

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

MARIANE ROTTER

**MEU PONTO DE VISTA:
O COTIDIANO E OS LUGARES DA IMAGEM**

Porto Alegre
2008

MARIANE ROTTER

**MEU PONTO DE VISTA:
O COTIDIANO E OS LUGARES DA IMAGEM**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre
2008

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 minha orientadora Maria Ivone dos Santos pelo apoio e dedicação, pela cumplicidade, amizade e estímulo além do âmbito acadêmico.

Aos professores Icléia Cattani e Eduardo Vieira da Cunha (ambos PPG-AV/UFRGS), membros da banca de qualificação sensíveis, atentos e generosos. À Regina Melin (PPG Artes/UDESC) por aceitar o convite para a participação na banca, e por ter sido uma companheira nesta jornada com seus escritos e publicações.

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

À CAPES pela concessão de bolsa durante o período do projeto.

Aos colegas da turma 14 de mestrado pela amizade e companheirismo. Um agradecimento especialmente a Fernanda Soares, Vivi Gil, Paula Langie Araújo, Nei Vargas pela generosidade das opiniões, pelos cafés e pela amizade acima de tudo. Aos novos amigos Michel Zózimo, Ricardo Mello, Mariana Machado de Freitas e Ruth Sousa pelo carinho e pelas extensas conversas no MSN. E aos amigos e eventuais colegas Mário Azevedo e Flávia Campos de Quadros por contribuírem com olhar atento e opiniões sempre valiosas.

À Mariana Silva da Silva e Glaucis de Moraes pelos anos de amizade e consultorias eventuais. As amigas Mônica Hoff, Luciane Bucks, Ehtiene Nachtigall, Ana Lígia Becker, Ana Paula Monjeló, Lorena Avellar e Janaína Müller pela parceria.

E por fim, agradeço aos meus pais e irmãos, Armin, Doris, Caroline e Nicolas pelo carinho e apoio em todos os momentos desta pesquisa.

Obrigada a todos.

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada.

Susan Sontag

Resumo

Meu ponto de vista: O cotidiano e os lugares da imagem, trata de uma pesquisa no campo das Poéticas Visuais na qual a prática artística e uma investigação teórica se entrecruzam. *Meu ponto de vista - Série Max; Série Indutor de percepção cotidiana - Díptico; Indutor de percepção cotidiana - livro; Banheiro rosa - backlight*; levantam e desenvolvem questões como os aspectos, as formas de espacialização e de recepção das imagens. Os temas e assuntos constituem um arquivo de imagens. Seria este processo todo, uma forma de auto-retrato? Ao retratar os outros e o meu cotidiano seria possível construir uma crônica pessoal, composta apenas de imagens? Qual imagem cabe na parede da galeria e qual se ajusta à página do livro? O que interessa para a artista além da regra?

Para respondê-las a dissertação foi dividida em dois capítulos, sendo que o primeiro bloco apresenta o programa que utilizo para fotografar, bem como as questões da fotografia - a captação da imagem, o corte e o enquadramento – relacionados com minha produção anterior e expandidas neste estudo. No segundo capítulo serão abordadas questões referentes aos lugares da imagem, suas formas de apresentação e de exposição – a fotografia na forma de quadro, de dípticos e no espaço da publicação (livro de artista) relacionando-as com artistas e autores, cuja produção me esclarecia.

Palavras-chaves:

Fotografia. Cotidiano. Contingência. Regra. Arquivo.

Abstract

My point of view: The daily life and the places of the image, it is a research about Visual Poetics in which artistic practice and theoretical investigation intersect. *My point of view - Max Series; Daily life perception persuader Series - Diptych; Daily life perception persuader Series - Book; Pink bathroom - backlight*; this group of works point out and develop themes like the aspects, the spacemen shapes and the reception of the image. Those themes and issues establish a file of images. Would this whole process be a kind of self portrait construction? Would it be possible to figure out a self personal chronicle, made just by images, by photographing my daily life and other people? Which photograph could be appropriate to the wall of the gallery or which ones fit better to the page of the book? What does interest the artists besides the rules?

As to answer those questions, the paper was divided in two chapters. The first one is related to the program that I use to photograph and the issue related to photography itself – like the caption of the image, the cut and the framing – which have to do with my previous work and are further developed in this paper. The second chapter approaches issues about the places of the photograph, its way of presentation and exposition – the photograph as a portrait, in the shape of diptyches and as to fit in the publishing space (artist book) – in relation with artists and authors, whose works cleared my mind.

Key-words:

Photography. Daily life. Contingency. Rule. File.

Lista de Imagens

Fig. 1 Vera Chaves Barcellos. <i>Cão Veneziano</i> (série de 05, detalhe), 2003. Fotografia, 64 x 84cm. (http://www.fvcb.com/fvcb3.html)	19
Fig. 2 Leopoldo Estol. <i>Poxi-pics: imagens do início do século XXI</i> . Fotografia, 2007. (Zona franca, 2007, p.77)	21
Fig. 3 <i>Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (misô soup)</i> , 2005.	24
Fig. 4 Alexander Rodchenko. <i>Pioneer Trumpeter</i> , 1930.....	29
Fig. 5 <i>Sem título - Série Meu ponto de vista (Torreão)</i> , 2002.	31
Fig. 6 Walker Evans. <i>Alabama Cotton Tenant Farmer Family</i> , 1936. (Mora, 2004, p.177)	33
Fig. 7 Alfred Stieglitz. <i>Equivalents</i> , 1923-1931. (Krauss, 2002, p.138-9)	36
Fig. 8 <i>Sem título - Série Meu ponto de vista (Muti)</i> , 2002.	38
Fig. 9 Vera Chaves Barcellos. <i>Per(so)nas</i> , (série com 17 fotografias). 1980-1982. 40 x 30 cm cada (detalhe). (http://www.fvcb.com/fvcb3.html)	39
Fig. 10 Vera Chaves Barcellos. <i>Per(so)nas</i> , (série com 17 fotografias). 1980-1982. 40 x 30 cm cada. Detalhe da série apresentada na mostra O Grão da Imagem, Santander Cultural. (Santander Cultural, 2007, p.74).....	39
Fig. 11 <i>Sem título - Série Meu ponto de vista</i> (detalhe da série), 2002. 50 x 80 cm cada	40
Fig. 12 <i>Meu ponto de vista: recortes e manipulações</i> . Projeto de graduação, 2002. Conjunto de livro texto, livro de imagens e caixa.....	41
Fig. 13 <i>Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (Mariana)</i> , 2005.	43
Fig. 14 Fabiana Wielewicki. <i>Auto-retrato na torre</i> , 2003. (Wielewicki, 2005. p.70).....	46
Fig. 15 <i>Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (bilhar)</i> , 2007.	52
Fig. 16 Nan Goldin. <i>Sharon nursing Cookie on her bed, Provincetown, Massachusetts, USA</i> , 1989. (Costa, 2001, p.54).....	54

Fig. 17 <i>Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (Rio Vermelho)</i> , 2005.	55
Fig. 18 <i>Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (Baiana)</i> , 2004.	58
Fig. 19 <i>Sem título, Série Max</i> , 2004.	60
Fig. 20 Esquema apresentando as diferenças entre os pontos de vista (antes e hoje). Crédito da imagem: Paula Langie Araújo/Nektar Design	61
Fig. 21 Projeto MAX. <i>E-cards de Natal</i> , 2004. Fotografia: Mariane Rotter, Manipulação: Projeto MAX	62
Fig. 22 <i>Sem título, Série Max</i> , 2004/2005. Seis fotografias 45x30 cm. Estudo de seqüência	65
Fig. 23 Montagem da <i>Série Max</i> , Palácio das Artes em Belo Horizonte. Nov. de 2006.	66
Fig. 24 Montagem da <i>Série Max</i> (detalhe).	66
Fig. 25 Gerhard Richter. <i>Atlas</i> – painel 1, 1962. Álbum de fotografias (http://www.gerhard-richter.com)	68
Fig. 26 Gerhard Richter. <i>Family in the Snow. Atlas</i> - lâmina 1. Óleo sobre tela. 1966. 53x70 cm. (http://www.gerhard-richter.com)	68
Fig. 27 Gerhard Richter. <i>Womens Head in Profile. Atlas</i> – lamina 1. Óleo sobre tela, 1966. 35x30 cm. (http://www.gerhard-richter.com)	68
Fig. 28 <i>Arquivo 2004-2005</i> , detalhe.	70
Fig. 29 <i>Arquivo novas 2006-2008</i> , detalhe.	71
Fig. 30 Joseph Grigely. <i>Untitled Conversation at the Potato Café</i> (detalhe e vista), 1996. Tinta e grafite sobre papel, materiais diversos. Dimensões variáveis. (http://www.cohanandleslie.com).....	73
Fig. 31 Rosângela Rennó. <i>Apagamentos 1, 2, 3 e 4</i> , 2005. Livro.	75
Fig. 32 <i>Ciranda</i> – Ensaios em narrativas visuais. Paulo Silveira (org), 2005. Livro.	80
Fig. 33 Mariana Silva da Silva. <i>Posições para leitura</i> , 2005. (Imagem cedida pela artista)	80

Fig. 34 Mariana Silva da Silva. <i>Posições para leitura</i> , 2005. Série de fotografias 40 x 60 cm. (Imagem cedida pela artista)	80
Fig. 35 <i>PF</i> . Regina Melin (org.), 2006.	82
Fig. 36 <i>Amor</i> . Regina Melin (org.), 2007.	82
Fig. 37 Thomas Ruff. <i>Stoya, Portraits – neutral background</i> , 1986. 160 x 120,5 cm. (Cruel and Tender, 2003, p.41)	85
Fig. 38 Jeff Wall. <i>Milk</i> , 1984. (Burnett, 2005, p.1)	88
Fig. 39 <i>Sem título – Série meu ponto de vista (banheiro rosa)</i> , 2001. Fotografia. 80 x 50 cm	91
Fig. 40 <i>Sem título – Série meu ponto de vista</i> , 2002. Série com oito fotografias 50 x 80 cm. Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2004.	92
Fig. 41 <i>Indutor de percepção cotidiana</i> , 2006. Livro de artista. Em exibição na exposição Fiat Mostra Brasil. São Paulo, SP, 2006.	93
Fig. 42 <i>Banheiro rosa – Backlight</i> , 2007. 80 x 50 x 14 cm. Em exibição na exposição Conjunto (3). Porto Alegre, RS.	95
Fig. 43 Panorama da exposição <i>Conjunto(3)</i> . Fotografia de Fernando Bakos.	96
Fig. 44 <i>Indutor de percepção cotidiana – díptico</i> , 2004/2006. 30 x 80 cm.	101
Fig. 45 Boneco de livro produzido em junho de 2006 (10,5 x 9,5 x 1 cm).....	105
Fig. 46 Estrutura das páginas do livro <i>Indutor de percepção cotidiana</i>	107
Fig. 47 <i>Indutor de percepção cotidiana</i> , 2006. Livro. 48 pg. 500 exemplares.	109
Fig. 48 Martin Bruch. <i>Bruchlandugen</i> , 2000. Livro.	110
Fig. 49 Richard Billingham. <i>Untitle</i> , 1994. (Cotton, 2004, p.150)	111
Fig. 50 <i>Indutor de percepção cotidiana</i> , Livro. Recepção de hotel em São Paulo. Nov. de 2006.	116

Fig. 51 <i>Indutor de percepção cotidiana</i> , Livro. Quarto de hotel em São Paulo. Nov. de 2006.	116
Fig. 52 <i>Indutor de percepção cotidiana</i> , Livro. Café das Letras, Belo Horizonte. Nov. de 2006.	116
Fig. 53 Registro do livro <i>Indutor de percepção cotidiana</i> no sistema de bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na página da web da Livraria Cultura. (http://sabi.ufrgrs.br e http://livrariacultura.com.br)	117
Fig. 54 Ação de Laura Cogo deixando o livro <i>Indutor de percepção cotidiana</i> nas livrarias El Ateneo, Buenos Aires – Argentina e Livraria Argumento, Rio de Janeiro/RJ. Fotografias de Fabiano Goldoni.	119
Fig. 55 <i>Sem título (Banheiro branco)</i> , 2008.	127

Sumário

1 INTRODUÇÃO	13
2 O PONTO DE VISTA E O COTIDIANO	18
2.1 Parâmetros da imagem: a construção do olhar, o gesto do corte e seus agenciamentos	28
2.2 Intimidade comum: o meu ponto de vista como estética do cotidiano.....	51
2.3 A evasão à regra: movendo o ângulo de captação.....	59
2.4 Imagens do cotidiano: uma narrativa do mundo	67
3 OS LUGARES DA IMAGEM	77
3.1 Formas de espacialização da imagem	84
3.1.1 O meu ponto de vista e os lugares da imagem.....	90
3.1.2 Série Indutor de percepção cotidiana - Díptico.....	101
3.2 Indutor de percepção cotidiana - Livro.....	103
3.2.1 A produção.....	105
3.2.2 O livro.....	107
3.2.3 A ação.....	114
3.2.4 Ação participativa.....	119
4 PONTOS DE CONVERSA COMO UMA CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS	129
ANEXOS	135
ÍNDICE	178

1 Introdução

No presente trabalho desenvolvo aspectos da investigação iniciada a partir do Projeto de Graduação em Artes Plásticas, *Meu ponto de vista: manipulações e recortes*, concluído em 2002. Nesta etapa buscarei aprofundar alguns questionamentos – tais como os aspectos, as formas de espacialização e a recepção da imagem fotográfica – que permaneceram suscitando tanto investigações de ordem prática, quanto reflexões teóricas mais abrangentes.

A investigação anterior consistia em fotografar meu cotidiano a partir de um programa previamente estabelecido: tudo o que via sob a linha do horizonte dos meus olhos. Para expressar o meu ponto de vista em minha poética, explorava uma questão contingente, minha estatura física – tenho um metro e trinta centímetros – seguindo a regra que tracei anteriormente: a captura daquilo que está mais próximo de mim, como lugares, momentos e amigos. Nessa lógica, o enquadramento do notável no meu cotidiano, no qual minha estatura física incorpora a contingência, delimita a tomada de posição, configurando-se como condição *sine qua non* para o desenvolvimento da minha prática artística.

Para mim, a questão da altura do meu olhar é determinante. Daí resultam a altura dos enquadramentos de meus temas e a frontalidade com a qual me proponho captá-los. Nessa perspectiva, o meu ângulo de visão, por contingência, faz com que minha perspectiva do mundo seja outra.

Observando que tal projeto apontava ainda questões a serem exploradas, decidi ir mais além, no sentido de ampliar também as minhas investigações em relação às formas de espacialização das imagens por mim captadas, como também sobre os modos de recepção das imagens. Nesse mesmo horizonte questionarei, na seqüência à forma de apresentação das imagens, se reveladora de um olhar específico, de um ponto

de vista não usual, ou de uma cotidianidade particular. Assim, tendo já as experimentado, tanto no formato tradicional, ampliado sob papel fotográfico, dispostas na parede de uma galeria, quanto no formato de livro, permaneço com a dúvida e com a necessidade de continuar testando as possíveis formas de apresentação e de veiculação de minha poética.

Diante destas circunstâncias, a problemática desta pesquisa se dará em torno do tema “Meu ponto de vista”, e das questões acima relacionadas, as quais podem ainda gerar um amplo campo de discussões e de reflexões. O método que irei abordar nesta investigação se dará a partir da realização e da análise dos trabalhos em exposição, os quais serão produzidos durante o Mestrado. Relacionando minha poética com as obras de outros artistas que desenvolvem trabalhos com os quais me identifico, elaborarei um conjunto de referências no campo da arte, estabelecendo certos cruzamentos com outras produções e reflexões, com textos de teóricos e de artistas que observam e questionam seus próprios trabalhos. Nesse panorama, a presente pesquisa abarca perguntas sem respostas ainda muito nítidas, mas que já esboçam um caminho a ser seguido: Qual o lugar da imagem? Qual seria a melhor maneira de mostrar uma fotografia? Ampliada em uma exposição ou em um livro? Ou nos dois formatos? Uma fotografia, tomada de maneira rápida e sem muitas pretensões técnicas, deve ganhar formato monumental e ser exposta em galeria ou caberia melhor em um formato intimista, um *blog*, um livro?

Neste estudo destaco dois pontos importantes e estruturais que darão origem a investigação dividida em dois capítulos, *O ponto de vista e o cotidiano* e *Os lugares da imagem*, cujas subdivisões tratarão de retomar o início da investigação e nos quais desenvolverei os assuntos assim como detalharei os resultados obtidos nas exposições e experimentações mais recentes, os quais nos encaminham para uma continuação futura.

No primeiro capítulo, cuja temática se dará em torno do título “O ponto de vista e o cotidiano”, pretendo rever trabalhos anteriores, trazendo e articulando as referências que foram importantes naquele momento e que hoje me servem de base de aprofundamento: os parâmetros da imagem, pontos de vista, regras constituídas para a construção de obras e trabalhos que abordam o cotidiano.

Os teóricos Philippe Dubois, Inês Katzenstein, Michel Poivert, Annateresa Fabris, Jaques Aumont, Boris Kossoy e Rosalind Krauss, me auxiliarão no sentido de conceituar o “Meu ponto de vista”, o corte, a imagem, a regra, o programa (e a quebra deste), questões constitutivas e próprias ao meio fotográfico, debatidas ao abordar minhas fotografias e outras referências. A estes autores, vem somar-se Georges Perec, Luce Giard e Vilém Flusser, os quais me permitirão pensar as questões relacionadas com as formas de ver e de refletir sobre o olhar cotidiano, sobre o notável, o íntimo, assim como sobre as contingências que se estabelecem a partir do meu corpo.

Os artistas que escolhi analisar nesta etapa são – para refletir sobre questões da fotografia no cotidiano – Vera Chaves Barcellos, artista plástica que freqüentemente utiliza a fotografia como meio de anotar cenas cotidianas, e, Leopoldo Estol, artista argentino e meu contemporâneo, que também se utiliza da fotografia para suas anotações diárias, mas as realiza deslocando o seu objeto, seu tema, de seu contexto habitual.

Pensando as questões relacionadas à regra que criei para fotografar o meu cotidiano, na altura do horizonte dos meus olhos, destaco como contraponto um olhar sobre a produção e o pensamento de Alexander Rodchenko, artista russo do início do século XX que, com recortes fotográficos dinâmicos, realizou uma série de retratos explorando os princípios formais fotográficos, chamando a atenção para que se buscasse o olhar novo, deixando de lado os velhos pontos de vista já tradicionais. Também tomo como importante contraponto, um exemplo do que pode ser tomado

como o oposto do documento, analiso a série fotográfica de céus e nuvens de Stieglitz, denominada “Equivalentes”, na qual ele coloca em seu próprio princípio toda a questão do espaço na fotografia: as questões do corte e do fora-de-campo, como também a do enquadramento.

Os artistas-fotógrafos, meus contemporâneos, Fabiana Wielewicki e Cao Guimarães, serão meu suporte e alento, pois, como eu, eles estabelecem regras para criar suas obras e as modificam conforme uma negociação que estabelecem com o processo. Outra referência fundamental que será estudada é Nan Goldin, fotógrafa norte-americana que será minha guia para entender as questões ligadas ao tema do cotidiano, assim como pelos formatos e maneiras desenvolvidas para exibir estas imagens carregadas de intimidade. Os artistas Gerhard Richter, Joseph Grigely e Rosângela Rennó serão exemplares para pensar o agenciamento do arquivo de fotografias e de seus possíveis desdobramentos em obras.

Já no segundo bloco desta pesquisa, “Os lugares da imagem”, serão levantadas questões relacionadas às formas de espacialização, onde me deterei sobre as narrativas e a recepção das imagens pelo espectador. Proponho pensar sobre o espaço de uma publicação e nos demais aspectos que envolvem a produção de um livro de imagens. Paulo Silveira, pesquisador do livro de artista, virá contribuir com o entendimento sobre as narrativas visuais e sobre o livro de artista. A partir do pensamento de Silveira, segundo o qual a página do livro seria o local ideal para a imagem fotográfica, por oposição irei analisar obras com ampliações em escala monumentais, como é o caso dos artistas Thomas Ruff e Jeff Wall. Para acompanhar minha reflexão sobre seus trabalhos, trago a este estudo o pensamento crítico dos próprios artistas, além do pensamento produzido por teóricos como Jean-François Chevrier e Michel Poivert.

Para investigar o espaço do livro de artista em minha prática buscarei produzir uma publicação procurando ali testar o comportamento das imagens no formato

publicação e, explorando igualmente as possibilidades dadas pela reprodução, pela tiragem que permite multiplicar o exemplar e disseminá-lo, assim como pensar no deslocamento dos lugares da arte, da galeria para a casa, da biblioteca para um balcão de um café. Para detalhar melhor o enfoque do livro, da leitura e da mobilidade irei me apoiar em algumas questões que os autores Alberto Manguel, Walter Benjamin e Cristina Freire apontam. Proponho-me igualmente fazer um paralelo com outros artistas, buscando reconhecer questões decorrentes da publicação e analisando publicações dos artistas Martin Bruch, Richard Billingham, e Annelies Strba.

Com esta pesquisa, tratarei de me posicionar para responder ao desafio lançado por este conjunto de questionamentos levantados, colocando minhas imagens em teste e desvendando os aspectos que ficaram sem resposta na pesquisa anterior. Como por exemplo, abordar o enfoque da fotografia dita documental, que diz ser neutra e captar a verdade: Será possível produzir imagens neutras, sem algum traço pessoal? É possível dar o crédito fotográfico somente ao programa que o contratou e não ao indivíduo? Em relação aos modos de apresentação das imagens, minhas fotografias e a de outros artistas que me proponho analisar, posso perguntar: Que diferença se produz entre os modos de produção, inscrição e veiculação da imagem por mim criada? E ainda, sobre o método de trabalho de artistas plásticos que vem realizar suas obras a partir de programas ou regras, previamente definidas: O que interessa para o artista além da regra? Que abertura a processos narrativos ele instaura a partir da regra e da regra que se quebra? O que permite uma publicação?

Esclareço ainda, explicitando aspectos metodológicos, que busquei facilitar a organização deste referencial de leituras ao constituir um index das minhas referências teóricas e artísticas. Neste eu diferencio os artistas dos teóricos, escrevendo seus sobrenomes em negrito.

2 O ponto de vista e o cotidiano

*Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu?
De quem são os olhos que olham?*
Ítalo Calvino

Uma seqüência de fotografias tomadas de dentro de um ônibus, onde se vê um cão sentado no assento ao lado de seu dono. Parecem viajar juntos. Imagino que quem capta estas imagens está sentado próximo destes personagens, na poltrona ao lado, compartilhando o mesmo transporte e a mesma viagem. A fotografia parece ter sido tomada de maneira rápida, está levemente tremida – aspectos da fotografia digital, parecendo uma notação despreziosa. Faz lembrar um registro, como se a artista em questão, Vera Chaves Barcellos, estivesse fazendo um apontamento em uma caderneta diária, não com caneta e papel, mas sim, utilizando a máquina fotográfica. Registra fotograficamente momentos cotidianos, instantes que lhe são admiráveis, belos, ou que de alguma forma se abrem como possibilidades poéticas.

No texto que a artista escreveu para o catálogo de sua recente exposição *O Grão da Imagem*, em Porto Alegre¹, encontro conformidade em meu pensamento sobre seu trabalho em relação à fotografia e em relação a questões presentes em meu processo de trabalho. Barcellos diz:

Durante cerca de quase 35 anos, a fotografia tem sido o fio condutor de minha obra, além de uma espécie de caderno de anotações. Um processo constante que acompanha minha produção é a realização de fotos circunstanciais e documentais, que são como uma espécie de repertório de imagens que podem eventualmente ser utilizadas em obras futuras (BARCELLOS, 2007, p.83).

¹ *O Grão da Imagem*. Santander Cultural. Porto Alegre/RS. Curadoria de Fernando Cocchiarale, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. De 06 de maio a 29 de julho de 2007.



[1] Vera Chaves Barcellos. *Cão Veneziano* (série de 05, detalhe), 2003.
Fotografia, 64 x 84 cm.

Observamos que a tomada fotográfica de *Cão Veneziano* (fig.1) não permaneceu como anotação no caderno da artista, mas tomou forma de quadro e participou desta sua última exposição na cidade de Porto Alegre. No caso destas “anotações fotográficas”, a série *Cão Veneziano* ganhou importância e passou a ser ela mesma obra, e não recursos ou etapa para outro trabalho. A fotografia tomada de maneira rápida e despreziosa ganha estatuto de obra.

O crítico de arte, e um dos curadores da exposição, Agnaldo Farias, comenta que nestas fotografias “borram os contornos do animal e do que está a sua volta, concedendo-lhes, estranhamente, um aspecto pictórico e retardando, por isso, a temporalidade embutida no fato imediato” (FARIAS, 2007, p.34). Imagens que guardam características de pintura. Se por um instante revisássemos na história como

se deu o surgimento da fotografia, e em que meio ela foi criada, poderíamos lembrar que esta pôde contribuir muito para a pintura, pois praticamente surgiu em detrimento desta. Capturando instantes para serem trabalhados pelos pintores com mais tempo e detalhe, o surgimento da fotografia poupava os modelos de posarem longos períodos, capturando todas as minúcias da cena sem deixar escapar um só detalhe.

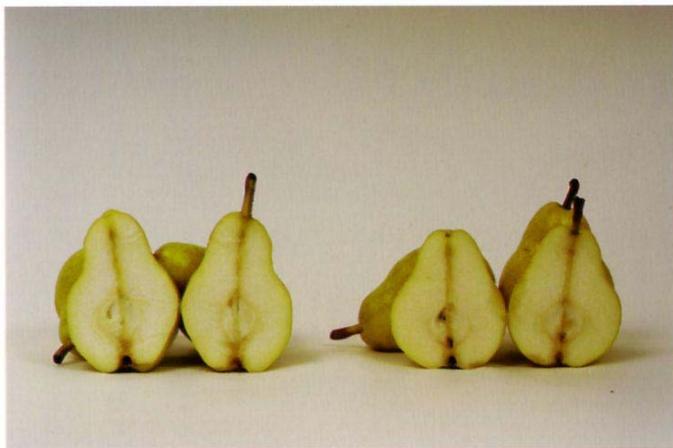
Lembremos que inúmeros artistas no início do século XIX utilizaram a técnica da câmera escura (obscura) como auxílio para a construção da imagem a ser posteriormente pintada. Em *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois comenta que a câmera escura é bem mais antiga que a própria fotografia e está ligada a visão perspectiva do Renascimento e que já era utilizada com frequência no século XVIII. Este tipo de aparelho é “o resultado da conjunção de duas investigações preliminares e distintas: a primeira, puramente *ótica* (...); a outra, essencialmente *química*, é a descoberta da sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata.” (DUBOIS, 2001, p.129).

Vera Chaves Barcellos, artista que já transitou por diversas mídias, é também pintora e fotógrafa. Talvez seja inconsciente, mas não surpreendente, este aspecto que Agnaldo Farias aponta na obra da artista, ou seja, que sua fotografia carrega aspectos pictóricos.

Leopoldo Estol, jovem artista argentino, apresentou nesta sexta edição da Bienal do Mercosul a série *Poxi-pics: imagens do início do século XXI* (fig.2), em que fotografa objetos cotidianos, de dentro de sua casa. São objetos comuns: maço de cigarros, frutas, pasta dental, e do mesmo modo que Vera, Estol também faz anotações do seu cotidiano por meio da fotografia.

Diferente de Barcellos, que captura fotograficamente a cena realizando sua anotação, é no estúdio fotográfico que Estol registra suas imagens, retirando os objetos escolhidos de sua cotidianidade e os leva para o estúdio. Lá monta a cena e, diante de

um fundo infinito e neutro, pensa a composição e iluminação. Neste deslocamento que o objeto sofre, quando é retirado da companhia dos demais elementos banais da vida cotidiana, Estol confere destaque àquele objeto. A imagem que cria é limpa e de certa maneira curiosa. Às vezes interfere sutilmente no objeto, cortando-o ao meio ou expondo seu interior. Apresenta-o de maneira não convencional.



[2] Leopoldo Estol. *Poxi-pics: imagens do início do século XXI*.
Fotografia, 2007.

A curadora argentina Katzenstein (2007, p.74) comenta que

entre fotos, textos, recortes de jornais, proclamas, vídeos e objetos, Estol brinca, simultaneamente, de ingenuidade e de megalomania; detecta com precisão certas lógicas do mundo do consumo e, ao mesmo tempo, se identifica com o emocional e até o confessional do discurso adolescente. Suas escolhas são brincalhonas, consumistas e até um pouco simplistas, por estarem tão ancoradas naquilo que se vê em casa, na rua ou no que se encontra no Google.

Estol captura estas imagens de maneira obsessiva (obsessivo por si mesmo, por seu mundo). Suas imagens lembram cartazes, o que denota sua influência pela publicidade, internet, pelos inúmeros bancos de imagens aos quais temos fácil acesso hoje. Dispõe seus objetos de modo banal, em situações de “possível origem documentária”.

Em, *A Fotografia Contemporânea*, Poivert (2002, p.142) esclarece que “o documento é uma resposta ao mundo das imagens sobre o terreno mesmo das imagens, o único meio, talvez, de se opor ao reinado sem reservas do espetáculo” e

é então uma utopia que se torna história desde alguns anos sob o nome de ‘documento’. O que não impede que o ‘documento’ adquira um valor de fetiche no discurso crítico. O documento viria encarnar, de alguma maneira ‘a última imagem’. A última imagem possível depois das desilusões e dos dogmatismos (p.142)².

Vejo em Estol a preocupação de captar e apresentar os “objetos do início do século XXI”, os objetos do seu cotidiano, que ele reconhece como seus. A ação do

² Tradução de Mariana Silva da Silva dos seguintes trechos: *Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle e C'est donc une utopie qui s'historicise depuis quelques années sous le nom de 'document'. Ce qui n'empêche nullement que le 'document' ne prenne à son tour valeur de fétiche dans le discours critique. Le document incarnerait en quelque sorte 'la dernière image'. La dernière image possible après les désillusions et les dogmatismes (p.142).*

artista, ao registrar estes objetos banais em imagem, de certa maneira, cria uma relação de fetichização em torno deles. A série *Poxi-pics: imagens do início do século XXI* parece encarnar o papel de “a última imagem”, a última imagem destes objetos pertencentes ao cotidiano de Estol.

Fotografar o cotidiano é tarefa difícil, pois o dia a dia vicia o olhar e esconde detalhes óbvios. Tentar enxergar a beleza e a poesia diária – o que é notável – requer além de percepção, tempo. Muitas vezes é necessário forçar um distanciamento para olhar. Consultando em um dicionário o vocábulo *notável* destaco seu significado: digno de nota, de atenção (...); que pode ser percebido; apreciável, sensível (...); que merece apreço (...); renomado por suas obras ou feitos; insigne (...); ilustre, pela posição que ocupa na hierarquia social (...); de grande vulto; considerável, extraordinário.

Procuro capturar imagens do meu cotidiano e tento perceber, a partir do recorte feito pela fotografia daquele instante, o que é notável para mim, digno de nota, essencial, importante.

Imagino que Leopoldo Estol retira os objetos escolhidos de seu meio comum para, quem sabe, tentar destacá-los. Leva-os para o estúdio, e lá, isolados de seus pares, ele eleva estes objetos a uma categoria superior dos que ficaram para trás, dos rejeitados. Talvez Estol tenha encontrado a sua forma de ver também o que é notável em seu dia-a-dia, fazendo esta escolha e colocando-a em cena.

Vera Chaves Barcellos, por outro lado, captura o notável para si no exato local e instante em que o percebe. Não o desloca do lugar onde o encontrou, mas congela-o com o retrato captado pela máquina fotográfica, como quando fotografa o cão viajando ao lado de seu dono, há pouco comentado.

Observando meu processo de trabalho e a utilização que faço da fotografia como apontamento, vejo que o notável para mim está nas pequenas coisas, nos objetos

cotidianos e nos gestos comuns: no prato de sopa misô do almoço com os amigos (fig.3), na carteira de cigarros, na viagem de trem tendo a companhia do cão. Registro o cotidiano, fotografando momentos vividos, separando-os do real para então tentar ver o notável. Confio nas imagens que capturo para tentar ver melhor.

O escritor francês Georges Perec, falecido nos anos 80, escreveu novelas e ensaios permeados de jogos de palavras e de exercícios de escrita. Não sou fluente em seu idioma, porém, a partir de tradução feita por Mariana Silva da Silva de alguns trechos dos textos de Perec, foi possível entrar em contato com algumas das obras deste autor.



[3] *Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (miso soup)*, 2005.

Em *Espécies de Espaços (Espèces d'espaces)* de 1974, Perec propõe para o leitor uma série de ações e exercícios práticos de observação, em casa, no prédio que habitamos, na rua. Perec (1974, p.70) escreveu: “Trabalhos práticos / Observar a rua, de tempos em tempos, talvez com uma preocupação sistemática. / Aplicar-se. Tomar seu tempo. / Anotar o lugar: o terraço de um café perto do cruzamento Bac-saint Germain. / a hora: sete horas da noite / a data: 15 de maio de 1973 / o tempo: fixo com sol.”³ e conclama para a percepção do notável em nosso cotidiano: “Anotar o que se vê. O que se passa de notável. Sabe-se ver o que é notável? Há algo que nos assuste? Nada nos assusta. Não sabemos ver.” (PEREC, 1974, p.70).⁴

Voltando às minhas referências artísticas descritas no início deste texto, Vera Chaves Barcellos e Leopoldo Estol, procuro encontrar o que seria notável para estes dois artistas e pensar o notável também no meu processo artístico. Para ambos, assim como para mim, o notável está no cotidiano, na atenção aos objetos e momentos diários – o tom rosado do céu ao pôr do sol, o gato no muro, a paisagem vista da janela do meu quarto. Capturar estes aspectos cotidianos e revelar ao outro que o faz extraordinário, cada qual a sua maneira.

Em uma publicação póstuma de Perec, *Tentativa de esgotar um lugar parisiense (Tentative d'épuisement d'un lieu parisien)*, de 1982, o autor escolhe passar três dias em uma certa região da cidade de Paris, observando, vivendo e participando. Desde a manhã até à noite, percorre diferentes locais ao redor da Praça Saint-Sulpice como cafés, tabacarias, o banco da praça, e toma nota do que pode captar ao redor. Os prédios, a movimentação dos pedestres, carros, ônibus de turismo, o tempo, aves. Vivencia estes lugares e faz anotações em seu bloco, a seu modo, com papel e caneta.

³ Tradução de Mariana Silva da Silva.

⁴ Idem à nota anterior.

Ao longo destes três dias no qual o escritor segue executando seu programa de observação daquele cotidiano, ele se questiona:

O que mudou em relação à véspera? A primeira vista, é realmente a mesma coisa. Talvez o céu esteja mais nublado? Seria realmente uma idéia pré-concebida dizer que existe, por exemplo, menos pessoas ou menos carros. Não se vê pássaros. Há um cachorro no aterro. Acima do prédio Récamier (mais ao longe?) se destaca no céu um guindaste (estava ali ontem, mas não lembro de tê-lo notado). Não saberia dizer se as pessoas que se vê são as mesmas de ontem. E se os carros são os mesmos de ontem? No entanto, se os pássaros (pombas) viessem (e por que não viriam?), estaria certo de que seriam os mesmos. Muitas coisas não mudaram, aparentemente, não se mexeram (as letras, os símbolos, a fonte, o aterro, os bancos, a igreja, etc); eu mesmo me sentei na mesma mesa (PEREC, 1974, p.33-4)⁵.

