



PIXEL_DERIVA

Rodrigo Uriartt

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Projeto de Graduação
Bacharelado em Artes Visuais – Ênfase Gravura

Rodrigo Balan Uriartt

PIXEL_DERIVA

*tecendo parâmetros para a
compreensão das peles da imagem*

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre, 11 de dezembro de 2008

Agradecimentos

Agradeço o meu orientador, Alexandre Santos, pela paciência e sensível participação nas diversas etapas desse trabalho; aos membros da minha banca, Maria Ivone dos Santos e Eduardo Vieira da Cunha, pelos comentários e observações que enriqueceram a proposta; à minha família, distante e próxima de mim; a todos meus amigos, especialmente à Camila Schenkel, Fabio Godoh, Gaby Benedyct, Juliana Lima e Luis Artur Costa. Ao pessoal do PPG Epidemio, onde trabalho, especialmente à Carmen, Rafael; aos professores Bruce, Maria Inês, Erno e Sotero.

A todas as pessoas que contribuíram, de algum modo para este processo.

Um muito grande agradecimento para Sol Casal, pelo amor, suporte, compreensão e diálogo constante: com você tudo isso tomou um sentido maior!



Índice

1. Introdução	6
2. Objeto	7
3. Processos	8
3.1. Captura digital - <i>A Deriva</i>	9
3.2. Edição e manipulação digital	10
3.3. A Pixelgrafia	16
3.4. A Fotoferida	21
3.5. Redigitalização e saída	32
3.6. Nova fotoferida	34
3.7. Montagem e exposição	35
4. Temas e referências: algumas possibilidades em aberto....	37
5. Referências bibliográficas	45
Anexo	49

*“ Como se a clareza não valesse o mesmo que o vago,
a propósito de pontos! ”*

Lautréamont. *Poésies II*, 1868.

1. Introdução

O meu projeto de graduação, *Pixel_Deriva – tecendo parâmetros para a compreensão das peles da imagem*, configura-se como uma síntese das pesquisas que venho desenvolvendo no Instituto de Artes, desde meu ingresso, ou mesmo antes dele. A problemática da fotografia contemporânea e sua inserção no meu cotidiano desembocaram naturalmente no imaginário urbano aqui apresentado, com todos os processos híbridos que veremos a seguir.

Esse projeto trata do desenvolvimento e demonstração de técnicas, aprimorados durante meus anos de formação no Instituto de Artes, que buscam o entrecruzamento da fotografia de captura eletrônica com a fotografia em preto & branco e a gravura em metal. Em meu trabalho artístico tenho me dedicado a relacionar esses universos na tentativa de obter um resultado artístico e conceitual que satisfaça uma necessidade de união entre campos nem sempre absolutamente miscíveis.

No plano de minha prática artística, estabeleço relações entre passagens de nível - através de procedimentos da fotografia digital, da fotografia P&B e da gravura - recriadas através de processos técnicos que denominei de *pixelgrafia* e *fotoferida*. Os caminhos interpõem-se, até que os limites entre as técnicas tornem-se difusos e inter-relacionáveis.

2. Objeto

Este projeto estabelece como objetos primários a experimentação e a demonstração de processos fotográficos hibridizados onde, de um lado, temos a utilização intensa das tecnologias da imagem eletrônica atual (captura digital, manipulação em *Photoshop*, saída em impressão fotográfica de grandes dimensões) e, de outro, modos de manipulação de técnicas de sensibilização, herdadas e reinventadas da fotografia P&B experimental - tais como o fotograma e a prova de contato. Em um terceiro momento, introduzo pequenas intervenções manuais à ponta-seca, diretamente sobre a superfície da cópia fotográfica, com linhas e arranhaduras, ativando altas-luzes e contornos, amplificando o ruído da imagem que será, por sua vez, novamente escaneada e ampliada em grandes dimensões.

Deste modo, pretendo expor plasticamente o resultado dessa pesquisa, onde se torne visível o trajeto e as tensões inerentes a essas diversas passagens, que entendo como diferentes peles da imagem fotográfica.

Utilizo como imagens exemplares, dentro de minha inserção pertencente à tradição da fotografia urbana, fotos obtidas durante passeios (derivas) em transportes coletivos. Faço as imagens através das janelas do ônibus, nem sempre absolutamente limpas, captando a rapidez do movimento externo, em uma captura quase automática. Dessa maneira acabo introduzindo uma série de interferências e sobreposições, tais como reflexos, embaçamentos e ruídos; justapondo-se em novas camadas de significação.

3. Processos

Tendo, em minha trajetória profissional, na cidade de São Paulo, integrado as mais diversas utilizações da fotografia - tais como foto-jornalismo, fotografia de estúdio, moda e publicidade - deparei-me com a intenção de utilizar criativamente as capacidades técnicas apreendidas. Nesse sentido, me filio às idéias de Flusser quando trata da subversão da fotografia pelo artista. Busco, assim, construir uma experiência crítica à voracidade incessante de nossa realidade, inundada de imagens velozes e inócuas.

Partindo da idéia de mesclar os meios digitais e os analógicos, anseio pela possibilidade de um processo de captura e manipulação da imagem fotográfica que percorra um longo caminho, onde a cada *estação* seja possível perceber um *estado* – em um percurso pleno de *passagens*, que clarifiquem este processo e, ao mesmo tempo, indiquem um intervalo na percepção do banal.

Os processos constituintes do trabalho podem ser resumidos como descrevo a seguir.

3.1. Captura digital - A Deriva

Como princípio do processo aponto o que, no universo da fotografia profissional, se denomina de *saída fotográfica* e o que, no meu caso, chamei de *deriva*. Como nos define o filósofo insurgente Guy Debord, “o conceito de deriva está ligado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio.”¹ (Fig. 01). Munido de uma câmera digital compacta de 6 megapixels de resolução total, fotografo cenas vislumbradas de dentro de ônibus, utilizados em meus trajetos pela cidade. Tal como todos os passageiros, que conscientemente ou não, observam o desenrolar da paisagem urbana, regulo minha câmera para disparar uma tomada após a outra, quase sem olhar ou decidir programaticamente a composição e o corte. Colocando o aparelho no modo *burst* - o recurso da câmera que captura uma seqüência rápida e ininterrupta de imagens, enquanto o botão de disparo se mantém pressionado - as únicas decisões conscientes dizem respeito ao momento de iniciar as múltiplas capturas, o momento de soltar o dedo do disparador, e a direção ou ângulo à se apontar a objetiva.

Considero esse momento de meu processo, ainda que com todo o automatismo e a entrada do acaso (ou mesmo por causa disso tudo), como parte fundante e prenunciadora das diversas *passagens* pelas quais irá atravessar a imagem em meu percurso criativo. O olhar

¹ DEBORD, Guy. **Revista Internacional Situacionista**. Nº 2, Paris: 1958.

desinteressado do passageiro, que capta uma cena atrás da outra, quase sem julgamentos e pré-seleções, num cinema vislumbrado cotidianamente pela janela do ônibus, é o gesto que tenciono reproduzir e capturar, re-significando ações de fundo automático em processos críticos de criação artística.

