

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

**A PRESENÇA DA IMAGEM E O SEU RESGATE:
DA PAISAGEM COTIDIANA PARA O INSTANTE DE ESCOLHA.**

FLÁVIO MARINHO

ORIENTADORA: **PROF^a. DR^a. ELIDA TESSLER**

PORTO ALEGRE, 2002

FLÁVIO MARINHO

**A PRESENÇA DA IMAGEM E O SEU RESGATE:
DA PAISAGEM COTIDIANA PARA O INSTANTE DE ESCOLHA.**

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

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Blanca Brites

Prof^o. Dr^o Etienne Samain

Prof^a. Dr^a. Sandra Rey Guedes da Silveira

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, tornaram possível a realização deste trabalho.

À Prof^a Elida Tessler, por toda dedicação e atenção com que me conduziu na elaboração desta dissertação.

À CAPES, pelo auxílio financeiro, que tornou viável este projeto de pesquisa.

À equipe de profissionais do programa de pós-graduação.

Aos colegas, pelas colaborações.

À toda minha família, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos, pela prontidão com que me atenderam, mesmo distantes.

Em especial, a minha esposa Rita e meu filho Leonardo.

Para meu irmão Valdir Roberto Marinho

"In memoriam"

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilust.	1.	Krzysztof	Wodiczko,	Veículo	crítico,
2002.....					19
	9.	Patrick	Corrilon,	Le	Làzarde,
1992.....					36
	10.	Anna	Kutera,	Morfologia	da nova realidade,
1976.....					42
	11.	Márcia	Xavier,	Sem	título,
1997.....					43
	14.	Jac	Leirner,	"Acrílico, papel e papel moeda",	1991,39,5x39,5x39,5 cm.....
					53
	15.	Cristina	Guerra,	"Retratos", (detalhe),	1989-96, 288 fotos
3x4.....					54
	16.	Paisagem	da	janela	do meu
apartamento.....					57
	17.	Krzysztof	Wodiczko,	"Veículo",	
1973.....					58
	20.	Alberto	Giacomett,	Bola	Suspensa, 1930-
31.....					65
	24.	Farnese	de Andrade,	" O ser",	1978, 61x37x17
cm.....					80
	25.	Tony	Smith,	"Die",	1962, 183x183x183
cm.....					82
	26.	Marcel	Duchamp,	"Etant donnes",	(1946-66) vista
frontal.....					83
	27.	Marcel	Duchamp,	"Etant donnes",	(1946-66) vista através da
porta.....					83
	30.			Capa	de
cd.....					92
	33.	Marcel	Broodthaers,	Dream	Whith Cream
(1974).....					97

LISTA DE REPRODUÇÕES DE OBRAS

Illust.	2.	"Caixa com ar",	1999,	26x30x30
cm.....				25
	3.	"Caixa vermelha com dentes",	1999,	15x45x4
cm.....				26
	4.	Ninguém,	2001,	200x
35.....				29
	5.			Ninguém
(detalhe).....				30
	6.			Ninguém
(detalhe).....				31
	7.			Ninguém
(detalhe).....				32
	8.			Ninguém
(detalhe).....				33
	12.	"As três meninas",	1999,	10x30x40
cm.....				48
	13.	"As três meninas mortas",	1999,	10x30x40
cm.....				49
	18.	"Via",	2001,	170x20
cm.....				62
	19.	"Via", (detalhe).....		63
	21.	"Fotos em 3x4", 2001, 600x150 cm.....		68

22. "Fotos em 3x4",(detalhe).....	69
23. "Fotos em 3x4",(detalhe).....	70
28. "Bianca",2001,150x45 cm.....	85
29. "Bianca", (detalhe).....	86
31. "Mim", 2001, 200x10 cm.....	95
32. "Mim", (detalhe).....	96

Sumário

Lista de ilustrações.....	i
LISTA DE REPRODUÇÃO DE OBRAS.....	ii
Sumário.....	iii
Resumo.....	iv
Abstract.....	v
 Introdução.....	 1
 1. De um lugar chamado nós, olhamos o mundo	 5
1.1 Casas, mobílias, cantos, paredes, chão, janelas, caixas e armários (Entre duas estantes)	12

1.2 Atos de deslocamentos nos espaços cotidianos.....	16
1.3 Das caixas às frestas	24
2. Ninguém.....	37
2.1 Ninguém em fotos 3x4	38
2.2 Eu e os outros em fotos 3x4	50
2.3 Via	60
2.4 Caixas de memórias ou pequenas histórias esquecidas.....	66
2.5 Bianca.....	84
2.6 Mim.....	91
Conclusão.....	99
Bibliografia específica.....	104
Bibliografia geral.....	107

RESUMO

A presente dissertação originou-se a partir de uma experiência entre meu olhar e um quadro de formatura.