O autor monitora o ambiente e parece se fixar nas diferenças que ocorrem na paisagem de um dia para o outro – se houve realmente mudanças de um dia para o outro – a partir deste acúmulo de observações que ele se propôs a fazer. O olhar do todo se fragmenta, colocando o cotidiano em dúvida, como me referi anteriormente. A cidade, os pedestres, os cafés pareciam iguais?

Perec (1974) não chega a concluir sua dúvida sobre o que poderia ter mudado de um dia para o outro. Certamente o banco da praça já não era mais o mesmo depois daquele dia em que foi notado pelo escritor. As pombas, os letreiros dos prédios, os turistas tampouco. Quem seria capaz de nos mostrar esta sutil diferença? As fotografias? As anotações? A comparação entre o acúmulo destes registros?

⁵ Tradução de Mariana Silva da Silva do seguinte trecho: *Par rapport à la veille, qu'y a-t-il de changé? Au premier abord, c'est vraiment pareil. Peut-être le ciel est-il plus nuageux? Ce serait vraiment du parti pris de dire qu'il y a, par exemple, moins de gens ou moins de voitures. On ne voit pas d'oiseau. Il y a un chien sur le terre-plein. Au-dessus de l'hôtel Recámier (loin derrière?) se détache dans le ciel une grue (elle y était hier, mais je ne me souviens plus l'avoir noté). Je ne saurais dire si les gens que l'on voit sont les mêmes qu'hier, si les voitures sont les mêmes qu'hier? Par contre, si les oiseaux (pigeons) venaient (et pourquoi ne viendraient-ils pas) je serais sûr que ce seraient les mêmes. Beaucoup de choses n'ont pas changé, n'ont apparemment pas bougé (les lettres, les symboles, la fontaine, le terre-plein, les bancs, l'église, etc.); moi-même je me suis assis à la même table.*

Imagino que após tantos dias vivenciando aquele mesmo lugar, ao redor da Praça Saint-Sulpice, o espaço antes público, tornou-se privado para Péc, íntimo, afetivo. Tornou-se o espaço ideal que Giard (1996, p.207) descreve em *A Invenção do Cotidiano*: “o espaço privado é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam rostos de amados, onde as ruas são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada quase à vontade”.

O notável não seria este modo de seleção de aspectos a reter, que fazem alguma diferença? Que chamam a ver aspectos que selecionamos em detrimento de outros. Tão banais e singelos, mas que, por algum motivo, passam a ter importância para nós.

2.1 Parâmetros da imagem: a construção do olhar, o gesto do corte e seus agenciamentos

Por séculos os pintores permaneceram fazendo a mesma velha árvore “do umbigo”. Os fotógrafos seguiram estes. Quando eu apresento uma árvore fotografada de cima, tal qual fora um objeto industrial, como uma chaminé – isso cria uma revolução nos olhos do filisteu e no velho estilo perito em paisagens.

Dessa maneira eu estou expandindo a nossa concepção do objeto ordinário, do objeto cotidiano.

Alexander Rodchenko

Rodchenko⁶ defendia que cada fotografia deveria mostrar um ângulo novo que ampliasse o campo de nossas representações visuais. Fotografou frequentemente seus assuntos em ângulos ímpares buscando chamar a atenção do espectador. Segundo Fabris (1997), essa “obrigação de experimentar”, desdobrava-se numa série de recursos que resultaram em novos pontos de vista, numa nova visualização do cotidiano. Vindo das artes gráficas, de geometria concreta e rigorosa, praticava tomadas inusitadas – de cima para baixo, de baixo para cima, em diagonal – estabelecendo uma clara relação entre uma visualidade transformada e a paisagem industrial, ampliando nossa concepção do objeto corriqueiro, cotidiano, conforme coloca Fabris (1997).

Vemos na imagem do homem tocando trompete (fig.4), uma fotografia em preto e branco em que o ângulo escolhido para retratar o personagem é de baixo para cima, um primeiro exemplo desta questão. Do rosto do trompetista, vê-se apenas o queixo, os lábios encostando o bico do trompete, a ponta do nariz, um pouco dos

⁶ Alexander Rodchenko (1891, São Petersburgo – 1956, Moscou / Rússia) foi um dos artistas mais versáteis do Construtivismo a emergir após a Revolução Russa (1917). Trabalhou como artista plástico e designer gráfico antes de se voltar para a fotografia e a foto-montagem. Sua fotografia era socialmente engajada, inovadora, e oposta ao retrato estético da época.

olhos, a testa. A imagem foi captada durante um desfile de pioneiros, uma apresentação patriótica Russa.



[4] Alexander Rodchenko. *Pioneer Trumpeter*, 1930.

Rodchenko (1989, p.241-2) manifestou:

A arte não tem lugar na vida moderna. Continuará a existir somente enquanto houver uma mania pelo romântico e enquanto houver pessoas que amam belas mentiras e belos enganos. Todo homem moderno e culto deve se engajar na guerra contra a arte, assim como contra o ópio. Fotografe e seja fotografado! Cristalizar o homem não por um único retrato “sintético”, mas por muitos instantâneos tirados em horas diferentes e em diferentes condições. Pinte a verdade. Valorize tudo que é real e contemporâneo. E nós seremos pessoas reais, não atores.”⁷

⁷ Tradução minha do trecho: *Art has no place in modern life. It will continue to exist as long as there is a mania for the romantic and as long as there are people who love beautiful lies and deception. Every modern cultured man must wage war against art, as against opium. Photograph and be photographed!*

Com estes recortes dinâmicos, Rodchenko realiza uma série de retratos explorando seus princípios formais fotográficos. Nenhum personagem é retratado frontalmente como tradicionalmente é reconhecido o retrato fotográfico. Em todas as tomadas os personagens da manifestação popular são vistos de baixo para cima e em ângulo. Rodchenko (1997, p.242) preferia, assim, experimentar e proporcionar novos ângulos a fim de apresentar “a pessoa real e não um ator”.

Os novos ângulos de Rodchenko buscam capturar outras possibilidades de ver e causam grande estranhamento. A fotografia começava a expor vistas desconhecidas ao olhar habituado. No texto *Ignorância Absoluta ou um Truque Mesquinho?*, Rodchenko chama a atenção para que os fotógrafos, seus contemporâneos, deixassem de olhar somente para frente, que não olhassem apenas para os velhos pontos de vista já tradicionais e que buscassem o olhar novo. Como Rodchenko mesmo diz, deixar de lado a fotografia “a partir do umbigo” com a câmera pendurada no estômago.⁸

Desta forma o artista conclamava para que saíssem em busca da captura do novo olhar, impulsionado por um novo e acelerado ritmo de vida que o início do século XX começava a estabelecer. Deste modo o rosto dos atletas em desfile – capturados de baixo para cima – a chaminé da fábrica conhecida apenas da maneira tradicional, quando vista da rua, em pé, da altura do olhar dos pedestres, são apresentados de uma forma outra por Rodchenko.

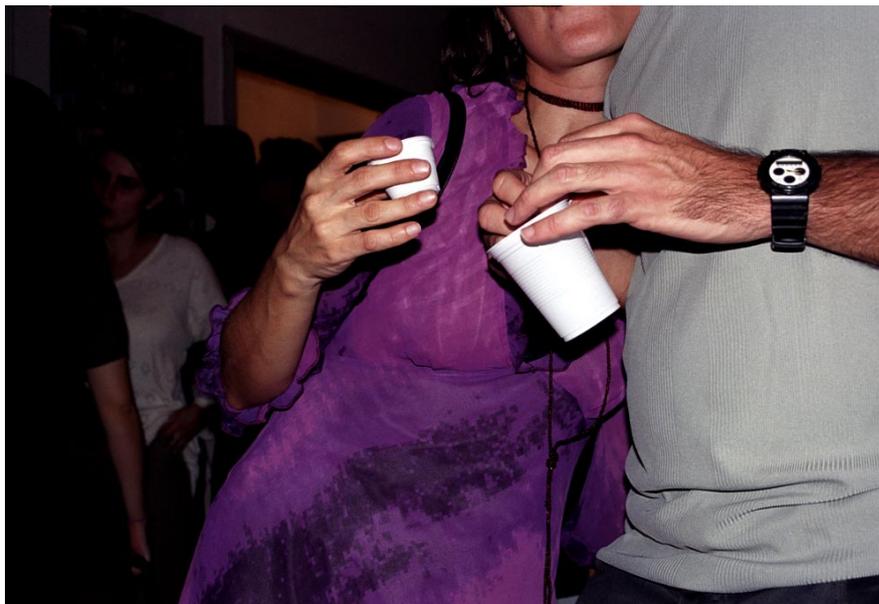
Pensando nestas questões relacionadas à captação, observamos que, na minha prática artística, tiro proveito de minha baixa estatura para expressar o meu ponto de vista. Como regra de trabalho, desta altura eu estabeleço o recorte para o meu olhar,

Crystallize man not by a single 'synthetic' portrait, but by a whole lot of snapshots taken at different times and in different conditions. Paint the truth. Value all that is real and contemporary. And we will be real people, not actors.

⁸ Texto traduzido por Jorge Bucksdricker se encontra no Anexo D.

que se dá quando me posiciono com a máquina fotográfica na altura do horizonte dos meus olhos e registro meu cotidiano: meus lugares e meus amigos.

No meu processo, primeiro estabeleço o enquadramento, depois sigo para o ato. O recorte obtido pelo meu gesto de fotografar, que acaba por suprimir algumas partes da cena como, por exemplo, o que seria o principal foco de um retrato segundo a tradição histórica desse gênero: o rosto das pessoas, revelador de suas identidades, e acaba por evidenciar outras, como os detalhes, as mãos, os gestos instantâneos daqueles que foram capturados. Como quando, num vernissage, encontro um casal amigo – ela de rosa, ele de cinza e peço permissão para fotografar (fig.5). Capturo o momento, experimento o recorte do meu olhar. Posiciono a câmera, miro através do visor da máquina e aperto o botão. O retrato do casal é capturado seguindo esta regra, mas a foto parece peculiar, pois desta posição corto os rostos dos retratados deixando em evidência apenas suas mãos, sua roupa, detalhes que passam a ter maior importância devido ao enquadramento incomum.



[5] *Sem título – Série Meu ponto de vista (Torreão), 2002.*

Se para Rodchenko a busca pelo ângulo novo foi impulsionado pelo desejo de experimentar, para mim a questão contingente do meu olhar, definida por minha estatura física, é determinante do que entra na imagem. É esta altura de enquadramento e a frontalidade com a qual me proponho captá-lo, que define meu trabalho, dada pela minha estatura de um metro e trinta. Meu ângulo de visão é por contingência, diferenciado das demais pessoas, o que faz com que minha perspectiva seja outra.

Segundo Rodchenko, cada imagem deveria resultar em novos pontos de vista, e ser construída sobre uma combinação complexa de luz e sombra, fornecendo uma nova noção do espaço, não podendo haver foto sem a apresentação do objeto sob um ângulo inesperado. Em minha forma de trabalhar e a cada nova fotografia, não busco um novo ângulo, já que este está determinado e assumido. Sigo com ele e apresento a realidade de uma outra maneira. Assim como Rodchenko apresentou-nos novos ângulos, novos pontos de vista, revelo o meu modo de enquadrar e de olhar o mundo.

Aproprio-me, porém, dou um novo sentido ao conceito de *protocolo operatório* criado, segundo Baqué (1998, p.118), nos anos 30, no período da Depressão, quando Walker Evans (fig.6) e outros fotógrafos receberam do Governo dos Estados Unidos a missão de fotografar e documentar a América e os americanos⁹. Para que o espectador, ao admirar as fotografias, compreendesse a sensação de um olhar único, como se as imagens tivessem sido produzidas por uma só pessoa. Buscou-se através deste protocolo criar um só estilo de fotografar onde a frontalidade era constante e o caráter documental. Com seus temas definidos, a subjetividade do fotógrafo atrás da câmera desapareceria. Todos os profissionais envolvidos com o programa captariam imagens como se fosse um só a dar conta de fotografar todo o país. Produziram uma representação o mais neutra possível do contexto em questão.

⁹Além de Evans, participaram desta missão, que teve o nome de FSA – *Farm Security Administration*, Dorothea Lange, Margaret Bourk-White, Russell Lee, entre outros.

O protocolo operatório desenvolvido por Evans e seus companheiros, os fotógrafos que integraram a missão da *FSA*, teve o propósito de documentar o país. A regra que eu criei, por outro lado, minha tomada de posição – fotografar na linha do horizonte dos meus olhos – é de fato menos ideológica, menos rígida e mais afetiva que o protocolo de Evans. Seguindo esta regra (que tracei) busco capturar algo que está mais próximo de mim como lugares, momentos, amigos, fazendo o enquadramento do notável no meu cotidiano, no qual minha estatura física torna-se a contingência que delimita minha tomada de posição.



[6] Walker Evans. *Alabama Cotton Tenant Farmer Family*, 1936.

Na seqüência, irei me deter um pouco mais em aspectos da fotografia documental. Aproveito, desde já, para me colocar uma questão: seria mesmo possível ao fotógrafo por detrás da câmera desaparecer, assim como o desejava o programa da fotografia documental de Evans, conceitualmente? Será possível produzir imagens

neutras, sem algum traço pessoal? É possível dar o crédito fotográfico somente ao programa que o contratou e não ao indivíduo?

Podemos contrapor alguns pontos de vista sobre o documento. A partir do que escreve Kossoy (2001, p.50): “Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.”

Um outro exemplo pode ser tomado como o oposto do documento. É a série fotográfica *Equivalentes* (ou *Equivalências*) de Alfred Stieglitz (fig.7). Rosalind Krauss se dedica a refletir sobre esta série em um importante texto publicado no livro *O fotográfico*. Krauss (2002, p.140) nos fala que nesta obra de Stieglitz:

Esqueceu-se um aspecto aqui, aspecto que, segundo as definições ontológicas de certos autores, é essencial para a definição da fotografia. Este aspecto é o reconhecimento do recorte da realidade, pelo fato que, se a fotografia reproduz bem o mundo, ela só o faz em fragmentos.

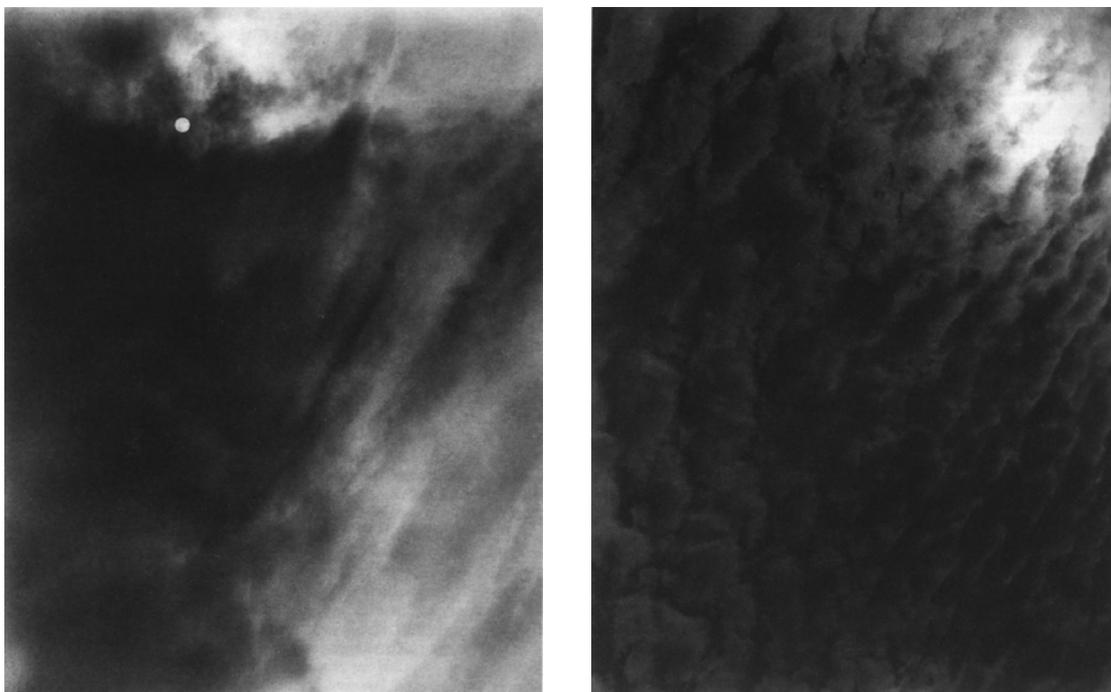
Stieglitz dedica cerca de dez anos para produzir a série *Equivalentes*, onde fotografa céus e nuvens de modo ininterrupto. Assim como Krauss, Dubois também discute as importantes questões que a série fotográfica de Stieglitz traz para o campo da arte e da imagem, e confirma que, nesta série fotográfica, o recorte não é apenas um fenômeno mecânico, mas a única coisa que constitui a imagem. Os céus fotográficos de Stieglitz colocam em seu próprio princípio toda a questão do espaço em fotografia: as questões do corte e do “fora-de-campo”¹⁰, como também a do enquadramento. Perde-se a noção do que se está vendo e qual é o lado correto da imagem (DUBOIS,

¹⁰ Segundo Aumont (2001, p.227), foi o cinema que deu a forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Para ele, “o fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável”.

2001). Por não guardarem nenhum referente do fotografado, estas imagens podem ser consideradas o oposto do documento.

Nestas fotografias “o gesto do corte funciona, por assim dizer, ‘*em estado puro*’, em que não existe nada para construir a foto além de um *cut* único, primeiro, constitutivo” (DUBOIS, 2001, p.200). Pensando no corte, no que é enquadrado, no que permaneceu dentro do campo de visão do fotógrafo, automaticamente passa-se também a reparar no que ficou de fora, o fora de campo, fora do recorte da fotografia.

Qualquer tomada fotográfica do céu parecerá um recorte, devido sua amplidão. No caso das fotografias de Stieglitz, um recorte em que não nos permitirá identificar nem a parte de cima nem a de baixo da imagem, pois não guardam referências para nos apoiarmos espacialmente, como por exemplo, o chão, a linha do horizonte. Nem mesmo as nuvens têm um “lado de cima ou um lado de baixo”. Estas fotografias “tornam sensível a resistência de seu objeto a um manejo interior, elas postulam a ausência de fundamentos da composição, exatamente como um *Ready-made* de Duchamp, por exemplo, faz um curto-circuito em qualquer discussão sobre as relações internas entre os seus elementos” (KRAUSS, 2002, p.141). As fotografias da série *Equivalentes* dão margem para discutir a questão do recorte puro, ecoando em cada um dos pontos da imagem.



[7] Alfred Stieglitz. *Equivalents*, 1923-1931.

No meu processo, que resulta nas séries anteriormente apresentadas, observamos que a regra que estabeleci para o meu gesto de fotografar é incorporada ao meu ato e define minha prática artística no cotidiano. Quando aponto a câmera não apenas para a linha do horizonte, mas também para cima, ou para baixo, não excluo nem elimino a regra já estabelecida, mas busco ampliar este ato.

Se o recorte revelado pela máquina fotográfica no momento da captura – como, por exemplo, na fotografia do casal comentada acima (fig.5) – elimina o rosto da pessoa retratada, então o rosto, o que tradicionalmente conhecemos como a identidade de uma pessoa, se perde (não para mim, que ainda sei quem está ali). O espectador vai passar a imaginar a face daquele corpo. Ele passará talvez a prestar atenção na roupa, no relógio, com quem se parece, para tentar identificar quem é o sujeito fotografado. Dubois nos esclarece que o que a fotografia não mostra é tão

importante quanto o que ela revela. Existe uma relação inevitável do fora com o dentro do enquadramento. Sabe-se que este ausente está presente, mas fora-de-campo, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado (DUBOIS, 2001).

Este recorte parece abrir, por consequência, a possibilidade de olhar outros detalhes e nos fazer ver outras coisas que não seriam observadas em circunstâncias normais, o ponto de atenção da foto. O rosto, o olhar (identidade), que neste momento não está ali, encontra-se fora-de-campo, além das bordas da imagem.

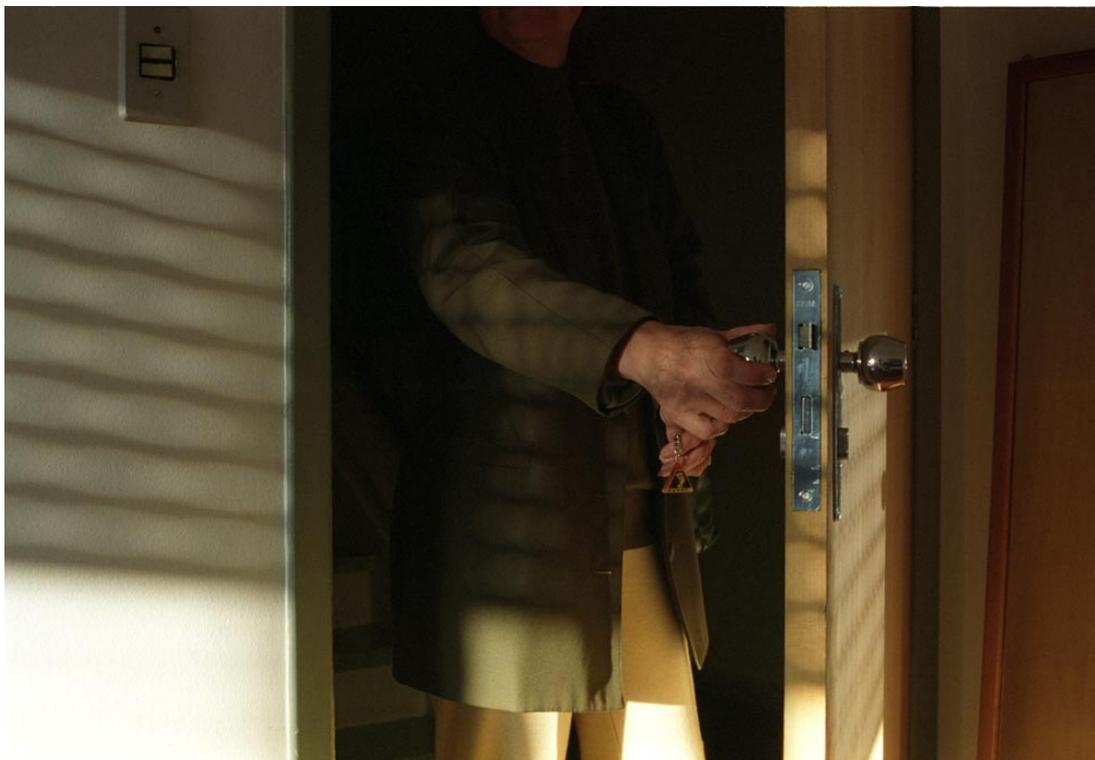
Na série *Meu ponto de vista*, os detalhes passam a ter toda a importância na foto, os detalhes e principalmente as mãos. O gesto da pessoa que foi fotografada fica em evidência. O meu gesto de fotografar torna evidente o gesto de abraçar, de pegar um objeto, de conversar. Antes, o rosto era para onde eu dirigia meu olhar. Agora, por este recorte, as mãos parecem substituir as expressões do rosto.

Flusser (1994, p.104), filósofo tcheco que por muitos anos morou no Brasil, escreveu sobre os diversos tipos de gestos que ocorrem em nosso cotidiano, entre eles, o gesto do fotógrafo:

O gesto do fotógrafo é um gesto filosófico; ou, dito de outro modo: desde que a fotografia foi inventada é possível filosofar não apenas entre as palavras, mas também no meio das fotografias. Isto se deve ao gesto de fotografar ser um gesto de ver.

Novamente o notável acena, chama a atenção para o gesto de minha mãe abrir e fechar a porta saindo de casa para trabalhar (fig.8). Gesto repetido diversas vezes ao sair e ao retornar da casa. O gesto de arrumar a bolsa, o molho de chaves, pentear o cabelo, passar batom nos lábios. É o motivo que eu escolho para investigar fotograficamente. Buscar o notável nestes gestos tão comuns e que ocorrem em todos os lares. É neste espaço doméstico, íntimo, que nos descreveu Giard (1996) de onde parto para fazer minhas investigações fotográficas. Onde me sinto confiante e aconchegada. Fotografar para ver. Fotografar para filosofar.

O território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das “artes de fazer” é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente. De tudo se faz para não “retirar-se” dela, porque é o lugar “em que a gente se sente em paz”. “Entra-se em casa”, no lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem (p.203).



[8] *Sem título - Série Meu ponto de vista (Muti)*, 2002.

Interesso-me igualmente por outra série fotográfica de Vera Chaves Barcellos (fig.9 e 10). Podemos dizer que *Per(so)nas*, realizada nos anos 80, na qual a artista fotografa pessoas em situação de espera nas ruas da cidade, são retratos incomuns, pois foram capturados a partir das costas do retratado, a partir das pernas até o pé. Esta série, também exibida recentemente na mostra *O Grão da Imagem*, foi disposta junto ao chão, e não presa à parede, como comumente se expõe fotografias em locais de arte. As fotografias das pernas das “personas” foram exibidas no mesmo ângulo em que

foram tomadas. Esta forma de exposição devolveu à obra a condição da captação. Apresentou esta noção na recepção das imagens. Para ver, era necessário baixar-se um pouco. No mínimo, baixar o olhar.

Moacir dos Anjos, um dos curadores da mostra, aponta que a série *Per(so)nas*,

... trai, ainda no título, a importância da imagem pública na construção de identidades privadas. No lugar de rostos, são meias, sapatos, calças que distinguem umas das outras mulheres. Não há nessas imagens, contudo, juízo de valor estável; cabe a quem as vê imaginar a que tipos de pessoas correspondem aquilo que mostram (ANJOS, 2007a, p.44).

O rosto, comumente identificado como a identidade da pessoa, não é visto e a identidade passa a ser revelada por outros aspectos, como os trajés destas mulheres.



[9] e [10] Vera Chaves Barcellos. *Per(so)nas*, (série com 17 fotografias) 1980-1982, 40 x 30 cm cada (detalhe) e detalhe da série apresentada na mostra *O Grão da Imagem*, Santander Cultural.

No referente ao meu processo de trabalho constato que, primeiro construo o meu olhar – na altura do horizonte dos meus olhos – depois o fotografo, capturando a imagem. Na série *Meu ponto de vista* (fig.11), realizada e exibida pela primeira vez em 2002, apresento uma seqüência de fotografias em que capturei, a partir de uma tomada de princípio própria, meus amigos em situações cotidianas diversas: no parque, no atelier de gravura, no escritório de trabalho. Observei que estes retratos, quando expostos individualmente, não apresentam a mesma força e a potência que quando arranjados em seqüência. Na seqüência, lado a lado, é que se evidenciam as questões que quero levantar nesse momento: a altura do olhar, o corte, o gesto, o detalhe. Assim como nas fotografias de Vera Chaves Barcellos, o arranjo em seqüência torna visível o método do meu processo.



[11] *Sem título – Série Meu ponto de vista* (detalhe da série), 2002. 50 x 80 cm cada.

A seqüência de imagens da série *Meu ponto de vista* foi exposta em conjunto em duas ocasiões¹¹ e também tomou o formato de livro, mantendo a ordem e o encadeamento a que foi submetida desde o início. O livro, que foi parte integrante de meu projeto de graduação, foi impresso em uma única folha medindo 12 x 144 cm. (fig.12), dobrada em formato de gaita. Ao manuseá-lo, pode-se ver a seqüência de imagens e os gestos, assim como deter-se em cada um. Lado a lado, as imagens se

¹¹ Em exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, para a defesa de meu projeto de graduação em artes, em out. de 2002 e na Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo/RS, como parte integrante da exposição individual *Meu ponto de vista*, de 19 de Maio a 12 de Jun. de 2004.

encadeando, presas a folha podem ser vistas em uma única vez na grande tira. A minha intenção foi a de manter no livro a mesma impressão que se tinha ao ver as fotografias em seqüência na parede da galeria: a coletânea de uma seqüência de gestos.



[12] *Meu ponto de vista: recortes e manipulações*. Projeto de graduação, 2002. Conjunto de livro texto, livro de imagens e caixa.

Um outro aspecto a reter é o da utilização da cor e de sua manipulação. Quando iniciei com a fotografia em preto e branco, cumpria as exigências das disciplinas de fotografia. Tão logo pude, parti para a foto em cor que se mostrou necessária. Após a tomada, os fotogramas selecionados eram digitalizados e trabalhados no *Photoshop*. Ao transformar a imagem do processo analógico para o digital, eu buscava fazer pequenas alterações nas cores e no contraste da imagem. O arquivo digital permitia variadas possibilidades de impressão: em papel fotográfico, *plotter*, ou cópia obtida em impressora.

Observei que a transição do filme, preto e branco para colorido, ocorreu naturalmente, acompanhando as necessidades e transformações do trabalho, assim como ocorreu a mudança do processo analógico para o digital, movida pela vontade de expandir as possibilidades e pela curiosidade que estes problemas me provocavam. Se antes era possível digitalizar o negativo, abrindo um grande leque de possibilidades

para trabalhar e criar, a fotografia digital veio ampliar ainda mais esse leque de alterações e de sutis modulações de cor.

Com o advento da fotografia digital, observo que o tempo se acelera, acabando com o limite de poses por filme – do qual a fotografia analógica era refém. Diminui o custo do processo e se elimina a procissão entre a revelação do filme e ampliação das cópias. O filme de 36 poses foi sendo trocado por cartões de memória cada vez mais ilimitados. A revelação e ampliação das fotos foram sendo substituídas pelos programas de visualização e de tratamento de imagem digital. O número de “clicks” por segundo, multiplicou-se numa escala assustadora. Todas essas facilidades e infinitudes de possibilidades geram a possibilidade de ter um largo arquivo de imagens.

Porém, mesmo diante da proliferação de possibilidades e de facilidade na captura, eu me mantenho apegada a um arquivo seletivo de minhas imagens. Se a cada dia este arquivo cresce mais e novas imagens são adicionadas, o momento de criação se dá quando estou produzindo novos agenciamentos. Um novo trabalho surge quando recorro a este arquivo e revejo as imagens. Dispostas em ordem cronológica, a qualquer momento podem tomar outro arranjo, por tema, formas ou, talvez ainda, algum arranjo que eu não saiba explicar o motivo. No capítulo *Imagens do cotidiano: uma narrativa do mundo* irei retomar este assunto, apresentando meu arquivo digital e tecendo relações com outros autores.

Comecei a experimentar a fotografia digital quando tive a oportunidade de adquirir uma câmera fotográfica do tipo *point and shot*. Pequena e prática para carregar, estava sempre com ela no bolso para capturar imagens do dia a dia. Esta câmera facilitou a tomada de fotografias do cotidiano, pois tornou possível obter uma visão do enquadramento no visor, uma tela de cristal líquido, na qual a cena se encena antes de ser capturada. Percebi que, com este tipo de câmera, não se fazia mais

necessário olhar através do visor da câmera. O momento do “click” não se dá da mesma forma, quando no interior da câmera reflex, o jogo de espelhos da câmera se move e o obturador abre-se para capturar a imagem, deixando o fotógrafo cego diante da cena a ser fotografada. Na fotografia digital, estamos sempre de olhos abertos, vendo tudo que nos cerca.

O deslocamento da posição da câmera fotográfica, da altura do horizonte dos meus olhos para as mãos, libertou o meu olhar de um ponto de vista fixo, para um olhar mais inquieto e curioso. O retratado passou a ter um rosto, às vezes um rosto (talvez) estranho e desfigurado pelo ângulo de captação, mas ainda da altura do meu olhar.



[13] *Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (Mariana), 2005.*

Esse olhar deslocado da regra frontal, presente nas séries anteriores, e que não está mais fixo ao visor da câmera fotográfica, como costuma ser com a câmera Reflex, permitiu-me a descoberta de um outro ponto de vista, o qual estimulou a pesquisa e a busca por ângulos inusitados.

A imagem da *Série Indutor de percepção cotidiana (Mariana)* é um bom exemplo para ilustrar esse ângulo recém comentado (fig.13). A imagem mostra um par de pernas roxas, com uma leve distorção devido ao ângulo em que foi captada. As pernas entram em diagonal e cruzam a imagem, terminando no pé, no centro do retângulo. Fotografei as pernas de uma amiga que vestia uma meia-calça roxa muito atraente ao olhar. Chamou-me este detalhe e o capturei.

Neste caso, como nas fotografias do início de minha pesquisa, em que meu programa de trabalho se mantinha rígido (fotografar na altura do horizonte dos meus olhos o meu ponto de vista) não vemos o rosto da pessoa fotografada. Nesta imagem que apresento agora, nem as mãos aparecem. Aqui, o motivo pelo qual o rosto da pessoa ficou fora de campo foi porque o foco eram as pernas de fato. O recorte da imagem, neste momento, se deu pelo deslocamento do meu foco de interesse. Não mais apenas captar o cotidiano na altura da linha dos meus olhos (regra anterior), mas também, olhar para os lados, para outros ângulos.

A câmera fotográfica passou a ser o olho que se desloca do corpo do fotógrafo e a partir deste deslocamento passei a ver o que o meu olho de fato não enxerga, pois está preso à cabeça. Nesta etapa então, passo à uma nova regra, estabeleço parâmetros de mobilidade, porém, presa a contingência corporal acima descrita.

Neste momento lembro-me do trabalho *Auto-retrato na torre* de Fabiana Wielewicky, artista plástica catarinense, que residiu em Porto Alegre durante o período

de seu mestrado em Artes junto a este mesmo programa de pós-graduação¹². O trabalho realizado em 2003 consiste em uma fotografia com 50 x 75 cm e um vídeo com 1 min. e 33 seg. (fig.14).

A artista apresenta o programa e escreve:

O trabalho constitui-se na tentativa de execução de um auto-retrato na janela superior da torre do DMAE. A câmera fotográfica, posicionada no jardim que circunda a torre é voltada para uma das janelas superiores e preparada para captar minha imagem, realizar um auto-retrato (WIELEWICKI, 2005, p.62).

A fotografia retrata a torre do Departamento Municipal de Água e Esgotos de Porto Alegre (DMAE) vista do chão, a partir de um caminho no parque em torno dela. A torre, um dos pontos turísticos da cidade, é captada por inteiro pela fotografia sob um céu cinza. Por outro lado, o vídeo apresenta a ação de Wielewicki disparando a máquina fotográfica, montada sobre um tripé e preparada no modo de disparo automático, seguindo em direção da torre, onde ela sobe pela estreita escada até o topo (que tem a altura aproximada de três andares) e, em uma das janelas (exatamente a que está de frente para a câmera fotográfica posicionada no chão do parque), posa para o retrato. O tempo de duração do vídeo é o tempo que a artista leva para realizar todo o percurso, desde disparar a máquina fotográfica até chegar ao topo da torre. A captação é feita por ela mesma, com uma filmadora portátil.