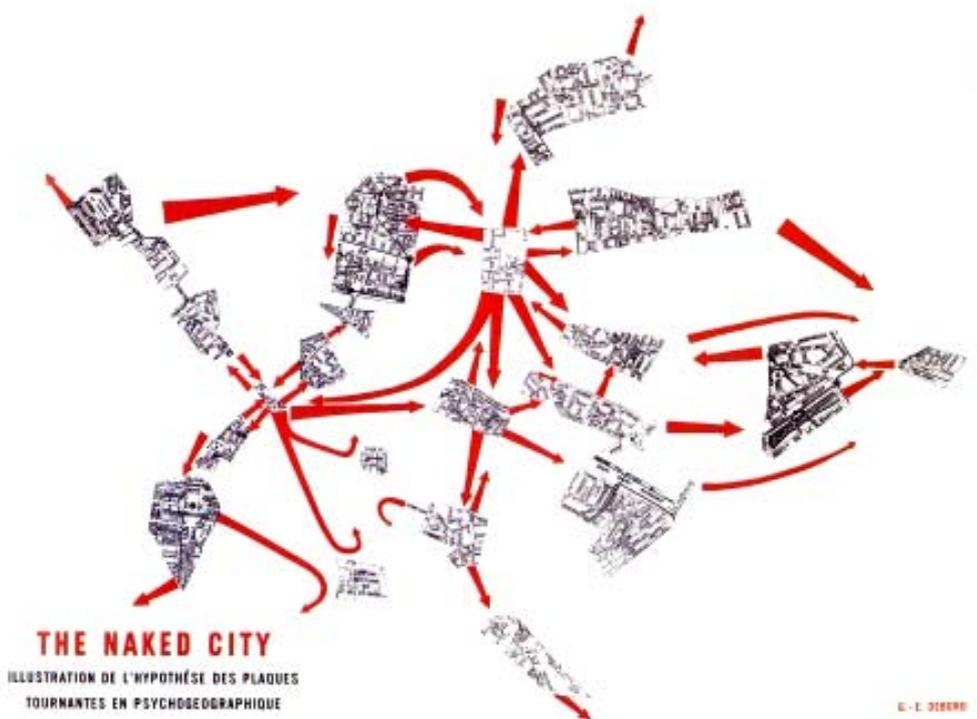


Fig. 01 – *The Naked City* - Mapa, ou desvio, realizado por Guy Debord para ilustrar a deriva psicogeográfica, Paris, 1956.

3.2. Edição e manipulação digital

Após a captura das imagens em longas séries, já diante da tela de meu computador, percorro novamente o trajeto através das seqüências obtidas, retardando e/ou acelerando a visualização das imagens, até que

perceba qual delas resume organicamente a experiência de espaço e tempo de cada *deriva*. Essas imagens referenciais são copiadas e separadas do todo para serem, por sua vez, retrabalhadas em programa de edição e tratamento digital. No trabalho do *Photoshop* a imagem tem o seu contraste e nitidez amplificados, realçando os contornos muitas vezes borrados pelo movimento excessivo do referente em relação ao olho estático da câmera.

Pergunto-me o que faz com que eu selecione uma imagem no lote. Percebo que são certas características integradoras em sua composição, luminosidade, cores, movimentos, objetos de interesse, perspectiva, pontos de fuga e enquadramento. Noto que nas quatro imagens selecionadas para esse projeto (Fig. 02 e 03), em um universo bem mais amplo de cerca de vinte outras imagens pré-selecionadas (Fig. 04 e 05), existem certos elementos comuns: a perspectiva em ponto de fuga, as linhas em diagonal - que realçam de algum modo a sensação de movimento e profundidade - fazendo com que o olhar do espectador se dirija rapidamente a um lugar fora dos limites predeterminados do quadro.

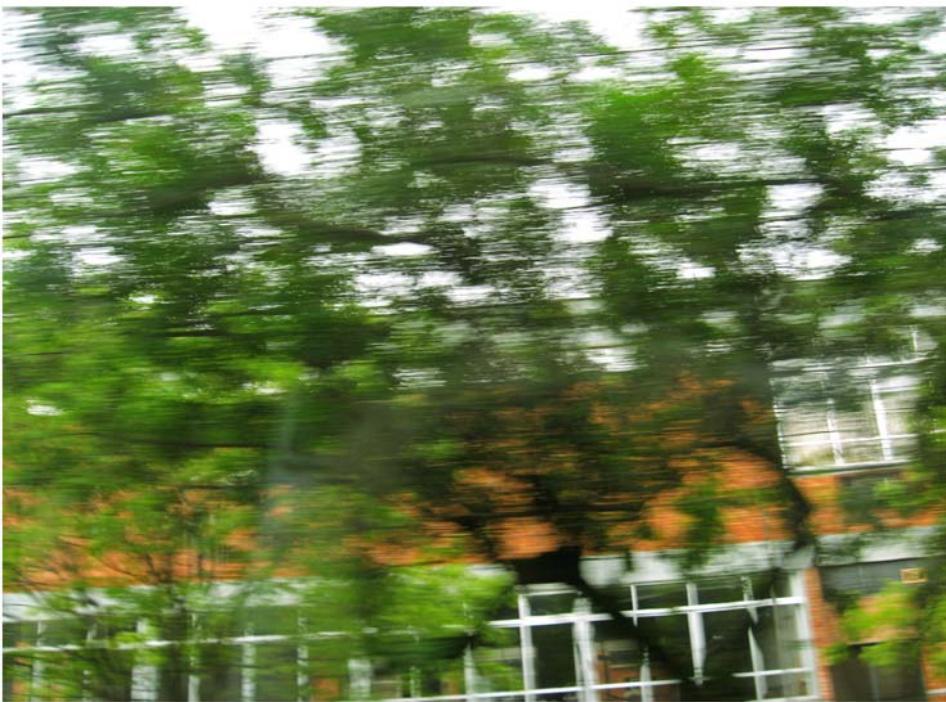


Fig. 02 – Imagens referenciais, entre as quatro selecionadas para o projeto, capturadas nas derivações em transporte coletivo. Tamanho de ampliação final: 76 x 102 cm. Registro em agosto e outubro de 2008.



Fig. 03 – Imagens referenciais, capturadas nas derivaes em transportes coletivos. Tamanho de ampliação final: 76 x 102 cm. Registro em maio e setembro de 2008.



Fig. 04 – Imagens pré-selecionadas, mas que não foram ampliadas para esse projeto, capturadas nas derivas em transportes coletivos. Registradas durante o ano de 2008.

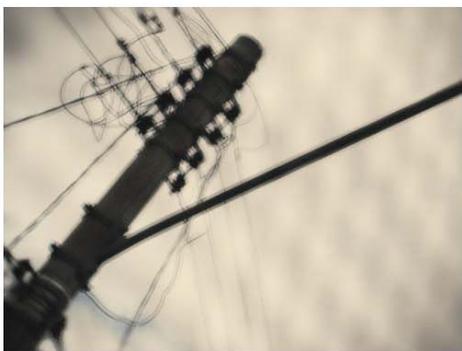


Fig. 05 – Imagens pré-selecionadas, mas que não foram ampliadas para esse projeto, capturadas nas derivas em transportes coletivos. Registradas durante o ano de 2008.

Os programas de edição e tratamento de imagens, com sua infinidade de recursos e filtros, acabam, por sua vez, estandardizando os resultados, muitas vezes causando aquela sensação de efeito já visto e repetido. É por essa razão que evito realizar quaisquer ações que não sejam pequenas nivelções corretoras na imagem, e a sua subsequente conversão para tons de cinza e inversão final, ou seja, faço uma negativagem, transformando a imagem positiva em matriz, ou negativo, para o próximo procedimento, aquilo que denominei de *pixelgrafia*.

3.3. A Pixelgrafia

A partir da imagem em negativo na tela do meu computador pessoal parto para a transposição dela para o suporte papel fotográfico P&B. Observando o fato de que a imagem num monitor é uma fonte emissora de luz, com áreas de luminosidade e escuridão, percebi que isso poderia funcionar tal como a imagem luminosa projetada de um ampliador; e que seria possível, dessa forma, sensibilizar um papel fotográfico emulsionado. Utilizando a *imagem-matriz* como negativo inseminador, coloco a tela de cristal líquido do PC deitada na posição horizontal, que recebe sobre ela o papel fotográfico em contado direto com sua superfície. Após esses passos, ligo e desligo rapidamente a tela, provocando a sensibilização do papel com a imagem preparada anteriormente.

Os passos básicos do processo pixelgráfico podem ser assim resumidos:

- a) Preparo a imagem desejada no *Photoshop*, transformando-a em P&B. Inverto para negativo. Rotaciono a imagem horizontalmente, para que a cópia em papel saia na mesma posição do original.
- b) Uso um programa simples de visualização de imagens (o software gratuito *IrfanView*) para centrar a imagem, a qual chamo-a de *matriz*, em uma tela cheia. Se o processo me satisfaz, desligo o botão do monitor.
- c) Transformo a sala de casa em um laboratório elementar. Três bandejas na mesa com revelador, interruptor (água com vinagre) e fixador - coloco uma luz vermelha de segurança num abajur, tomando o cuidado de não deixá-la muito próxima de onde ficarão os papéis fotográficos.
- d) Com tudo pronto no seu lugar - químicos a postos, imagem pronta na tela desligada do PC - e ambiente escuro sob a luz vermelha de segurança - coloco o lado sensível do papel sobre o monitor, posicionado na horizontal (Fig. 06) - com um livro ou *mousepad*, para pressionar o papel mais uniformemente sobre a superfície da tela. Exponho o papel ligando e desligando rapidamente o botão do monitor. Dependendo da imagem matriz e do contraste do papel, esse tempo é bem reduzido - cerca de meio segundo. Uma exposição maior vela o papel, ou torna as zonas de sombras muito densas.
- e) Posteriormente, sigo os passos normais de revelação, interrupção, fixação e banho da cópia.

