questão da tentativa de identificação. Algumas pessoas podemos identificar pela silhueta, pelo cabelo ou alguma pose. Trabalhei também cada janela com um olhar diferente. Porém, em uma delas havia uma mancha que eu não consegui retirar. Ela então, tornou-se a "janela cega". A única que não possuía uma imagem. Nas outras fiz sobreposições: haviam duas imagens, três imagens e em outras haviam somente uma. No texto feito por Adriane Hernandez [artista visual], ela comenta com um olhar mais voltado à questão da memória.

JA: Como foi o trabalho desenvolvido para o projeto da Galeria Lunara?

VS: Tentei trabalhar com o próprio espaço. Eu fotografei a tremonha (o buraco) e coloquei no chão. As pessoas saíam do elevador e pisavam nesta imagem. Coloquei sobre um suporte fofo, justamente para criar essa sensação de que quando a pessoa saísse do elevador sua atenção se voltasse para esta diferença no piso. A tremonha estava tapada por causa da projeção do Gustavo Jahn. Então, resgatei o buraco buscando trabalhar o próprio espaço da galeria que foi a proposta da exposição. Na 2ª edição trabalhamos com

a tentativa de abafar a parte sombria da Galeria. Queríamos “iluminar” a Lunara. Nos reuníamos para discutir as exposições aqui no meu ateliê. Então, fotografei a porta da sala onde nos reuníamos e reproduzi em tamanho natural. Fiz esta imagem e estourei essa luz, essa luz que entra e sai, uma passagem. Eu brincava dizendo que com a fotografia da porta, havia dado mais uma porta para a Lunara, mais uma entrada de luz [risos].