Quando a artista vence a difícil subida à torre chegando ao topo, a máquina fotográfica já realizou o disparo e, portanto, a artista não é captada no retrato. Podemos dizer que *Auto-retrato na torre* é um retrato da torre que não retrata ninguém. A partir de uma regra previamente traçada, Fabiana Wielewicki partiu para a ação: aperta o botão da câmera apontada para a torre e se esforça para chegar ao topo para ser

¹² WIELEWICKI, F. *Investigações fotográficas: paisagem programada*. [Dissertação de mestrado]. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

retratada. Ela cria uma regra para realizar a obra, mas ao final, não consegue cumprir de fato com o prometido, pois o tempo de programação do disparador da máquina fotográfica é mais curto que o tempo que a artista leva para chegar ao alto do pequeno edifício.

Este trabalho que aponto, de Fabiana Wielewicki, é um exemplo interessante para pensar o que acontece quando a regra, previamente estabelecida, se quebra. O que interessa para a artista além da regra? Que abertura a processos narrativos ela instaura a partir da regra e, a partir da regra que se quebra, se modifica ou se adapta?¹³

Cao Guimarães, artista mineiro, estabelece regras para criar um trabalho. Em *Histórias do não ver*¹⁴ Guimarães convida amigos para que o levem a um passeio de olhos vendados, que o seqüestrem sem que ele veja para onde o estão levando. O artista conta que:

Cada um executaria o seu “seqüestro” da forma que bem entendesse. Pedi a elas que não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam. Eu ficaria esperando por elas em algum lugar combinado. Ou então não combinaria nada. Quando chegassem, me

¹³ Ver: SANTOS, M. I. Um texto para um contexto: Fiat Mostra Brasil. IN: *Fiat Mostra Brasil*. Belo Horizonte: Fiat Mostra Brasil, 2006, p.202-215.

¹⁴ *Histórias do não ver* foi produzida no formato de livro, com tiragem de 1.000 exemplares já esgotados (uma segunda edição está a caminho); logo em seguida tomou o formato de vídeo, com maior número de imagens (pois no livro houve uma edição) e trilha com fragmentos dos textos dos seqüestros narrados pelo artista e ruídos feito pelo grupo *O Grivo*; também está acessível em formato digital no site do artista.



[14] Fabiana Wielewicki.
Auto-retrato na torre, 2003.

vendariam os olhos e me levariam com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme. Poderiam fazer o que quisessem comigo, conquanto que me deixassem fotografar a tudo, sem que eu nada visse. Só tiraria minha venda dos olhos quando estivesse de volta para o lugar de onde saíra (GUIMARÃES, 2007).

Com as regras assim definidas, as imagens e o texto deste trabalho tomaram corpo na forma de livro, de tiragem curta, cuja edição encontra-se esgotada. Infelizmente não tive oportunidade de tê-lo em mãos, folheá-lo, mas graças à generosidade do artista, é possível acessá-lo no seu próprio site na internet¹⁵.

Neste livro Guimarães estabelece regras para contar uma história, para organizar narrativas. Fotografa o que tem ao seu redor, a partir de um “seqüestro-amigo”. Oblitera intencionalmente a visão para aguçar os outros sentidos. O que poderia ter visto, fica registrado para ver depois. No momento do passeio deixa os seus outros sentidos trabalharem. Guimarães acredita que a visão atrapalha: “Eu queria sentir o mundo apenas através do que estivesse ouvindo, cheirando, pegando, pensando. A visão sempre me parecera um sentido tirano com relação aos outros sentidos” (GUIMARÃES, 2007).

Após ponderar sobre as questões que Cao Guimarães coloca sobre o ver, o não ver, o que atrapalha a visão, volto a lembrar de uma referência que foi muitíssimo importante para pensar o meu trabalho, ainda na conclusão de meu projeto de graduação em Artes. O cineasta alemão Win Wenders,

dá o seu depoimento no filme *Janela da Alma* dizendo que mesmo quando usava lentes de contato para corrigir o defeito da visão sentia falta dos seus óculos, pois está acostumado com o enquadramento e o recorte que a armação destes fazem da cena. Ver tudo, para ele, é demais (ROTTER, 2002, p.2)

¹⁵ *Histórias do não ver* disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com>>. Acesso em 18 Dez. 2007.

Wenders fala da quantidade de informações visuais que nos cercam nos dias de hoje, que dificultam a visão e são realmente um excesso. Cao Guimarães, à sua maneira, acredita que o que atrapalha o ver é a própria visão. A visão resolve e mata a charada. A visão que “parece um sentido tirano”, nas próprias palavras do artista, não permite que os outros sentidos se manifestem. Ela é mais rápida e, como uma flecha, apresenta sua verdade.

No inverno de 2003 foi realizada, na Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro em Porto Alegre, a exposição fotográfica coletiva chamada *Um território da fotografia*. Curada por Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, a mostra apresentou obras de mais de quarenta artistas plásticos e fotógrafos locais (ou que aqui residiam naquele período). Nas palavras dos curadores:

A exposição *Um território da fotografia* não tem a pretensão de fazer um mapa exaustivo das pesquisas contemporâneas relacionadas à imagem fotográfica. Trata-se de uma primeira amostragem da cena local, considerando os últimos dez anos, em que a fotografia e suas infinitas possibilidades se imbrica ao amplo leque de experimentações que caracteriza a arte contemporânea¹⁶.

Um território da fotografia reuniu tanto artistas consagrados no campo da arte, quanto jovens artistas ainda em processo de formação. O que aproximava estes artistas, com tão diferentes vivências, era a experimentação e a pesquisa com a fotografia.

É interessante apontar que a fotografia no Rio Grande do Sul tem grande produção, talvez influenciada pela produção e investigação de importantes grupos artísticos de gerações anteriores à minha, como os grupos de gravura, quanto na produção fotográfica e de uma imagem mais conceitual, como é o caso do grupo de

¹⁶ Excerto do texto *Em busca do Território Perdido*, dos curadores da mostra *Um Território da Fotografia*, disponível em: <<http://www.artewebbrasil.com.br/historico/territorio/umterritorio.htm>> Acesso em 10 Jan. 2008.

artistas do *Espaço N.O.*¹⁷, formado nos anos 70, com Vera Chaves Barcellos, Carlos Pasquetti, Carlos Asp, entre outros. Não tenho a pretensão de analisar aqui este contexto, mas certamente que, por influência da arte conceitual praticada aqui, tanto fotógrafos profissionais quanto artistas plásticos se utilizam da fotografia como coadjuvante no processo artístico, ou ainda, como obra em si, em seus trabalhos.

Andrei Thomaz, Carla Borba, Cristina Ribas, Fabiana Wielewicki, Glaucis de Moraes, Juliana Angeli, Mariana Silva da Silva, Raquel Stolf, Tiago Rivaldo, entre outros são artistas de minha geração, pensando, criando e discutindo a fotografia hoje. Participei desta mostra com um tríptico intitulado *Série Meu ponto de vista – Rosana*, em que fotografei uma amiga realizando gestos, segurando objetos. O trabalho partiu de um convite feito por ela para que eu registrasse os seus gestos a partir do “meu ponto de vista”. As imagens serviriam de registro de sua ação para seu trabalho de graduação. Para mim este convite veio dar continuidade ao meu projeto *Meu ponto de vista*.

A exposição gerou encontros e debates e foi seguida pela publicação do livro *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, organizada pelos curadores da mostra¹⁸. A exposição não teve uma segunda versão, uma segunda parte (deveria!), mas deixou sementes para serem plantadas.

Na seqüência, outras exposições continuaram desenvolvendo o filão aberto: *Conjunto(1)* e *Conjunto(2)* e *Câmara rasgada*¹⁹, todas promovidas pela Coordenação de cinema, vídeo e foto e curadoria de Gabriela Motta, gerando também encontros, discussões e publicações, como catálogos e etc. Participei de *Câmara rasgada* com

¹⁷ Ver: CARVALHO, A. M. A. *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

¹⁸ SANTOS, A.; SANTOS, M. I. (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

¹⁹ *Conjunto(1)*. Galeria Lunara, Usina do Gasômetro, de 16 de maio a 25 de jun. de 2006; *Conjunto(2)*. Galeria Lunara, Usina do Gasômetro, de 25 de out. a 19 de nov. de 2006. *Câmara rasgada*, Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, de 10 de ago. a 17 de set. de 2006.

uma seqüência de dípticos, série de trabalhos realizados durante minha pesquisa em artes neste curso e que apresento no próximo bloco, *Série Indutor de percepção cotidiana – Díptico*.

A discussão da recorrência e importância da fotografia nos processos artísticos contemporâneos tem sido tema de freqüente debate nos grandes centros, assim como em Porto Alegre. Seja pensando a relação da imagem com sua espacialização, as passagens entre as diversas linguagens pela fotografia ou as construções poéticas a partir da própria imagem, entre tantos outros aspectos. Destaco o papel da UFRGS, através do Instituto de Artes principalmente, que este ano completa 100 anos, e do Programa de Pós-Graduação em Artes, com 15 anos, como importantes centros de formação e campo aberto para gerar estas discussões sobre a fotografia que vem cumprindo nesta metade sul do país (minha realidade), o papel que o inexistente mercado da arte deveria movimentar, servindo de mola propulsora para a produção e o pensamento da arte contemporânea local.

2.2 Intimidade comum: o meu ponto de vista como estética do cotidiano

Um ponto de partida útil para considerar como a fotografia íntima é estruturada, é pensar em como ela toma emprestado e reorienta a linguagem da fotografia doméstica e dos instantâneos familiares para a exposição pública. [...] a maioria das fotografias familiares não se distinguem particularmente no nível de habilidade ou de aproximação técnica. [...] O que é importante é a presença dos seres queridos em eventos significativos ou no momento da tomada da imagem. [...] O uso de fotografia convenientemente inexperiente é um dispositivo intencional que sinaliza a intimidade do relacionamento entre o fotógrafo e seu assunto (COTTON, 2004, p.137).²⁰

Na tomada fotográfica, minhas imagens assumem um caráter de ensaio visual. “Ensaio” tem a definição de uma “ação ou efeito de testar (algo) ou de agir, sem que se tenha certeza do resultado final; primeira tentativa, experiência (...)” conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Busco, através destas captações, capturar um ar íntimo e descontraído – experimentando, testando enquadramentos, cortes e retendo, assim, alguns momentos, trabalhando em locais do meu convívio, como, por exemplo, num momento de encontro com amigos, em casa, em um passeio ou em volta de uma partida de bilhar (fig.15). Assim como faz Nan Goldin (com uma carga emocional e sentimental muito mais densa), fotografo como quem quer ter uma imagem que me permita recordar pessoas, lugares e momentos e para guardar o tempo, o fugidio.

²⁰ Tradução minha do seguinte trecho: *A useful starting-point for considering how intimate photography is structured is to think about how it borrows and redirects the language of domestic photography and family snaps for public display. [...] most family photographs are not particularly distinguished on the level of technical skill or approach. [...] What is important is the presence of loved ones at a significant event or moment that prompted the taking of the image. [...] The use of seemingly unskilled photography is an intentional device that signals the intimacy of the relationship between the photographer and his or her subject.*



[15] *Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (bilhar)*, 2007.

Nan Goldin é certamente “a fotógrafa que teve a mais direta e óbvia influência sob a fotografia da vida íntima (...)” e sua produção me toca por distintos motivos.

Sua exploração de mais de trinta anos (e continuando) de sua selecionada “família” de amigos e amantes não somente faz à crônica narrativa de seu círculo, mas também, de muitas maneiras, estabelece os padrões por onde a fotografia íntima e os seus criadores serão julgados (COTTON, 2004, p.137).²¹

²¹ Tradução minha do seguinte trecho: *The photographer who has had the most direct and obvious influence on the photography of intimate lives is the American Nan Goldin (b. 1953). Her thirty- of her selected 'family' of friends and lovers not only chronicles the narratives of her circle but also, in a number of ways, sets the standard by which intimate photography and its created are judged.*

Nan Goldin começou a fotografar ainda na adolescência. Pela fotografia ela criou um modo de reter a si e a seus amigos, o seu cotidiano e o deles. Interessava-lhe registrar a vida dos conhecidos, o que conseqüentemente mostrava aspectos que eram seus. O círculo de amizades de Goldin, uma garota de classe média judia americana, era formado essencialmente por boêmios, gays, drag queens, viciados; amigos que se tornaram sua família de fato. Guido Costa, curador e amigo da artista, escreveu que Goldin e suas fotografias formam uma coisa só, “e àqueles que as apreciam, no momento quando as realmente compreendem, mergulham irresistivelmente nesse mundo. Questionam e são questionados ao mesmo tempo pelas imagens” (COSTA, 2001, p.3).

Sharon nursing Cookie on her bed parece ser mais um convite a participar, a entrar no mundo de Nan Goldin. Nessa imagem vemos duas das personagens, que acompanham todo o universo de Goldin e nele têm papel principal, Cookie e Sharon em um momento íntimo (fig.16). Sharon está sentada à beira da cama e toma conta de Cookie doente – sua amante que logo em seguida viria a morrer, em conseqüência da Aids. Sharon ocupa a metade direita da área da imagem, sentada com postura curva e apresenta uma expressão distante em seu olhar. De Cookie vemos só o rosto, no canto inferior esquerdo. Na penumbra do quarto, ela está deitada com a cabeça encostada em almofadas de padronagem igual ao papel de parede ao fundo. Logo acima da cabeça das duas mulheres, na parede, está uma fotografia do casamento de Cookie retratando o casal de noivos. Goldin, de uma forma apaixonada, acompanha seus amigos em muitos momentos. Fotografa e produz álbuns (portfólios) dedicados a cada um deles.



[16] Nan Goldin. *Sharon nursing Cookie on her bed, Provincetown, Massachusetts, USA*. 1989.

Nan Goldin começou a fotografar usando filmes em preto e branco e uma fonte única de luz para a iluminação, logo em seguida partiu para experimentações com a cor, que passou definitivamente a caracterizar seu estilo. Hoje Goldin amplia, usando um processo fotográfico chamado *Cibachrome*, o qual permite, a partir de slides, obter cores vibrantes na tiragem, ótima nitidez e muito brilho na ampliação final. Passou a usar flash como fonte de iluminação, modulando as cores e seus motivos.²²

O filme slide, além de propiciar cópia fotográfica de ótima qualidade em papel, também propicia a projeção da imagem, pois se trata de um filme em positivo trazendo mais intensidade às cores.

²² Nan Goldin. Disponível em: <http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=88>. Acesso em 02 Fev. 2007.

A artista, além de exibir as imagens de forma impressa e em formato livro, expõe suas fotografias em projeções de slides (*slide shows*), como uma forma de ritual privado entre quatro paredes, ou em casas noturnas, como forma de experimentação (COSTA, 2001). Para estas exposições, muitas vezes restritas a um público selecionado de amigos, Goldin recria toda a atmosfera, incluindo trilha sonora especialmente escolhida.

No meu processo também estabeleço um contato pessoal. Para fazer um retrato, peço permissão para fotografar, sinalizando com a câmera em punho. Após esta pequena introdução é inevitável que a pessoa a ser fotografada não faça pose, pois afinal, é um retrato, onde o assunto se entrega. Essa transformação, a construção da pose pelo sujeito fotografado imprime um novo “personagem” (uma pessoa fictícia posta em ação, estimulada pela câmera fotográfica), carregado desta consciência do fotografado.



[17] *Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (Rio Vermelho)*, 2005.

Roland Barthes, no seu livro *A câmera clara*, fala sobre a natureza da fotografia:

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (...), sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento deste instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho (BARTHES, 1984, p.117).

Sinto que esta transformação não chega a alterar de fato o retrato, como por exemplo, na foto do rapaz de regata amarela (fig.17). Ele brinca de jogar um objeto para o alto, como se jogasse malabares. Não pára o movimento a me ver fotografar, justamente ao contrário, continua sua graça. Ou então, a Baiana na feira, exibindo-se, brincando com os colares e penduricalhos, um instante roubado no qual o retratado “pôs-se em pose” (fig.18). Após vários ensaios e diante do arquivo tenho material suficiente para fazer uma seleção de imagens.

Nan Goldin cria crônicas de sua vida íntima, escreve, através da imagem, sua biografia por meio da fotografia. Nos livros que publica, capítulos de sua vida estão retidos, como momentos vividos, amigos, amores, brigas. A cada nova etapa de vida surge uma nova série, um outro livro.

A relação de arte e documento em fotografia tal qual foi pensada ao longo dos anos 90, fazia do documento uma testemunha anti-espetacular contribuindo assim à afirmação da fotografia como representação modernista. Mas a noção de documento não deixou ao longo desta década de se emancipar, até se impor como alternativa à autoridade adquirida no campo artístico (POIVERT, 2002, p.139-40).²³

²³ Tradução de Mariana Silva da Silva do trecho: *La relation art-document en photographie, telle qu'elle était pensée au tout début des années 90, faisait du document un gage antispectaculaire, contribuant ainsi à l'affirmation de la photographie comme représentation moderniste. Mais la notion*

Diferentemente de Goldin em alguns pontos, minhas fotografias vão se compondo a partir de um arquivo de imagens. Armazenados em meu computador, recorro a este arquivo a todo instante que julgue necessário, seja para operar um novo arranjo de imagens ou para iniciar um novo projeto ou uma publicação. As fotografias, imagens digitais, podem ser acessadas a partir da data em que foram tomadas, ou por qualquer outro critério que possa ser criado. Não opero necessariamente como faz Goldin, que realiza suas séries mantendo a ordem cronológica.

A fotografia da moça de meia-calça roxa (fig.13), por exemplo, pode surgir em distintos arranjos: num momento é um arquivo único, em outro pode fazer par com outra imagem em uma ampliação no formato de díptico, e em outro ser explorada em tamanho diminuto, entre as páginas do livro *Indutor de percepção cotidiana*, por exemplo. Embaralho o tempo e a mim interessa o aspecto formal da imagem, em detrimento da cronologia das imagens.



[18] *Sem título - Série Indutor de percepção cotidiana (Baiana)*, 2004.

2.3 A evasão à regra: movendo o ângulo de captação

A série fotográfica *Meu ponto de vista – Série Max*, realizada em dezembro de 2004 no centro da cidade de Porto Alegre, partiu de um convite de dois amigos artistas cênicos, integrantes do Projeto MAX²⁴. Saí para fotografá-los “sob o meu ponto de vista” por um passeio no centro, interagindo com a cidade e seus habitantes. A idéia inicial do grupo era a de produzir, com as imagens, cartões virtuais e a minha era dar continuidade ao meu projeto: fotografar meus amigos na altura do horizonte dos meus olhos (fig.19).

Durante a realização deste percurso, algo de muito significativo mudou em meu projeto desde seu início: o ambiente por onde se deu esta ação deixou de ser íntimo e meu. Encontrava-me agindo em um local mais impessoal, mais amplo, ou seja, na rua. O mercado, a loja de R\$ 1,99 eram meus novos contextos. Saí para fotografar os dois amigos respondendo a um convite e não a partir de minha iniciativa própria. Por outro lado, o local escolhido para fotografar de alguma maneira me era familiar, pois subia e descia esta rua diversas vezes na semana. Era o caminho diário da faculdade para o trabalho (Instituto de Artes/Santander Cultural) e vice-versa, mas era ainda rua, lugar que todos os dias encontra-se habitada de desconhecidos, de ambulantes, de transeuntes. A rua, minha velha ilustre conhecida/desconhecida.

Percorrer a rua fotografando-a, tomando notas, percebendo seu movimento é o trabalho de Angeli (2007), artista plástica, fotógrafa que recentemente defendeu sua dissertação em teoria e crítica da arte, investigando percursos urbanos. Angeli fotografa utilizando a técnica do *pinhole* (câmara obscura), com câmeras de diversos

²⁴ Ficha Técnica *Projeto MAX* - atores: Alexandra Dias, André Mubarack e Michel Capeletti; Direção: Tatiana da Rosa; Direção de Produção: Jerri Dias e Alexandra Dias. Contato: projetomax@terra.com.br

formatos construídas ou adaptadas por ela mesma. Fixando as câmeras em algum ponto da cidade, como na parada de ônibus, ou no próprio corpo, a artista capta percursos de alguns segundos de seus deslocamentos pela cidade. Nesta série fotográfica de Angeli, as imagens parecem borrões, pois na fotografia *pinhole* há necessidade de um tempo de exposição mais longo para fixar a imagem, causando assim uma foto tremida, caso a câmera ou o motivo fotografado se movimentem. A partir de sua produção plástica, Angeli investigou a produção de artistas contemporâneos que utilizam percursos urbanos como parte de suas pesquisas, Adriana Bustos, Jorge Macchi e Vilma Sonaglio, entre outros, cada qual desvendando um aspecto do notável, do real.

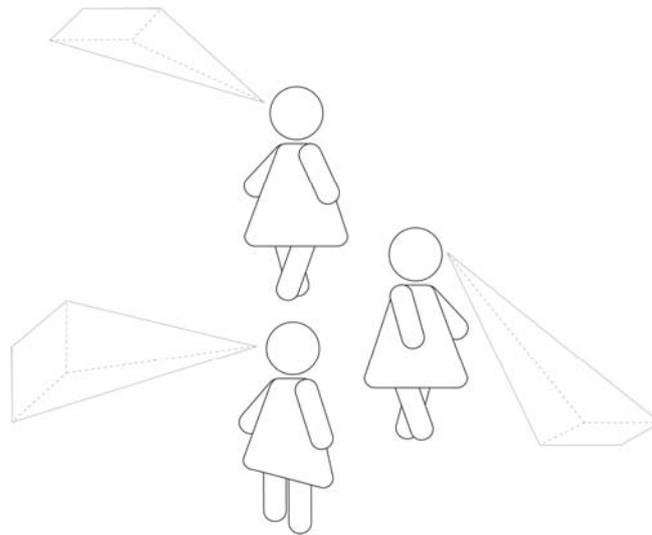
Percorri o centro da cidade com o André e o Michel em um movimentado dia de semana, fim de ano, ruas lotadas, comércio cheio. O ponto de encontro foi a Banca 40 do Mercado Público. Por lá começamos nosso passeio. A minha surpresa ao encontrar o par performático, era a de perceber que até o figurino eles haviam produzido. André e Michel vestiam camisetas com a mesma estampa com uma pequena variação na cor, bermuda e tênis. Roupa adequada para o verão, mas que no conjunto, destoava do público comum ao nosso redor.



[19] *Sem título - Série MAX*, 2004.

O Mercado Público de Porto Alegre é um lugar visualmente muito interessante, mistura de etnias, de mercadorias, de aromas, de cores. É um lugar essencialmente do povo, mas ao mesmo tempo, aberto a todas as classes. Tentei capturar em minhas imagens toda essa diversidade, essa mistura, essa padronagem de cores, gestos e gostos misturado aos personagens dos meninos, suas roupas, gestos, ao movimento do mercado e seus freqüentadores. Assim como no Mercado, no centro, na rua, no meio da multidão, por entre o material de contenção de isolamento de um prédio em reforma, os dois atores se destacavam da vida comum e se mimetizavam nela.

A partir deste passeio fotográfico, passei a perguntar-me o que ocorreria se meu ponto de vista se tornasse um pouco mais flexível. Estava interessada em investigar os ângulos do meu olhar, da contingência corporal de um metro e trinta do chão, olhando em ângulos diferentes aos já experimentados antes. Experimentei tomadas em que o meu olhar se dirigia um pouco para baixo, um pouco para cima da linha do horizonte dos meus olhos (fig.20).



[20] Esquema apresentando as diferenças entre os pontos de vista (antes e hoje).

Neste momento, lembro-me dos atletas em desfile captados por Rodchenko, onde um novo ângulo passa a ser explorado. O meu ponto de vista não está mais fixo, rígido, preso à regra que anteriormente criei – na altura do horizonte dos meus olhos – ele pode “olhar” para cima, um pouco para baixo. Depois de ver as fotos ampliadas constatei que, mesmo movendo meu olhar para cima ou mais para baixo, o meu ponto de vista continuaria a ser único, a ser só meu.

Esta série de fotografias permaneceu por dois anos apenas em arquivo, em formato digital. Foram enviadas como cartão virtual de Natal pelo grupo cênico aos seus amigos e também veiculada em jornal para divulgação do grupo (fig.21). Fora isso, nunca haviam sido expostas em público. As ampliações em papel fotográfico foram feitas apenas para teste, em pequeno formato, para provar a cor e o tipo de papel para a ampliação. Estava interessada em pesquisar aspectos como forma e tamanho, e os efeitos obtidos por um novo papel fotográfico disponível, cuja superfície era metalizada.



[21] Projeto MAX. E-cards de Natal, 2004.
Fotografia: Mariane Rotter, Manipulação: Projeto MAX

O formato que estas imagens tomariam quando ampliadas só foi pensado quando defini que elas realmente fariam parte de uma exposição. Estava trabalhando com outras duas artistas para um projeto de exposição coletiva, que trataria das questões do corpo:

A partir da observação de alguns pontos de contato em nossa produção, chegamos à idéia da distância como o intervalo que separa nossos trabalhos, mas que também os aproxima. Neste sentido uma pequena distância, a distância das proximidades. O foco das obras desenvolvidas transita pelas distâncias do corpo e seu entorno, pelas distâncias presentes nos próprios gestos (MORAIS, SILVA E ROTTER, 2006).

Estudando a museografia da exposição e a relação das obras, aos poucos foram definindo-se detalhes técnicos de ampliação e montagem das fotografias.

Quando elaborei a regra do início da série *Meu ponto de vista*, era importante que as imagens, quando ampliadas, preservassem muito da cena fotografada. Para isso, tinha o cuidado de ampliá-las no formato de 50 x 80 cm, e quando expostas, fixá-las na parede a 140 cm da linha do chão, quase como janelas da cena real. Tomava esse cuidado para que a intenção de mostrar a altura do meu olhar no mundo fosse reconhecida pelos outros. Partindo do princípio que, no momento da tomada das fotografias da *Série Max*, meu protocolo fotográfico já não estava mais tão rígido, fixo na altura do horizonte dos meus olhos, como ocorria no início, na série que deu partida ao projeto *Meu ponto de vista*, passei a estudar um formato também mais livre para estas imagens. A ocasião de expô-las em uma mostra conjunta em Belo Horizonte me permitiu indagar e pensar no formato e na espacialização que elas teriam, assim como na textura do papel e tipo de moldura.

Decidi testar outro formato para as mesmas e as seis imagens selecionadas para compor a série *Meu ponto de vista – Série Max*, foram ampliadas no formato 30 x 45 cm, em papel fotográfico metalizado e receberam uma fina moldura de madeira

branca (fig.22). Observo que nas imagens anteriores da série *Meu ponto de vista*, as quais muitas vezes manipulei digitalmente, havia a intenção apenas de ressaltar, ou ao contrário, de apagar alguma cor ou aspecto que desejasse. Na *Série Max*, a escolha da ampliação das fotografias em papel metalizado teve este mesmo intento, ressaltar áreas nas imagens: o brilho da carne rosada dos peixes expostos na vitrine da peixaria, a lâmpada fluorescente no teto da loja de artigos de umbanda, os aquários da loja de peixes que servem de fundo para a ação de André e Michel. Apesar desta ter sido produzida em formato digital, ao contrário da série anterior, que era analógica e foi digitalizada para ser manipulada, as imagens não sofreram manipulações. As manipulações ocorreram, porém, na escolha do papel, o qual permite modular qualitativamente a imagem.

Meu ponto de vista – Série Max foi exibida pela primeira vez na exposição coletiva *Pequena distância* (fig.23 e 24), em novembro de 2006, no Palácio das Artes em Belo Horizonte²⁵. Foi nesta circunstância de exposição que me coloquei a pensar e a produzir este grupo de imagens, estudando o formato, o tamanho e as possibilidades narrativas obtidas na montagem. Este conjunto, que não mantinha as características da série anterior, principalmente quanto ao tamanho das imagens, foi montado na parede da galeria, buscando resguardar aspectos da tomada, com a parte superior a um metro e quarenta da linha do chão (para que o centro da imagem tivesse a altura aproximada da dos meus olhos, altura da captação da imagem). Também foi preservada a seqüência, lado a lado, das imagens. Não estávamos mais diante de uma seqüência de gestos, mas agora uma seqüência de ações.

²⁵ *Pequena distância*. Exposição coletiva de Glaucis de Moraes, Mariana Silva da Silva e Mariane Rotter. Espaço Mari Stella Tristão, Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG. De 23 nov. a 17 dez. de 2006.

Paulo Silveira, teórico e pesquisador de livros de artista, investiga *As existências da narrativa no livro de artista* em tese defendida recentemente no PPGAV do Instituto de Artes. Silveira (2008, p.110) diz:

a estrutura ou sistema dependente da seqüencialidade é um dos principais definidores da narrativa visual, especialmente quando ágrafa. Diferentemente dos processos literário, oral, etc., ela não tem a sua base no enredo locucional, mas sim na deferência ao tempo articulado na vidência, na apreciação, no desfrute, no consumo ou, enfim, na leitura da obra.

Estas imagens, guardadas há algum tempo em meu arquivo, mudaram de status e tornaram-se públicas. No exercício de apresentação, estudando uma forma para expô-las percebo que desenvolvo certas narrativas a partir da seqüencialidade criada. Dispostas na parede da galeria, configuram-se diferentemente das que se encontram nas páginas de um livro. A escolha da seqüência não é cronológica, como expliquei anteriormente, mas formal. Expostas lado a lado, a temporalidade própria ao ato de folhear é substituída pela exposição simultânea da ordem.



[22] *Sem título, Série Max*. 2004/2005. Seis fotografias 45 x 30 cm. Estudo de seqüência.



[23] Montagem da *Série Max*, Palácio das Artes em Belo Horizonte. Nov. de 2006.



[24] Montagem da *Série Max* (detalhe).

2.4 Imagens do cotidiano: uma narrativa do mundo

A foto altera os modos de ver e pensar: fotos têm valor de verdade e os quadros têm valor de artifício.

Gerhard Richter

Atlas, obra em permanente construção do artista alemão Gerhard Richter, é uma grande coleção de imagens iniciada nos anos 60: incluem-se aí fotografias, imagens recortadas de jornais e revistas, como também esquemas e projetos para a exibição destas imagens, etc. As cerca de 4.000 imagens que compreende hoje o *Atlas* estão organizadas em 600 painéis (fig.25). Richter o compõe como um registro do mundo em imagens. Não parece ser exclusivamente constituído de fotografias feitas por ele, mas também de imagens que Richter se apropria. Elas são fonte imagética de inspiração e modelo para as pinturas do artista (fig.26 e 27).

Em um de seus textos Richter relata que, quando garoto, fotografava muito. O artista foi apresentado para os truques da fotografia por um amigo fotógrafo, e logo em seguida, trabalhou como assistente em um laboratório fotográfico. Richter relata com a impressão da época de garoto que “(...) a quantidade de fotografias que passavam pelo banho de revelador todo o dia devem ter causado algum trauma posterior”(RICHTER, 1995, p.22)²⁶. De alguma maneira, essa experiência no laboratório fotográfico influenciou o artista algum tempo depois. Esta fala evidencia sua posterior obsessão por colecionar imagens, como podemos ver em *Atlas*.

²⁶ Tradução minha do seguinte trecho: (...) *the masses of photographs that passed through the bath of developer every day may well have caused a lasting trauma.*



[25] Gerhard Richter. *Atlas Painei 1*, 1962. Álbum de fotografias.