O interessante desse procedimento é a possibilidade de transformação do computador pessoal em um *mini-laboratório* P&B caseiro. É possível, assim, confeccionar fotos em preto & branco sem o uso de filme/película e também sem a necessidade de ampliador. Resumidamente, o processo pode ser brevemente descrito como *uma prova de contato do papel fotográfico com a fonte luminosa da tela do computador*: um cruzamento *low-tech* entre processos digitais e analógicos.

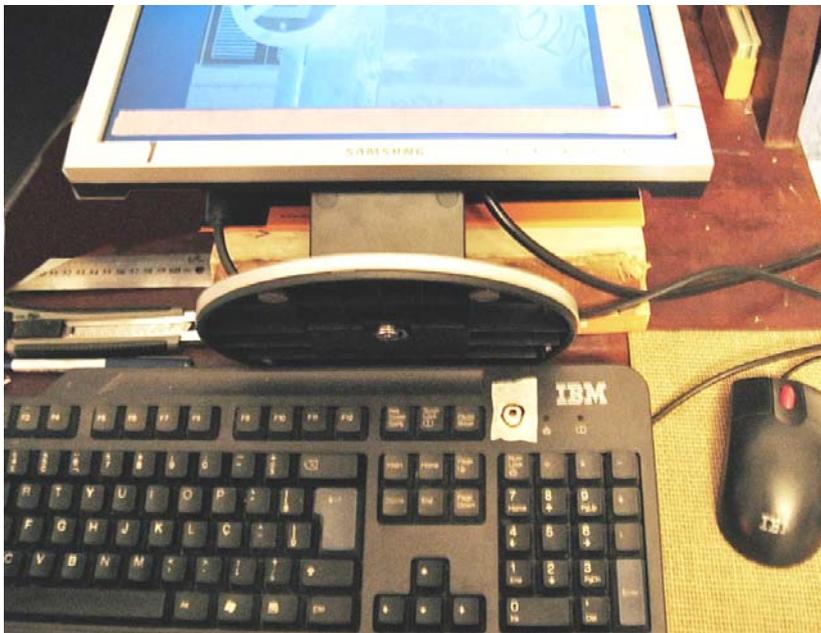


Fig. 06 – Película e ampliador: o monitor LCD posicionado na horizontal, com uma imagem quase pronta para sensibilizar o papel fotográfico.

No site <http://ruriak.googlepages.com/index.htm> disponibilizo as primeiras imagens, executadas quando "criei" o processo, em meados de 2005. A Figura 07 ilustra uma parede de meu atelier, com uma série de pixelgrafias em processo de secagem.

Batizei esse procedimento com o nome de *pixelgrafia*. Busquei, com isso, unir as noções de *pixel* (unidade mínima das imagens eletrônicas) e da *foto-grafia* (escrita da luz). *Pixelgrafia*, então, seria uma *fotografia* realizada com o auxílio da luminosidade emitida pelos *pixels*.



Fig. 07 – Algumas provas resultantes de uma sessão de pixelgrafias - outubro de 2008.

Essa passagem da tela luminosa do computador para o papel fotográfico não acontece, como em todos os transportes do digital ao analógico, sem perdas e transformações. Estas transformações, que se operam na passagem em questão, me interessam como artista. De alguma forma elas me remetem à substância, quase invisível, que fabrica e constitui as imagens técnicas: poros sensíveis sobre a derme fotográfica. Ocorrem, inerentes a esse processo, uma diminuição no foco ou nitidez, alguns velamentos e escurecimentos da imagem, alterações no contraste e

tonalidade do produto final. São esses ditos ‘erros’ ou ‘ruídos’, indesejáveis à fotografia comercial e documentária, que transmitem para mim a fugacidade e particularidade dessa ação artística sobre as técnicas e procedimentos da fotografia tradicional. Estes ruídos e acasos serão posteriormente separados, realçados e ampliados - como *pixel/pontos* propriamente constitutivos das imagens.

Entre as diversas definições de *ruído*, a partir do *Dicionário Houaiss*, destaco duas que, de alguma forma, têm relação com certos conceitos de meu trabalho. No que tange às comunicações, ruído é “qualquer *distúrbio* ou *perturbação* que ocasiona perda de informação na transmissão da mensagem.” A outra definição diz que ruído é o “*sinal eletrônico* não desejado que interfere nas comunicações.”²

Observando as imagens do projeto, é fácil perceber como certas *perturbações* (os movimentos do ônibus, a janela suja, o efeito polarizador do vidro) *ocasionam perdas de informação* ou alterações no registro.

A técnica da *pixelgrafia*, por sua vez, com seus *sinais elétricos*, provenientes do monitor do computador - não são totalmente traduzidos durante o transporte para uma mídia que não foi originalmente projetada para isso (o papel fotográfico preto & branco). Esses sinais, ou pulsos luminosos, sofrem uma *interferência* que fica registrada, comunicada indelevelmente, na superfície plana do papel. É a própria demonstração dessas perdas e ganhos que sustenta, tanto conceitualmente quanto plasticamente, esse projeto.

² **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** Versão 2.0a – abril 2007

A partir da obtenção da cópia pixelgráfica, limitada em tamanho pela dimensão da tela de computador utilizada, inicia-se o real transporte entre mídias e processos, trazendo a diluição dos limites estritos entre a fotografia dita digital e a analógica. É sobre a superfície física dessa cópia, ou prova, que deposito mais uma camada de significação, aquilo, que por sua vez, denomino de *Fotoferida*.

3.4. A Fotoferida

Conforme mencionei acima, a cópia pixelgráfica traz em si uma série de irregularidades e ruídos. São esses pontos que, de alguma forma, atraem meu olhar e ímpeto, para introduzir pequenas intervenções que dinamizam ou obliteram esses pontos.

A ação de intervir diretamente sobre a *pele da fotografia*, com instrumentos pontiagudos, pontas-secas, lixas e estiletos, foi designada por mim e pela fotógrafa e artista Avani Stein (Porto Alegre, 1941 -) de *fotoferida*.

A partir de 1994, trabalhando juntos em um estúdio de fotografia comercial, Avani e eu começamos a utilizar cópias fotográficas coloridas imperfeitas, cuja qualidade de exposição ou cor impossibilitava a entrega ao cliente, como suportes para intervenções pictóricas manuais. Enquanto Avani dirigiu mais fortemente sua pesquisa para a adição de tintas e camadas de reprodução contínua (Fig. 08 e 09) - eu, que já havia realizado

oficinas de gravura no *Museu Lasar Segall* em São Paulo, concentrei-me no efeito das linhas e arranhaduras sobre a película de gelatina da fotografia.

Como isso acabou se tornando um processo de pesquisa contínua, tanto em meu trabalho quanto no de Avani, o denominamos de *fotoferida* – algo que remete a essa ação de machucar a pele da foto. É evidente que essas ações, ou experiências similares, já foram realizadas por inúmeros artistas, desde os primórdios da fotografia, tais como os pictorialistas, Sigmar Polke na Alemanha, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho no Brasil - para citar somente alguns exemplos (conforme as Figuras de 10 a 14).

Interessa-me o redimensionamento tátil daquilo que é aparentemente plano e mecânico. Talvez apareça aí uma busca pela noção de aura, perdida na imagem reproduzível - ou mesmo a introdução da manualidade nas técnicas industriais, processo constante em minhas atitudes artísticas.



Fig. 08 – **Avani Stein**. *Esfinge e Sombra*, 1998. Processo cromógeno, 24,2 x 35,7 cm. Coleção Pirelli/MASP de Fotografia.