Este objeto inicial portador de uma série de fotografias de rostos sofreu uma ressemantização, perdendo, assim, suas significações originais e gerando cinco trabalhos: Ninguém, Via, Fotos em 3x4, Bianca e Mim. O objetivo é refletir sobre a experiência do olhar a respeito do cotidiano, a partir da produção das obras, revelando memórias, fantasmas e desejos; e o quanto estes mesmos estão relacionados à presença e aos estranhamentos do corpo no espaço social; e se, de fato, o deslocamento desta experiência a um ambiente específico, o da arte, opera uma ressignificação deste olhar.

ABSTRACT

The present dissertation was based on a particular contemplative look at a graduation picture.

This object composed originally by a number of small pictures underwent different new meanings, losing its original concept. It generated, thus, five works: "Ninguém", "Via", "Fotos em 3x4", "Bianca" and "Mim". The objective was to think deeply about the experience of looking at daylife, starting at the production of art works, revealing memories, ghosts and wishes and how they are related to the presence or unfamiliarity of the body in the social space, and analyse if this experience carried to a specific environment, the art space, can generate a new concept for this looking.

INTRODUÇÃO

Desde o início desta pesquisa, senti-me motivado por um olhar sobre uma série de quadros de formatura em uma pequena escola secundária¹. Minha atenção, primeiramente, recaiu sobre as inúmeras fotos que compunham aquele ornamento. Pensava nas fotografias de formato 3x4 como ícones de identidade. Entretanto, aquelas diante de mim estavam esvaziadas de qualquer individualidade. Partindo desta prática singular e acreditando que esse ver estava além daquelas superfícies e formas, presumi que, como num passe de mágica, saísse de seus lugares menos visíveis, um mundo à parte, mais meu do que das pessoas ali representadas.

Em nosso cotidiano na cidade somos povoados por uma série de artefatos e também por uma multiplicidade de imagens, o que nos coloca diante de um problema cada vez mais presente: a sua banalização e, conseqüentemente, a despersonalização do indivíduo frente a elas. Portanto, a proposta que se configura neste trabalho é o encontro do olhar sobre algo, em meio à paisagem, que se diferencie do restante e que seja um momento distinto ao sujeito, podendo aproximá-lo de suas memórias, de uma nova percepção sobre o espaço diário e de uma reflexão sobre o quanto nossa identidade está relacionada ao mundo que nos circunda.

Nos trabalhos apresentados nesta pesquisa, duas formas são sempre constantes: moldura e caixa. Pretende-se construir, nesse caso, uma analogia ao corpo e aos espaços sociais. Estes últimos são vistos como campos de atuação e condicionamento. Algumas proposições anteriores ao mestrado foram introduzidas nas investigações por conterem como elemento formal semelhanças com caixas. São elas: “caixa com ar” (ilust. 2), “caixa vermelha com dentes” (ilust.3), “as três meninas” (ilust. 12) e “três meninas mortas” (ilust. 13)

Cinco novos trabalhos serão analisados no decorrer do texto e mais especificamente em um capítulo à parte: “Ninguém”. Cada qual será trabalhado em sub-capítulos distintos. O primeiro, “Ninguém” (ilust. 4 a 8) será desenvolvido em dois textos: “Ninguém em fotos 3x4” e “Eu e os outros em fotos 3x4”. Os quatro restantes foram trabalhados em um tópico cada, com o título equivalente ao do trabalho, exceto “Fotos em 3x4”, que recebeu o título de “Caixas de memórias ou pequenas

¹ Os quadros de formatura fizeram parte do meu cotidiano durante os anos de 1998 e 1999, em que trabalhei como professor da Escola Estadual Anita Canet no município de Fazenda Rio Grande, região metropolitana de Curitiba. Estavam expostos sobre uma prateleira na sala dos professores.

histórias esquecidas”.

“Ninguém” é o que mantém mais semelhanças com o quadro de formatura. É um políptico com quatro partes, que contém um pequeno fragmento do quadro original. “Via” (ilust. 18 e 19) é composto por duas partes, uma delas é um texto descrevendo um ritual fictício. “Fotos em 3x4” (ilust. 21 a 23) são cem caixas de madeira com uma fotografia no centro de cada uma contendo a imagem de um pequeno objeto coletado em minhas caixas e armários. No seguinte, “Bianca” (ilust. 28 e 29), está presente uma condição de posse e a permanência da coisa transformando-a em imagem, neste caso uma borboleta. O último, “Mim” (ilust. 31 e 32), são doze pequenos quadros de molduras brancas com um círculo amarelo no centro de cada uma delas, na tentativa de cobrir o singular e dar ênfase ao próprio ato de esconder.