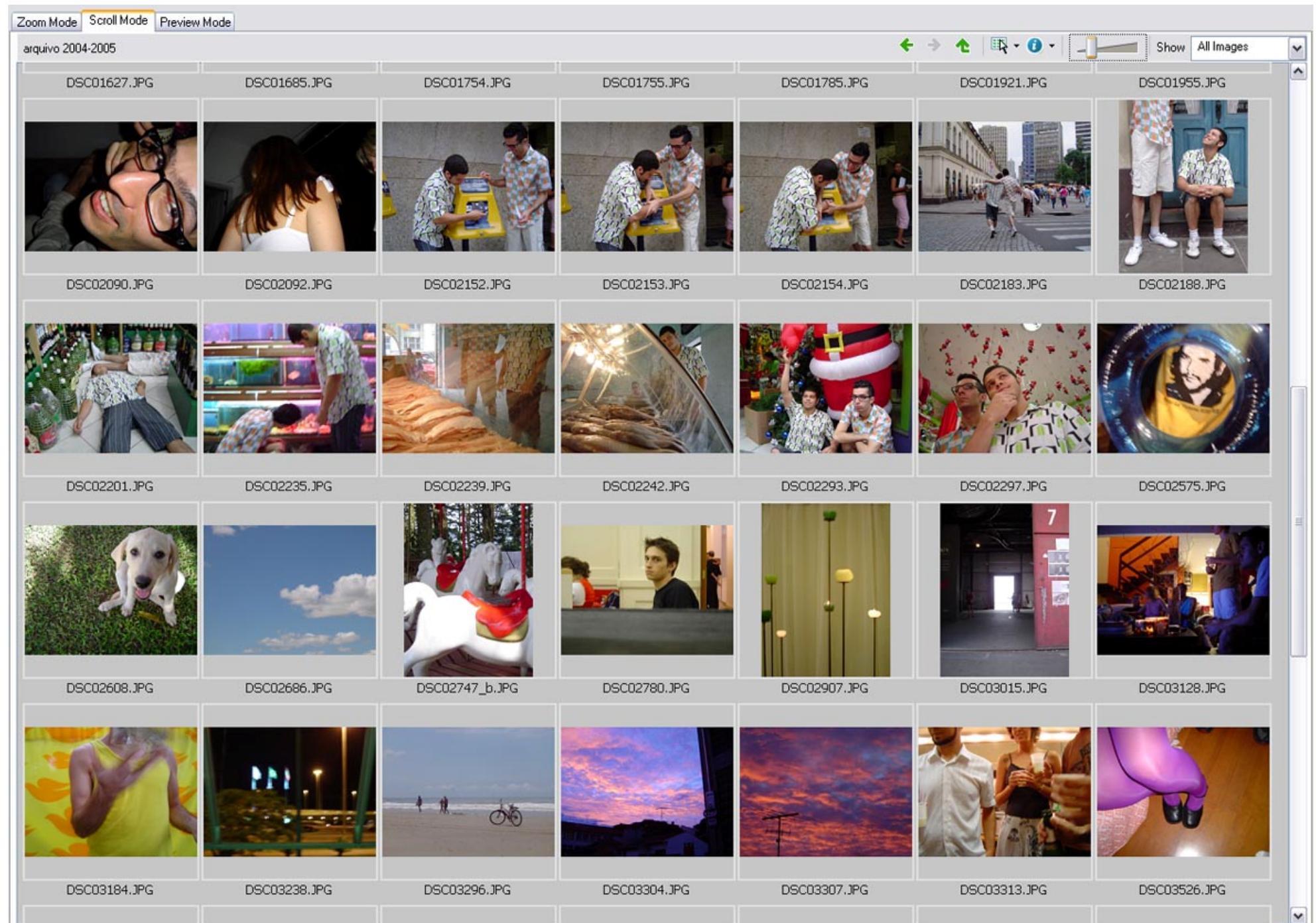
[26] Gerhard Richter. *Atlas lâmina 1. Family in the Snow*. Óleo sobre tela, 1966. 53 x 70 cm e
 [27] *Womens Head in Profile*. Óleo sobre tela. 1966, 35 x 30 cm

Tento imaginar o que seria a experiência das imagens para uma criança da Alemanha do leste, vivendo em um país isolado por um muro, com restrições e conflitos econômicos. Como seria seu contato com a visualidade do resto do mundo? O que seria trabalhar em uma loja de fotografias para ele, a possibilidade de ter contato com essa visualidade? E o que seria “fotografar muito” para esse jovem Richter? Estou certa de que as medidas são outras, entre o que Richter considerou fotografar muito

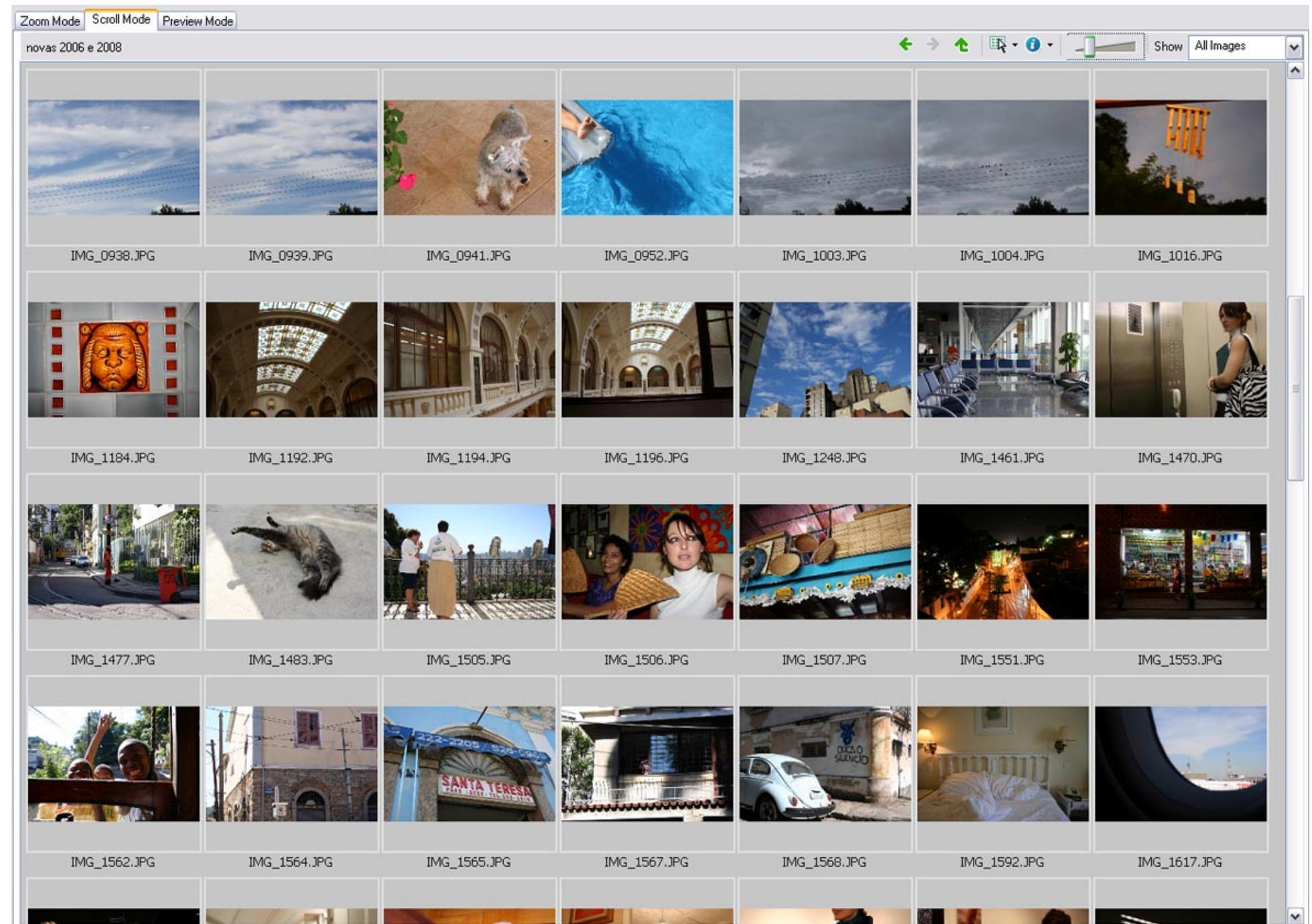
quando menino, e o que eu considero fotografar muito em 2008, na era da imagem digital. Ambos, cada qual em seu tempo, foram afetados (positivamente?) por uma profusão de imagens.

Meu arquivo de fotografias (digital ou analógico) é o registro do meu mundo, minha referência e meu acervo (fig.28 e 29). Acesso este banco de imagens quando tenho uma circunstância de trabalho ou um projeto de exposição. O arquivo encontra-se em estado de latência e é acionado num momento de criação. As imagens encontram-se arquivadas cronologicamente, mas podem ser organizadas por temas (amigos, interiores, viagens, minha gata, etc), ou em um agenciamento narrativo. Richter guarda imagens para posteriormente pintá-las, já as minhas imagens, documento do meu cotidiano, permanecerão em seu meio fotográfico. O que muda em relação a elas é o formato: arquivo digital, ampliação fotográfica, página de livro, etc.

Diferentemente de Richter, meu arquivo é privado, ainda não foi exposto ou publicado de forma integral, apenas em partes, quando algumas das imagens foram expostas em forma ampliada ou publicadas no livro *Indutor de percepção cotidiana*, que apresento a seguir. A obra *Atlas*, de Richter, seu arquivo de imagens, já foi apresentada na forma de exposição em diversos museus e galerias de arte, foi publicada em um volumoso livro, que recebeu o mesmo título e está disponível na internet para consulta.



[28] Arquivo 2004-2005, detalhe



[29] Arquivo *novas 2006-2008*, detalhe.

Assim como Gerhard Richter, Joseph Grigely é também uma importante referência para pensar questões a respeito dos agenciamentos de arquivos de imagens. Grigely, artista norte americano nascido em 1956, ficou surdo acidentalmente aos 10 anos de idade²⁷. Mesmo sendo capaz de ler lábios, muitas vezes necessita pedir ao seu interlocutor que lhe escreva as mensagens em algum papel, qualquer papel disponível, guardanapos, convites de exposições, rascunhos, nomes e dados que não consegue decifrar visualmente. Formou-se em teoria literária na Universidade de Oxford, mas foi nos anos 90 que Grigely decidiu explorar as notas e papéis que utilizava para se comunicar com os outros, e que guardava de forma compulsiva, ordenados em arquivos.

Tomo este artista como exemplo, pelo modo que agencia seu arquivo de notas e recortes, dos quais, mesmo aparentemente bagunçados, o artista tem total controle. Da mesma maneira me interessa pela forma que Grigely dribla sua contingência, a surdez, para dela extrair aspectos a serem trabalhados: a organização e o agenciamento do arquivo numa exposição. Joseph Grigely preenche uma capacidade que lhe é ausente, a audição, por outra melhor (ou possível) que é em forma de texto.

Grigely começou a projetar uma série de instalações, de tom espirituoso e, ao mesmo tempo, sarcástico, a partir das notas descartadas e materiais diversos, explorando o potencial e os limites da comunicação humana²⁸. Com os materiais arquivados o artista construiu uma série de instalações intituladas *Conversation with the Hearing* (algo como Conversação com o ouvinte) em que recria ambientes em que ocorreram estas experiências com algum outro ouvinte e ali, à sua maneira, mostra onde aconteceu um diálogo (fig.30). As rerepresentações destes espaços só foram possíveis, pois Grigely é um meticoloso arquivista.

²⁷ RUBINSTEIN, R. Visual Voices. IN: *Art in America*. Abril, 1996, p.94/133.

²⁸ *Joseph Grigely's Art of Conversation*. Disponível em: <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1532>.



[30] Joseph Grigely. *Untitled Conversation at the Potato Café* (detalhe e vista), 1996. Tinta e grafite sobre papel, materiais diversos. Dimensões variáveis

Diferentemente de Grigely, meu arquivo é composto apenas de fotografias que, arquivadas em meu computador, se misturam. Grigely conserva seus objetos com certa organização cronológica, ou por evento, para posteriormente recriá-los. Eu embaralho os documentos para posteriormente inventar algo (uma ampliação, uma série, uma publicação), onde a cronologia não será tão significativa, mas sim, a narratividade.

É difícil, quase impossível para a arte sua libertação de alguma forma narrativa. Em algum grau a narração estará presente: dentro da obra, mesmo que com uma qualidade apenas indicial, ou fora dela, no seu processo criativo. Ou além, nos discursos que dela se fazem (SILVEIRA, 2008, p.65).

Rosângela Rennó, artista plástica mineira, da mesma maneira que Richter e Grigely, opera arquivos de imagens para criar sua obra. Rennó, mais próxima de

Richter do que de Grigely, se apropria de imagens já existentes no mundo, não fotografa, não cria novas imagens. A artista diz não fazer novas captações fotográficas para não ser mais uma a contribuir com a imensa quantidade de imagens que poluem o mundo atualmente.

Rennó passa a utilizar fotografias como matéria para a composição de objetos e publicações como na *Série Vermelha* (de 1996), em que a artista se apropria de imagens de autores anônimos para compor sua obra. Nesta série, vemos imagens de pessoas posando em trajes militares. Impressas em grandes telas (101 x 76 cm), a imagem fotográfica é totalmente sobreposta por uma camada uniforme de cor vermelha. A fotografia deixa de ser uma imagem nítida, clara como um retrato fotográfico, tornando-se difícil de enxergar a imagem que ficou por trás.²⁹

Pelos trajes e pela fisionomia das pessoas retratadas, podemos perceber que estas fotografias são antigas, parecem resgatadas de algum acervo. São documentos de um passado longínquo. Registros de um momento distante. Rennó costuma se apropriar de arquivos sem dono, doados para o Estado, ou mesmo pertencentes a ele, mas esquecidos, abandonados. O trabalho da artista vai além da simples apropriação, ela tem cuidado social com essas imagens e arquivos que encontra. Sua contrapartida é recuperar fisicamente o material, limpando com os cuidados específicos que a fotografia merece, posteriormente digitalizando-os para receber a licença de uso delas.

Uma outra série fotográfica que gostaria de apontar desta artista, *Apagamentos 1, 2, 3 e 4*, tomou o formato de livro e foi publicada dentro da série *Fotoportátil*, da editora Cosac Naify (fig.31). Este pequeno livro (18 x 15 cm), com as páginas dobradas em forma de sanfona, impressão em cores frente e verso, apresenta

²⁹ Destaco pesquisa defendida recentemente, que se aprofundar ricamente na obra de Rosângela Rennó. Trata-se de QUADROS, F. C. *A Suspeita Ronda a Fotografia: Jogos e Ambigüidades na Arte Contemporânea Brasileira*. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2007.

as quatro séries intituladas “Apagamento”. São pequenas imagens, pequenos fragmentos, como se fossem slides (com a moldura branca característica deste tipo de dispositivo), que apresentam a cena de um crime.



[31] Rosângela Rennó, *Apagamentos 1, 2, 3 e 4*. Livro.

Ao folhear o livro é como se estivéssemos recuperando os passos do detetive investigando o caso, chegando à cena do crime – desde a calçada da rua até o corpo da vítima. O detetive fotografa cada detalhe para tentar encontrar provas do crime e tentar resolver o mistério. Documenta cada aspecto para remontar a cena quando o tempo estiver passado e a “cena” desfeita.

Na parte interna da capa do livro está escrito: “Todas as fotografias são de investigação criminal, de procedência sigilosa, pertencentes ao arquivo da artista” (RENNÓ, 2005). E em um pequeno texto no centro do livro (assinado por Alicia Duarte Penna, escritora) diz o seguinte: “A estas imagens Rosângela Rennó dá o nome de APAGAMENTOS, avisando-nos imediatamente de que o que ali se viu será a olhu nu que reaparecerá” (PENNA, 2005). Rosangela Rennó tem na fotografia “dita” documental matéria prima para seu trabalho plástico.

“Documento” significa “evidência”, e pode ser derivado de *documentum*, um termo medieval para um documento oficial: em outras palavras, evidenciar para não ser questionado, uma descrição confiável validada pela autoridade da lei. E a fotografia documental, como um gênero, repousou invariavelmente dentro desta moldura de autoridade e significância. Parece a mais óbvia das categorias, e é usada precisamente como a evidência de o que ocorreu, de modo que seu significado histórico empregado para investir seu status como uma descrição confiável e objetiva (ou uma representação) do que aconteceu (CLARKE, 1997, p.145).³⁰

O documento de Joseph Grigely são suas anotações e objetos que talvez não tenham tanto valor material ou documental, pois são sobras de papéis e objetos que o artista se apropria para reconstruir sua própria história. Já as fotografias de Rosângela Rennó, assim como (talvez) os recortes feitos de jornais de Gerhard Richter para constituir seu *Atlas* são tidos como documentos, pois afinal, o jornal também tem a intenção de apresentar fatos verdadeiros, documentais. A fotografia documental é tomada como exemplo da verdade, registro oficial de uma cena. Segundo Kossoy (2001, p.50), “qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor”.

³⁰ Tradução minha da seguinte passagem: “*Document*” means “*evidence*”, and may be traced to *documentum*, a medieval term for an official paper: in other words, evidence not to be questioned, a truthful account backed by the authority of the law. And documentary photography, as a genre, has invariably rested within this frame of authority and significance. It seems the most obvious of categories, and is used precisely as evidence of what occurred, so that its historical significance is employed further to invest its status as a truthful and objective account (or representation) of what has happened.

3 Os lugares da imagem

Pode-se transformar um lugar ao ler nele.
Alberto Manguel

O trabalho de Mariana Silva da Silva intitulado *Posições para leitura*, que integra o livro *Ciranda* (in SILVEIRA, 2005, p.161-75), é, para mim, exemplo e apoio para pensar a fotografia no suporte livro, questão de minha atual pesquisa. O livro em questão, organizado por Paulo Silveira, foi fruto de uma oficina sobre livros de artista na qual, ao final, foi proposto aos participantes a produção de uma obra coletiva que desse conta de uma construção visual e que respondesse a problemas plásticos e gráficos próprios da página e do ato de folhear (SILVEIRA, 2005). A partir de fotografias, desenhos, etc., cada artista criou a sua narrativa que foi integrada ao livro como um capítulo (fig.32).

Mariana trabalha com a fotografia, porém não usa o dispositivo da forma tradicional, seguindo todos os cânones da “boa fotografia”. Não está de fato preocupada com isso, mas se serve desse meio para registrar uma ação, um instante, neste caso, o momento da leitura. O recurso à foto foi livre, como escreveu o próprio Paulo Silveira no texto *A fotografia e o livro de artista* (SILVEIRA, 2004, p.150). A artista sentada em sua poltrona, tomando a posição de leitura de um livro, explora com o corpo as diversas posições e se fotografa. Talvez em busca da mais confortável. Desta vez não é o livro que ela não tem em mãos, um objeto de leitura, mas sua máquina fotográfica. Com ela registra cada nova possibilidade de seu corpo sobre a poltrona, na posição exata que o livro ocuparia se estivesse de fato sendo lido.

Com o livro na mão, folheamos as páginas do livro *Ciranda* e nos encontramos com as *Posições para leitura* de Mariana (fig.33 e 34). Há seis posições

de leitura, seis maneiras de Mariana acomodar-se para ler, registradas nas imagens colocadas em seqüência. Em todas as fotografias podemos ver o enquadramento de seu corpo a partir do colo, na seqüência vemos as pernas, às vezes a ponta dos pés, e os recortes da poltrona onde está sentada. O seu interesse, no contexto deste livro, foi observar e incorporar à página estas posições de leitura.

Em *Uma história da leitura*, Manguel (1997, p.177) alude que a escolha do local exato para a leitura é essencial, e que a combinação certa entre livro e local faz o leitor se desligar do mundo real e entrar no universo de sua leitura. Manguel descreve o prazer que é para ele ler na cama – nas diversas camas por que passou –, que a cama é o refúgio ideal para mergulhar no universo do livro. Imagino que, para Mariana, o lugar perfeito para ler seja sua poltrona vermelha, na intimidade de sua casa.

A partir de *Posições para leitura*, Mariana, assim como Manguel (acredito), quer convidar o leitor a tomar o livro nas mãos e sair em busca do melhor lugar para folheá-lo. Para Manguel, qualquer livro, para Mariana, *Ciranda*. E se, de fato, a conexão for feita – do lugar certo com a leitura ideal – caímos num sentimento de redundância, explorando na página do livro um mundo semelhante ao que nos circunda no exato momento da leitura³¹ transformado com a magia desse encontro.

A proposta da produção do livro *Ciranda* foi elaborada dentro de certas especificações técnicas, como o tamanho do volume, o número de páginas por artista, como também, a cor final da impressão: preto e branco. Dentro destas especificações o trabalho dos artistas foi se moldando e adequando. Originalmente, a série de fotografias de Mariana são em cor, e assim elas foram exibidas num momento seguinte, além do livro, uma exposição, sendo esta uma outra maneira de experimentar a imagem e de abrir a seqüência.

³¹ MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.177.

Apresentadas na exposição, Mariana escolheu três imagens da série e ampliou-as em cores, com o tamanho de 50 x 70 cm³². As mesmas foram emolduradas em formato de pôster. Tomando o formato ampliado e sendo dispostas na parede da galeria, a escala do corpo se perde. A percepção da forma da perna, ou do canto do pé de Mariana, se dá de forma mais lenta, pois não temos mais o nosso próprio corpo próximo da imagem para referência, como quando lendo as “Posições” no colo, a percepção através da comparação é mais demorada.

Silveira³³, organizador do projeto Ciranda, comentou em entrevista concedida a mim sobre o trabalho (*Posições para Leitura*) de Mariana:

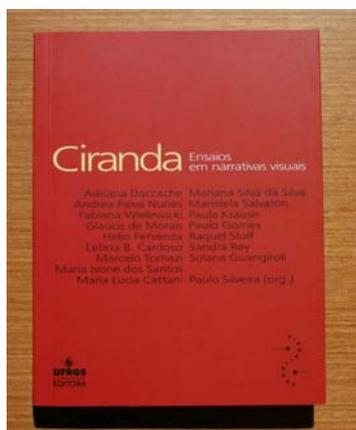
Na parede ou em livro, pelo menos uma função é basicamente a mesma, a exposição. O que muda são outras coisas, como operacionalidade ou eficiência na comunicação, por exemplo, ou a adequação ao meio, etc. Infelizmente eu não vi o trabalho ampliado, por isso não posso fazer comentários. Como especulação, acredito que pela qualidade inerente aos trabalhos da Mariana ele mantenha o encantamento em qualquer formato.

A dúvida sobre a forma de apresentação da imagem aqui posta não é de Mariana, mas é minha. Após ter experimentado minhas fotografias tanto no formato livro, quanto ampliado e exposto em galerias, penso que o estudo de cada caso, cada série, se faz necessário. A solução (talvez) só aconteça com a confrontação e experimentação das formas de espacialização da imagem e dos seus contextos de apresentação. Ao observar o trabalho *Posições para leitura* percebi que há questões próximas das que experimento hoje em minha pesquisa. Para mim, este trabalho é um caso em que a fotografia cabe de maneira exemplar no formato livro. Para Silveira (2004, p.145), ao analisar a fotografia no livro de artista, a resposta já é clara: “Talvez

³² *Câmara Rasgada*. Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre-RS. Curadoria de Gabriela Motta. De 09/08 a 17/09/2006.

³³ Entrevista concedida pelo autor disponível no Anexo A.

a fotografia encontre o seu melhor espaço na página impressa, o que proporciona a atenção e o contato muito próximos (que as paredes das galerias raramente conseguem oferecer)”.



[32] *Ciranda – Ensaios em narrativas visuais*. Paulo Silveira (org), 2005.



[33] Mariana Silva da Silva. *Posições para leitura*, 2005.



[34] Mariana Silva da Silva. *Posições para leitura*, 2005. Série de sete fotografias 40x60 cm.

Trago algumas considerações sobre este lugar como dispositivo de exposições. No texto publicado recentemente na Revista *Ars*³⁴, *Espaço Portátil: Exposição-Publicação*, a artista plástica e professora Regina Melin (2007) apresenta o projeto *Exposições Portáteis*. Melin põem em questão, a partir do ponto de vista

³⁴ MELIN, R. Espaço Portátil: Exposição-Publicação. IN: *Ars*: Revista do Departamento de Artes Plásticas, São Paulo: ECA/USP. Ano 4, nº 7, 2007, p.79-83.

curatorial, se uma publicação-exposição pode habitar temporariamente um espaço expositivo, com o mínimo de recursos e de sofisticação, como nesse caso, em formato de um bloco de notas.

A partir de *PF* (sigla de *Por Fazer*) uma obra como proposição, como instrução, a organizadora convoca à participação dos alunos do curso de artes da Udesc (graduação e pós-graduação) e outros artistas convidados, que colaboraram com ela no fazer e no dispersar do trabalho. *PF* tem o formato de um bloco de notas (23 cm x 16 cm, 80 pg.)³⁵. Cada artista que participou do projeto teve seu trabalho duplamente impresso no bloco (original e cópia). A cada par de folhas, uma fica presa ao conjunto, a outra pode ser destacada. A proposta é para que “os leitores” sintam-se convidados a organizar exposições temporárias e portáteis, disseminando a idéia, ou simplesmente, realizar ações seguindo as instruções contidas nas folhas de alguns trabalhos (fig.34).

Regina Melin (2007, p.79) define o formato do trabalho *PF* como “um bloco de notas, seguindo a lógica de emissão de faturas, em que temos o original e a cópia (...)”. Neste ponto eu me pergunto: é possível (e se neste caso interessa) definir e diferenciar o *original* da *cópia*? É ainda válido nominar algo como “original”? Se *PF* teve uma tiragem de 1.500 exemplares, quantos originais existem então? Original não seria o trabalho realizado por cada artista e então copiado em cada volume? O valor de cada um (original e cópia) em trabalhos múltiplos, que são realizados com uma grande tiragem, como fotografias, gravuras, livros ainda é diferente? É possível discutir e encontrar resposta comum para esta questão já há tempos levantada por Walter Benjamin no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*?

Interessava ao grupo, coordenado por Regina Melin, pensar na performance realizada pelo espectador que, na posse destas instruções, poderia interpretá-las, realizá-las. A mim interessa o formato da edição e publicação de *PF*, este bloco de

³⁵ MELIN, R. (org.). *PF*. Florianópolis: Nauembru/Bernúncia, 2006.

notas com folhas duplas destacáveis. Não tanto a performance que deveria ser realizada por quem tomasse o bloco em mãos, seguindo as “instruções” nele contidas. Sem dúvida *PF* põem em questão, abre espaço para discutir conceitos de trabalhos múltiplos, além de alargar o espectro e a audiência, possivelmente ilimitada, do trabalho, como escreve Regina Melin (2007, p.79).

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p.170).



[35] e [36] *PF* e *amor*. Regina Melin (org.), 2006 e 2007.

Em 2007 Melin lança uma segunda “exposição portátil”, mais um pequeno e querido livro, *amor/love*³⁶. Desta vez, publicação bilíngüe (português/inglês) e com a participação de um número maior de artistas, ocupando duas páginas cada do diminuto livro. A criação é livre, do desenho à poesia, de imagens fotográficas a páginas em branco “reservadas” ao leitor. Menor que a publicação anterior, *amor* tem o tamanho de uma caderneta, um passaporte (fig.36). Na folha de rosto do livreto está escrito

³⁶ MELIN, R. (org.). *Amor: leve com você = Love: take with you*. Florianópolis: Nauembla / Parentesis, 2007.

“leve com você/*take with you*”, a frase apenas reforça a ação, pois é difícil resistir a esta publicação e não levá-lo conosco mesmo, como previu Walter Benjamin.

Paulo Silveira, que organizou outras publicações que tomo como referência ao longo desta pesquisa (*A página violada, Livro dos sete dias, Ciranda etc.*), destaca a importância da publicação de livros de artista como espaço democrático da arte, registro ou a própria exposição, galerias portáteis sempre abertas. Tanto os livros organizados por Paulo Silveira, quanto às publicações de Regina Melin (*PF e amor*) são importantes formas de contribuição à discussão deste formato de exposição/obra, em que a imagem toma espaço nas páginas de livro.

3.1 Formas de espacialização da imagem

A imagem é em primeiro lugar um objeto do mundo, dotado como os outros de características físicas que o tornam perceptível.
Jaques Aumont

Preocupado com os paradoxos da percepção na vida cotidiana e na arte, Thomas Ruff experimentou diversos gêneros fotográficos durante sua carreira, mas com certeza é mais bem conhecido pela sua série fotográfica de retratos iniciada em 1981, *Portraits – neutral background*. Escolhe a fotografia de busto por acreditar que esta seja a forma mais neutra possível de representação, já que, para ele, “a fotografia é capaz apenas de representar a superfície das coisas” (DINES, 2003, p.264)³⁷. Sua escolha assegura que o rosto das pessoas fotografadas fique em evidência, ao mesmo tempo em que não deixa margem para interpretações pessoais ou psicológicas (, 2003, p.264). Os seus modelos são na maioria das vezes amigos e familiares, com idade em torno dos 30 anos.

A partir de 1986, Ruff começou a ampliar seus retratos numa escala 3:1 coincidindo com o referente. Os fundos coloridos que eram usados nos retratos pareciam chamar muito a atenção nesta nova escala, então, Ruff começou a adotar os fundos neutros, entre os tons do branco ao cinza.

Impressas em uma escala muito maior que o referente, a fotografia passa a ter independência de seu modelo. Esta série se encerra em 1991 (*Portraits – neutral background*) quando o papel em que ela é impressa deixa de ser produzido. Em 1998 Thomas Ruff retoma os retratos e fica interessado em perceber as diferenças entre os

³⁷ Tradução minha do trecho: (...) *photography is only able to depict the surface of things (...)*.

modelos antes e depois. A obra de Ruff se estrutura em séries marcadas por extrema precisão, focando no que realmente importa. Todo o resto é eliminado, dando uma sensação de proximidade. Retratos que se parecem muito familiares e reais.

Stoya faz parte desta série (fig.37). A fotografia de um jovem homem, provavelmente um dos amigos do artista, em pose frontal para a câmera. O fundo é neutro e a luz difusa. O formato e as características da imagem remetem ao tradicional retrato para documento. O que difere de fato este retrato de *Stoya* de qualquer outro no mesmo tradicional formato e característica é a dimensão que ele toma após ser produzido. Com 160 x 120,5 cm, a fotografia de busto torna-se monumental e toma a dimensão de um corpo humano real. Todos os detalhes físicos tornam-se aparentes e assustadores. Nesta ampliação, a intimidade e a escala de um retrato para documento se perdem. Ruff expõe a intimidade de seus amigos em uma dimensão monumental e os poros da pele tornam-se manchas. É, de fato, uma relação completamente inversa ao de uma fotografia doméstica, pequena, guardada na intimidade da carteira ou no álbum de fotos, que se pode pegar com as mãos e exibir aos conhecidos e não a todo público.



[37] Thomas Ruff.
Stoya, Portraits - neutral background, 1986.
160 x 120,5 cm.

Michel Poivert (2002, p.140) escreve que

a relação de arte e documento em fotografia tal qual foi pensada ao longo dos anos 90, fazia do documento uma testemunha anti-espetacular contribuindo assim à afirmação da fotografia como representação modernista. Mas a noção de documento não deixou ao longo desta década de se emancipar, até se impor como alternativa à autoridade adquirida no campo artístico.³⁸

Podemos então nos perguntar o que ocorre com estas imagens ao tomarem tais dimensões? O que produz o artista ao exaltar o lugar comum e o banal colocando-o no meio dos lugares de sacralização da arte?

Em entrevista a Jorge Ribalta, o historiador e crítico de arte, Jean-François Chevrier (2007, p.31-2) fala sobre o tamanho da imagem e a forma de apresentação:

Em primeiro lugar, em certas interpretações do que escrevi, a noção de quadro foi confundida com a de grande formato. Foi-me atribuído um discurso segundo o qual eu teria defendido o grande formato quando, na verdade, eu defini em várias situações o quadro pela autonomia do suporte da imagem (o que distingue o quadro de um afresco, por exemplo), a delimitação (dada pela moldura) e a experiência de confrontação proposta ao espectador, devido à frontalidade que se dá à imagem (diferente da cópia fotográfica, manipulável e que, em geral, é olhada horizontalmente). Em tudo isso, o formato não tem nenhuma importância. O que importa é a escala, e é verdade que recentemente os fotógrafos incorporaram o modelo do quadro ao produzir imagens à escala do corpo. Por isso o grande formato. No entanto, é difícil fazer-me ouvir. Os interesses do mercado eram muito mais fortes que meus argumentos e o grande formato se converteu em critério decisivo. Além disso, escrevi muito mais sobre a montagem como prática e como modo de pensamento do que sobre o quadro. Interessava-me o quadro dentro de alguns limites históricos determinados, mas de modo algum como promoção da fotografia no mercado da arte e, menos ainda, como forma

³⁸ Tradução de Mariana Silva da Silva da seguinte passagem: *La relation art-document em photographie, telle qu'elle était pensée au tout début des années 90, faisait du document un gage antispectaculaire, contribuant ainsi à l'affirmation de la photographie comme représentation moderniste. Mais la notion de document n'a cessé, au cours de cette décennie, de s'emanciper jusqu'à s'imposer comme l'alternative à l'autorité acquise dans le champ artistique.*

decorativa. De fato, o que me interessa é o encontro do quadro e do documento, a conjunção entre o quadro como forma de controle (mediante a composição) e o conteúdo do acontecimento, o conteúdo accidental, do documento. Esta conjunção se dá poucas vezes. O próprio Jeff Wall privilegiou o quadro sobre o documento. Tudo está ainda por ser feito.³⁹

Chevrier (2007) foi um dos mais importantes críticos da fotografia nos anos oitenta e noventa e influenciou a produção em fotografia naquele período com seus escritos. Nesta fala, pequeno recorte da entrevista que concedeu a Ribalta, e que abre o livro que compila seus textos mais importantes, *La fotografía entre las bellas artes y los médios de comunicación*, Chevrier fala sobre um dos temas que defendeu em relação à fotografia. O autor defendia a autonomia do suporte, valorizando a experiência do espectador frente à obra e o pensamento que se dá a partir da prática da montagem do quadro (da fotografia) pelo artista. Chevrier parece tentar esclarecer a má interpretação que pode ter sido feita sobre sua opinião em relação ao tamanho da ampliação da fotografia naquela época, e que o mercado da arte tendeu a valorizar comercialmente o grande formato das imagens.

³⁹ Tradução de Lorena Avellar do trecho: *Primero, en ciertas interpretaciones de lo que he escrito, la noción de cuadro se ha confundido con la de gran formato. Me han atribuido un discurso según el cual yo habría defendido el gran formato, cuando en realidad yo he definido en varias ocasiones el cuadro por la autonomía del soporte de la imagen (lo que distingue el cuadro de un fresco, por ejemplo), la delimitación (fijada por el marco) y la experiencia de confrontación propuesta al espectador, debido a frontalidad que se da a la imagen (distinta de la copia fotográfica, manipulable que, por lo general, se mira en horizontal). En todo esto, el formato no tiene ninguna importancia. Lo que es importante es la escala y es cierto que recientemente los fotógrafos han integrado el modelo del cuadro al producir imágenes a la escala del cuerpo. De ahí el gran formato. Sin embargo, me cuesta hacerme oír. Los intereses del mercado eran mucho más fuertes que mis argumentos y el gran formato se convirtió en un criterio decisivo. Además, he escrito mucho más sobre el montaje, como practica, como modo de pensamiento, que sobre el cuadro. El cuadro me interesaba dentro de unos límites históricos determinados, pero de ningún modo como promoción de la fotografía en el mercado del arte y, aún menos, como forma decorativa. De hecho, lo que me interesa es el encuentro del cuadro y del documento, la conjunción entre el cuadro como forma de control (mediante la composición) y el tenor de acontecimiento, o tenor accidental, del documento. Esta conjunción se da muy pocas veces. El propio Jeff Wall ha privilegiado el cuadro sobre el documento. Todo está por hacer.*

Fico em dúvida a respeito do exemplo que Chevrier aponta para exemplificar esta questão: “O próprio Jeff Wall privilegiou o quadro sobre o documento.”, afirma o crítico (*El propio Jeff Wall ha privilegiado el cuadro sobre el documento*, não seria em relação ao documento? ou pelo documento?). Para mim, talvez, haja um ruído na tradução, ou na transcrição dessa entrevista, talvez. Tentarei esclarecer minha dúvida. Jeff Wall, artista canadense conhecido por suas fotografias montadas e apresentadas em luminosos de grande formato com cenas “documentando o cotidiano”. Justamente, sabemos que Wall recria cenas do cotidiano e as fotografa. À primeira vista para um olhar desavisado, parecem cenas reais, mas prestando um pouco mais de atenção percebemos a encenação. Se Wall “recria” cenas, como poderíamos classificar suas imagens como “documentos”? Na obra *Milk*, por exemplo, uma das mais conhecidas e veiculadas imagens do artista, vemos a figura de um homem sentado na calçada, com a perna direita dobrada e sentando sobre ela, próximo de uma parede de tijolo à vista (fig.38). Este homem segura em sua mão direita um pacote de papel que parece conter uma embalagem de leite. O leite espirra para fora da embalagem, quase como uma onda. Pelo rosto do homem percebemos que ele aparenta estar tenso, assim como sua mão esquerda, apoiada sob a perna esquerda, e com o punho cerrado.



[38] Jeff Wall. *Milk*, 1984

Jeff Wall quando questionado por David Shapiro⁴⁰ se ele via-se como um *zeitgeist* (espírito do tempo) por ter sido um dos precursores no uso da fotografia monumental e dela muito ter-se aproveitado, responde:

Eu penso que lá há muita fotografia em grande formato. A fotografia tornou-se muito maior nos últimos dez ou doze anos, porque tornou-se comum que uma fotografia pode parecer ótima nesta escala. De modo que se tornou algo que todos podem fazer. A escala da fotografia foi experimentada, por décadas, mas agora se transformou em um fenômeno artístico conhecido. Eu trabalhei nisso; muitas pessoas trabalharam nisso. Mas eu penso que era inerente à natureza da fotografia que isto ocorresse. Era inerente ao fato de que uma vez que a fotografia fosse tomada mais seriamente, e fosse praticada de uma maneira mais experimental, de uma maneira mais próxima da que as pessoas praticam as outras formas de arte, que novos elementos de sua natureza aparecessem.⁴¹

A partir do pensamento de Paulo Silveira, já muitas vezes aqui citado, segundo o qual a página do livro seria o local ideal para a imagem fotográfica, achei ser interessante apontar estes dois exemplos, Ruff e Wall, que tem seus trabalhos justamente na proporção e na forma de exibição ao íntimo e diminuto do livro fotográfico, livro de artista. Com essa comparação tento elaborar meu pensamento.