Fig. 09 – **Avani Stein**. *Anjo Banana*, 2000. Processo cromógeno, 24,2 x 35,7 cm. Coleção Pirelli/MASP de Fotografia.

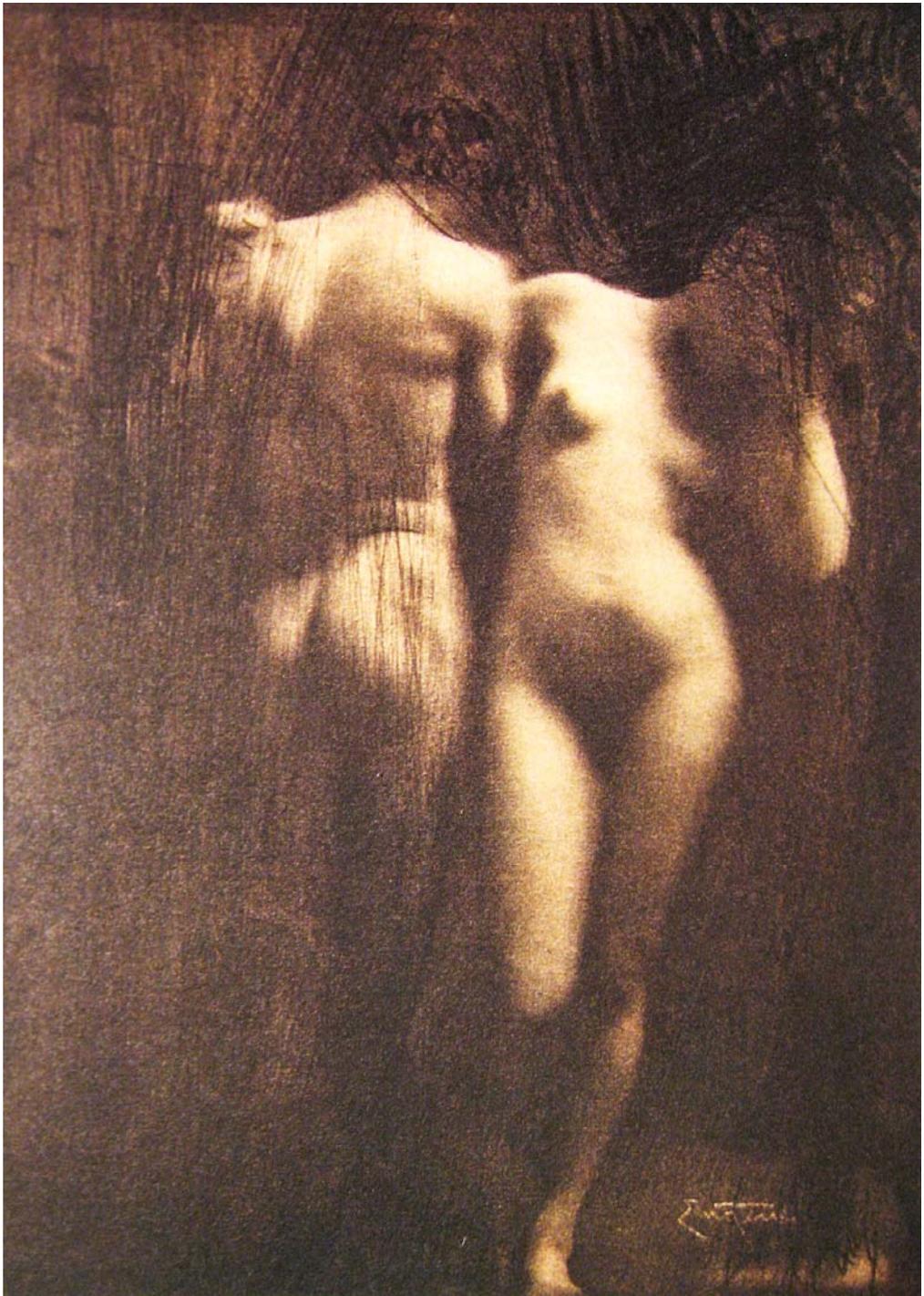


Fig. 10 - **Frank Eugene**. *Adão e Eva*, 1910 – fotogravura, 17,7 x 12,7 cm.



Fig. 11 - **Geraldo de Barros**. *O gato e o rei*. São Paulo, 1949. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. 30,5 x 45 cm.



Fig. 12 - **Geraldo de Barros**. *Homenagem a Paul Klee*. São Paulo, 1949. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. 30,5 X 40,6 cm.

Fig. 13 – **José Oiticica Filho.**
Ouropretense 1 – fotografia com
intervenção sobre negativo,
1956 – 50,1 x 40,7 cm.

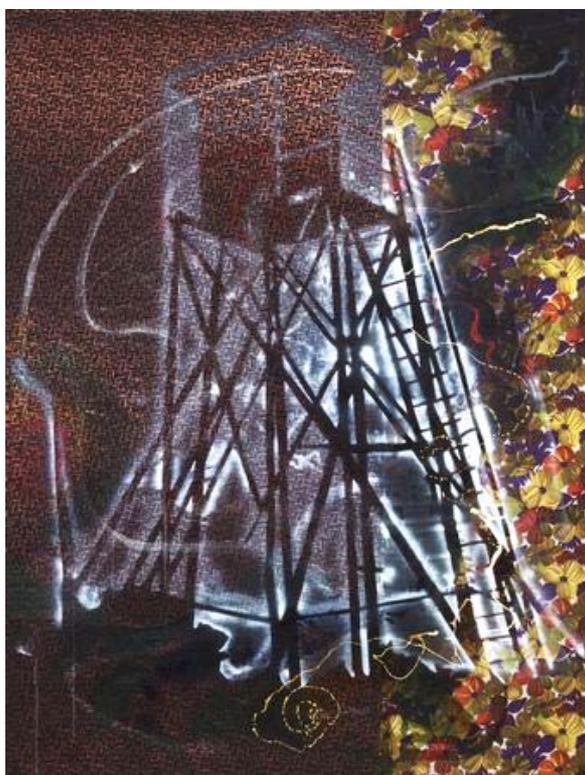


Fig. 14 - **Sigmar Polke.** *Torre de
observação*, 1984. Fotografia com
intervensões, pintura em
polímero sintético e pigmento
seco sobre tecido, 300 x 224.8 cm.

Percebo essa mesma dinâmica, de investigação de alternativas técnicas, na utilização da encáustica em meu trabalho de pintura e nas técnicas híbridas da minha gravura (Figuras de 15 a 18). Por exemplo, o transporte xerográfico em chapas de cobre, a utilização de transparências diretas na serigrafia - e também nas técnicas alternativas de fotografia, como a goma bicromatada.

A aura dos objetos, aquilo que Walter Benjamin definiu como “*uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única do longínquo por mais próximo que esteja*”³ - inaugura uma indagação crítica dos objetos estéticos profundamente modificados pela técnica industrial e reprodutibilidade mecânica. A fotografia e o cinema são criaturas e agentes desse processo, manifestações que, se para os impulsos românticos de Baudelaire podem diminuir a capacidade criativa do artista, para Benjamin têm conteúdos com faculdades de revolucionar certas trocas sociais.

No meu caso, gosto de pensar que esses traços e riscos pessoais - únicos e, ao mesmo tempo, unificados pela mão do artista - trabalhando o acaso e a harmonização integradora, resgatam a particularidade em meio ao reprodutível – *aproximam* aquilo que é *distante* em uma experiência de *espaço e tempo singular*.

O fato é que, de alguma forma, certas áreas na fotografia pixelgráfica atraem meu olhar e minha mão, embora sejam quase invisíveis ao olhar mais desatento (Fig. 19). Produzo, com esses instrumentos pontiagudos,

³ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 101.

provenientes do universo da gravura (Fig. 20), traços retos ou ondulantes, que espacializam ou inscrevem notas numa espécie de escrita indecifrável. São como a reprodução de caminhos obsedantes, onde reabsorvo os trajetos e as imagens fugazes da minha deriva, aparentemente sem um rumo pré-estabelecido: rememoração da experiência entre os caminhos da cidade.



Fig. 15 – **Rodrigo Uriartt**. *Sol recostada*, 2005 – Fotogravura (transferência de xerox para chapa de cobre), papel Fabres, 18 x 23 cm.