As imagens que povoaram a pesquisa desde o início foram construídas a partir do meu olhar sobre a vida diária. Há nisso uma condição de auto-referência, que tem como objetivo questionar se, de fato, essa experiência transportada para um ambiente específico opera uma ressignificação do olhar.

No texto estão inseridas algumas referências a respeito das novas experiências que são estabelecidas entre o corpo do espectador e a obra. O livro “Caminhos da escultura moderna”, de Rosalind Kraus, vem a ser uma referência relevante, pois a autora defende o movimento que se desenvolve do começo do século XIX ao final do século XX, quando o espectador vai deslocar-se de uma posição exterior à obra para o seu centro. Desta forma são fermentadas novas percepções sobre o espaço social em que se encontra o sujeito.

A fotografia é uma constante neste trabalho. Sendo assim, um dos referenciais de grande importância para a pesquisa é “O ato fotográfico”, de Philippe Dubois. O autor entende a fotografia como índice; portanto, a compreende como um processo fenomenológico. Nesse caso, transporta-a da sua realidade física a uma reconstrução na experiência com o sujeito. As questões apontadas nos trabalhos já produzidos remetem a fotografia a essa mesma condição, ou seja, a de ser um fragmento de tempo e das possíveis subjetivações que possam ser suscitadas no indivíduo. Outro texto de apoio teórico a este projeto é “A Câmara Clara”, de Roland Barthes. O autor aventura-se em desvendar, como espectador, alguns aspectos visíveis e invisíveis na fotografia. Nesse sentido, o aporte teórico de Etienne Samain, em seu livro “O fotográfico”, também veio sustentar muitas das minhas investigações.

A obra de Georges Didi-Huberman, “O que vemos o que nos olha”, foi utilizada como bibliografia de grande suporte porque enfatiza o poder das coisas, dos objetos que nos cercam, operando em nós como imagem, e define o “ver” como um ato complexo e dinâmico. E o que vale é quando aquilo que olhamos também nos olha, colocando, então, no objeto a capacidade de trazer ao sujeito um jogo dialético entre o próximo e o distante. Essa mesma condição foi percebida em minha

experiência diária com os quadros de formatura. Aquilo que parecia-me tão longínquo, trouxe-me também uma sensação de proximidade, fazendo surgir outras imagens, produzindo em mim, de certa forma, um sentimento de lacuna e colocando-me diante de incertezas.

As referências encontradas na produção plástica de diversos artistas também são de grande relevância para este projeto. Entre eles, faço referências às obras de Márcia Xavier e Cristina Guerra. Suas obras promovem uma discussão em torno da identidade do sujeito e, conseqüentemente, de sua perda frente às imagens fotográficas.

Quando percebi que a temática da paisagem diária fazia parte dos trabalhos, foi necessário percorrer atentamente as que fizeram e fazem parte de minha vida nesses últimos anos, desde o dia em que cheguei e me fixei em um pequeno bairro de “Viamão”, até a transferência para o centro urbano de Porto Alegre. Desde o início preferi o isolamento, em parte pelas conjunturas e mais ainda por uma questão de personalidade. Esse distanciamento e essa introversão contribuíram para a escolha desta pesquisa e foram fundamentais no surgimento dos primeiros trabalhos. Embora tenham ocorrido alguns desvios, acabaram de fato se corporificando com a aceitação dessa perspectiva pessoal. No entanto, podemos crer que, em arte, sempre encontramos no outro um interlocutor comprometido com a proposta e que, na verdade, ela carrega sempre algo de universal.

Está bem esclarecido que a produção do conhecimento humano, no que concerne à pesquisa da produção artística, só pode ser entendida a partir de uma dialética teórico-prática. Portanto, o método aplicado a este projeto parte da produção prática e introduz a reflexão teórica, em um estreito relacionamento.