⁴⁰ David Shapiro é poeta, historiador e crítico de arte, professor da Universidade de Columbia, Estados Unidos, e editor da revista *Museo*, publicação desta universidade.

⁴¹ *A Conversation with Jeff Wall*. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/museo/3/jeffwall.htm>>. Acesso em 20 Fev. 2008. Tradução minha do seguinte trecho: *I think that there there's a lot of big photography. Photography's gotten a lot bigger in the last ten or twelve years, because it's become a kind of known thing that a photograph can look great at that scale. So that now it's become something that everybody can do. The scale of the photograph has been experimented with, for decades, but it's now become a known and popular artistic phenomenon. I worked on it; lots of people worked on it. But I think it was inherent in the nature of photography for that to happen. It was inherent in the fact that once photography got taken more seriously, and was practiced in a more experimental way, a way that was more like the way people practiced other art forms, that newer elements of its nature would appear.*

3.1.1 O meu ponto de vista e os lugares da imagem

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.

Roland Barthes

Ao longo desta pesquisa novas fotografias foram captadas e incluídas em meu acervo, e outras, anteriores ao projeto, foram revistas e repensadas. Para pensar o lugar e as formas de espacialização das imagens, é preciso experimentá-las e pô-las em teste.

A imagem da *Série meu ponto de vista – banheiro rosa* não é inédita tendo sido exibida pela primeira vez em conjunto com a série “Meu ponto de vista” na ocasião da exposição de defesa de meu projeto de graduação em artes. Foi retomada do arquivo e ampliada em diferentes formatos ao longo de outras exposições que se integraram a esta pesquisa. A fotografia do banheiro da casa onde morei até poucos anos atrás foi tomada no ano de 2001. Esta imagem, como outras do mesmo período, voltam agora em outros formatos e formas de apresentação: inseridas em dípticos, nas páginas de um livro, ou tomando a forma de um objeto com resolução *backlight*.

Detalharei a seguir as formas como foram exibidas estas imagens, buscando observar o que ocorre em cada novo agenciamento. Como elas alteram aspectos e enfoques das mesmas? Como, e de que forma, estes agenciamentos suscitam outras questões para além da captação e das regras de enquadramento que as geraram? E o que ocorre nestas alterações em contato com o observador?

[39] *Sem título - Série meu ponto de vista*
(banheiro rosa), 2001. 80 x 50 cm



Banheiro rosa, imagem ampliada em um formato de 80 x 50 cm e disposta na parede em uma altura próxima da que foi capturada, apresenta o meu ponto de vista, o que eu vejo, na minha altura de um metro e trinta, quando posicionada em pé, em frente à pia daquele banheiro, como quando fosse lavar as mãos ou o rosto. Nesta imagem, é possível perceber que, logo acima da pia, preso à parede de azulejos rosa, há um pequeno espelho-armário. Um espelho que havia sido colocado ali por um morador anterior daquele apartamento, para mim não cumpria suas funções. Fora ali fixado, pois num banheiro residencial é comum ter um espelho fazendo par com a pia. Não criei nenhum afeto ao objeto, justamente porque este espelhinho não fora colocado para mim, respeitando a minha altura, para que eu também me visse nele. Não era possível admirar meu rosto ao me posicionar em frente à pia, como comumente acontecia com os demais usuários daquele banheiro.

No centro desta imagem: a parede. O olhar de quem vê a foto não recebe um retorno, outro olhar fitando-o. Poucos detalhes podem ser percebidos. O olhar esbarra na parede de azulejo rosa. Na parte superior da imagem, parte do espelho, que não reflete quem se encontrava posicionado em sua frente no instante do “click”, justamente pela grande diferença de altura entre o objeto e o fotógrafo (eu).

As demais imagens desta série, produzida a partir de 2001, são compostas, em sua grande maioria, por retratos de amigos e familiares (pessoas). Pelo recorte do enquadramento escolhido, a cerca de um metro e trinta do chão, vemos mãos, gestos, detalhes de roupas, objetos, mas não o rosto das pessoas fotografadas. Estes acabam ficando fora do enquadramento da máquina fotográfica. Assim como no espelho do *Banheiro rosa*, as pessoas retratadas não retornam o olhar, como no caso do espelho que não reflete quem o capta.



[40] *Sem título – Série meu ponto de vista*, 2002. Série com oito fotografias 50 x 80 cm, Pinacoteca da Feevale. Novo Hamburgo/RS, 2004.

Já a série *Indutor de Percepção Cotidiana, Díptico* (2006) surgiu de fotografias realizadas desde o ano de 2003 até hoje, que reunidas em pares, formam dípticos. Estas fotografias, que antes eram imagens únicas, soltas, agora são

reagrupadas e tomam novos sentidos. As fotografias desta série foram captadas no formato digital e são numerosas. Revendo-as algum tempo após a captura (hoje), sinto necessidade de reuni-las para ver o que ocorre no agrupamento de imagens tomadas em tempos e espaços dispersos.

Da mesma forma, o livro *Indutor de percepção cotidiana*, objeto múltiplo com tiragem de 500 cópias, realizado em 2006, também surgiu da necessidade de experimentar novos formatos e agenciamentos para o meu trabalho. No livro, quase não há texto e as imagens predominam, encadeiam-se, relacionam-se, criando possibilidades narrativas, assim como provocando movimentos de leitura.



[41] *Indutor de percepção cotidiana*, 2006. Livro de artista.
Em exibição na exposição Fiat Mostra Brasil. São Paulo, SP, 2006.

Desta forma, tendo provado minhas fotografias tanto no formato convencional, ampliado sob papel fotográfico e disposto na parede de uma galeria, quanto no formato de livro, mantenho o interesse em experimentar o comportamento das imagens que produzo em relação às formas de apresentação das mesmas. Nessa seqüência de pensamentos, e diante da necessidade de experimentação das diversas maneiras de apresentação da imagem, nasceram as diversas versões do *Banheiro rosa*, entre as quais incluo nesta análise a mais recente experimentação, num formato *backlight*, trabalho realizado em 2007.

Convidada pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Foto da Secretaria Municipal de Cultura a fazer parte de um “conjunto” de artistas, nos foi proposto que ocupássemos a Galeria Lunara, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, em dois momentos distintos durante o ano de 2007. Esta galeria tem a característica de abrigar exposições de fotografia e vídeo, mas também está aberta a propostas tridimensionais, quando a coordenação do espaço encontra ressonância com o projeto proposto.

Em 2006 ocorreu a primeira e segunda edição do projeto, o *Conjunto(1)* e o *Conjunto(2)*. O grupo foi formado por Vilma Sonaglio, Kátia Prates, Luiz Roque, Adriane Vasquez e teve o olhar da curadora Gabriela Motta. Nesta terceira edição foram convidados, além de mim, os artistas plásticos André Venzon, Fernando Bakos (organizador), Marcelo Gobatto e Tiago Giora. Após o convite e a apresentação do grupo, conhecidos entre si, pois somos artistas atuantes na cidade, começou o diálogo e surgiram as idéias para o *Conjunto(3)*.

A Galeria Lunara ocupa o local de um antigo depósito de carvão na Usina do Gasômetro, usina termoeletrica que gerou energia para a cidade de Porto Alegre até a primeira metade do século XX. A galeria é uma sala quadrada, escura, sem janelas e sem iluminação externa, que guarda características originais, mas que sofreu uma

adequação para cumprir a função de galeria e iluminada apenas por escassos *spots* com lâmpadas dicróicas.

Este fator, a total falta de luz no ambiente, foi o caminho que escolhi para definir meu trabalho. Em conversa com o grupo, encontramos um ponto comum: trabalhar com imagem e luz. Planejamos apresentar trabalhos em vídeo ou fotografia tendo preocupação em relação à iluminação das obras, ou que a mesma viesse no dispositivo mesmo da imagem, seja vídeo ou fotografia (fig.42). Marcelo Gobatto apresentou um conjunto de vídeos. Tiago Giora, projeções com imagens próprias e do grupo explorando características da arquitetura. Fernando Bakos produziu cortinas que foram impressas com a imagem da vista que cobriam. André Venzon, uma parede de tapumes que servia de caixa moldura para sua série de fotografias. E eu, apresentei o *Banheiro rosa*, desta vez em *backlight*.



[42] *Banheiro rosa – Backlight*, 2007. 80 x 50 x 14 cm
Em exibição na exposição *Conjunto (3)*. Porto Alegre, RS.



[43] Panorama da exposição Conjunto(3).

Este trabalho envolveu a passagem entre meios e expôs o grande potencial de pesquisar o comportamento da imagem. Neste trabalho foi possível aproximar-se do pensamento de Walter Benjamin, de que a obra de arte reproduzível atinge mais facilmente o público comum, diferentemente da obra de arte única que tem acesso restrito:

[...] podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido [...]. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (BENJAMIN, 1994, p.168-9).

O *Banheiro rosa* surge como uma possibilidade de reprodução e de testar os modos de apresentação. Ao por em teste esta imagem que capturo no meu dia-a-dia, busco desenvolver estratégias de atualização das mesmas. Busco explorar as formas de apresentação das minhas imagens questionando-me sobre o que ocorre em cada uma. Este teste mostra-me o quanto o agenciamento da imagem pode ser revelador de um olhar específico, de um ponto de vista não usual, ou de uma cotidianidade particular.

A cada nova apresentação, a cada novo formato que a imagem toma, abre-se um modo de recepção. E, dentre “essas características, uma é especialmente importante discutir, em se tratando da exposição da fotografia em termos de dispositivo: o tamanho da imagem.” Aumont (2001, p.139), chama a atenção para a consciência de que toda imagem produzida há de situar-se em um meio, que determina a visão dela.

No primeiro momento em que foi apresentada a fotografia do *Banheiro rosa*, como parte da *série Meu ponto de vista*, em 2002, esta foi ampliada na dimensão de 80 x 50 cm. O tamanho das imagens desta série foi pensado para que guardasse ao máximo a relação com a cena fotografada. Quase como se fosse uma janela da cena capturada, a imagem disposta sob papel fotográfico foi presa à parede na altura em que fora fotografada. Exposta em seqüência, acompanhada de outras imagens do mesmo conjunto na parede da galeria, as fotografias desta série proporcionavam ao espectador uma relação semelhante à que tive no momento do “click”. O recorte do meu olhar sob o mundo reproduzido nas ampliações e estendido à forma na disposição, assim como na própria imagem.

A partir da produção do livro *Indutor de percepção cotidiana*, as fotografias são experimentadas em um formato reduzido, inverso ao anterior: tomam uma diminuta forma, são pequenas e dispostas nas páginas de livro. Adquirem no espaço do livro tamanho ideal, um espaço que permite serem manipuladas pelas mãos de quem o folheia. Diferente da imagem exposta ampliada em uma parede de sala de exposição, o livro pode ser levado para a intimidade da casa, folheando no momento desejado, retomado infinitas vezes. A fotografia do *Banheiro rosa* faz, no contexto do livro, par com outra fotografia, cada qual em uma página, e logo na seqüência de uma outra imagem. A cada folhear e cada abrir do livro *Indutor de percepção cotidiana* uma nova leitura das imagens ali dispostas é possível de ser feita. Para Silveira (2008, p.65), “é

difícil, quase impossível para a arte sua libertação de alguma forma narrativa. Em algum grau, a narração estará presente: dentro da obra, mesmo que com uma qualidade apenas indicial, ou fora dela, no seu processo criativo. Ou além, nos discursos que dela se fazem”.

Já na terceira forma de apresentação, no *backlight*, a fotografia do *Banheiro rosa* volta a tomar a proporção do corpo – o meu corpo, o corpo do expectador – sendo ampliada com 80 x 50 cm. Novamente tenho a preocupação de fixá-la na parede da sala na altura mais próxima do real possível, como se fosse mais uma vez uma janela para aquele antigo banheiro em que lavei minhas mãos e meu rosto um dia. Nesta circunstância, a mesma fotografia é ampliada sob uma superfície translúcida e montada em formato de um painel luminoso. A foto passa a ter luz interna e também ganha volume na medida em que é apresentada como caixa, diferentemente da moldura pôster na qual foi primeiramente apresentada (fig.42).

O *Banheiro rosa – Backlight*, mostrado na Galeria Lunara na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, que já se fez conhecida por alguns, volta, assim, a ser exposta em um local público, uma galeria, que é ao mesmo tempo corredor para os freqüentadores da casa, mas que passa como um lugar distante e imperceptível para um visitante desavisado deste centro cultural. Junto a um canto desta, no breu, uma imagem rosa brilha, se faz ver por sua iluminação interna. Uma janela para fora dali, uma janela para o meu banheiro rosa.

Conforme Aumont (2001, p.140),

o tamanho da imagem está entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o espectador vai poder estabelecer entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem [...] a pequena dimensão de certas imagens – a da imagem fotográfica em geral – é o que permite estabelecer com a imagem uma relação de proximidade, de posse, até de fetichização.

A relação que o espectador vai ter com a imagem me interessa. Com certeza, é também este um dos principais pontos que coloca, e que busco tencionar e pesquisar, ao propor distintas formas de abordagem das mesmas.

Jeff Wall, além de privilegiar o grande formato em suas fotografias, comumente apresenta-as em formato de *backlight*, impressas em transparências montadas em grandes caixas de luz. Em conversa com o artista, Els Barents conta sua impressão sobre estas imagens de Wall: “Apesar de um tema muito realista, as transparências têm uma presença onírica. A intensidade da cor e da luz e a grande escala das obras criam uma dimensão difícil de descrever.”⁴² (WALL, J.; BARETS 2001, p.61-3). Jeff Wall responde dizendo que nos anos 70, passando por uma crise, e que achava ser impossível alcançar algo que equivalesse à idéia de “pintura moderna”, porque na época “(...) a pintura como forma de arte não confrontava diretamente o problema do produto tecnológico que havia tão amplamente tomado lugar e sua função na representação da vida cotidiana.” E então, o artista narra que

vi um painel luminoso em algum lugar e aquilo que tanto me surpreendeu, o fato de constatar que isso era para mim a síntese tecnológica perfeita. Não era fotografia, não era cinema, não era pintura, não era publicidade, mas estava fortemente associado a tudo isso. Era algo extremamente aberto. Esta parecia ser a técnica apropriada para expressar este problema, sem dúvida a única possível devido a seu caráter fundamentalmente espetacular. Isso respondia às demandas essenciais para com a tecnologia, quer dizer aquilo que ela representa pelos meios do espetáculo.

⁴² Tradução de Mariana Silva da Silva dos seguintes trechos: *Malgré un thème très réaliste, les transparentes ont une présence onirique. L'intensité de la couleur et la grande échelle des oeuvres créent une dimension difficile à décrire. e (...) j'ai vu un panneau lumineux quelque part et ce qui m'a tellement frappé, c'est de constater que c'était pour moi la synthèse technologique parfaite. Ce n'était pas de la photographie, ce n'était pas du cinéma, ce n'était pas de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais c'était fortement associé à tout cela. C'était quelque chose d'extrêmement ouvert. Cela semblait être la technique appropriée pour exprimer ce problème, sans doute la seule possible à cause de son caractère fondamentalement spectaculaire. Cela répondait aux attentes essentielles vis-à-vis de la technologie, c'est-à-dire qu'elle représente par les moyens du spectacle.*

A fotografia apresentada sob a estrutura de caixa de luz, *backlight*, toma uma terceira dimensão, que é o efeito da luz através da imagem. Talvez essa “presença onírica” que descreve Barents, que intensifica a cor criando uma outra dimensão.

3.1.2 Série Indutor de Percepção Cotidiana – Díptico

A *Série Indutor de Percepção Cotidiana, Díptico*, surge de fotografias realizadas desde o ano de 2004 até hoje que, reunidas em pares, agrupadas, formam dípticos. Busco criar conversas entre si e as relacionar. Estas fotografias, que antes eram imagens únicas, soltas num arquivo, reagrupadas, tomam novo sentido.

Como evocado anteriormente, fotografando com uma câmera portátil digital tenho a possibilidade de fazer uma tomada maior de imagens. As fotografias captadas no mundo digital são numerosas, revendo-as algum tempo após a captura (hoje), sinto necessidade de reuni-las e de dar um novo sentido a elas.

O díptico que escolhi comentar, que integra o grupo de novos trabalhos neste formato, é composto de duas imagens nas quais o tom amarelo predomina (fig.44). Vemos em ambas o enquadramento de duas janelas, duas molduras de janelas. A primeira fotografia, a da esquerda, mostra o canto de uma janela, de um pedaço dela. A moldura e as persianas são cinza, mas a cortina que se sobrepõe a ela é amarela. Já na fotografia ao lado (trata-se de um auto-retrato) em frente a um espelho, coloco-me defronte de um espelho no qual não consigo me ver. Esse está posicionado para pessoas que medem mais de um metro e trinta. Nesta fotografia apenas o topo da minha cabeça refletido é captado. O ambiente onde me encontrava era iluminado por uma lâmpada de luz quente, que produz uma tonalidade amarelada. Ainda olhando para o espelho, atrás da minha cabeça, é possível perceber uma janela fechada. Em ambas as imagens deste díptico, janelas e os tons de amarelo são predominantes.



[44] *Indutor de percepção cotidiana – díptico*. 2004/2006. 30 x 80cm.

As fotografias desta série foram todas ampliadas no formato de 30 x 80 cm e foram montadas em moldura simples do tipo “pôster”. Quando expostas, as fotografias foram dispostas respeitando, uma vez mais, a altura da captação, ou seja, a um metro e quarenta do nível do chão, que, de alguma maneira, aproxima a imagem dependurada na parede da cena original fotografada. Dessa forma, na exposição, volto a chamar a atenção do espectador para algo além da imagem, para a contingência do autor. Esta especificidade, que se estende também na montagem da obra, faz parte do projeto e integra as regras inicialmente traçadas. Caso esta última parte não fosse cumprida, o projeto “Meu ponto de vista” se desagregaria, pois a condicionante altura, na montagem deve ser, no meu entender, um indutor importante de percepção e da apreensão da imagem.

3.2 Indutor de percepção cotidiana – Livro

Meu primeiro contato com o livro de artista talvez tenha se dado durante uma oficina com Paulo Silveira, no Festival de Inverno do Atelier Livre, no inverno de 2001. A proposta desta oficina foi a de realizar um livro em sete dias. O livro seria simples, em preto e branco, com impressão off-set. As páginas seriam divididas entre os participantes, assim também como parte dos custos da produção. Recebemos algum apoio com doação de papéis, um valor mais baixo para a impressão e a mão de obra em relação à editoração final, feita pelo próprio oficinheiro.

Esta experiência foi muito enriquecedora e instigante. Sempre estive interessada nos livros, mas acredito que após esta oficina com Paulo Silveira, esse amor tenha aumentado. Havia recém voltado de uma viagem à Europa onde fiquei mais de um ano trabalhando e viajando. Nessas viagens estava sempre apegada aos mapas e guias de viagem, interessada nas novas cidades, trajetos, caminhos, descobertas. Procurando conhecer o novo, mas sempre com um guia nas mãos. Quando retornei desta experiência, queria explorar mais esse material gráfico que colecionava com tanto carinho nas viagens que decidi criar um novo guia.

Com recortes de diversos mapas, cada qual em uma página, um de cada cidade, construí um novo trajeto, um mapa impossível dentro do *Livro dos sete dias*.

Já o livro *Indutor de percepção cotidiana* surgiu, como explicado anteriormente, da necessidade em experimentar os formatos para mostrar as fotografias do arquivo. Neste livro em questão, quase não há texto e as imagens predominam, encadeiam-se, relacionam-se criando possibilidades narrativas e suscitando movimentos de leitura.

Tendo anteriormente ampliado minhas fotografias, tanto ao formato tradicional, ampliado sob papel fotográfico e disposto na parede de uma galeria, quanto ao formato de livro, como anexo de meu projeto de graduação, permaneci com a necessidade de continuar experimentando esta forma de agenciamento das imagens que produzo. Tenho ainda o interesse em refletir e investigar o sentido desta produção dentre tantas imagens geradas no mundo contemporâneo, imagens que se formam e desaparecem em segundos em nosso mundo cada vez mais virtual. Que diferença se produz entre os modos de produção, inscrição e veiculação da imagem por mim criada?

Olhando o espaço do livro como suporte móvel destas imagens, que estatuto adquire o livro quando passa a ser o contexto expositivo?

Freire (1999, p.125), no livro *Poéticas do Processo*, fala que

no final dos anos 1960, Seth Sieglaub, galerista nova-iorquino, encerra as atividades de sua galeria e passa a ser editor de arte. Para ele, a publicação e não mais as paredes de sua galeria se torna, naquele momento, o meio privilegiado para veicular a produção artística. Em 1969, Seth Sieglaub publica três edições de catálogos de exposições, que nunca existiram fora dessas publicações. Nesse limite o catálogo não dá apoio às exposições, aliás nem necessita delas para existir, é auto-suficiente.

Neste caso, não mais estamos diante das paredes da galeria como a única forma de apresentação de fotografias, mas diante de imagens veiculadas em catálogos e livros. Nos anos 60 os artistas buscaram, nas mais diversas publicações, criar um contato mais direto com o público ao reproduzirem também seus trabalhos em off-set, xerox, etc., que, não raro, distribuía pessoalmente, como foi o caso de Rusha, entre outros.

3.2.1 A produção

O projeto do livro *Indutor de percepção cotidiana* nasceu em 2006 . Produzi um volume, um “boneco” reunindo fotografias do arquivo, ampliadas no tamanho de 10,5 x 9,5 cm. Estruturado por um tipo de costura improvisada e uma capa em papel preto com o título, colado sobre a capa “*Indutor de percepção cotidiana – Mariane Rotter*”, as reunia em um volume (fig.45).

Este pequeno livro preto reunia imagens. Além do título, não se encontram textos em todo o livro e as imagens encadeavam-se e criavam diálogos entre si e na cadência em que eram folheadas as páginas. Neste contexto se produz uma certa narrativa. Uma vez que outra uma página em branco acrescenta um intervalo. Apresentei-o para meus colegas e para a professora da disciplina *Ações Públicas: Arte e Crítica*, Maria Ivone dos Santos, assim como para Lara Almarcegui, artista visitante que proferiu uma aula para a disciplina. A experiência foi desestabilizante, pois talvez eu não tivesse o projeto ainda maduro, a ponto de fazer sua defesa. Almarcegui considerou o pequeno livro preto finalizado e eu lutava (internamente) para defendê-lo como etapa preparatória da edição futura.

A proposta de produzir um livro foi enviada para concorrer no edital da *Fiat Mostra Brasil* em agosto de 2006, na categoria “projetos a serem desenvolvidos ou concluídos”, tendo sido selecionada pelo conjunto de curadores. A ocasião se apresentava como uma oportunidade para poder editar as imagens e testar formato e seqüência das mesmas.

Durante a execução/produção, como eu havia previsto no projeto, contei com a ajuda de Glaucis de Moraes, artista gráfica, que trabalhou na edição e na montagem do livro, assim como me apoiaria em uma empresa gráfica para imprimi-lo. Durante

este diálogo, uma parceria e cumplicidade aconteceu, o projeto teve algumas alterações e tomou outra feição em decorrência desta interlocução. O livro, pequeno e preto, aumentou de tamanho e ganhou uma capa de cor branca.



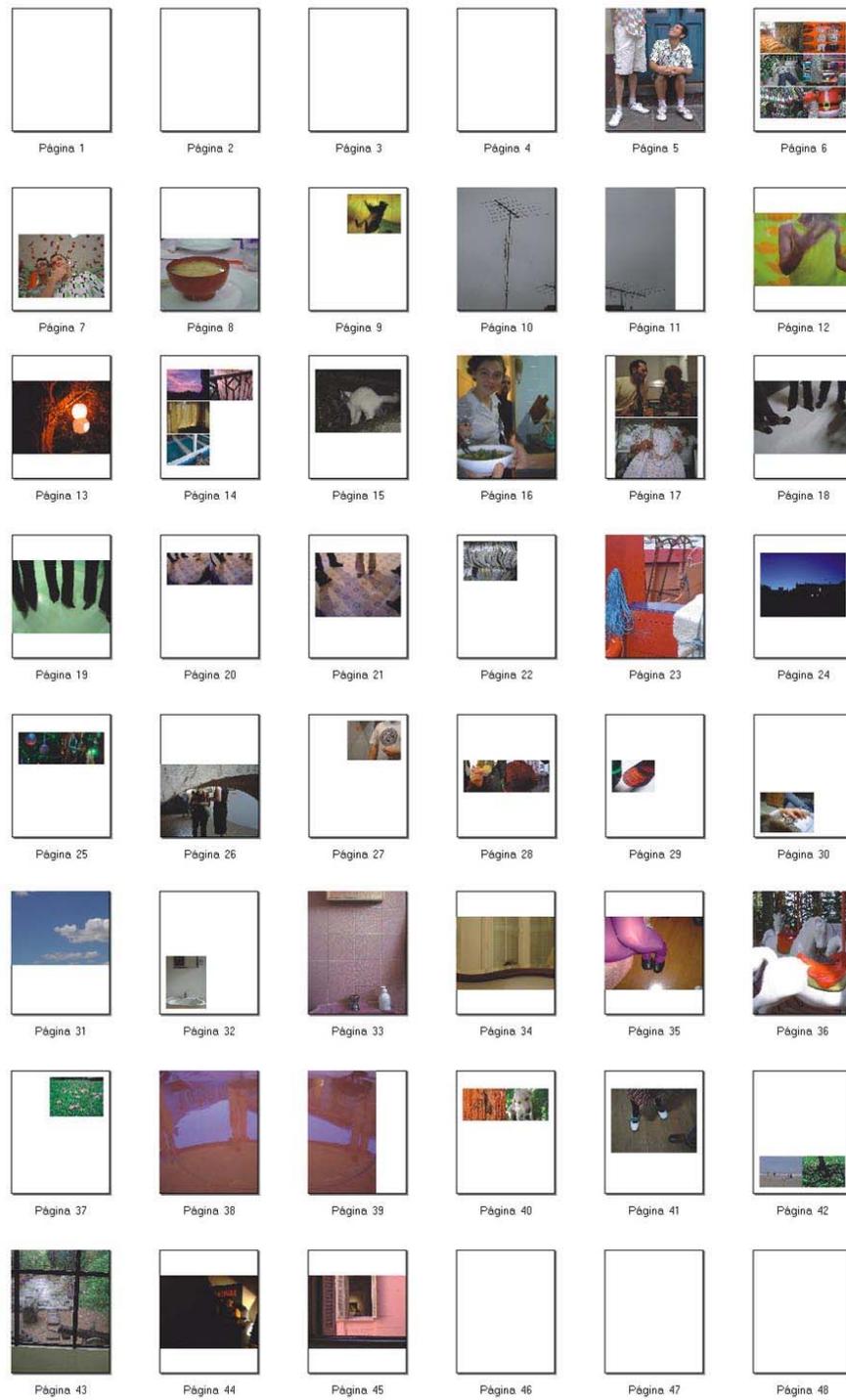
[45] Boneco de livro produzido em jun. 2006. (10,5 x 9,5 x 1cm).

3.2.2 O livro

A partir do arquivo de imagens digitais, que vem sendo composto desde 2004, selecionei um grupo de imagens para dar início à produção do livro. Dispostas em páginas tomam uma seqüência e uma ordem. A cada nova combinação tenho a possibilidade de montar e desmontar narrativas (fig46).

Estas imagens poderiam ser tomadas como sem grande valor estético, se encontradas soltas entre uma pilha de papéis ou, avulsas, expostas na vitrine de um mini-lab fotográfico. Porém, quando reunidas no livro, se somam e observo que reforçam seu caráter intimista e por vezes tomam um estatuto monumental e crescem. Uma imagem valoriza a outra. Como por exemplo, a imagem da moça deitada (sob um sofá), com os braços e as pernas dobrados, parece descansar (p.30-1). Na página ao lado, a fotografia de um céu azul com algumas nuvens. Muitas leituras são possíveis. Neste momento, em que estas duas imagens estão colocadas lado a lado, é impossível não relacionar uma com a outra: em que será que Mônica (a moça deitada) está pensando? Em suas férias? Se o tempo vai estar bom no fim de semana?

Uma fotografia reforça o seu caráter único de simplicidade e de beleza. Pergunto-me, ao rever as imagens selecionadas, sobre o sentido de fotografar tantos pés. E sapatos? E quando não é só uma, mas três ou quatro fotografias de pés? Pés e pernas que dançam. Relembro o trabalho *Per(so)nas* de Vera Chaves Barcellos. Pés conversam em uma roda de amigos, criam sobras, desenhos. Estas imagens de pés, arranjadas na página do livro passam a encadear sentidos. A repetição e o arranjo das imagens retiram-nas da banalidade à qual estavam predestinadas? O que se agrega e que efeitos e sentidos juntas elas passam a engendrar?



[46] Estrutura das páginas do livro *Indutor de percepção cotidiana*.

Todas as fotografias que compõe o livro *Indutor de percepção cotidiana* evidenciam o recorte do meu olhar, conforme detalhado anteriormente. Elas revelam as minhas escolhas – meu cotidiano, o que eu faço, o que eu como e por onde eu tenho andado. As imagens deixam transparecer um pouco quem eu sou. Seria este processo todo uma forma de auto-retrato? Ao retratar os outros e o meu cotidiano seria possível construir uma crônica pessoal, composta apenas de imagens?

Este pequeno livro, que cabe entre duas mãos, se mistura facilmente entre cadernos e outros livros, guarda sua potência por constituir-se como uma “pequena galeria” em um formato de exposição permanente (fig.47). As imagens revelam o meu intento de apresentar o encadeamento de um olhar peculiar, um olhar que se detém no notável, nas pequenas coisas, e que se preocupa em incluir esta contingência e apresentá-la como o seu mundo.

Qual imagem cabe na parede da galeria e qual se ajusta à página do livro? É nesse contato bem íntimo com o livro que nos damos conta desse ponto de vista. Na seqüência, página a página, nessa cadência, diferente da relação experimentada em uma galeria, onde o expectador vê a imagem suspensa na parede, individual, isolada. As repetições de imagens, de gestos, de páginas, reforçariam o meu recorte do cotidiano?

O livro é (pretende ser) acessível a todos ao ser editado como objeto múltiplo em grande tiragem de exemplares. Pode-se tomar para si, manusear, possuir, guardar. O livro é um objeto cotidiano doméstico, tem seu espaço de arquivo ao viver no acervo de bibliotecas, nas escolas e nas livrarias comerciais. É possível reconhecer no pensamento de Walter Benjamin que a obra de arte reproduzível se aproxima mais facilmente do público comum, diferentemente da obra de arte única que tem acesso restrito. Conforme Benjamin (1994, p.168-9), seria uma preocupação moderna fazer as coisas ficarem mais próximas, uma tendência de superar o caráter único. Cada

exemplar desse livro é um grão, que virá a germinar inúmeras idéias, inúmeras possibilidades em diversas mãos, em diversos lugares. O meu olhar, o “meu ponto de vista” impresso no livro *Indutor de percepção cotidiana* tornará múltiplo um olhar a partir do movimento de sua disseminação, seu caminho e dessa troca proposta para este projeto.



[47] *Indutor de percepção cotidiana*, 2006. Livro. 48 pg. 500 exemplares. (capa e detalhe)

Apresento, a título de exemplo sobre a idéia de tornar público através do livro, questões contingentes, o trabalho de outro artista: Martin Bruch. Com impossibilidade de se deslocar, pois tem esclerose múltipla, o artista usa uma bicicleta para tal, mas a doença faz que ele caia frequentemente. A cada queda, Bruch tira uma foto com o aparelho que leva consigo constantemente, como uma prótese, junto ao corpo. Não importa onde, como e com quem está, cada vez que vai ao chão ele saca a máquina fotográfica e faz o registro da queda. São fotografias inusitadas: do chão, da rua, de gente vindo socorrê-lo (fig.48). Todas estas imagens, feitas desde maio de 1996, por cerca de dois anos, compõe o livro *Bruchlandungen*⁴³.

⁴³ BRUCH, M. *Bruchlandungen*. Innsbruck: Haymon-Verlang, 2000. 14,8 x 21 cm, 340 páginas.



[48] Martin Bruch. *Bruchlandugen*, 2000. Livro.

Tornei-me conhecida deste artista por intermédio de Paulo Silveira⁴⁴, a partir de seu texto (já muitas vezes citado aqui) *A fotografia e o livro de artista*, que também me apresentou o livro deste artista. Dando seqüência em sua pesquisa, em sua tese de doutorado, Silveira dá um passo além para pesquisar mais a fundo o que mais lhe interessa nos livros de artista: a questão da narrativa. Silveira teve a experiência de ver esta mesma série fotográfica de Martin Bruch disposta de uma outra maneira que não em páginas de livro, expostas na parede como parte da Bienal de Veneza.

Silveira (2008, p.194) dá seu depoimento:

A série de fotos do austríaco Martin Bruch, mostrando suas próprias quedas causadas pela esclerose múltipla, resultou num livro simples e marcante, chegando a ter realçado o humor possível em tal projeto e quase se estabelecendo como uma tragicomédia. As mesmas fotografias, quando expostas num espaço discreto na 49ª Bienal de Veneza, ganharam amargura e perderam a riqueza do contato pessoal e íntimo com seus vedores. O livro, *Bruchlandugen* (ou apenas *Landungen*), 2000, talvez resulte mais apaixonante e eficaz que a mostra.

⁴⁴ SANTOS, A. SANTOS, M. I. (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

Gostaria ainda de apontar dois artistas, com cujas obras me identifico e considero de grande importância para pensar meu trabalho. Serei breve no comentário, pois, por tomar conhecimento tardiamente, não tive condições de uma investigação mais detalhada. Um deles é Richard Billingham, artista britânico que nos anos 90 captou uma série de imagens de sua família com a intenção de posteriormente pintá-las (fig.48). Captadas sem pretensões técnicas, apenas como *sketches* para o posterior trabalho de pintura, estas imagens apresentam o pai, a mãe e o irmão do artista expondo a intimidade de uma família típica britânica do fim do século XX (pai alcoólatra, mãe obesa, irmão sedentário). Um “especialista da área” tomou conhecimento desta seqüência de fotografias e convenceu Billingham a exibi-las. Em 1996 foi publicado o livro *Ray's a Laugh*, com uma quantidade mínima de textos e seqüências de imagens de grande impacto pois mostram o pai do artista bêbado em casa, seus pais discutindo, cenas banais do álbum de uma família comum.⁴⁵



[49] Richard Billingham. *Untitled*, 1994.

⁴⁵ COTTON, C. *The photograph as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2006, p.150.