Fig. 16 – **Rodrigo Uriartt**. *Clássicas poses*, 2006 - Cópia serigráfica criada através de fotos-feridas, 40 x 40 cm.



Fig. 17 – **Rodrigo Uriartt**. *Gold II*, 2004 – Pintura encáustica e folha de ouro sobre MDF, 55 x 84 cm.



Fig. 18 – **Rodrigo Uriartt**. *Digno Ócio*, 2006 – Fotografia em goma bicromatada sobre papel canson, 17,5 x 23,3 cm.



Fig. 19 – Riscando a superfície da foto com ponta-seca (dir.) e palha-de-aço (esq.)

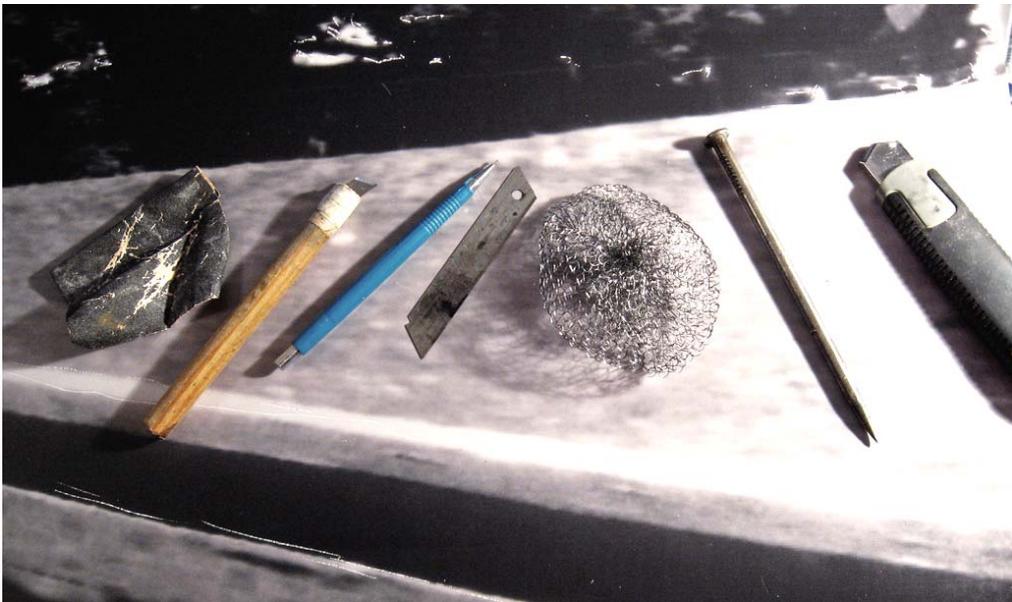


Fig. 20 – Instrumentos usados na Fotoferida. Da esquerda para a direita: lixa d'água, ferramenta formão (produzida pelo autor), ponta de lapiseira, lâmina de estilete, palha-de-aço, ponta-seca (prego grande afilado) e estilete.

3.5. Redigitalização e Saída

O quinto momento de meu processo artístico se dá com o que chamo de redigitalização e saída. Nele, a cópia pixelgráfica P&B, com suas intervenções pictóricas visíveis ou não, é escaneada em alta resolução, nivelada novamente no *Photoshop* e dimensionada para um formato de saída em laboratório fotográfico profissional.

O tamanho escolhido na ampliação da imagem foi o de aproximadamente 76 x 102 cm, pois a largura máxima de cópias na máquina de saída digital em papel fotográfico (copiadora *AGFA-Durst*) é de 76 cm. Optei por cópias em grande formato neste trabalho por que elas, por sua propriedade amplificadora, oferecem maior visibilidade aos ruídos e resultantes das diversas passagens pelas quais atravessa a imagem em meu processo de criação.

Essa dimensão também remete a uma leitura do observador, tal qual observasse a paisagem da janela de um ônibus, contribuindo para o jogo entre verossimilhança e ilusionismo, sempre presente na apresentação das imagens bidimensionais, principalmente na fotografia. O olhar do espectador transita entre as *janelas/paisagens/passagens*, procurando por sínteses e hipóteses que reintegrem trajetos e narrativas possíveis.

Esse processo de ampliação, aparentemente automático e industrial, é seguido de perto junto ao laboratório. Geralmente não nos damos conta da série de decisões e regulagens que são realizados à nossa revelia pelos

aparatos tecnológicos e operadores. Compensações automáticas de cor, balanço e luminosidade - matizes, cortes e redimensionamentos - tudo é estandardizado pelos automatismos de fábrica. Cabe ao artista se imiscuir nessa cadeia e incluir certas decisões próprias, para burlar a indústria e obter um resultado que altere, de formas nem sempre totalmente perceptíveis, as formas padronizadas da máquina.

O filósofo Vilém Flusser faz notar que são os fotógrafos experimentais, os artistas que se utilizam da fotografia, que “*tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está no programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho.*”⁴ E se levarmos em conta que no *aparelho*, para Flusser:

... o estar programado é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (programadas, pré-escritas) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho.⁵

Dentro dessa ótica, a pixelgrafia pertence ao gesto de subverter os programas previamente inscritos no maquinário que nos cerca na atualidade. Ao utilizar o computador e seus periféricos em processos não programados pela indústria, estou reinventando-os ao meu favor.

⁴ FLUSSER, Vilém. ***Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.*** Editora Hucitec, São Paulo, 1985. P. 41.

⁵ Idem. P. 15

3.6. Nova fotoferida

Em algumas das fotografias escolhidas para esse projeto pode ocorrer uma sexta etapa pela qual passa a imagem. Trata-se de uma nova intervenção de fotoferida. Nela a cópia final em grande formato sofre mais uma vez a intervenção mecânica em sua superfície. Opera-se uma ação manual como contrapartida ao objeto pós-industrial.

Quando percebo que a superfície lisa da cópia em grande dimensão apresenta-se intocada - por demais amansada e uniformizada pelos aparelhos - separo-a do conjunto para observá-la e definir em que ponto, e de qual maneira, as intervenções manuais se darão. Trata-se de reinstaurar o ruído, instaurar o *particular*, nessa platitude convencional.

O ruído, a intervenção aqui, acontece de uma maneira refletida, passo necessário que vem concluir todas as intervenções anteriores. Com tantas camadas dentro da produção, essa nova classe de ação em fotoferida vem organizar finalmente os diversos componentes constituintes da imagem, fechando graficamente o processo. A aspereza tátil da linha contundente, sobre a pele uniforme do papel industrial, acontece em pontos diferentes daqueles que são apenas representados na ampliação pela ação de fotoferida anterior: assim é possível distinguir o que é a representação fotográfica de algo, daquilo que é uma existência real e se pode tocar.

3.7. Montagem e exposição

O último etapa do trabalho refere-se à montagem e exposição. As cópias (ou originais) são montadas sobre caixas de MDF, em formato pôster, com cerca de 5 cm de espessura, com laterais pintadas de branco; sendo dispostas numa ordem que espacialize as diversas passagens pelas quais atravessou a imagem original.

Imaginou-se, para esse projeto, uma ordenação que exemplifique, de algum modo, essas passagens ou situações. De um lado, têm-se quatro cópias coloridas em grande formato (76 x 102 cm), do outro, mais quatro ampliações no mesmo tamanho, representando o resultado final das pixelgrafias escaneadas e com intervenções de fotoferida. No meio desses dois grandes blocos serão dispostas as quatro pixelgrafias originais, resultadas da sensibilização pelo primeiro bloco e sementes/matrizes para o segundo bloco. Distinguidas pela menor dimensão (cerca de 17 x 23 cm), serão montadas, da mesma maneiras que as grandes cópias, em pôsteres (Fig. 21).