1. DE UM LUGAR CHAMADO NÓS, OLHAMOS O MUNDO

Nas nossas relações com o meio, vivemos uma situação jamais vista com tanta intensidade na história: o convívio com um número incessante de imagens, em especial as produzidas pela sociedade de consumo e os meios de comunicação de massa. Entretanto, contrariamente ao que poderíamos imaginar, elas terminam por distanciá-lo de uma experiência ampla acerca do espaço de

seu convívio. Consideremos, por exemplo, a massificação promovida pela indústria cultural, desconsiderando por completo as diferenças regionais de um país. Quando esta se utiliza de uma tradição folclórica de uma determinada região, ela a reduz a um simples espetáculo de consumo quando, na verdade, os atributos dessa cultura só teriam sentido através de uma participação efetiva dos seus membros como executores e consumidores. Os meios de comunicação, por sua vez, ao mesmo tempo que parecem nos aproximar de todo o mundo, contrariamente nos colocam fora dele. Na verdade, o universo que vejo através de uma tela de televisão me parece a janela de um mundo cada vez mais distante, pois o ver é banalizado e o que é visto manifesta-se destituído de sentido significativo e singular para o indivíduo. Assim sendo, é com razão que Evgen Bavcar salienta essa destruição do mundo sensível e, conseqüentemente, do vazio interior causado no sujeito.

"Mas uma vez que a abundância da imagem-clichê é desprovida de qualquer substrato subjetivo, ela destrói no nosso cotidiano a presença real das coisas, e sua representação de nossa interioridade. Nós não percebemos senão a iluminação, sem poder ver a luz que é ligada estreitamente à nossa possibilidade cognitiva, isto é, ao nosso espírito."²

Podemos nos perguntar também acerca da memória que se forma nesta multiplicidade de imagens. O que permanece? O que dentre todas elas escolhemos como um registro ou um fragmento? E o que ela, de fato, tem a ver conosco? Percebi essa realidade ao avistar uma série de quadros de formatura. Aqueles objetos me surpreenderam pela fixação que causaram em mim, e mais ainda quando me vi mortificado em um deles. Era, assim, um objeto que, contemplado, também me olhou, ainda que tal fato tenha permanecido incompreendido por mim durante um longo tempo.

Os trabalhos produzidos na extensão desta pesquisa reivindicam um novo olhar do sujeito acerca da sua paisagem diária, e sua própria posição nesta multiplicidade de espaços, exercendo-o com objetos resgatados de minha memória pessoal e do meu próprio dia-a-dia, e talvez neste ponto esteja toda sua estranheza, todo seu jogo simbólico entre o próximo e o distante, entre o estar dentro e o estar fora. Alguns trabalhos são apropriações de um objeto comum que é reinventado; em outros são caixas que remetem, em sua pequena dimensão, percursos a outros lugares. De outra forma, esses objetos em soma permitem um outro reencontro com o local, ou seja, com o espaço específico de exposição e da própria universidade, que é lançado e discutido como sendo também pertinente à nossa percepção. Como seria possível falar de uma banalização das imagens e de uma resignificação sem pensarmos o "mundo" de nossa atuação? Todavia, as situações propostas seguem objetivando encontrar no sujeito um diálogo concernente a suas relações cotidianas com seus espaços de mundo e os objetos que o cercam. Os conjuntos de situações propostos questionam, entre outras coisas, uma posição absoluta do sujeito e conduzem a uma dialética de um sujeito mutuamente corpo e "espírito"; fora e dentro; ora social, ora individual.

² Bavcar, 1994, p-465.

Não só a Política, mas também a Ciência e a Filosofia interferem decisivamente na construção do indivíduo e nos relacionamentos que este estabelece com o espaço. Um exemplo claro a esse respeito foi o método de investigação proposto por Descartes, que impulsionou no conhecimento científico a divisão entre homem e mundo em duas realidades distintas. A Ciência, portanto, passou a conceber os fenômenos a partir de seus aspectos abstratos, ou seja, o objeto é percebido anulando-se todas as suas inter-relações, e é bem verdade que este saber contribuiu para a compreensão e organização de uma série de acontecimentos, que não podem, então, ser desconsiderados. Da mesma maneira, o próprio homem foi dividido em dois pólos diversos: espírito e corpo. Vivemos, então, a experiência de nos vermos habitando um corpo e assistindo ao mundo através de nossos olhos. Assim vai direcionar-se toda a Ciência do século XIX. As teorias referiam-se a um mundo determinístico, mecânico, funcionando tal qual uma máquina. Bastava então conhecer seus mecanismos e funcionamentos para determinar com exatidão seus fenômenos.