Foi através de oficina ministrada por de Sandrine Hummellardt⁴⁶, apresentando diversos fotógrafos e artistas que faziam uso da fotografia como registros cotidianos, que tive contato com a artista austríaca Annelies Strba. Alguns anos depois, voltei a encontrar referências sobre o seu trabalho, pesquisando artistas contemporâneos que exploram o livro como suporte para sua obra fotográficas. Em *Shades of Time* (1998), Strba fotografou seus familiares mais próximos (filhas e neto) por mais de vinte anos. Há um senso familiar nas fotografias do cotidiano de Strba, o borrado e o ângulo inclinado nas imagens indicam que a captura é rápida e discreta, registrando a rotina e as ações de sua família. A artista raramente aparece em suas fotografias, mas a sua presença é percebida por seu ponto de vista.⁴⁷

A fotografia tem nas páginas do livro um excelente suporte, seja como um álbum de fotografias, uma crônica, um diário. Este objeto que podemos pegar nas mãos e ter uma relação mais próxima, folheando, tendo mais atenção, que é tão bem explorado por Nan Goldin, Martin Bruch, Richard Billingham e Annelies Strba, entre outros artistas, que se apropriam de forma brilhante do volume do livro, investigando este espaço para além da imagem ampliada.

⁴⁶ Artista plástica francesa ministrou a oficina *A Fotografia, um Projeto Poético* no XV Festival de Arte Cidade de Porto Alegre, no Atelier Livre da Prefeitura Municipal, em 2002.

⁴⁷ COTTON, C. *The photograph as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2006, p.157.

3.2.3 A ação

Ligado à pós-produção do livro *Indutor de percepção cotidiana*, há outras ações implicadas: distribuí-los, doá-los para bibliotecas, trocar com outros artistas, deixar para ser manuseado em uma exposição ou um café. Ao tornar o meu olhar, o meu ponto de vista, múltiplo através da dispersão do livro, desejo que o livro cumpra sua função e desperte o olhar de quem o toma para um novo olhar. Neste sentido, pensando no circuito de minha poética, proponho pequenas estratégias de disseminação: dividir o livro com alguém. Convidar um amigo para um café e lá deixar um livro, na estante entre as revistas e jornais do dia, deixar um livro na casa de um amigo, dentre sua volumosa biblioteca, como agradecimento pela acolhida. Retornar com o livro para a casa de outro amigo onde registrei um instante de nossa descontraída janta. Devolver o livro ao local de onde ele veio, de onde ele surgiu, nessa ação, relaciono o antes e o agora.

Penso que a cada contexto, cada pessoa que tomar o livro na mão e folheá-lo terá sua própria leitura, e fará suas próprias analogias com as imagens ali dispostas. Interesse-me por capturar estes diversos olhares, e suas múltiplas interpretações sobre o meu olhar. Uma página após a outra, no ritmo individual de cada leitor. Tantas questões podem ser levantadas diante das imagens, mas como recolher estas impressões?

Retomo as questões colocadas por Mangel (1997, p.178), que diz que “pode-se transformar um lugar ao ler nele”. Ao ver em uma das páginas do livro um retrato de uma pessoa – um rapaz? –, que parece brincar com algo entre as mãos, quase um malabarismo, não se vê a cabeça dele, de que ângulo esta foto foi tomada? Porque não é possível visualizar a cabeça do personagem retratado? De quem é esse olhar? O que

esse olhar me faz ver, traz de novo para o meu olhar? Ao ler este livro é possível modificar o meu entorno?

Em *Uma história da leitura*, Alberto Manguel atribui uma importância à escolha do local exato para a leitura. Segundo ele, é essencial que se produza a combinação certa entre livro e local, o que faz o leitor se desligar do mundo real e entrar no universo de sua leitura. Descreve o prazer que é para ele ler na cama – nas diversas camas por que passou –, que a cama é, para ele, um refúgio ideal para mergulhar no universo do livro.

Imagino que o lugar perfeito para “ler” o livro *Indutor de percepção cotidiana* possa ser em casa, na própria intimidade, mas também o banco de uma praça, assim como um lugar público. Também pode ser lido na intimidade, pois o livro cabe no bolso, em “formato amigo” (MANGUEL, 1997, p.164), agradável ao toque, livro que pode ser transportado e lido em muitos lugares.

Buscando testar estas possibilidades, iniciei a proposta de disseminação do livro na cidade de São Paulo, no período de abertura da Fiat Mostra Brasil⁴⁸. A primeira idéia para a ação foi convidar um amigo para tomar café em um de seus lugares preferidos na cidade. Ele me apresentaria um de seus lugares mais queridos. Nesse encontro eu lhe mostraria o livro e deixaria entre os jornais e publicações dispostos para a leitura dos frequentadores. Porque tomar um café? Porque, assim como nos momentos de fotografar, escolho locais de meu convívio, em momentos íntimos e de descontração. O lugar e a hora do café são momentos de conversa, de encontros, de leitura, de intimidade. Deixo a minha intimidade, o meu cotidiano naquele lugar que, por um instante, também foi meu.

⁴⁸ A Fiat Mostra Brasil aconteceu de 8 a 30 de novembro de 2006, no Parque Ibirapuera - Portão 3, Portão das Artes, Fundação Bienal de São Paulo/SP.

Contatei os amigos que residem na cidade e parti para a realização da ação. Um livro ficou na casa de uma amiga, que me deu pouso em São Paulo, na estante de livros da sua sala. Outro, no café de um museu, quando visitei uma exposição com a companhia da Fernanda. Um terceiro exemplar foi para a biblioteca de uma faculdade de artes pelas mãos do Andrei Thomaz. Além dos cafés, dos amigos artistas, das bibliotecas das faculdades de artes, pessoas e lugares não necessariamente ligados à arte entraram em contato com o livro. Os lugares que escolhi para deixar o livro: café, biblioteca, casa de amigos, em São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, que já são de certa maneira suficientes para propagar o meu olhar, o meu ponto de vista, o meu cotidiano (fig.50 a 52). Registro fotograficamente todos estes momentos, todos estes gestos, estes lugares e os incluo no arquivo.

Em Porto Alegre o livro teve uma noite de lançamento, na Livraria do Arvoredo. Depois de “apresentado” ao público, noticiado na imprensa e festejado, ficou à venda em algumas livrarias da cidade. Quero ampliar o possível diálogo entre as imagens, o meu olhar, criar narrativas e relações entre fotografias de meu cotidiano e de quem o manuseia. A partir do movimento de publicar meu livro, torno meu olhar *público*⁴⁹.

⁴⁹ Conf. Novo Dicionário Aurélio: *Publicar* [Do lat. *publicare*.] Verbo transitivo direto. 1.Tornar público, manifesto, notório; vulgarizar.

[50] *Indutor de percepção cotidiana*, Livro
Recepção de hotel em São Paulo. Nov. de 2006

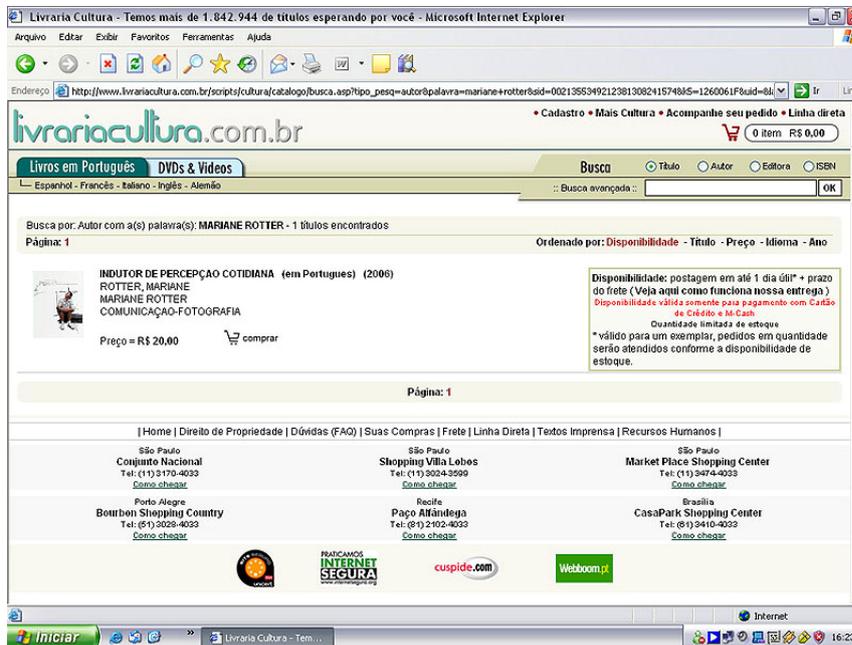
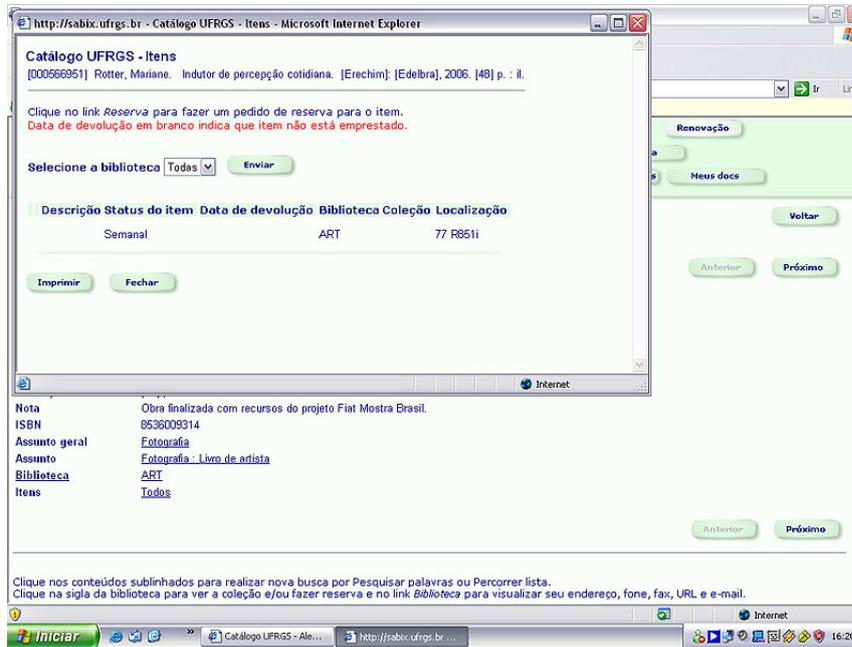


[51] *Indutor de percepção cotidiana*, Livro
Quarto de hotel em São Paulo. Nov. de 2006



[52] *Indutor de percepção cotidiana*, Livro
Café das Letras, Belo Horizonte. Nov. de 2006





[53] Registro do livro Indutor de percepção cotidiana no sistema de bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na página da web da Livraria Cultura.

3.2.4 Ação participativa

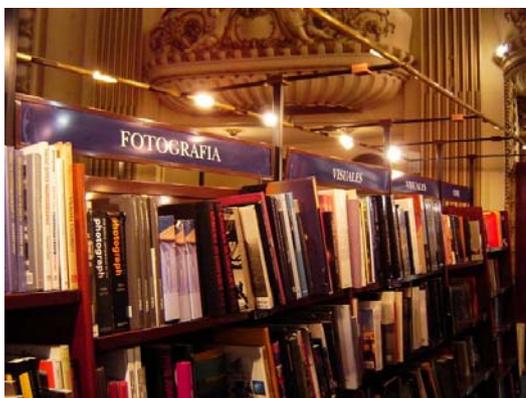
Peço ajuda para os amigos, apresento o livro *Indutor de percepção cotidiana* e solicito que levem mais alguns exemplares consigo. Peço que apresentem um outro amigo, que o levem em um café e lá o deixem, ou em uma biblioteca talvez. A escolha é de cada um. Laura Cogo, artista plástica e amiga que atualmente reside em Buenos Aires, Argentina, aceitou seriamente o convite. Levou um exemplar para uma das sedes da livraria *El Ateneo* na capital portenha e lá o deixou, entre os livros na estante de fotografia (fig.54). Laura deixou um recado na primeira página do livro: “Se o encontrar, o livro é teu.”, e na última, junto com os créditos, anotou seu endereço eletrônico, caso alguém, ou até mesmo a livraria, queira fazer contato. Uma segunda ação de Laura aconteceu no verão de 2008, na cidade do Rio de Janeiro, na livraria Argumento. Todas as ações de Laura foram registradas em vídeo e estão disponíveis para visualização na internet⁵⁰.

Jaime Gili, artista plástico venezuelano que atualmente reside em Londres, e André Mubarak, ator gaúcho, atualmente morando em Paris, do mesmo modo, aceitaram o convite. Jaime Gili ainda planeja aonde irá “esquecer” seus exemplares do livro, mas André já iniciou sua ação por Paris.

André, atualmente cursando o *Master – Arts du Spectacle* da *Université Paris 8*, realiza pequenas atividades para se manter financeiramente. Entre elas, André cuida eventualmente de crianças (baby-sitting) e trabalha na portaria de um hotel nos fins de semana. André me contou satisfeito que, alguns dias atrás, havia deixado o livro *Indutor de percepção cotidiana* em sua mochila para ler em seus deslocamentos de

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=91I2SsERn5A>>, e em <<http://www.youtube.com/watch?v=PTuyt2BvMvM>>.

trem pela cidade. Enquanto se dirigia para a casa da família aonde iria mais uma vez cuidar das crianças, teve a idéia de “ler” o livro para as crianças antes de dormir. André, que é ator, é acostumado com a improvisação em público, improvisou uma leitura diferente naquela noite. O livro ficou de presente para as crianças.



[54] Ação de Laura Cogo deixando o livro *Indutor de percepção cotidiana* nas livrarias El Ateneo, Buenos Aires – Argentina, em dez de 2007 (acima) e na Livraria Argumento, Rio de Janeiro/RJ, em fev. 2008 (esq.).

4 Pontos de conversa como uma conclusão

Esta pesquisa procurou realizar um acompanhamento reflexivo da minha produção em arte, na qual a fotografia ocupa lugar primordial. Durante a construção do texto procurei não perder de vista meu processo de trabalho como artista com a intenção de transportar algumas questões dele decorrentes para o universo da escrita, como por exemplo, em relação à constituição da imagem, seus aspectos, as possíveis formas de espacialização, assim como de recepção das imagens.

Este estudo contemplou um enfoque – *Meu ponto de vista, O cotidiano e os lugares da imagem* – o qual começou a definir-se a partir da conclusão de meu projeto de graduação em artes em 2002. Acreditava desde aquela época, e isto veio a se confirmar, que haveria ainda muitas possibilidades de aprofundar e de continuar a explorar a questão principal deste projeto, fotografar meu cotidiano sob o meu ponto de vista, o que se efetivaria por uma busca de refinamento das questões, tanto formais quanto expositivas.

Durante o período em que estive imersa na investigação foi possível produzir uma série de obras, constituídas a partir de proposições, nas quais busquei exteriorizar dúvidas e questionamentos que surgiram ao longo desse caminho em exposições, amparadas pelo pensamento teórico e crítico que uma especialização em artes suscita.

Sem perder este foco, saliento que todas as obras que fazem parte desta pesquisa, estiveram à mostra durante estes dois últimos anos, pois acredito que, no caso da pesquisa em poéticas visuais, além da produção, a apresentação da obra trabalhar igualmente os modos de recepção pelo público são fatores fundamentais para o bom desenvolvimento da mesma.

A série *Indutor de Percepção Cotidiana, Díptico*, discutida no segundo capítulo mais precisamente, surgiu da vontade de agenciar o meu arquivo de imagens digitais, o qual vinha crescendo a cada nova tomada fotográfica. Busquei criar conversas entre estas imagens soltas e individualmente armazenadas, quase como num arranjo em forma de um livro: uma página em frente à outra. As fotografias que antes eram imagens únicas e soltas foram aos poucos sendo reagrupadas, saindo do arquivo em uma ordem afetiva e servindo a novos agenciamentos. Nas exposições *Pequena distância* (projeto em parceria com as artistas Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva, apresentada em Belo Horizonte, MG em 2006, e em Caxias do Sul, RS em 2007) assim como nas coletivas, *Câmara rasgada* e *Porque fotografia* (2006), ambas em Porto Alegre, pude por em prática os novos sentidos, passando a engendrar narrativas visuais.

Tive, durante esta pesquisa, a oportunidade de experimentar também o espaço da publicação com o projeto do livro *Indutor de percepção cotidiana*, o qual se mostrou diferente da execução de um pequeno número de exemplares que havia realizado artesanalmente.

O projeto deste livro vinha sendo desenhado ao longo de 2006, e pôde se concretizar quando foi selecionado e premiado pela *Fiat Mostra Brasil*, Mostra de Artes Visuais que ocorreu no mês de novembro de 2006, em São Paulo. A partir do apoio financeiro recebido, o que antes era uma maquete, tomou corpo. Ao ser diagramado e editado em 500 exemplares, fui estimulada a realizar as outras ações que estavam me interessando investigar: exibir o livro no espaço expositivo da mostra em questão, assim como, explorar lugares não convencionais da arte (a casa dos amigos, um café, um banco de praça), enfim, explorar também os lugares de circulação do livro. A realização deste projeto foi fundamental, para mais uma vez ativar meu arquivo de imagens.

Busquei dar formas e pensar espaços e relações para estas imagens, ora adormecidas e latentes. A partir de então, as imagens do arquivo passariam a ser acionadas a cada momento de criação. A cada novo impulso surgia um novo exercício que encontrava sua culminância em alguma exposição.

Noutro exemplo da ação de agenciar as imagens do arquivo, cito o caso de uma única imagem que denomino aqui de imagem-matriz, que foi posta à prova. Trata-se do *Banheiro rosa*. Esta fotografia captada em 2001 havia sido inicialmente integrada ao meu projeto de graduação em artes, fazendo par com as demais fotografias da série *Meu ponto de vista*. Nesta se via o enquadramento que obtive de parte do banheiro (a pia e o espelho-armário) da casa que morei em Porto Alegre, imagem que viria a ser retomada em outras ocasiões ao longo da pesquisa e que passaria, como de fato pudemos analisar na dissertação, pela prova de viver em diferentes formatos e contextos. Estas alterações se referiam tanto às dimensões (80 x 50 cm e em página de livro) quanto a sua forma de apresentação (ampliação em papel fotográfico, *backlight* e no livro). Uma vez fazendo par com as imagens da página do livro, noutra tomando forma e volume em uma montagem com estrutura e luz própria, o *backlight*.

Estas passagens da imagem foram importantes, pois me possibilitaram realizar análises que serão úteis na seqüência da minha prática, tanto no que diz respeito ao comportamento das imagens e seu impacto, quanto no que concerne o contexto de apresentação da fotografia. Do aspecto fosco, ao translúcido da caixa luminosa, as questões foram sendo pouco a pouco esmiuçadas e esclarecidas e reverteram num apuro mais evidente da prática expositiva.

A experiência de testar tantas vezes esta imagem, que eu acho bela, caso contrário não teria teimado tanto em retomá-la, e esta observação comparativa, me fez também redobrar a atenção e a consciência sobre como considerar meu olhar. A última versão que o *Banheiro rosa* tomou, *Banheiro rosa – backlight*, foi colocada de fato em

prática (mais uma vez) a partir de um convite para integrar a exposição coletiva, *Conjuto(3)*, realizada em 2007, e fruto de uma discussão de um “conjunto” de artistas. O Trabalho foi pensado para ser exibido em uma sala de pouca iluminação, na forma *backlight*, o banheiro rosa teve suas características formais exaltadas pela sua luz interna.

As diversas exposições que participei durante este período de pesquisa, e que encontraram apoio para a reflexão sobre as obras comprovam o quanto a prática pode vir ser uma mola propulsora de novos desafios. Tenho notado igualmente que meu processo de trabalho se dá muito fortemente estimulado por parcerias, confirmação que pode ser feita a partir das obras aqui apresentadas. Parcerias que podem se constituir a partir de idéias comuns, entre eu e um/a amigo/a, como foi o caso ao fotografar as mãos de Rosana Conti, manipulando seus objetos, no mesmo período em que eu produzia a série *Meu ponto de vista*. Um tríptico, *Meu ponto de vista – Rosana*, resultou também da regra que estabeleci, que constituía em fotografar na altura do horizonte dos meus olhos.

No decorrer do mestrado, observei que esta questão se colocou novamente, quando mais uma parceria significativa aconteceu, dando partida a um novo processo que realizei com amigos, num passeio pelo centro de Porto Alegre. Se as fotografias desta série, realizadas no final de 2004 logo foram apropriadas e veiculadas pelo grupo teatral com quem colaborei, para mim elas se mantiveram arquivadas por longo período, até tomarem a forma ampliada intitulada, *Meu ponto de vista – Série Max*, e serem exibidas na exposição coletiva *Pequena distância*. Considero que a troca de olhares que se produz na conversa, nestes dois exemplos de colaboração mútua, e em alguns outros que retenho em meu arquivo, podem vir a ser um assunto para continuidade.

Destaco também que a pesquisa propiciou o aprimoramento de minhas idéias, na qual alguns apoios conceituais encontrados nas leituras feitas foram fundamentais.

Percebi ter sido muito importante o contato que tive com os autores Luce Giard, Georges Perec e Alberto Manguel, os quais tomei conhecimento tardiamente, mas que contribuíram com um olhar mais poético sobre o cotidiano, auxiliando-me, por exemplo, a perceber o notável nos gestos, na casa que habito e na cidade em que vivo. Perec deixou-me instigada a realizar uma versão fotográfica da *Tentativa de esgotar um lugar parisiense* (por que não?), que fica aqui como uma outra linha de fuga para a continuidade da investigação.

As leituras dos textos de Michel Poivert, Jean François-Chevrier, Philipp Dubois e Jaques Aumont, em que abordam as questões como: o documento, o tamanho da imagem, o corte, o fora de campo e as formas de exibição destas, permitiram-me relacionar e contextualizar melhor a minha produção com relação ao campo, assim como a familiaridade que pude ter com as obras de outros artistas analisados. Jeff Wall e Thomas Ruff me fizeram ver, nestes casos por oposição, as questões fundamentais em minha poética, como quando decido testar as imagens num “formato amigável”, pequeno e íntimo do livro.

Assim sendo, vemos que alguns autores e artistas apontados neste trabalho são meus companheiros desde a pesquisa anterior durante a graduação. A escolha de dar aprofundamento ao tema trouxe também novas reflexões sob as questões apontadas já naquela ocasião. Como no caso da artista Nan Goldin que fotografa seus amigos desde a adolescência, em momentos de intimidade, criando um registro visual afetivo e expondo estas imagens tanto em formato ampliado quando em livros (como álbuns).

Paulo Silveira, pesquisador deste Programa e integrante do Grupo de Pesquisa Veículos da arte, também permaneceu acompanhando esta pesquisa com questões fundamentais sobre o livro de artista. Nesta investigação eu pude me apropriar de maneira efetiva de seus novos textos, dos livros que organizou (como *O livro dos sete dias*, *Ciranda*) e dos artistas que trouxe como indicação em textos, assim como de sua

tese recentemente defendida, *As existências da narrativa no livro de artista*. Suas abordagens confirmaram minhas intuições e suas referências repercutiram num olhar mais agudo sobre a produção de artistas meus amigos como Mariana Silva da Silva, e outros como Martin Bruch e Annelies Strba, para citar apenas alguns.

Findado os 24 meses desta pesquisa, percebo que muitos caminhos se abriram e algumas idéias permanecem ainda esboçadas, na forma de projeto que não puderam ainda ser concluídos. *Dois pontos de vista* é um destes trabalhos mais recentes que foram iniciados, mas que estão em processo. Surgiu quando voltei o olhar para meu arquivo de imagens digitais. Entre uma fotografia de um céu azul e outra de um gatinho, percebi ser recorrente a ação de fotografar um amigo ao mesmo tempo em que este me fotografava. Após um ligeiro e inesperado convite, dois clicks fotográficos se entrecruzam e registram o outro por detrás da câmera. Como num espelho, tenho o retorno de meu ato de fotografar sendo fotografada pelo outro. A partir deste convite, aproprio-me desta imagem, ficando arquivada junto com seu par, como num díptico.

Trago ao texto, para finalizar, uma outra circunstância de vida. Por ironia do destino, recentemente voltei a residir no apartamento onde foi feita a captação do *Banheiro rosa*. Esclareço de passagem que durante os dois anos que dediquei a esta investigação e que estive envolta com as atividades expositivas, leituras e estudos, coincidiram com a mudança de residência. Porém, por razões diversas, na conclusão do mesmo eu volto a morar no apartamento alugado onde havia feito a captação anterior do *Banheiro rosa*. Para minha surpresa, o banheiro não guardava mais nenhuma das características da imagem anteriormente captada. O azulejo havia sido pintado de branco, a pia rosa havia sido substituída por uma de cor cinza e o espelho-armário fora removido. Nesta movimentação física e temporal e ao retornar a este lugar já conhecido, encontrei-me também diferente e mais madura. Era como se eu tivesse me tornado moradora por inteiro de minha casa e de meu processo. No

banheiro agora se encontra pendurado um espelho maior, no qual eu também posso me ver.

Nesta conclusão busquei retomar as questões apontadas desde o início deste trabalho, tentando dar-lhes também um retorno. Considero esta pequena produção investigação, de certa forma, como meu auto-retrato. Como a fotografia, o meio mais comumente usado para “retratos”, pude reter aspectos e registrar meu cotidiano. Retratava os outros e como retorno pude me ver melhor. Ao emprestar minha atenção ao cotidiano, aos gestos e ações repetidas diariamente, passei a ver no espelho, também a beleza das sutis diferenças.



[55] *Sem título (Banheiro branco)*, 2008.

Referências

A CONVERSATION WITH JEFF WALL. Disponível em:

<<http://www.columbia.edu/cu/museo/3/jeffwall.htm>>. Acesso em 20 Fev. 2008.

ANGELI, Juliana. *Percursos Urbanos: novos olhares na arte contemporânea*. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2007.

ANJOS, Moacir dos. A dúvida como instrumento de percepção. In: *O grão da imagem :uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007a, p.34-54.

ANJOS, Moacir dos. [et al.]. *Zona franca*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007b.

ATLAS. Disponível em: < <http://www.gerhard-richter.com/home/>>. Acesso em: 08 Ago. 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001, p.140.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticiene : Un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.

BARCELLOS, Vera Chaves. Trajetória. IN: *O grão da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007, p.76-85.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURNETT, Craig. *Jeff Wall*. Londres: Tate Publishing, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Ana Maria de Albani. *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: v. 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHEVRIER, Jean-François (org.). *Ecrits d'artistes*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris, 2001.

_____.(org.) *Jeff Wall: ensaios e entrevistas, 1984-2001*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

_____. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

COSTA, Guido. *Nan Goldin*. Londres: Phaidon Press Limited, 2001.

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

DEXTER, Emma; WESKI, Thomas (orgs.). *Cruel and Tender: the real in the twentieth-century photography*. Londres: Tate, 2003.

DINES, Dorothee. Thomas Ruff. In: DEXTER, Emma; WESKI, Thomas (orgs.). *Cruel and Tender: the real in the Twentieth-Century Photography*. Londres: Tate, 2003.

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

EM BUSCA DO TERRITÓRIO PERDIDO. Disponível em:
<<http://www.artewebbrasil.com.br/historico/territorio/umterritorio.htm>>. Acesso em: 04 Fev. 2008.

FABRIS, Annateresa. O novo refletor do mundo. In: RODCHENKO, A. *A fotografia como máquina da história*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

FARIAS, Agnaldo. O lapso e o colapso do real. IN: *O grão da imagem : uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007, p.32-9.

FIAT MOSTRA BRASIL. Belo Horizonte: Fiat Mostra Brasil, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Los gestos, fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

GIARD, Luce. In: CERTEAU, Michel de. [et al.]. *A invenção do cotidiano: v. 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não ver* disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com>>. Acesso em 18 Dez. 2007.

JANELA da Alma. João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1999.

JOCKS, Heinz-Norbert. “Nan Goldin – Der Glamour der Queer-Sicht oder >warum ich mich wie ein schwuler Mann in einem weiblichen Körper fühle<”. *Kunstforum International*. Ruppichteroth: n.154, abr-mai, 2001.

KATZENSTEIN, Ines. Poxi-pics: imagens de princípios de século XXI. *Zona franca*. Moacir dos Anjos ... [et al.]. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

QUADROS, Flávia Campos de. *A Suspeita Ronda a Fotografia: jogos e ambigüidades na arte contemporânea brasileira*. [Dissertação de Mestrado] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELIN, Regina. (org.). *Amor: leve com você = Love: take with you*. Florianópolis: Nauembru/Parentesis, 2007.

_____. Espaço Portátil: Exposição-Publicação. *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas*, São Paulo: ECA/USP. Ano 4, nº 7, p.79-83, 2007.

_____. (org.). *PF*. Florianópolis: Nauembru/Bernúncia, 2006.

MORA, Gilles; HILL, John T. *Walker Evans: the hungry eye*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

MORAIS, Glaucis; SILVA, Mariana Silva da; ROTTER, Mariane. *Pequena Distância*. [Exposição coletiva] Espaço Mari' Stella Tristão, Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG. De 23 nov. a 17 dez. 2006.

NAN GOLDIN. Disponível em: <http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=88>. Acesso em: 02 Fev. 2007.

O GRÃO DA IMAGEM: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos. [Exposição]. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.

PENNA, Alícia Duarte. Imaginação do desastre. In: RENNÓ, Rosângela. *Fotoportátil*. v. 3 São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEREC, Georges. *Espèce d' espace*. Galilée: Paris, 1974.

_____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1975.

PHILLIPS, Christopher. *Photography in the Modern Era*. European Documents and Critical Writings, 1913 -1940. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

PORTO ARTE: revista de artes visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1990- 22v.

RICHTER, Gehardt. *Atlas*. Munique: Lenbachhaus, 1998.

_____. *The Daily Practice of Painting: writings and interviews 1962–1993*. Londres: The Mit Press, 1995.

RENNÓ, Rosângela. *Fotoportátil.v. 3*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da USP, 1998.

_____. *A Última Foto*. São Paulo, Galeria Vermelho, 2006.

RODCHENKO, Alexander. *A fotografia como máquina da história*. São Paulo. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

_____. *Contra o retrato sintético, a favor do instantâneo*. In: PHILLIPS, C. *Photography in the Modern Era*. European Documents and Critical Writings, 1913 - 1940. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

_____. *Ignorância absoluta ou um truque mesquinho?* In: PHILLIPS, C. *Photography in the Modern Era*. European Documents and Critical Writings, 1913 -1940. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

RUBINSTEIN, Raphael. *Visual Voices*. In: *Art in America*. p.94-133. Abr/1996.

ROTTER, Mariane. *Meu ponto de vista: manipulações e recortes*. [Projeto de Graduação em Artes Visuais]. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2002.

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.

SANTOS, Maria Ivone dos. *Intersecções: fotografia e pintura*. *Porto Arte*: Revista do Departamento de Artes Plásticas, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS. v.8 n° 14, p.71-9, 1997.

_____. *Um texto para um contexto: Fiat Mostra Brasil*. IN: *Fiat Mostra Brasil*. Belo Horizonte: Fiat Mostra Brasil, 2006, p.202-215.

SILVEIRA, Paulo Antônio de Meneses Pereira da. *As existências da narrativa no livro de artista*. [Tese de doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2008.

_____. A fotografia e o livro de artista. In: SANTOS, A.; SANTOS, M. I. (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

_____. *A página violada: da ternura á injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

_____. (org.). *Ciranda: ensaios em narrativas visuais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. (org.). *Livro dos sete dias: exercício coletivo em preto e branco*. Porto Alegre: Ed. dos Autores, 2001.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda, 1981.

WALL, J.; BARETS, E. Tipologia, luminescência, liberdade, seleções de uma conversa com Els Barents. In: *Jeff Wall: Ensaios e entrevistas, 1984-2001*. CHEVRIER, Jean-François (Org). Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, pp. 54-76.

WIELEWICKI, Fabiana. *Investigações fotográficas: paisagem programada*. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

Anexos

Anexos

Entrevista

ANEXO A

Entrevista com Paulo Silveira.

SILVEIRA, Paulo. Entrevista com o autor. Mensagem pessoal recebida por <mariorotter@uol.com.br> em 10 mar. 2007. Entrevista concedida a Mariane Rotter.

Questões para Paulo Silveira

O que é um livro de artista?

Às vezes é mais fácil dizer o que não é um livro de artista. A definição teve seus dias de maior polêmica nos anos 80, quando houve um grande acréscimo da produção mundial. Mas ainda hoje a designação não tem unanimidade. O problema era e continua sendo o confronto entre os livros gráficos (produção de artistas, claro), impressos, típicos da arte contemporânea, com os livros plásticos, exemplares com características de objetos lúdicos, uma herança moderna. Além disso, muitos preferiam associar a designação com o livro-objeto e o livro-obra (tradução um pouco especializada de *bookwork*, que é uma palavra mais espontânea), geralmente obras únicas, produzidas em ateliê. Mas o respaldo artístico maior dos livretos impressos (ligados à arte conceitual, ao minimalismo, ao pop, etc.) transgrediu os limites. Essas presenças variadas é que forçaram o reconhecimento de que uma categoria artística estava se estabelecendo. Para ajudar na catalogação em acervos artísticos e bibliotecas, existem algumas definições oficializadas. Mas é sempre importante notar que a presença do livro (não importa sua conformação, impresso ou não) nos pressupostos, funções e interesses do mundo da arte é que define sua excepcionalidade e especificidade.

Tens formação em artes (bacharelado em desenho e pintura) e tua participação nos livros que tens produzido – *Ciranda, Livro dos sete dias* – tem sido apenas na coordenação das propostas. Não tens vontade de participar de maneira a interferir plasticamente nos livros?

Eu já tive oportunidade de fazer livros únicos ou com tiragens mínimas, de três a dez exemplares, incluindo o uso de impressora laser ou cópias eletrostáticas. Fiz dois anos de curso de encadernação com o propósito de aplicar as técnicas em meus projetos. Como artista, no que diz respeito especificamente a livros, ainda sou membro do Center for Book Arts, em Nova York, onde tenho portfólio. Lá, numa coletiva, pude expor um livro-objeto com tiragem de três exemplares, feito em parceria com Wellington Medeiros. A exposição depois ainda foi para outra cidade dos Estados Unidos. Também expus uma obra única (sem tiragem) numa exposição de livros de artista no Chile. Atualmente meu interesse maior é com a edição efetiva. Acho a publicação uma ação artística mais relevante. Como pesquisador, meu papel é mais intenso e significativo. Posso atuar, também, como um agente cultural, mas acho que seria de pouca utilidade como curador de exposições. Já que eu sinto uma presença ainda um pouco frágil dos artistas brasileiros frente aos seus pares dos círculos internacionais de arte contemporânea – e um dos sintomas é nossa baixa intimidade com a edição –, trato de oferecer meu esforço no sentido de propiciar um canal que já deveria estar sendo melhor ocupado. Isso foi possível com os livros *Ciranda*, na UFRGS, *Livro dos sete dias*, no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e *Exercícios de arte seqüencial para publicação*, na Feevale. A minha participação neles vai da criação à coordenação das propostas, indo até a produção gráfica, incluindo a edição de imagem e a editoração eletrônica. O trabalho é intelectual e gerencial, é físico e virtual, e é teórico e prático. Acho que está de bom tamanho.

Como surgiu a idéia do *Ciranda*? O que aconteceu entre o *Livro dos sete dias* e o *Ciranda*, e quais as semelhanças entre eles?