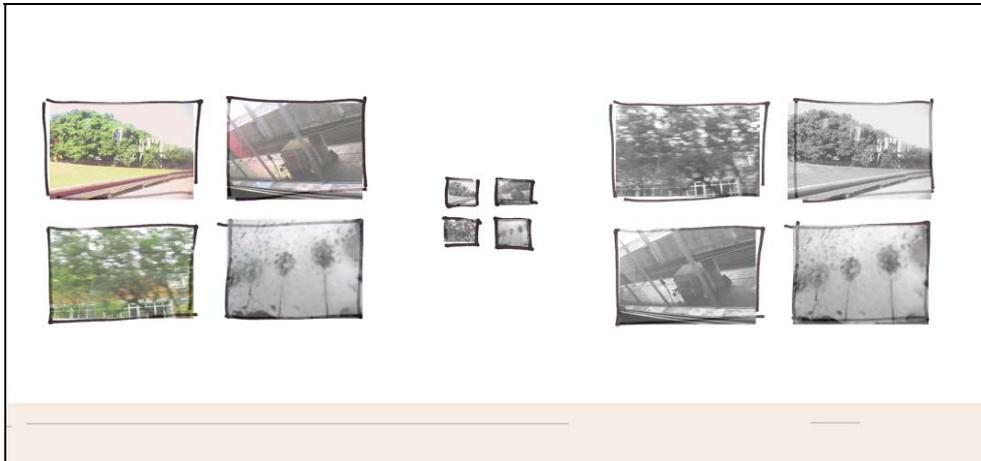


Fig. 21 – Esquema representativo da montagem no espaço expositivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS.

Para finalizar o trato visual do conjunto, optou-se pela introdução de vidro sobre algumas das obras expostas. Isso se dá como uma experiência da percepção, que faz parte do processo, em certas imagens dentro dele - no sentido de introduzir uma outra camada (ou *pele*): a da reflexividade, como elemento constituinte do trabalho. Ao contrário de certas intenções expositivas convencionais, que rejeitam qualquer interferência externa sobre a superfície da obra em exposição, estou provocando, nesse caso uma participação do *ruído ambiental* sobre o objeto exposto, tais como o reflexo do espectador e também dos objetos na sala da galeria.

Esses vidros, justapostos sobre alguns dos trabalhos escolhidos, têm também a significação de nos remeter à janela; película que isola, divide, separa - aquilo que está aqui dentro do que está lá fora. As janelas do ônibus retornam para o olhar do visitante, fazendo dele também um *flanêur*.

4. Temas e referências: algumas possibilidades em aberto

Apesar de estar consciente de que nenhum trabalho de arte e de pesquisa realmente terminam de forma objetiva, mas continuam se desdobrando em outras camadas e desenvolvimentos - acredito ser importante tecer algumas considerações à guisa de conclusão. Assim vou trazer alguns apontamentos sobre as motivações, temas e referências que nortearam meu projeto.

As imagens que venho trabalhando e expondo são, em sua maioria, objetos e cenas urbanas - geralmente despidas da presença figural do corpo humano. Executadas em grande quantidade, constituindo uma grande coleção, elas dão munição à minha arte e aos meus diversos sites na rede de computadores. Essas imagens invadem as páginas, pois também são feitas de dígitos, e comunicam-se hipertextualmente umas com as outras⁶. Esse excesso só é limitado pela insurgência de uma necessidade de paciente artesanaria, que traz de volta a *aura* àquilo que de início é completamente *reprodutível*, pois concordo com Benjamin quanto à observação de que “na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*.”⁷

Em relação às minhas referências, observo inicialmente que elas encontram-se muito mais no mundo das letras do que no universo das artes visuais. Mesmo porque são essas leituras que realmente balizam o

⁶ No espaço virtual da Internet aponto meu Flickr (<http://www.flickr.com/photos/ruriak/>), muito ativo e constantemente atualizado, onde essa relação se expande em rede com os demais usuários.

⁷ BENJAMIN, W. Op. Cit., P.8

caminho do *flanêur* e da *deriva psicogeográfica*, aspectos subjacentes à minha pesquisa artística atual.

De algum modo, assumo a contaminação que a deriva geográfica e urbana produzem em mim como artista. Quanto à *psicogeografia*, recupero as idéias de Debord, ao nos mostrar que ela “*se propunha o estudo das leis precisas e dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em função de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.*”⁸

São importantes guias, dessas viagens e ambulações, que me proponho realizar com meu trabalho, as provocações dos situacionistas, representado pelas teorias da deriva e *détournement* (desvio) de Guy Debord.

A noção de *psicogeografia* como um dos 'novos' sentidos do *homo urbanus* é essencial para a compreensão interna do meu trabalho em imagens. A deriva é um processo, ou jogo, onde o fruidor deixa a cidade influir em seus passos e revolucionar suas idéias. Tem algo mais ativo que o flandar do *dandy* no século XIX.

Debord postula que:

... as grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores que outras. O novo

⁸ DEBORD, G. **Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana**. IN: *Les lèves nues*, n. 6, Paris, setembro 1955. (Texto completo na sessão *Anexo*).

urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à idéia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazes não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos.⁹

De certo modo, o aparentemente óbvio, mas não menos essencial, Walter Benjamin, também me motiva a refletir sobre o sentido filosófico da minha deriva poética, sobretudo em relação à ligação do filósofo e crítico alemão com as *passagens* e *fragmentos urbanos*. Confesso que sinto uma maior aproximação afetiva por suas teses plenas de poesia, por seu discurso fragmentário - mas multi-sensório - assim como pela sua vida de judaica errância, do que pelo cínico ranço revolucionário de Debord.

Esse caminho do *flanêur*, que vejo em meu trabalho, nos leva naturalmente à conquista da cidade, do mesmo modo que à fez Baudelaire; apesar de sua relação contraditória e crítica em relação à fotografia. O *flâneur* é o romântico que sobrou da revolução industrial. É aquele que se deslumbra com o todo e a parte da cidade em constante movimentação ou, como diz Benjamin nessa passagem, o *flâneur* possui:

... uma embriaguez que acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distante, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no

⁹ DEBORD, G. **Résumé 1954**. IN: *Potlatch*, n. 14, Paris, novembro 1954. (Grifo meu).

mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.¹⁰

Em uma outra vertente, encontro ecos de minha pesquisa poética nas provocações de Vilém Flusser, a respeito da fotografia e demais meios técnicos. Ao ironizar o que ele chama de pré-programação da caixa-preta e os deslumbres de uma acomodação tecno-midiática mau digerida pelo *status quo*, percebo profundas relações com minha atitude artística. O tcheco-brasileiro Flusser foi um dos primeiros pensadores a se debruçar no que ele chamou de uma *filosofia da fotografia*. Ele aponta que “*a filosofia da fotografia é necessária porque é uma reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos.*”¹¹

Como Eugène Atget, que se debruçou sobre a cidade de Paris despida de homens, ou como Lászlo Moholy-Nagy e os fotógrafos da Nova Visão Alemã do início do século XX – eu também busco reler a nossa experiência visual, tentando alcançar uma re-significação daquilo que não enxergamos na experiência cotidiana (Figuras 22 e 23).

A minha grande influência, no campo da fotografia, vem a ser o universo do fotógrafo suíço-americano Robert Frank. Justamente como fonte de um ideal de justeza e ruído, que observo em sua obra e com o qual desejo dialogar. Frank talvez seja o inventor de um método muito utilizado na *street-photo* (foto de rua): o *blind shooting* (disparo cego). Esse

¹⁰ BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras Escolhidas; v.3, p. 187)

¹¹ FLUSSER, V. **Op. Cit.** p. 41.

procedimento consiste em manter o aparelho fotográfico na altura do peito, o mais escondido possível, numa abertura da lente mediana, e ir disparando conforme se anda e observa algo de interesse. Tudo isso para evitar que a cena, ou o retratado, literalmente se *desmonte* ao perceber a objetiva apontada, tal qual o cano de uma carabina, em sua direção. É interessante notar que uma palavra muito usada para designar a foto é o termo *shot* (tiro em inglês), ou *disparo*, em nossa língua. Isso, com certeza, denota a ação predadora e agressiva da captura fotográfica; fato que os fotógrafos de rua tentam a todo custo mitigar.

Observando melhor o processo e resultado de minhas *promenades* fotográficas não me é difícil encontrar pontos de contato com o universo de Robert Frank (1924 -). Tal como ele, utilizo o recurso da *fotografia-cega*, tirando o aparelho da mira do olho, num plano mais afetivo e discreto. Frank foi muito criticado à sua época, quando do lançamento do livro de fotos “*The Americans*” (1958), pelas suas linhas de horizonte tortas, enquadramentos imprecisos e imagens cheias de ruídos (Figs. 24 e 25). Obviamente resultantes da técnica de captura utilizada, mas também, creio eu, devido a uma opção estética e conceitual, que ia de encontro à estética fotográfica de caráter mais clássico vigente. Assim, o que aparentemente pode ser considerado como um erro na fotografia convencional - as linhas em diagonal, o contraste e o grão estourando - comunicam de uma forma muito mais dinâmica o movimento e vibração da paisagem e do homem na paisagem, nessas derivas *beatniks* as quais o artista se submeteu.

Nas minhas afeições eletivas sempre dirigi o meu gosto, dentro da fotografia, por aqueles fotógrafos que trouxessem um pouco da sujeira e

ruído do mundo em suas imagens. Nunca me agradaram a estetização da pobreza e a assepsia do enquadramento de um Cartier-Bresson, ou de um Sebastião Salgado: a vida é suja e entrópica e, pela estrada, as coisas passam num movimento embrutecedor.

Assim, quando tento constituir com meu trabalho um caminho que faça alusão às *passagens* e *camadas da pele da foto*, busco sintetizá-las poeticamente em dois sentidos principais: as passagens invisíveis às quais nos submetemos - como uma espécie de cegueira - em nossos trajetos urbanos; e as passagens de intervenção poética, que constituem a necessidade de enxergar o mundo de outras maneiras. A *deriva fotográfica* e o processo da *pixelgrafia* e *fotoferida* são, dessa forma, sínteses plásticas e conceituais dessas idéias.

Desse processo nasce aquilo que eu chamo de *peles da imagem*. Resgatando o seu sentido de subversão, o seu sentido de construção de novas possibilidades, de ruído exógeno diante da experiência do *real*. Os poros da imagem devem estar abertos para dar passagem a essas novas sensações táteis e visuais.

Termino apontando, mais uma vez, a plena noção de que meu processo artístico - mesmo que demonstrado aqui de forma mais final e definido, ao término dessa etapa de minha formação - continua inconcluso e sendo reelaborado *ad infinitum*. Esse caminho seguirá seu curso, em direção às provocações que minhas experiências do urbano e os meus procedimentos técnicos miscigenados me levarão como artista pesquisador, em busca de novos desafios e reflexões.

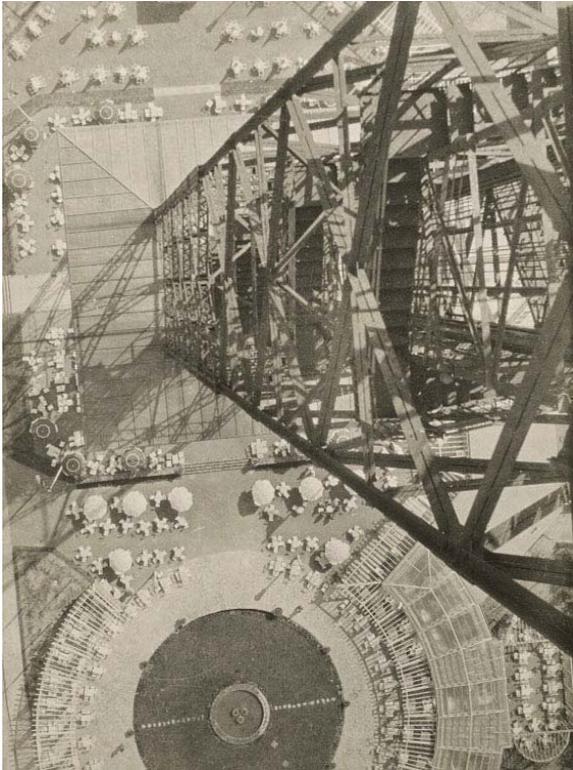


Fig. 22 - **László Moholy-Nagy.**
Torre de radio Berlin, 1928.
Gelatin silver print



Fig. 23 - **Eugene Atget.** *Rue Boutebrie, 1922.*



Fig. 24 - **Robert Frank**. Londres, 1952.



Fig. 25 - **Robert Frank**. Londres, 1954.

5. Referências bibliográficas

Livros:

ATGET, Eugène. **Eugène Atget**. Paris: Centre National de la Photographie (colecção Photo Poche), 1995.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAQUÉ, D. **La fotografía plástica**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. **Obras escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, Walter. *Rua de mão única*. **Obras escolhidas**, vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. **Obras escolhidas**, vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1997.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DAMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

DEBORD, Guy-Ernest. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento**. Barcelona: Paidós, 1994.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus Editora, 2ª edição, 1998.

FRANK, Robert. **The Americans**. (Introduction by Jack Kerouac). London: Steidl / National Gallery of Art, 2008.

_____, Robert. **Robert Frank**. Paris: Centre National de la Photographie (coleção Photo Poche), 1989.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. *Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____, Vilém. **Los Gestos**. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

GREEN, David (ed.). **¿Qué há sido de la fotografía?** Barcelona: Ed. Gustavo Pili, 2007.

KOUDELKA, Josef. **Josef Koudelka**. Paris: Centre National de la Photographie (coleção Photo Poche), 1992.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

LISTER, Martin (org.). **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Barcelona: Paidós, 1995.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante**. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

RAY, Man. **Man Ray**. Paris: Centre National de la Photographie (coleção Photo Poche), 1995.

SALGADO, Sebastião. **Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SAYAG, Alain (intr.) **De la photographie comme um dès beaux-arts**. Coleção: Photo Poche / Centre National de la Photographie, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.

STIEGLITZ, Alfred. **Camera work: the complete illustrations 1903-1917**. Köln; Taschen, 1997.

TEDESCO, Elaine. **Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras, 2003.

Artigos:

DEBORD, Guy. **Théorie de la derive**. IN: *Revue de la Internationale Situationniste*, n. 2, Paris, dec. 1958.

JACQUES, Paola Berenstein. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1)**. In: *Arquitextos*, 035, abril 2003 (disponível on-line no Portal Vitruvius).

_____, P. B. . **Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. Caminhos alternativos à espetacularização das cidades**. In: *Arquitextos*, Porto Alegre, 2005.

_____, P. B. . **A arte de andar pela cidade**. In: *Cultura Visual*, v. 6, p. 121-125, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A Fotografia como Expressão do Conceito**. In: *Revista Studium*, Campinas, n. 2, 2000.

PINTO, Pedro Plaza. **Fotografia e experiência: Walter Benjamin e o semblante do autor**. In: *Revista INTERCOM*, set. 2003, p. 101-114.

PONTUAL, Virgínia e LEITE, Julieta. **Da cidade real à cidade digital: a flânerie como uma experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI**. In: *Revista FAMECOS*, nº 30. Porto Alegre, agosto 2006, p. 99-105.

TIBURI, Marcia. **A máquina de mundo: uma análise do conceito de aparelho em Vilem Flusser**. In: *GHREBH*, São Paulo, v. 11, p. 11-11, 2008.

Sites:

- <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/164/obra/576> (Imagens de Avani Stein - último acesso à 3 nov 08)
- <http://www.imafotogaleria.com.br/galeria/fotografo.php?cdFotografo=110&cdFoto=2283&cdGaleria> (Imagens de Avani Stein - último acesso à 3 nov 08)
- <http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografo-barros.htm> (Geraldo de Barros - último acesso à 3 nov 08)
- <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/20/obra/65> (Geraldo de Barros - último acesso à 3 nov 08)
- <http://www.rizoma.net/interna.php?id=143&secao=anarquitectura> (Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana - Guy Debord - último acesso à set 08)
- <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arquitextos.asp> (Arquitextos - Periódico mensal de textos de arquitetura - último acesso à nov 08)
- <http://www.flickr.com/photos/ruriak/> (Flickr de Rodrigo Uriartt, com as imagens deste projeto)
- <http://ruriak.googlepages.com/> (Portal com o blog, filmes, poesias e currículo de Rodrigo Uriartt)

Créditos das Imagens

Imagem da capa: **Rodrigo Uriartt**. *Voracidade*. Bus shot, fotografia de captura digital, nov. 2008.

Imagem de abertura (p. 3): **Rodrigo Uriartt**. *Sonata*. Pixelgrafia e fotoferida, 23,5 x 18 cm, 2008.