Ciranda foi um projeto nascido no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e desenvolvido com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão, resultando no livro homônimo. Apresentei essa idéia ao meu orientador, professor Helio Ferverza, em 2003. Esse precisava ser um livro amarrado à circunstância, ser da universidade para a universidade, e ao mesmo tempo para fora dela. É um trabalho que contemplou a metodologia da pesquisa em poéticas visuais, que geralmente não se materializa como as reflexões da metodologia da pesquisa em história, teoria e crítica. Ao mesmo tempo oferecia um laboratório para minha tese. Resumindo, uniria as duas terminalidades do Programa de Pós-Graduação de uma maneira ainda inédita. A preparação formal da atividade foi em 2004, com o material só indo para impressão no final de 2005, editorado por mim. Ele foi para a gráfica e eu fui para meu estágio em Paris (que bom Natal eu tive!). Do ponto de vista ideológico e funcional, *Ciranda* é um livro bem mais raro que o *Livro dos sete dias*. Mas este é mais orgânico e descompromissado. Ainda antes do *Ciranda* estar em gráfica, pude desenvolver na Feevale, em Novo Hamburgo, uma oficina muito rápida, de um dia, que resultou no *Exercícios de arte seqüencial para publicação*. É um livrinho de tamanho de bolso e bem simpático. Foi publicado de forma semi-independente (porque a Feevale não tinha ainda funcionalizado sua editora) e lançado pelos participantes em 2006.

Como é a aceitação do livro *Ciranda* na Universidade e no meio editorial, em se tratando de um livro visual? Pensa em dar continuidade ao projeto, por exemplo, um novo volume?

Eu não conheço bem o grau de aceitação em Porto Alegre porque estava no exterior, fazendo o estágio de doutorando. Desde o meu retorno em novembro, só recebi um

único comentário desfavorável, questionando se o livro tinha conteúdo. Isso é compreensível, vinha de alguém de fora das artes. É fruto da mesma desorientação que ataca a arte contemporânea. Pode-se dizer que ainda vivemos num certo grau de imaturidade visual. Na França, Inglaterra e Portugal as poucas pessoas que viram o livro, gostaram, sobretudo por ser uma construção saída de dentro da universidade. Entretanto, eram todas pessoas ligadas diretamente à arte, às expressões contemporâneas. Para essas pessoas o Ciranda é uma coisa natural, e apenas estranhariam se livros como ele não existissem no Brasil. Pena que eu não tinha mais exemplares para distribuir. Também foi bom ver o livro exposto junto com outros livros de editoras universitárias brasileiras na Feira do Livro de Frankfurt. Acho que aos poucos ele vai pavimentar seu próprio caminho, um caminho que não era percorrido porque não tínhamos produção desse tipo. Afinal, não basta dizer que arte é conhecimento e continuar sem constituir provas que demonstrem a atuação da pós-graduação nesse campo. Por isso, acho que seria interessante, sim, um novo projeto, semelhante ou diferente, tanto faz, mas sempre com um nexos bem constituído.

No doutorado, tua pesquisa tem relação com as questões do mestrado? Sei que estiveste em Paris há pouco tempo, como estão os franceses em relação a essa produção, do livro de artista? Conheceu novos artistas produzindo livros? Sobre o que é tua tese?

No doutorado eu me desloco do problema da constituição de uma categoria artística, que foi o meu mestrado, para estudar uma especificidade morfológica e iconográfica do livro-obra impresso, de edição. Pesquiso a presença da narrativa (ou da narração) no livro de artista. A ida a Paris facilita o acesso organizado a obras em estudo que não são disponíveis no Brasil. Ainda somos indigentes nesse tipo de acervo. Ao contrário, a França tem muitas coleções organizadas. Em Paris, por exemplo, existe uma coleção

específica de livros de artista na sede Richelieu da Bibliothèque National de France e outra na biblioteca Kandinsky, especializada nessa área, no Centre Georges Pompidou. Mas às vezes a gente perde a viagem porque sempre existe algum livro fora, em exposição em alguma mostra histórica sobre a arte contemporânea. Também é possível comprar em algumas livrarias especializadas. Todo centro artístico de alguma importância tem pelo menos uma. Em Paris vale a pena visitar a Florence Loewy, a Bookstorming (que tem três lojas), a Artcurial ou a livraria do Palais de Tokyo. Há livros internacionais, mas, sobretudo eu procurei de jovens artistas franceses. Comprei alguns exemplares.

No texto *A fotografia e o livro de artista*, que está no livro *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, tu comentas que a presença do Brasil na produção de livros de artista e de fotógrafos buscando a relação livro/fotografia é mínima. Essa presença continua sendo mínima? Já há outros exemplos de artistas?

Sim, o artista brasileiro que usa a fotografia como expressão ainda é muito ligado à parede, ao vernissage, ao gosto “moderno” entre aspas, ainda tem dificuldade em ser contemporâneo, de agir, de ser corajoso, de ser pujante. Claro que houve alguns artistas que usaram a fotografia como base para publicações, mas os livros de artista que tiveram maior reconhecimento internacional foram os ligados à poesia concreta e aos recursos verbo-visuais. Acho que essa ausência ou desinteresse tem muito de desinformação. É uma questão de paciência. Como o sistema brasileiro de galerias é enfadonho e com fraca participação na história de nossa arte, a própria academia brasileira, ou seja, a pós-graduação, é que terá a função propulsora.

Tu achas que o formato livro, de fato facilita a veiculação da obra, atinge um público maior do que o público que frequenta exposições de arte em espaços institucionalizados? Ou, no caso do Brasil, o livro, mesmo o de arte (principalmente) ainda é de difícil acesso ao público comum?

Será que, por exemplo, o público que lê a *Artforum* não é um bom público? Ela comenta livros de arte, desde sua criação nos anos 60, e livros de artista, regularmente desde os anos 70. O livro não só atinge um público maior, ele também pode atingir um público melhor. Você pode colocar um exemplar num envelope e mandar pelo correio para qualquer lugar do planeta, para um amigo, para uma instituição, para um pesquisador realmente interessado, talvez funcionando melhor do que o próprio sítio na internet. A obra de um artista tende a ocupar muitos meios. O livro é apenas um deles. Ser um livro bom ou não depende do artista ser bom ou não. Se for bom, parabéns. E a circulação participará de seu projeto artístico. Ele terá conseguido um meio físico de chegar a um público distante. Será um complemento de sua obra. No caso do Brasil, acho que ainda estamos na infância do livro de qualquer espécie. Mas a adolescência vem chegando.

Tenho me referido ao trabalho *Posições para leitura* da artista Mariana Silva da Silva, que participou do livro *Ciranda*, como exemplo para pensar questões muito pertinentes ao meu, como às possibilidades da fotografia tomar tanto o formato ampliado e ser exibido na parede de uma galeria, quanto a fotografia no volume livro. Assim como Mariana, tenho experimentado a fotografia nos dois formatos, caso de *Indutor de percepção Cotidiana*. Tu viste o trabalho *Posições para leitura* ampliado e exposto na mostra *Câmara Rasgada*? O que achas?

Na parede ou em livro, pelo menos uma função é basicamente a mesma, a exposição. O que muda são outras coisas, como operacionalidade ou eficiência na comunicação,

por exemplo, ou a adequação ao meio, etc. Infelizmente eu não vi o trabalho ampliado, por isso não posso fazer comentários. Como especulação, acredito que pela qualidade inerente aos trabalhos da Mariana ele mantenha o encantamento em qualquer formato.

Tenho como referências para meu trabalho em fotografia a artista americana Nan Goldin, que fotografa a si e a seus amigos na suas intimidades e produz “álbuns” para cada um deles. Expõe estas imagens tanto em mostras de galerias como em livros. Os livros de Nan Goldin podem ser considerados livros de artista?

Para responder corretamente eu precisaria rever esses livros. Recentemente vi apenas algumas projeções. Lembro de *The ballad of sexual dependency*, visto há alguns anos em projeção de diapositivos e em livro. Era um livro de artista, sim, um livro de artista fotográfico, o que em inglês tenho visto designado como *photobookwork*, uma linda palavra. Não há dúvida que dá para fazer uma relação direta com os trabalhos de Larry Clark, as imagens cruas, a presença de amigos. Mas, se minha memória não me trai, eu diria que Clark é mais amoral, ou imoral talvez, enquanto Goldin está compromissada, por exemplo, com a sua condição de mulher, com a sua condição de artista. Falando muito grosseiramente, por mais licenciosas que sejam as fotos, acho Clark mais clássico e Goldin mais barroca. A fotografia dele está fundamentada nos anos 70, a dela é dos anos 80, embora ambos ainda sejam muito atuantes, mesmo que em trajetórias particulares. Mas, insisto, precisaria ver ou rever o trabalho gráfico de Goldin para evitar dizer equívocos.

A fotografia é muito versátil, permite ser copiada e ser ampliada em variados tamanhos e suportes. Acredito que, limitá-la ao formato exposição ou ao formato livro é ir contra sua natureza reproduzível. Qual é o limite, ou não há limite?

Tudo tem limite. Limite de verbas, limite de tempo, limite de idéias. E esse é um bom material de trabalho: o limite, ou os limites. A foto pode ser pequena, pode ser grande, pode não ser coisa nenhuma. Dá para emoldurar a foto, dá para mandar pelo correio, dá para colocar a foto numa obra qualquer, numa instalação, numa camiseta, na internet, projetar numa montanha. Dá para pedir para o visitante mesmo fotografar, ou revelar, ou copiar. Dá para ser o fotógrafo, dá para ser o próprio modelo. E assim por diante. A quantidade de limites à disposição é ilimitada. São tantos...

Respondido em 10 de março de 2007.

Anexos

Textos traduzidos

ANEXO B

Utopia documental IN: POIVERT, M. *La Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002, p.138-185.

Tradução: Mariana S. da Silva

Revisão: Mariane Rotter

Utopia documental [137]

Reforma do moderno

Em 1993, o fotógrafo inglês Nick Waplington apaixonou-se pela vida de uma pequena cidade americana de nome improvável: *Truth or consequences*. Um livro hipônimo, publicado em 2001 e com subtítulo evocativo – “Uma história pessoal da fotografia americana do último século” – fecha esta experiência que casa a tradição do documentarismo social britânico com aquela da fotografia americana. Em 1999, o francês Jean-Luc Moulène é acolhido para uma estadia em Berlin, e produz uma obra consagrada à cidade mítica, na qual opera “uma espécie de adequação das rupturas históricas sucessivas do tecido urbano a um método descontínuo de descrição⁵¹” que renova a tradição do livro de passeio. Em 2000, o artista americano Allan Sekula foi convidado a refletir sobre o tema “O fim da classe operária?” em Cherbourg-Octeville, em que ele publica especialmente imagens dos estivadores de Seattle, perseguindo assim sua interrogação do universo marítimo na era da globalização. Todos esses projetos e seus resultados, dentre múltiplos exemplos que se poderia ainda citar, indicam muito bem um embaralhamento dos questionamentos em escala internacional. Questionamentos estéticos e políticos indissociavelmente ligados, expressos na adoção de critérios formais que o termo de “documentarismo” recobre sem, no entanto, reduzi-los a um “estilo internacional”. A relação de arte e documento em fotografia tal qual foi pensada ao longo dos anos 90, fazia do

⁵¹ Entrevista com Jean-Luc Moulène realizada por P.L. Roubert e F. Valliccioni. *Le Bulletin*, nº 10, março de 2001. Société française de photographie, p.3-7.

documento [140] uma testemunha anti-espetacular contribuindo assim à afirmação da fotografia como representação modernista. Mas a noção de documento não deixou ao longo desta década de se emancipar, até se impor como alternativa à autoridade adquirida no campo artístico.

O questionamento de valores culturalmente vinculados tanto à arte como à informação viria a ser a preocupação de numerosos fotógrafos contemporâneos. Esta exigência ética procurou em uma noção tão genérica e histórica quanto àquela de “documento”, os meios de sair das simetrias modernistas e a libertação dos discursos críticos. Nós assistimos assim, há uma década, o ressurgimento da originalidade da fotografia sobre uma exigência ética. Há uma ética documental no uso de formas de imagem que propõem um concentrado de humildade, de distância refletida e de audácia em privilegiar uma forma em toda sua força. O documento é uma resposta ao mundo das imagens sobre o terreno mesmo das imagens, o único meio, talvez, de se opor ao reinado sem reservas do espetáculo. [142]

É então uma utopia que se torna história desde alguns anos sob o nome de “documento”. O que não impede que o “documento” adquira um valor de fetiche no discurso crítico. O documento viria encarnar, de alguma maneira “a última imagem”. A última imagem possível depois das desilusões e dos dogmatismos. A última imagem no sentido em que se anunciava anteriormente o “último quadro” face às experiências radicais da abstração: uma experiência limite que traz consigo a promessa de uma revolução. A presença da questão histórica na utopia documental não tem nada de surpreendente: o documento é antes de tudo uma noção central do projeto historiador. Desde [145] a segunda metade do século XIX, a reforma dos métodos históricos não parou de discutir o lugar e o uso do documento sobre o qual parece desde então repousar uma moral da escrita histórica. A atualidade desta noção fundadora de métodos históricos não deixou o século XX, da Nova História à arqueologia Foulcautiana (e a famosa fórmula: “a história é o que transforma os *documentos em*

monumentos”⁵²), o estatuto do documento é sem cessar interrogado na elaboração dos relatos. Ele constitui deste fato, pela envergadura teórica que ocupa, uma supervalorização incontestável do questionamento mais especificamente estético. A força especulativa do documento irradia atualmente como a síntese improvável da representação e da informação.

A *neutralidade* imposta ao documento – nem informação, nem arte – é indissociável de um a promessa que funda sua natureza utópica. O “neutro como a falha das contradições, a contradição mesma mantida” forma de fato, segundo Louis Marin, uma característica essencial da utopia⁵³. A utopia documental assim entendida não é de nenhuma maneira um uso da imagem a fins de comunicação, mas a construção de formas que mantém com o seu referente uma relação de equivalência. Não o mecanismo da mensagem, mas a suspensão das relações de autoridade entre a forma e o fundo. Segundo esta lógica utópica a imagem documental é precisamente lugar nenhum (u-tópica) e propõe paradoxalmente à fotografia contemporânea a primeira experiência de uma de-neutralização de suas ambigüidades pela afirmação mesma do neutro. O que nós entendemos por de-neutralização é ao mesmo tempo a recusa da autoridade que exerce sobre a imagem fotográfica o uso informativo (primazia da mensagem) e aquele das simetrias da representação (construção da imagem em relação ao lugar do espectador). Recusa então dos regimes de crenças desenvolvidos na história da relação cultural com as imagens e cujo efeito maior é aquele de suspender a autoridade dos sentidos sobre as exigências da forma e de produzir uma imagem não intimidante (não monumental). Da imagem documental transparece a impressão de que ela não tem valor precisamente porque nem o sentido nem o estatuto são nela perceptíveis – porque ela se dá como a-categoria – esta

⁵² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.15.

⁵³ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.

impressão resulta desta de-neutralização as ambigüidades que fundam a originalidade da fotografia. Mas esta impressão deve ser ultrapassada, com risco de não perceber que uma estética pode estar aqui sendo construída e estabelecendo-se de fato, sobre uma exigência de valores. [146]

Potência do neutro

O interesse que suscitou o documento desde o início dos anos 90 não é de maneira nenhuma o sintoma de uma retomada das especificidades da mídia fotográfica e da redução de suas apostas a funções documentais. Em uma palavra, este interesse não pertence a um discurso de autonomização que seria contrário à legitimação artística. O caráter paradoxal que consiste, ao contrário, em afirmar que as apostas estéticas da imagem deixam ler a questão documental não é estranho ao exame aprofundado de uma história do [148] documentário e de valores que ele encarna. Esta perspectiva histórica que compõe os empreendimentos mais recentes da fotografia contemporânea privilegiou duas figuras e duas correntes: Atget e Evans, a corrente documentária e o foto- conceitualismo. Se Atget como Evans formavam dois pilares da história da fotografia muito antes dos anos 1980-2000, as novas abordagens de que eles são objeto constituem verdadeiras referências para a criação em geral. Para Atget a questão era certamente colocada desde o Surrealismo, este produtor de “documentos para artistas” havia suscitado o interesse de Man Ray e dos redatores da *Revolução surrealista*, mas sua importância patrimonial e teórica apareceu somente nos anos 80. E vem aumentando [151] como uma análise dos efeitos produzidos pela “americanização de Atget” e seu impacto sobre a corrente documental dos anos 1920-1940⁵⁴. Quanto a Evans – imediatamente tributário deste impacto – após biografias dos anos 80 (Evans

⁵⁴ Cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

morreu, lembremo-nos, em 1975) os anos 90 não pararam de insistir sobre as declarações teóricas e retrospectivas para compreender o que se chamava “estilo documental”, e que se relaciona tanto à Pop Art quanto à Arte Conceitual. A leitura histórica da corrente documental dos anos 20 até a Segunda Guerra Mundial foi um dos campos importantes dos anos 90. Da mesma maneira, o trabalho de John Roberts, *The Impossible Document*, que analisamos na primeira parte do livro, traduz o interesse recente pelo foto- conceitualismo dos anos 60 até os anos 80. Neste momento ainda se via a que ponto as apostas de uma documentação podiam reunir a necessidade de constituir modelos teóricos para a criação. O que se sobressai dessa abordagem histórica do documento há uma dezena de anos é bem menos uma preocupação de legitimação das práticas contemporâneas que um fenômeno singular de adiamento da fotografia contemporânea sobre uma história da fotografia pensada, não mais [155] como uma especialidade, mas muito mais como um ponto de refração da criação. Neste sentido falamos de um momento de retomada da originalidade da fotografia e não mais de uma reivindicação de autonomia.

Que haja uma moda do documentário é inegável, e que ela se expresse em uma releitura pelos próprios artistas de sua produção é duplamente sintomático. Jeff Wall explicava recentemente que, durante os seus trabalhos do início dos anos 80, que consistiam em “introduzir teatro e artifício na fotografia”, ele “também começou a compreender como esta teatralidade era compatível com o ‘estilo documental’ da fotografia de rua⁵⁵”. Esta releitura efetuada no centro do novo debate se expressa aqui no quadro modernista. Qual é a validade deste termo “estilo” (documental) herdado do léxico de Evans? Trata-se na fotografia contemporânea de um problema de “estilo” no sentido habitual da história dos estilos? Certamente não, reconhecendo, no entanto que

⁵⁵ Jeff Wall, “At home and elsewhere”, diálogo em Bruxelas entre Jeff Wall e Jean-François Chevrier. *Jeff Wall, Essais et entretiens 1984-2001*, op. cit. 90, p. 342-378.

pode existir um “maneirismo documental”. Entretanto prefere-se em geral falar de “forma”, termo mais genérico e que tenta escapar de toda categoria e guardar em princípio a idéia do neutro “utópico” que encarna o documento.

[156] O que destinge a neutralidade documental da objetividade como “recoo expressivo”, tal como se pode observar no corpus evocado a propósito da autoridade da fotografia, é precisamente a recusa do distanciamento que congela os modelos e os espaços. O que poderia estar mais em oposição do que um rosto monumental e inexpressivo de Thomas Ruff comparado aquele de um operário pego em ação por Allan Sekula? Ou da mesma forma, o que estaria mais oposto a um rosto capturado por Antoine d’Agata do que o natural de uma atitude capturada por Waplington? A exigência documental requer trabalhar-se sobre um fio: aquele que delimita a fronteira entre a solenidade da representação artística e o “documentarismo de autor” em que o expressionismo vem nitidamente quebrar com a exigência da neutralidade. O neutro não é um dado estilístico em si, mas a soma de recusas que se encontram na exigência das formas. Os modelos que trabalham estas exigências são numerosos e se embaralham. O neutro como distância “exata” entre o recoo do artista e a implicação do “autor” – pode proceder tanto de uma retórica do amadorismo quanto da reportagem social e de suas condutas didáticas. O que o neutro [158] traduz é uma espécie de posteridade conceitual (um instantâneo amadorístico como paradigma da anti-arte) reconciliada com o gosto de uma formalização: a permanência da fotografia como contra-modelo da arte, mas instruída por ela nos prazeres da imagem. O neutro é aí diferente da imagem desencarnada do reducionismo conceitual. Ele não carrega obrigatoriamente a marca de um puritanismo especulativo e crítico, sua natureza utópica obriga-o a colocar a questão formal fora das categorias, então, a inventá-las.

As vistas produzidas por artistas, tais como Jean-Marc Bustamante, pioneiro na matéria, Éric Poitevin, Thibault Cuisset ou ainda atualmente Andréa Keen ou

Brigitte Bauer, podem ser pensadas sob o único carimbo da “paisagem”? Não se acrescentaria aí uma concepção de espaço em que dados estéticos dialogam com as configurações geográficas, econômicas e políticas? O sucesso crítico que conhece a noção “território” tentou conter estas apostas cruzadas de uma estética que não relega de maneira nenhuma a questão da beleza. Que se trate de uma beleza percebida face aos lugares e constitutiva da história deles, como também de uma beleza marcada na consciência de que a representação dos lugares [162] está sempre lutando com as referências à história da pintura tanto quanto àquela do cartão postal. A arquitetura das cidades modernas, e mais geralmente os dispositivos resultantes do urbanismo, ocupam uma parte maior na iconografia da fotografia contemporânea. Mestre na matéria, fotógrafos como Gabriele Basilico ou Jean-Louis Schoellkopf produzem imagens que formam o complemento do mapa para alcançar a inteligibilidade dos espaços urbanos em sua história: a geografia urbana, constata-se com eles, não é nada mais que a herança de um mapa que a atividade humana não cessa de remodelar. E aquele que no homem habita o espaço urbano é tanto o olhar, como nas fotografias de Nova Iorque de Valérie Jouve, como também o corpo sempre caminhando na Vancouver de Roy Arden. O homem pratica a cidade à sua imagem, e somente a imagem pode disso dar conta, fora dos gêneros constituídos.

A insubmissão do documento às categorias forjadas pelo uso do sentido e da autoridade do estatuto é a expressão de uma vontade de reforma. Trata-se então menos de criticar as mídias que de propor uma informação estabelecendo-se sobre o conhecimento, de conceber então o leitor-espectador não mais como um consumidor, mas como um sujeito. A imagem não é mais uma descrição-objeto – como a proposta modernista tende a definir – mas uma forma poética na qual a descrição abre-se à disrupção. Em fim, a reforma coloca-se em relação ao espectador que resulta em deslocamentos operados, esta relação é aquela de um contrato social e estético. Mas

fundamentalmente esta exigência da relação imagem-espectador que está no coração da fotografia testemunhal, como também da fotografia modernista, deslocou-se para uma exigência da fotografia e seu assunto. Não há na estética documental estrutura prévia (informação ou representação), ou em todo o caso, suficiente que concentraria esforços somente na medida da recepção das imagens. A indeterminação utópica do documento condena o fotógrafo a se interrogar sobre a necessidade daquilo que ele mostra: a coisa é certamente menos verdadeira atualmente tanto no caso do repórter quanto do artista.

A Utopia Democrática

A noção de documento inscreve-se talvez, antes de qualquer coisa em uma vontade de reformar uma posição crítica. Esta que consistiria em acreditar nas mensagens que veicula a imagem sobre o modelo da linguagem, ou de revelar em sua capacidade de retornar [164] a arte sobre ela mesma pela ironia das citações ou dos simulacros é abundante. Mas uma posição mais política e filosófica se impõe, a noção de documento permite mantê-la em uma pragmática. O documento inscreve-se assim na grande corrente de uma reforma da modernidade e de seus efeitos político-econômicos que o termo de “globalização” resume desde então.

A articulação das apostas da arte contemporânea e daquelas dos teóricos da anti-globalização apareceram em 1997 na ocasião da Documenta de Kassel. Durante as conferências pronunciadas neste contexto o filósofo Étienne Balibar interrogava-se sobre a natureza de uma “cultura mundial” ⁵⁶. A fotografia foi descrita como “o elemento privilegiado da comunicação de gêneros artísticos, entre eles da passagem de um a outro e de um no outro, seguindo uma horizontalidade que poderia se chamar de

⁵⁶ Étienne Balibar, “Une culture mondiale?”. *Droit de cite, culture et politique em démocratie*, Éditions de l’Aube, 1998, p.145-169.

democrática e que contrasta fortemente com a verticalidade das hierarquias e das separações inerentes à cultura burguesa”. Estas colocações não deixam de fazer eco à leitura política da fotografia que propunha Michel Foucault em 1975, na contra corrente da semiologia, já que ele estava interessado nas experiências fotográficas do século XIX “que riam da arte”⁵⁷. Ele convidava a perpetuar um jogo “dentro, com, contra os poderes da imagem”, a um “uso reencontrado da fotografia” pelas práticas artísticas que são “ramificações sobre a circulação indefinida das imagens”. Se o hibridismo (a pintura fotogênica) que encarnava uma tal proposição aparecia tanto como o inverso do documento, a fotografia encontrava no entanto esta força subversiva para com as categorias, esse poder de junção conjurando toda a abundância de imagens. Balibar insiste sobre este aspecto afirmando: “Mais as imagens de fato proliferam, mais se colocam a ‘falar’, mais também suas possibilidades de junção favorecem construções de história e práticas de historização”⁵⁸.

A inscrição da fotografia no centro da crítica da globalização e como quase encarnação do democrático reúne assim a questão dos relatos históricos. Nesta perspectiva Balibar preconiza uma interação da “arte com as práticas sociais tramadas de resistências e utopias”. Tentar reduzir duas posições, aquela que consistiria em fazer da história e aquela que consistiria em fazer a história, reúne a questão essencial contida na noção de documento e que obriga os deslocamentos como a uma recusa de cercar o lugar mesmo da imagem. Marc Pataut testemunha bem esta dinâmica: “O que me interessa atualmente, diz ele, é esta combinação entre a educação e a produção de informações, [168] e como isso pode se julgar dentro da arte. É este espaço de trabalho que eu exploro, em que em um momento dado ele não é de maneira alguma questão da arte, em um outro momento ele é somente questão dela. É aí que é possível inventar

⁵⁷ Michel Foucault, “La peinture photogénique” (1975), *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, 1994, p.707-715.

⁵⁸ É. Balibar, *loc. cit.* p.160.

novas formas”⁵⁹. Estes deslocamentos necessários são igualmente evocados em termos gerais por Jean-Luc Moulène: “Há práticas que não chegam a socializar e que têm somente como recurso a arte, mas também obras que encontram uma função fora do quadro da arte. A fotografia respira tão bem desta forma”⁶⁰. Na desestruturação da obra gerenciada pela aporia do crítico, tal qual aparece no pós-modernismo, as relações e deslocamentos que oferecem o documento parecem abrir uma perspectiva evitando o fetichismo da obra e seu idealismo em prol de uma concepção militante que considera a modernidade como um estado de crise fecunda⁶¹. Neste sentido, fotógrafos plenos de uma consciência da testemunha política, tais quais os irlandeses Willie Doherty e Paul Graham, ou mesmo o israelense Efrant Shvily não exitaram em produzir no lugar público da arte uma iconografia engajada.

A restauração de uma função crítica a partir do documento assim reencontrou a história do documentarismo social amplamente eclipsado pelos dois fenômenos independentes, mas com efeitos conseqüentes: a instituição da foto-reportagem nas mídias, a concepção de um novo documentarismo como corrente artística tal qual havia sido proposto por John Szarkowski na exposição “New Documents” (Arbus, Winogrand, Friedlander). De um lado, o que Gilles Saussier chama de “confiscação do campo documental pelas mídias de massa¹²”, do outro o que Allan Sekula estigmatiza como a redução da “fotografia séria a uma relação irônica e fatalista com o mundo real¹³”. Sekula é o representante da “New Social Documentary” que faz uma crítica

⁵⁹ Entrevista com Marc Pataut por M. Poivert e P. L. Roubert, *Lê Bulletin*, nº 4, outubro 1998, Société française de photographie, p.3-5.

⁶⁰ Entrevista com J. L. Moulène, *loc. cit.*, nota 1.

⁶¹ Esta concepção da modernidade como crise é encarada por Antonio Negri e Michael Hardt em sua obra *Empire* (Império), Paris, Exils, 2000. Consiste em compreender a modernidade como um conjunto de proposições radicalmente revolucionárias e as reações a essas proposições. A história e a dinâmica destes antagonismos – este estado de crise – formam a modernidade.

¹² Gilles Saussier, article cité, p.314.

¹³ Entrevista com Allan Sekula realizada por Pascal Beausse, “Allan Sekula, realismo crítico”, *Art Press*, nº 241, novembro 1998, p.20-6.

ideológica das representações sociais. O tema do trabalho forma um laboratório desta restauração do poder crítico, mas no qual a imagem não é a única colocada em prática. Como nos combates do reformador Lewis Hine no início do século XX, a conferência, o estudo, a análise da situação e o exame aprofundado das ferramentas empregadas restabelecem uma circulação entre texto e imagem. A exposição cede assim frequentemente lugar ao livro ou à projeção em uma economia do conhecimento em que didática e poética tendem a se reunir.

Nessa relação um dos projetos mais ambiciosos dos anos 90 é talvez aquele conduzido por Allan Sekula sobre o mundo marítimo. [172] A pesquisa se desenrolou entre 1989 e 1995 e deu lugar a uma publicação da obra intitulada *Fish Story*¹⁴. A abordagem do mundo marinho privilegia um tecido fechado de análises históricas e econômicas, mas também estéticas em que a história da fotografia é novamente inserida em um questionamento amplo sobre a literatura e a política. Este ensaio fotográfico sustenta uma tese visando caracterizar os aparentes arcaísmos ou anacronismos do mundo marítimo como também reveladores dos defeitos da modernidade globalizada. Denunciando pela inversão dos pontos de vista “a imaginação corrente no centro das elites segundo a qual a informação é o alimento essencial e o computador o único motor de nosso progresso¹⁵”; opondo “a mobilidade do contêiner” à “inércia dramática do objeto de arte”, Sekula constitui formas de inteligibilidade para compreender as estruturas complexas do *Império* (para retomar a terminologia de Negri e Hardt), método que ele resume sobre a expressão de “realismo crítico”: uma ligação com os caracteres concretos das representações sociais observadas a partir da experiência cotidiana.

¹⁴ Allan Sekula, *Fish Story*, publicado por ocasião das exposições em Rotterdam, Stockholm, Glasgow, Calais, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995.

¹⁵ Allan Sekula, artigo citado, p.24.

Não é indiferente que Martha Rosler tenha voltado seu olhar para o mundo da circulação rodoviária e aérea. Na obra publicada em 1999, *In the place of the public, Observations of a Frequent Flyer*, Rosler concentra-se em um longo ensaio a analisar a abstração do espaço aéreo regido pelos códigos de economia mundial. Apoiando-se sob os trabalhos do filósofo francês Henri Lefebvre – respondendo ao esquema geral de uma denúncia da alienação cuja influência foi considerável nos anos 70 –, o discurso de Rosler une-se ao de Sekula. Fiéis nisto ao contexto de seus primeiros trabalhos – marcados pelo o que os historiadores nomeiam atualmente de filosofia da suspeita e as estratégias de descobrimento¹⁶, eles parecem ter deixado uma estrita “postura de dominação” pelo jogo mais modesto que impõe a estética do documento, e que se encontra atualmente nos artistas mais jovens como Bruno Serralonge. A arte engajada cedeu lugar para o documentarismo reformador.

Bem longe da temática social e miserabilista que esteve um tempo em voga na fotografia dos anos 90, alguns artistas se interessaram pela representação da cultura operária. Desde o fim dos 60, Jean-Louis Schoellkopf praticou no Canadá um documentarismo fotográfico militante em relação com os meios sindicais da indústria¹⁷. Instalado em seguida em Saint-Étienne, ele esteve particularmente atento à degradação de uma cidade industrial do século XIX e a aculturação decorrente. Presente na Documenta X de Kassel, em 1997, [173] com tais trabalhos em que se mesclam história, economia e cultura, ele mais recentemente respondeu a uma encomenda da municipalidade de Louviers concernente à última tecelagem da cidade¹⁸. As restrições do lugar, o peso da história, a força da presença dos operários

¹⁶ Cf. Françoise Dosse, «L’art du détournement. Michel de Certeau entre stratégies et tactiques ». *Esprit*, n° 283, março-abril 2002, p.206-222.

¹⁷ Entrevista com Jean-Louis Schoellkopf realizada por M. Poivert e P-L. Roubert, *Le Bulletin*, n° 2, janeiro 1998. Société française de photographie, p.2-6.

¹⁸ *Portrait de la dernière filature de Louviers, l’usine Audresst* – fotografia de J.-L. Schoellkopf, Louviers, Musée de Louviers, 2001.

não cai de maneira nenhuma no patético. A exigência formal e a sensibilidade aos efeitos produzidos pelos materiais nos apresentam um lugar finalmente secreto: aquele da usina e, de forma mais geral ainda, aquele do trabalho. Essa antropologia visual que pretende tanto ser testemunha quanto laboratório de formas foi abordada de maneira singular por [175] Jean-Luc Moulène em sua obra *Les Objets de grève*. Essas manifestações da recusa que constituem os objetos abandonados pelos operários durante o período de greve, formam uma maneira de gabinete de curiosidades da era pós-industrial, que o arquivo fotográfico vem revelar como cultura e que fazem eco às preocupações de Michel de Certeau sobre a “cultura ordinária¹⁹”. As imagens destes “objetos de trabalho interrompido” são acompanhadas de uma legenda precisa, a fotografia definitivamente desapareceu no anonimato do escriba, condição para não transformar os objetos de reivindicação em obra de arte. A ambivalência que constitui todo o assunto inscrito na cultura operária com sua parte de legenda convida às derivas e aos devaneios das elites. A exigência documental é provavelmente mais do que nunca submetida a estes riscos que o simples atestado visual (a objetividade) não está em posição de contornar.

No trabalho efetuado com a comunidade de Emmaüs e exposto em 1998, Marc Pataut confrontou-se com esta dificuldade que ele tentou vencer articulando a questão do documento àquela da ficção²⁰. Longe do falso calor do pitoresco como da solenidade do estético arquivo, a distância justa do “neutro” é a condição de uma obra de pura imanência. Opera-se então uma relação entre o homem e sua história – entre os homens e a história deles – para reconstituir a partir da idéia de comunidade os valores de humanismo revolucionário tais quais a ética spinozista encarna atualmente aos

¹⁹ Cf. Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien. I, Arts de Faire*. Paris, UGE 10-8, 1980.

²⁰ Entrevista com M. Pataut, *loc. cit.*

olhos dos filósofos engajados “afirmando a democracia da multiplicidade como a forma absoluta da política²¹”.