Imagem contracapa: **Rodrigo Uriartt**. *Sombra na gaiola*. Pixelgrafia, 24 x 19 cm, 2008.

ANEXO:

INTRODUÇÃO A UMA CRÍTICA DA GEOGRAFIA URBANA

Guy E. Debord

[Publicado no *Les lèvres nues* (n. 6, setembro 1955). - disponível on-line em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=143&secao=anarquitextura> - último acesso à 4/12/08]

De todos os acontecimentos que participamos, com ou sem interesse, a busca fragmentária de uma nova forma de vida é o único aspecto ainda apaixonante. É necessário desfazer aquelas disciplinas que, como a estética e outras, se revelaram rapidamente insuficientes para essa busca. Deveriam se definir então alguns campos de observação provisórios. E entre eles a observação de certos processos do acaso e do previsível que se dão nas ruas.

O termo psicogeografia, sugerido por um iletrado Kabyle para designar o conjunto de fenômenos que alguns de nós investigávamos no verão de 1953, não parece demasiado impróprio. Não contradiz a perspectiva materialista dos acontecimentos da vida e do pensamento provocados pela natureza objetiva. A geografia, por exemplo, trata da ação determinante das forças naturais gerais, como a composição dos solos ou as condições climáticas, sobre as estruturas econômicas de uma sociedade e, por consequência, da concepção que esta possa criar do mundo. A psicogeografia se propunha o estudo das leis precisas e dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em função de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que conserva uma incertidão bastante agradável, pode então ser aplicado às descobertas feitas por esse tipo de investigação, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos, e inclusive de maneira geral a toda situação ou conduta que pareça revelar o mesmo espírito de descobrimento.

Se disse durante muito tempo que o deserto é monoteísta. Se encontrará ilógica, ou desprovida de interesse, a constatação de que o distrito de Paris, entre a Place de Contrescarpe y la rue l'Arbalète conduz ao ateísmo, ao esquecimento e a desorientação das influências habituais?

É conveniente ter uma concepção historicamente relativa do utilitário. A necessidade de dispor de espaços livres que permitem a rápida circulação de tropas e o emprego da artilharia Contra as Insurreições esteve na origem do plano de embelezamento urbano adotado pelo segundo império. Mas desde qualquer ponto de vista, exceto o policial, a Paris de Haussmann é uma cidade construída por um idiota, plena de ruído e fúria, que nada significa. Hoje o principal problema do urbanismo é resolver o problema da circulação de uma quantidade rapidamente crescente de automóveis.

Podemos pensar que o urbanismo vindouro se aplicará a construções, igualmente utilitárias, que concedam a maior consideração às possibilidades psicogeográficas.

Além do mais, a abundância atual de veículos privados não é mais que o resultado da propaganda constante pela qual a produção capitalista persuade as massas – e este é um de seus êxitos mais desconcertantes – de que a posse de um carro é precisamente um dos privilégios que nossa sociedade reserva a seus privilegiados. (Por outro lado, o progresso confuso se nega a si mesmo: alguém pode gozar do espetáculo de um oficial de polícia convidando em um anúncio publicitário aos parisienses proprietários de automóveis a utilizar transportes públicos).

Posto que encontramos a idéia de privilégio inclusive em assuntos tão banais, e que sabemos com que certa cólera tanta gente – por pouco privilegiada que seja – está disposta a defender suas medíocres conquistas, é necessário constatar que todos estes detalhes participam de uma idéia burguesa de felicidade, idéia mantida por um sistema de publicidade que engloba tanto a estética de Malraux como os imperativos da Coca-Cola, e cuja crise deve ser provocada em qualquer ocasião, por todos os meios.

O primeiro destes meios é sem dúvida a difusão, com um objetivo de provocação sistemática, de um conjunto de propostas tendentes a converter a vida em um jogo apaixonante, e o contínuo menosprezo de todas as diversões para com o uso, na medida em que estas não podem ser desviadas para servir à construção de ambientes. É certo que a maior dificuldade em tal projeto é fazer passar estas propostas aparentemente delirantes para um grau suficiente de séria sedução. Para a obtenção deste resultado se pode imaginar um uso hábil dos meios de comunicação imperantes. Mas também um tipo de abstencionismo provocativo ou de manifestações tendentes à decepção radical dos aficionados destes meios de comunicação podem fomentar inegavelmente, sem muito esforço, uma atmosfera de incomodidade extremamente favorável à introdução de novas noções de prazer.

A idéia de que a realização de uma situação eleita depende unicamente do conhecimento rigoroso e da aplicação deliberada de um certo número de técnicas concretas, inspirou o jogo psicogeográfico da semana publicado, não sem certo humor, no número 1 de POTLATCH:

"Em função do que você busca, escolha um país, uma cidade mais ou menos populosa, uma rua mais ou menos animada. Construa uma casa. Coloque a mobília. Tire o melhor proveito de sua decoração e seus arredores. Eleja a estação e a hora. Reúna as pessoas mais adequadas, os discos e as bebidas mais convenientes. A iluminação e a conversação deverão ser as oportunidades para a ocasião, como o tempo atmosférico ou vossas recordações. Se não houve nenhum erro em vossos cálculos, o resultado deve satisfazer-te."

Devemos trabalhar para inundar o mercado, mesmo que pelo momento não seja mais que o mercado intelectual, com uma massa de desejos cuja realização não rebaixará a capacidade dos meios de ação atuais do homem no mundo material, mas sim a velha organização social. Não carece de interesse político contrapor publicamente tais desejos aos desejos elementares que não nos assombra vemos repetidos incessantemente na indústria cinematográfica ou nas novelas psicológicas,

como desse velho carnicheiro de Muriac. (Marx explicava ao pobre Proudhon que, em uma sociedade fundada sobre a "miséria", os produtos mais "miseráveis" tem a fatal prerrogativa de servir ao uso do maior número de pessoas).

A transformação revolucionária do mundo, de todos os aspectos do mundo, confirmará todos os sonhos de abundância.

A mudança repentina de ambientes em uma mesma rua no espaço de alguns metros; a clara divisão de uma cidade em zonas de distintas atmosferas psíquicas; a linha de mais forte inclinação – sem relação com o desnível do terreno – que devem seguir os passeios sem propósito; o caráter de atração ou repulsão de certos espaços: tudo isso parece ser ignorado. Em todo caso, não se concebe como dependente de causas que possam ser descobertas através de uma cuidadosa análise, e das quais não de possa tirar partido. As pessoas são conscientes de que alguns bairros são tristes e outros agradáveis. Mas geralmente assumem simplesmente que as ruas elegantes causam um sentimento de satisfação e as ruas pobres são deprimentes, e não vão mais além. De fato, a variedade de possíveis combinações de ambientes, análoga à dissolução dos corpos químicos puros num infinito número de mesclas, gera sentimentos tão diferenciados e tão complexos como os que pode suscitar qualquer outra forma de espetáculo. E a menor investigação revela que as diferentes influências, qualitativas ou quantitativas, dos diversos cenários de uma cidade não se pode determinar somente a partir de uma época ou de um estilo de arquitetura, e ainda menos a partir das condições de vida.

As investigações assim destinadas a se levar a cabo sobre a disposição dos elementos do meio urbano, em relação íntima com as sensações que provocam, não querem ser apresentadas senão como hipóteses audazes que convém corrigir constantemente à luz da experiência, através da crítica e da autocrítica.

Certas pinturas de Chirico, que são claramente provocadas por sensações cuja origem se encontra na arquitetura, podem exercer uma ação de retorno sobre sua base objetiva até transformá-la: tendem a converter-se elas mesmas em maquetes. Inquietantes bairros de arcadas poderiam um dia continuar e complementar o atrativo desta obra.

Não conheço senão esses dois portos ao entardecer pintado por Claude Lorrain, que estão no Louvre e que apresentam dois ambientes urbanos totalmente diversos, para rivalizar em beleza com os cartazes dos planos de metrô de Paris. Se entenderá que ao falar aqui de beleza não me refiro a beleza plástica – a nova beleza não pode ser outra que a beleza da situação – senão somente a apresentação particularmente comovedora, em ambos os casos, de uma suma de possibilidades.