A restauração de uma tradição do documentarismo social não é então um simples “revival”, mas a via que oferece a experimentação das formas suscetíveis em afirmar o estado de crise da modernidade e de restabelecer oposições fecundas. As formas documentais encarnam então menos a preocupação de instaurar representações legítimas do que de trabalhar as certezas de um idealismo positivista. Mais fundamentalmente ainda esta exigência – através do registro formal da neutralidade – de constituir e de construir sentido, onde, desde o sucesso do pós-modernismo não era questão de uma ridicularização do sentido. Trata-se de um ressurgimento da originalidade da fotografia, ela obriga retrospectivamente a considerar uma outra via além daquela traçada pela historiografia das relações arte-fotografia, aquela de uma aventura das apropriações pop, dos hibridismos do realismo fotográfico, aquela do conceitualismo até a atualização modernista em fotografia dos anos 80. Nem pós-modernista [176] nem modernista, a via aberta pela exigência documental desde os anos 70, cujos efeitos fazem se sentir atualmente com força, é tanto aquela de uma recusa de uma crítica improvável das mídias quanto aquela da adoção de critérios artísticos. Sua característica mais profunda, e o que registra a neutralidade, é aquela de uma recusa do ponto de vista irônico e presunçoso sobre a cultura popular como propunham as correntes artísticas desde os anos 60. Como lembra Sekula, essas produções postulam sempre um espectador de elite, que se compara ao popular ao qual é endereçada a imagem inicial doravante desviada e kitsch, re-instaurando uma hierarquia cuja brutalidade não tem nada de igual além da dissimulação²². O que está em jogo na retomada da originalidade da fotografia, na aceitação de suas ambigüidades

²¹ M. Hardt e A. Negri, *op. cit.*, p.110.

²² Cf. Benjamin H.D. Buchloh, “Allan Sekula: photography between discourse and document”. *Fish Story*, *op. cit.*, p.189-200.

como possibilidades de experimentação é talvez a promessa de uma nova aliança entre o fotógrafo e o assunto, da mesma forma que entre o espectador e a imagem.

Na circulação de conhecimentos e de imagens, o sentido torna-se outra coisa além de uma projeção do comentário sobre as imagens, ou, ao inverso, de uma conversa pela imagem. O documento rompe com esta relação autoritária para se deslocar para além daquilo que pode parecer como uma demonstração. O sentido forma figuras que autorizam os deslocamentos, e não designam de maneira nenhuma um outro estado de coisas suscetível em solucionar as questões levantadas aqui, na busca de outro lugar ou de um tempo futuro. “A utopia não é um projeto político”, concluía Louis Marin, ela é “lugar nenhum, nem amanhã nem passado... Seu *lugar nenhum* não é um outro lugar em uma outra parte do mundo²³”. No entanto, precisa o filósofo, “a utopia não é uma vaga da história”: ela é também e, sobretudo, uma maneira de “fazer história” na indeterminação. O documento não faz sonhar porque ele não se deixa situar, ele não é uma solução porque ele talvez não postule nenhum fim da história. Não mais a história do sentido, acordado às imagens, nem aquela das formas e dos estilos cujas imagens procedem.

Poética documental

O argumento comercial dos editores do século XIX propunha conceber a fotografia como um meio de viagem em sua própria poltrona. A impressão do outro lugar deveria ser gerada pelas formas que falam sobre a sua origem e que forçam a marca exótica, inventam condições de sonho imóvel. [178] Atualmente, se as revistas de viagem refletem uma tradição degenerada desta invenção totalmente literária é porque a globalização opera em revanche, segundo o discurso crítico que lhe é empregado, isto é menos uma uniformização que romperia toda a impressão do outro lugar, que uma

²³ Louis Marin, *op. cit.*, p.344.

relegação de algumas “partes do mundo” (aqui ou lá) a um purgatório iconográfico. A tradição da reportagem social britânica parece ter sempre recusado uma tal ocultação até fazer da temática das classes baixas um verdadeiro gênero deslocando sua própria poética. Herdeiro desta tradição, Nick Waplington ilustrou-a em uma série intitulada *Living Room* (1996) a propósito de duas famílias do meio operário de Nottingham. Mas ele propôs igualmente uma ruptura em relação ao percurso habitual dos fotógrafos militantes interrogando mais precisamente a questão das formas, e voltando-se assim à fotografia americana. Este deslocamento [179] conduziu Waplington ao Novo México, numa cidadezinha (*Truth or Consequences*²⁴) onde se misturou à população em uma posição de “observador participante”. Se as referências são múltiplas e programadas – inicialmente em William Eggleston, mas também em Lee Friendlander, Stephan Shore ou Joel Meyerowitz – observa-se uma sutil articulação de retratos de grupos (com jogo de combinações de formas de cores que oferecem as vestimentas, as arquiteturas e os carros) aos vestígios do modernismo (inscrições, ruínas, canteiros, etc.). Esta história pessoal da fotografia americana, como indica o subtítulo do livro, é exemplar de um deslocamento cultural, temporal e geográfico dos mais fecundos. O olhar social do fotógrafo inglês instruído da fotografia documentarista americana, culmina aqui no rompimento com a questão da beleza formal. Tudo [180] que a reportagem social britânica guardava de patético, de reivindicativo, transformou-se em uma proximidade com o assunto. Assunto que toma distância da tradição americana do documentarismo de compaixão (Dorothea Lange). Este caminho que Waplington tenta liberar não deixa de ter conseqüências a um elemento chave da estética documental tal qual o que aparece na fotografia americana. *Truth or Consequences* forma de fato um sintoma da liquidação do “vernacular” como expediente iconográfico e estilístico. É ao que se

²⁴ Nick Waplington, *Truth or Consequences, A personal History of American Photography from the Last Century*, Londres, New York, Paidon, 2001.

confronta Waplington, não é a imagem dos americanos – da qual ele propunha uma leitura subjetiva sobre o modelo de Franck – mas muito mais a imagem americana.

Seria preciso o olhar admirativo mais exato de um jovem artista britânico [181] sobre a fotografia americana para finalizar com uma mitologia estilística na qual a noção mesma de documento estava afundada. Precisamente porque Waplington não olha para a cultura popular de maneira “pop” – como faz Martin Parr, praticando em seus jogos de associações de “snapshots kitch” uma maneira de documentário decorativo – ele deixa somente um lugar calculado a sedutoras “organizações inconscientes” (Walker Evans) que formam as ações involuntárias dos objetos cotidianos.

A ultrapassagem do “vernacular”, este pitoresco que não estaria atravessado pela tradição pictórica, retoma provavelmente a William Eggleston ao qual Waplington faz explicitamente referência. Precisamente pelo seu formalismo, Eggleston trabalha o corte e a cor no interior mesmo dos motivos vernaculares que ele desmistifica assim. A brutalidade com a qual ele maltrata as “organizações inconscientes” de maneira a romper com todo o distanciamento elitista herdado da Pop Art, propõe uma poesia desvinculada da nostalgia mesmo do romantismo habitualmente ligado ao estilo documental. A atualização de assuntos resultantes da tradição documentarista americana só poderia ser operada por uma figura de “atravessador” entre duas gerações, aquele dos “novos documentaristas” e aquele dos “contemporâneos”; mas também entre dois universos, aquele da “fotografia de arte” e aquele que tomou um lugar na arte contemporânea. Fixado na história pela celebração de sua obra que Szarkowsky promoveu na exposição do MoMA de 1976, e que o consagrava como o inventor de uma fotografia a cores americana, Eggleston está à espera de sua retirada desta historicidade da “fine arts photography”. O dandismo de Eggleston é em grande parte resultado de seu estatuto de morto-vivo, da experiência de seu “envelhecimento

social”, mais ainda que de sua origem burguesa do sul dos Estados Unidos. O anacronismo de sua presença no coração da fotografia contemporânea da arte é somente aparente. Quanto ao seu livro publicado em 1989, *The Democratic Forest*²⁵, ele aparece segundo seus próprios termos “em guerra com a evidência” e simpatizante do que nomeia de fotografia democrática. A estética, mesmo a ética do prosaísmo segundo Eggleston só poderia ser instituída pelo personagem que ele tentou encarnar. “As grandes revoluções artísticas, segundo Pierre Bourdieu, não são o fato nem os dominantes [...] nem dominados [...]. Elas estão incumbidas a estes bastardos e inclassificáveis cujas disposições aristocráticas associadas frequentemente a uma origem social privilegiada e à posse de um grande [182] capital simbólico [...] sustenta uma profunda impaciência dos limites sociais, mas também estéticos²⁶”.

Recortado na carne morta dos motivos vernaculares, as formas que inventa Eggleston carregam a marca incontestável da tradição documentarista americana naquilo que ela propõe de mais fecundo. Mas se Eggleston chegou a produzir obras que não são uma simples celebração da arte de Evans, é precisamente porque ele opera um modo de recorte na continuidade descritiva da imagem. O que realiza Eggleston não é também armadilha de organizações inconscientes – estas naturezas mortas ordinárias – mas a fábrica destas últimas no interior da prática mesma da fotografia. Seu procedimento é neste sentido aquele da colagem mais do que da extração, não sem que a imagem reconheça nela mesma o artifício da aproximação operado pelo enquadramento, o contraste colorido, a distância focal, ou todo o meio de colocar em evidência uma ruptura na descrição. Nem respeitoso da estética vernacular, nem adepto da ironia neo-pop, é entre estes dois que uma estética disruptiva da imagem se coloca

²⁵ William Eggleston, *The Democratic Forest*, introdução de Eudora Welty, New York, Doubleday, 1989.

²⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire* [1992], Éditions du Seuil, Essais Points, 1998, p.189.

para produzir no fim uma prática óptica dos desacordos, em que a imperfeição dissolve toda a autoridade do sentido. O que a utopia deve aqui à forma é essa capacidade à indeterminação do discurso, a de-neutralização das ambigüidades da imagem, que funda uma poética documental. Como a utopia não tem por função “indicar as vias e os meios de sua efetuação” (Louis Marin), o documento poético não é instrumento de nenhum projeto, mas uma prática indutiva. A relegação da ordem das categorias que ela implica, e a permanente intranqüilidade que ela suscita no espectador não devem, no entanto, permitir acreditar que nenhuma inteligência trabalhe a relação entre o fotógrafo, seu assunto e o espectador.

Em oposição ao dandismo de Eggleston, Jean-Luc Moulène, herdeiro das experiências da arte da performance – esteve próximo a Michel Journiac, por exemplo – pratica a caça e a tática no sentido em que Michel de Certeau via um modo de subjetivação e individualização das práticas populares. O artifício de Moulène está inteiramente nesta “arte do fraco”²⁷. Encarnando o abandono de toda posição dominante sobre seu assunto, como na relação que suas imagens estabelecem com o espectador, Moulène colocou em prática nos anos 80 – e ainda continua atualmente – um princípio de “disjunção” próprio a recortar na continuidade descritiva da fotografia. Faz uso desse processo que é o único a falar da originalidade a-categórica da fotografia e seu corpo mesmo. É neste sentido [183] significativo a inversão do artista em um usuário, a restauração de um valor de uso da fotografia que não é aquele de sua funcionalidade, mas de uma arte como “maneira de fazer”. O usuário da rua, da cidade, dos bens de consumo, das obras de arte, Moulène colocou-se na pele do homem comum e pratica esta “atividade cultural dos não produtores de cultura” (Certeau). Tático e não estratégico, pois o que ele consegue fazer é precisamente o abandono de um lugar próprio da arte – e isso pela fotografia – então o abandono de uma autoridade

²⁷ Michel de Certeau, *op. cit.* p.61.

em prol de uma disponibilidade. Estes artifícios que permitem jogar sobre as ocasiões, esta “arte de fazer golpes”, de tirar partido de forças que lhes são estranhas: uma “anti-disciplina” em que a questão de “produzir sem capitalizar”, para retomar de novo o vocabulário de Certeau. Será subscrita a recente análise que Jean-Pierre Rehm propunha da estética de Moulène: [184] “Mais do que uma suspeita apologia da confusão, é a regra da contigüidade constatada [...] uma lei paradoxal da ambigüidade, da reversibilidade [...] não há aqui nenhuma escalada, nem histórica, nem estética, nem política. É permitido ao espectador tirar conseqüências de sua leitura dos signos, a imagem não libera nenhuma totalidade, nenhuma integridade, ela requer do espectador um pacto contraído em toda consciência, um espaço político decidido²⁸.” Este pacto – nós preferimos chama-lo de contrato – vale, ao que parece, para uma estética geral do documento poético. Não é somente essencial que ele redefina um lugar do espectador fora das simetrias modernistas como das exigências da comunicação, já que o artista e o espectador parecem reconciliados na adoção de um ponto de vista do homem comum, mas ainda porque ele separa todo o mal-entendido sobre aquilo que as contradições da descrição poderiam confundir, e finalmente, o relativismo. A desordem aparente semeada pelas disjunções é igualmente a recusa de uma ordem de prioridade na imagem, e pela imagem. Mas não é de maneira nenhuma a recusa de valores ou mesmo daqueles reivindicados pelas categorias as quais as descontinuidades descritivas estão naturalmente renunciadas. Se existe uma poesia crítica, ela se assemelha a estas imagens que encontramos atualmente em Moulène, mas ainda Bouguedieu, Durand, Salerno, Faure ou Amand e alguns outros, em que a recusa de prescrição de sentido encontra em uma aparente anarquia semiológica condições de uma ética do moderno.

²⁸ Jean-Pierre Rhem, em *Jean-Luc Moulène*, Paris, Hazan, 2001, p.62-84.

ANEXO C

Contra o retrato sintético - A favor do instantâneo In: PHILLIPS, C. *Photography in the Modern Era*. European Documents and Critical Writings, 1913 -1940. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p.238-242.

Tradução: Jorge Bucksdricker

ALEXANDER RODCHENKO

CONTRA O RETRATO SINTÉTICO - A FAVOR DO INSTANTÂNEO

Pintor, escultor, e fotógrafo, Alexander Rodchenko (1891-1956) foi uma das figuras centrais do movimento construtivista russo. Após abandonar as tradicionais belas artes, nos anos 20, Rodchenko passou a trabalhar ativamente com fotomontagem, design gráfico e fotografia. Em 1927-28 associou-se à revista de vanguarda *Novyi lef*, à qual contribuiu com projetos de capas, fotografias e fotomontagens. Da sua insistência em buscar inovações formais na fotografia como um meio para a transformação da percepção, surgiu uma série de controvérsias. As seleções que seguem rastreiam o desenvolvimento do debate soviético a propósito da fotografia “à la Rodchenko”.

Neste ensaio Rodchenko traça uma linha nítida entre a pintura e a fotografia, usando como ponto de referência a adequação de cada uma para o retratista contemporâneo. Rodchenko encontra, contemporaneamente, pouco valor na usual imagem única, ou (como ele a chama) retrato “sintético”; no seu lugar, ele propõe não um, mas uma série de retratos fotográficos objetivos que revelam o modelo em diferentes aspectos e em diferentes momentos. Os argumentos de Rodchenko para o retrato em série foram também expostos por seu colega Ossip Brik na *Novyi lef*.

Embora neste ensaio Rodchenko use Lênin como exemplo – que, naquele momento, estava sendo rapidamente inserido na iconografia oficial da revolução – a sua aplicação mais notável destas idéias se deu em 1924 com um conjunto de seis retratos de seu amigo, o poeta Vladimir Mayakovsky.

Publicação original: Alexander Rodchenko, "Protiv summirovannogo portreta za momentalni," *Novyi lef*, nº 4 (1928), p.14-16.

Certa vez eu fui obrigado a disputar com um artista a respeito da impossibilidade da fotografia substituir a pintura em um retrato. Ele falou seriamente sobre o fato de que uma fotografia é o resultado de um momento contingente, ao passo que um retrato pintado é a soma de todos momentos observados, que, além disso, são os mais característicos do homem que está sendo retratado. O artista nunca acrescentou ao mundo factual uma síntese objetiva de um dado homem, mas sempre o particularizou e o idealizou, apresentando o que ele imaginou sobre esse homem - como se fosse um resumo pessoal. Mas eu não vou disputar isto; vamos assumir que ele apresentou a soma total, enquanto a fotografia não o faz.

A fotografia apresenta um momento preciso documentalmente.

É essencial esclarecer a questão do retrato sintético; caso contrário a atual confusão continuará. Alguns dizem que um retrato deve apenas ser pintado; outros, buscando realizar esta síntese através da fotografia, seguem um caminho errado: imitam a pintura e fazem rostos sem nitidez, generalizando e borrando os detalhes, o que resulta em um retrato sem nenhuma semelhança externa a qualquer pessoa – como nos retratos de Rembrandt e de Carrière.

Qualquer homem inteligente falará para você sobre as deficiências da fotografia quando comparada ao retrato pintado; todos falarão sobre o caráter da Mona Lisa, e todos irão se esquecer que os retratos foram pintados quando não havia a

fotografia e que não foram pintadas todas as pessoas inteligentes, mas apenas os ricos e poderosos. Nem mesmo os homens de ciência foram pintados.

Você não precisa esperar a *intelligentsia*; mesmo agora os artistas da AKhRR⁶² não pintarão você. Verdade – eles não podem nem mesmo retratar (*depict*) a soma total, sem falar do 001 de um momento.

Agora, compare a eternidade na ciência e na tecnologia. Em outros tempos, um erudito descobriria a verdade, e esta verdade permaneceria lei por aproximadamente vinte anos. E isto seria aprendido e aprendido como algo indisputável e imutável.

As enciclopédias eram compilações que supriam gerações inteiras com as suas verdades eternas.

Existe qualquer coisa do tipo agora? ... Não.

Agora os povos não vivem através das enciclopédias, mas através dos jornais, revistas, catálogos, prospectos e guias.

A ciência moderna e a tecnologia não estão procurando verdades; estão abrindo novas áreas de trabalho, e com mudanças diárias no que foi alcançado.

Agora, elas não revelam verdades comuns – do tipo “a terra gira” – mas estão trabalhando no problema desta rotação.

Vejamos: a aviação, o rádio, o rejuvenescimento⁶³, etc.

Estas não são meras obviedades, mas constituem áreas que milhares de trabalhadores estão expandindo profunda e amplamente, graças aos seus experimentos.

E não é apenas um cientista, mas milhares de cientistas e milhares de colaboradores.

⁶² A Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária. (ver p.218, n. 1).

⁶³ O termo se refere a ênfase soviética na ginástica em massa e exercícios saudáveis, que eram particularmente enfatizados durante as décadas de 1920 e 1930. Rodchenko mesmo era um ávido esportista e fotografou muitas cenas de atividades esportivas, incluindo exercícios calistênicos, mergulho, e paraquedismo.

E, por conseqüência, não haverá aviões nem aparelhos sem fio eternos, nem haverá apenas um sistema de rejuvenescimento.

Haverá milhares de aviões, de automóveis, e milhares de métodos para o rejuvenescimento.

O mesmo vale para o instantâneo.

Este é um exemplo da primeira grande colisão entre a arte e a fotografia, uma batalha entre a eternidade e o momento. Neste exemplo a fotografia foi tomada casualmente, mas a pintura atacou a fotografia com toda a sua pesada artilharia e falhou miseravelmente...

Eu me refiro a Lênin.

Os *paparazzi* tiraram o seu retrato. Às vezes quando era necessário, às vezes quando não era. Ele não teve tempo; havia uma revolução em curso, e ele era seu líder – dessa forma, ele não gostava da gente tomando seu caminho.

Não obstante, nós possuímos um grande arquivo fotográfico de Lenin⁶⁴.

Nos últimos dez anos, artistas de todos os tipos e talentos, inspirados e recompensados de diversas maneiras, e praticamente no mundo inteiro (e não apenas na URSS), compuseram retratos (*depict*) artísticos dele; em quantidade, pagaram pelo arquivo fotográfico milhares de vezes, e frequentemente usaram-no ao máximo.

E mostre-me onde e quando e de que trabalho artisticamente sintético alguém poderia dizer: este é o verdadeiro V. I. Lênin.

Não há nenhum. E não haverá.

⁶⁴ Lenin era o tema favorito dos fotógrafos Sovietéticos. O arquivo ao qual Rodchenko se refere é provavelmente o *Albom Lenina. Sto fotograficheskikh snimkov* (Álbum Lenin: uma centena de instantâneos), compilado por Viktor Goltsev e publicado pela editora Estado em 1927. Rodchenko mesmo também fotografou Lenin; um dos seus retratos serviu como capa da *Nouyi lef*, n. 8/9 (1927).

Por que não? Não porque, como muitos pensam, “nós ainda não somos capazes, nós ainda não tivemos um gênio, mas algumas pessoas pelo menos tentaram alguma coisa”.

Não, não haverá – porque existe um arquivo de fotografias, e este arquivo de instantâneos não permite que ninguém idealize ou falsifique Lênin. Todos viram este arquivo de fotografias, e desta maneira, ninguém permitiria que algum absurdo artístico fosse tomado como o eterno Lênin.

Verdade, muitos dizem que não há um único instantâneo que carregue uma semelhança absoluta, mas cada um em sua própria maneira assemelha-se um pouco.

Eu sustento que não existe síntese de Lênin, e nem pode haver uma e a mesma síntese de Lênin para cada um... Mas há uma síntese dele. Esta é uma representação baseada em fotografias, em livros, e em notas.

Deveria ser dito com firmeza que com o surgimento das fotografias, não pode haver questão a respeito de um retrato único e imutável. Além disso, o homem não é apenas o resultado de uma soma; ele é muitos e, às vezes, bastante opostos.

Por meio de uma fotografia ou de outros documentos, nós podemos desbancar qualquer síntese artística produzida por um homem sobre outro.

Assim, nós nos recusamos a deixar Lênin ser falsificado pela arte.

No caso de Lênin, a arte falhou miseravelmente na sua luta contra a fotografia.

Não há nada que ela possa fazer, a não ser ampliar as fotografias e fazê-las piores.

Quanto menos autênticos são os fatos sobre um homem, mais romântico e interessante ele se torna.

É por isso que os artistas modernos, frequentemente, preferem retratar (*depict*) os eventos distantes aos atuais. Por isso que eles são menos populares quando

retratam (*depict*) a contemporaneidade – eles são criticados, é difícil mentir nas suas caras... e eles são reconhecidos depois quando seus contemporâneos se vão.

Diga-me francamente, o que deve permanecer de Lênin

Um busto de bronze,
retratos à óleo,
gravuras,
aquarelas,
o diário de sua secretária,
as memórias de seus amigos –

ou

um arquivo de fotografias tiradas dele no trabalho e no descanso, arquivos de seus livros, cadernetas de anotações, cadernos, relatórios, filmes, registros sonoros?

Eu não acho que haja alguma escolha.

A arte não tem lugar na vida moderna. Continuará a existir somente enquanto houver uma mania pelo romântico e enquanto houver pessoas que amam belas mentiras e belos enganos.

Todo homem moderno e culto deve se engajar na guerra contra a arte, assim como contra o ópio.

Fotografe e seja fotografado!

Cristalizar o homem não por um único retrato “sintético”, mas por muitos instantâneos tirados em horas diferentes e em diferentes condições.

Pinte a verdade.

Valorize tudo que é real e contemporâneo.

E nós seremos pessoas reais, não atores.

ANEXO D

Ignorância absoluta ou um truque mesquinho? IN: PHILLIPS, Christopher. *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913 - 1940*. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p.244-248.

Tradução: Jorge Bucksdricker

ALEXANDER RODCHENKO

IGNORÂNCIA ABSOLUTA OU UM TRUQUE MESQUINHO?

Esta é a resposta inflamada de Rodchenko ao ataque anônimo dirigido a ele, publicado na *Sovetskoe foto* (ver seleção prévia). Na sua réplica, Rodchenko defende o uso de pontos de vista fotográficos não usuais, insistindo que o seu objetivo é produzir uma impressão inteiramente nova de objetos ordinários e cotidianos. Ele desafia a *Sovetskoe foto* a abandonar o “pântano” da fotografia convencional e abraçar a causa da fotografia moderna.

Publicação original: Alexander Rodchenko, "Krupnaia bezgramotnost ili melkaia gadost?" *Novyi lef*, nº 6 (1928), p.42-44.

(A quarta edição da revista *Sovetskoe foto* publicou uma “carta” que acusava A. Rodchenko, em termos pouco claros, de plagiar obras de fotógrafos estrangeiros, particularmente de Moholy-Nagy.

Este é o ponto nº1.

Quando A. Rodchenko enviou uma carta aos editores da *Sovetskoe foto* a fim de expor a repugnante insinuação dessa carta, eles não a publicaram.

Este é o ponto nº2.

Dessa forma, A. Rodchenko foi forçado a publicar a sua carta aos editores da *Sovetskoe foto* nas páginas da *Novyi lef.*)

Abril 6, 1928

Aos Editores da *Sovetskoe foto*:

Eu sou um “explorador de novos caminhos na fotografia” (diz a “carta” que vocês publicaram)

Absolutamente correto.

Não foi por isso que a sua carta foi impressa?

“...conhecido pela sua habilidade em ver as coisas da sua própria maneira, de uma nova maneira, *do seu próprio ponto de vista.*”

Eu não sabia que eu era conhecido pela minha habilidade em ver as coisas “*da minha própria maneira e do meu próprio ponto de vista.*”

Somente um ignorante pode pensar em possuir pontos de vista.

Uma coisa é “buscar caminhos” e outra completamente diferente é “ter o seu próprio ponto de vista”.

A fotografia possui velhos pontos de vista, todos aqueles do homem de pé sobre a terra olhando diretamente para frente. O que eu chamo “fotografar do umbigo” – com a câmera pendurada no estômago.

Eu estou lutando contra este ponto de vista e continuarei a fazê-lo, assim como o farão meus camaradas, os novos fotógrafos.

Fotografar de todos os pontos de vista, exceto “do umbigo”, até que todos se tornem aceitáveis.

Os pontos de vista mais interessantes hoje são “de cima pra baixo” e “de baixo pra cima”, e nós deveríamos trabalhar neles. Eu não tenho a menor idéia de

quem os inventou, mas eles estão aí há um longo tempo. Eu quero afirmar a vantagem destes pontos, expandí-los, fazer as pessoas utilizá-los.

Para mim – como para qualquer indivíduo culto – não é importante quem disse “A” primeiro. O importante é expandir este “A”, fazer um uso completo dele para que alguém possa, então, dizer “B”.

Se as pessoas dizem que fotografias “de cima pra baixo” e “de baixo pra cima” são no estilo Rodchenko, então temos que explicitar para essas pessoas a ignorância dessa afirmação; devemos familiarizá-las com a fotografia moderna e mostrar a elas as fotografias dos melhores mestres, de diferentes países.

As fotografias que foram justapostas às minhas demonstram a completa ignorância da pessoa que fez a comparação, ou, antes, sua inescrupulosa tentativa de sabotagem. Você pode fazer todas as justaposições e seleções que desejar. Mas daí, a retirar conclusões a respeito de plágio é, para dizer o mínimo, lixo.

Como a cultura evolui se não pela troca e assimilação de experiências e realizações?

Em anexo, eu dou um exemplo de como é fácil fazer tais seleções. Eu não busquei em revistas estrangeiras. Simplesmente peguei duas revistas Soviéticas – *Sovetskoe foto* e *Sovetskoe kino*.

Se nós pudermos usar a linguagem do *Sovetskoe foto*, então o plágio de S. Fridliand e Shaikhet é mais revelador que o meu⁶⁵. Mas isso não me interessa. Eu tenho um grande respeito pelas fotografias de Shaikhet, pelos experimentos de Fridliand e pelo desejo de ambos de se desvencilharem do pântano da velha fotografia.

⁶⁵ Semen Osipovich Fridliand (1905-64) e Arkadii Samlilovich Shaikhet (1898-1959) eram conhecidos fotógrafos da imprensa Soviética cujos trabalhos foram muitas vezes publicados em revistas como a *Sovetskoe foto* e *Sovetskoe kino*. (Como a seleção que segue deixa claro, as fotografias a que Rodchenko alude eram creditadas na *Novyi lef* a Fridliand e M. A. Kaufman, não a Shaiket.) As fotografias reproduzidas aqui mostram padrões abstratos formados pela estrutura em treliça da celebrada torre de rádio de Moscou.

As melhores fotografias do Oeste não podem ajudá-los, apenas influenciá-los – afinal de contas, eles estão vivos.

O jornal *Sovetskoe foto* publica as melhores fotografias de fotógrafos estrangeiros?

Eu espero que não seja porque estas fotografias não precisam ser pagas.

Vamos examinar as “ilustrações” da sua carta:

Em termos de composição, Barcos de D. Martin é muito mais fraco que o meu, e alguém poderia, facilmente, compilar um álbum inteiro de tais barcos.

A *Chaminé* de A. Renger-Patzsch e a minha *Árvore*, ambas fotografadas de cima, são muito similares, mas nem o “Fotógrafo” e nem os editores viram que a similaridade é proposital?

Por séculos os pintores permaneceram fazendo a mesma velha árvore “do umbigo”. Os fotógrafos seguiram estes. Quando eu apresento uma árvore fotografada de cima, tal qual fora um objeto industrial, como uma chaminé – isso cria uma revolução nos olhos do filisteu e no velho estilo perito em paisagens.

Dessa maneira eu estou expandindo a nossa concepção do objeto ordinário, do objeto cotidiano.

Será que eu preciso dar uma palestra inteira para vocês sobre isso?

Fotografias, como a *Chaminé* de Renger-Platzsch, são, para mim, autênticas fotografias modernas (não assumo que esse seja o ponto de vista “próprio” de Renger-Patzsch – é o *nosso*). Eu mesmo publiquei tais fotografias, inclusive esta, na seção de foto e cinema da revista *Sovetskoe kino* (que está sob minha responsabilidade).

O autor da carta ilustrada termina fazendo malabarismo com os fatos.

A fotografia de Moholy-Nagy chamada *A Varanda* e a minha *Varanda* são “notavelmente similares”, então, ele as coloca próximas uma da outra. Mas as datas destas obras falam em meu favor, e é por isso que ele omite a data da foto de Moholy-

Nagy. Eu posso retificar isso. Minha *Varanda* e muitas outras fotos de varandas foram publicadas na *Sovetskoe kino* em 1926, a de Moholy-Nagy, por sua vez, foi publicada na Revista *UHU* em Fevereiro de 1928⁶⁶.

O que dirão os editores da *Sovetskoe kino* (que “verificaram” a carta e suas ilustrações) a respeito disso?

Eu chamaria a atenção para outra *Varanda* de Moholy-Nagy, muito similar a minha, que apareceu na *Das IllustrierteBlatt* 15 em 1928.

Mas nada disso deveria servir para diminuir o excelente trabalho de um mestre extraordinário como Moholy-Nagy, um homem que eu tenho em alta conta.

Moholy-Nagy, outrora um homem de esquerda e pintor não figurativo, muitas vezes pediu para que enviasse a ele as minhas fotografias. Ele as conhecia muito bem e valorizava o meu trabalho. Quando ambos éramos pintores, eu exerci uma considerável influência sobre ele, e muitas vezes ele escreveu sobre isso⁶⁷.

Se a simples honestidade não é um pré-requisito dos itens publicados na *Sovetskoe foto*, então que pelo menos nos seja permitido exigir alguma instrução elementar.

A nova fotografia contemporânea tem um trabalho a fazer.

Eu não acho que as minhas fotografias sejam em nada piores que aquelas às quais elas foram comparadas. Nisto está o seu valor.

Além dessas, eu tenho outras fotografias que não são facilmente comparáveis.

Se existem uma ou duas fotografias semelhantes às minhas – bem, alguém pode encontrar milhares comparáveis às intermináveis paisagens e às cabeças publicadas na sua revista.

⁶⁶ UHU era uma revista Alemã mensal muito popular publicada em Berlim pela Ullstein Press.

⁶⁷ As pinturas de Moholy-Nagy do começo de 1920 mostram uma consciência do trabalho não figurativo de diversos artistas Russos, em particular El Lissitzky e Rodchenko. Apesar disso, não é certo que Moholy considerava Rodchenko, que ele nunca conheceu, como tendo influenciado o seu trabalho

Você deveria publicar mais algumas das nossas imitações na *Sovetskoe foto*,
ao invés de publicar imitações de Rembrandt!

Não sejam os coveiros da fotografia moderna. Sejam seus amigos!

Índice

- ALMARCEGUI**, Lara / 104
ANGELI, Juliana / 59, 60, 49
ANJOS, Moacir dos / 39
ASP, Carlos / 49
AUMONT, Jaques / 34, 84, 97, 98
BAKOS, Fernando / 94, 95
BAQUÉ, Dominique / 32
BARCELLOS, Vera Chaves / 18, 19, 20, 23, 25, 38, 39, 40, 49, 107
BARENTS, E. / 99, 100
BARTHES, Roland / 56, 90
BENJAMIN, Walter / 82, 83, 96, 109
BILLINGHAM, Richard / 112
BRUCH, Martin / 110, 111, 113
CALVINO, Ítalo / 18
CAPELETTI, Michel / 59, 60, 62, 64
CARVALHO, Ana / 49
CHEVRIER, Jean-François / 86, 87, 88
CLARKE, Graham / 76
COGO, Laura / 119, 120
COSTA, Guido / 53, 55
COTTON, Charlotte / 51, 52, 112, 113
DIAS, Alexandra / 59
DINES, Dorothee / 84
DUBOIS, Philippe / 20, 34, 35, 36, 37
ESTOL, Leopoldo / 20, 21, 22, 23, 25
EVANS, Walker / 32, 33
FABRIS, Annateresa / 28
FARIAS, Agnaldo / 19, 20
FLUSSER, Vilém / 37
FREIRE, Cristina / 104
GIARD, Luce ; **CERTEAU**, Michel / 27, 37
GILI, Jaime / 119
GIORA, Tiago / 94, 95
GOBATTO, Marcelo / 95, 96
GOLDIN, Nan / 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 113
GRIGELY, Joseph / 72, 73, 74, 76
GUIMARÃES, Cao / 46, 47, 48
KATZENSTEIN, Inês / 22
KOSSOY, Boris / 34, 76
KRAUSS, Rosalind / 34, 35
MANGUEL, Alberto / 77, 78, 114, 115
MELIN, Regina / 80, 81, 82, 83
MORAIS, Glaucis de / 49, 63, 64, 105
MOTTA, Gabriela / 49, 79, 94
MUBARACK, André / 59, 60, 62, 64, 119
PASQUETTI, Carlos / 49
PENNA, Alcía D. / 75
PEREC, Georges / 24, 25, 26, 27
POIVERT, Michel / 22, 56, 57, 86
QUADROS, Flavia C. / 74
RENNÓ, Rosângela / 73, 74, 75, 76
RIBALTA, Jorge / 86, 87
RICHTER, Gerhard / 67, 68, 69, 72, 73, 74, 76
RODCHENKO, Alexander / 28, 29, 30, 31, 32, 62
RUBENSTEIN, Raphael / 72
RUSCHA, Edward / 104
RUFF, Thomas / 84, 85, 89
RUMMELLARDT, Sandrine / 113
SANTOS, Alexandre / 48, 49, 111
SANTOS, Maria Ivone dos / 46, 48, 49, 104, 111
SHAPIRO, David / 89
SIEGLAUB, Seth / 103, 104
SILVA, Mariana Silva da / 49, 63, 64, 73, 77, 78, 79, 80
SILVEIRA, Paulo / 65, 73, 77, 78, 79, 80, 83, 97, 103, 111
STIEGLITZ, Alfred / 34, 35, 36
STRBA, Annelies / 112, 113
THOMAZ, Andrei / 49, 116
VENZON, André / 94, 95
WALL, Jeff / 87, 88, 89, 99
WENDERS, Win / 47, 48
WIELEWICKI, Fabiana / 44, 45, 46, 49