No século XX, com a descoberta da teoria da relatividade e da física quântica, há uma agitação nos meios científicos. O tempo é agora relativo e varia conforme a velocidade com que se deslocam diferentes observadores em diferentes referenciais. Físicos que se detinham no problema das partículas atômicas nesse começo de século passam a sofrer um grande abalo, pois os métodos newtonianos e cartesianos não funcionam quando lidam com essas partículas. Os modelos, até então, não servem para responder o porquê de um elemento atômico se comportar ora como partícula, ora como onda. E o mais estranho é que o comportamento das partículas era expresso de acordo com as expectativas do observador: onde se esperava encontrar uma onda, ela lá estava; da mesma forma, onde se esperava encontrar partículas, lá estavam elas. Essa situação é expressa por Capra:

“O observador humano constitui o elo final na cadeia de processos de observação, e as propriedades de qualquer objeto atômico só podem ser compreendidas em termos de interação do objeto com o observador. Em outras palavras, o ideal clássico de uma descrição objetiva da natureza perde sua validade. A partição carteziana entre o eu e o mundo, entre o observador e o observado, não pode ser efetuada quando lidamos com a matéria atômica. Na física atômica, jamais podemos falar sobre a natureza sem falar, ao mesmo tempo, sobre nós mesmos.”³

Assim sendo, o modelo científico apresentado no século XIX já não servia aos avanços da Física do século XX. Já não era possível crer em um mundo determinístico como proposto pela física newtoniana. As relações de causa e efeito modificam-se a ponto de se obterem vários efeitos a uma mesma causa. O que diríamos, então, ao tratarmos das ciências humanas? Não é sem razão que, no campo da psiquiatria, autores como Thomas S. Szasz denunciaram a forma com que vinham sendo tratados os chamados “pacientes psiquiátricos”, considerada por ele como uma substituição dos métodos inquisitórios da idade média.

³ Capra, 1985, p-58

“ A Psiquiatria Institucional é, em grande parte, cerimônia e magia médicas. Isso explica por que a rotulação de pessoas – como mentalmente sadias ou doentes – é uma parte tão decisiva da prática psiquiátrica. Constitui o ato inicial da invalidação e validação social, pronunciado pelo sacerdote de religião científica e moderna, o psiquiatra.”⁴

Bastaria que um indivíduo demonstrasse um comportamento atípico ao modelo da época para que fosse considerado doente mental, ou seja, um tal conjunto de atitudes previstas e já rotuladas (manifestação ou efeito visível através do corpo) indicaria um desvio da mente (causa). Portanto, os modelos científicos usuais já não respondiam as complexas relações humanas. E já não era possível abarcar uma regra geral sem perceber as circunstâncias particulares. Logo, era necessário encontrar novos modelos que respondessem a um mundo complexo e dinâmico.

No entanto, uma existência apenas pode ser entendida de modo mais complexo, diríamos não mais numa concepção abstrata, porém concreta, transbordando para além dos limites das caixas que nos são impostas. É nesse sentido que percebemos hoje que a dinâmica das cidades, de certa forma, absorve essa fragmentação social com uma multiplicidade de mundos ocupando o mesmo espaço de uma cidade, fazendo abrigar um número amplo de personalidades e, por vezes, permitindo a este mesmo indivíduo que se transponha entre esses vários espaços. É o que aponta David Harvey, situando as cidades numa trama de espaços justapostos e fragmentados e os verifica na própria arquitetura pós-moderna que corrobora essa pluralidade de mundos:

O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um "palimpsesto" de formas passadas superpostas umas às outras e uma "colagem" de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros. Como é impossível comandar a metrópole exceto aos pedaços, o projeto urbano (e observe-se que os pós-modernistas antes projetam do que planejam) deseja somente ser sensível às tradições vernáculas, às histórias locais, aos desejos, necessidades e fantasias particulares, gerando formas arquitetônicas especializadas, e até altamente sob medida, que podem variar dos espaços íntimos e personalizados ao esplendor do espetáculo, passando pela monumentalidade tradicional. Tudo isso pode florescer pelo recurso a um notável ecletismo de estilos arquitetônicos.”⁵

Por outro lado, é essa multiplicidade que, por vezes, produz um sujeito desordenado e perplexo entre mundos distintos; quando não conseguimos lidar com essas interpenetrações entre espaço e corpo, sofreremos um esvaziamento, um mal-estar, um certo deslocamento. Porém, como ressalta Maria Lucia Kern, neste caso, o espaço plástico contemporâneo torna-se necessário como um campo que desloque nosso olhar para os intrincados espaços sociais e possa, assim, romper e trazer à tona uma nova ressignificação para o sujeito. “*É, também, no espaço plástico que o artista questiona os valores sociais admitidos, sendo este utilizado como meio de contínuas reflexões e possíveis rupturas*”.⁶

⁴ Szasz, 1984, p-304.

⁵ Harvey, 1992, p-69.

Rosalind Krauss também aponta para esse aspecto como uma característica que ganhou relevância com as mudanças na arte no século XX, ou seja, o questionar o sujeito nas suas relações com o mundo.

“Essa idéia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna. Encontramo-la no *Corredor de Nauman*, no *Labirinto de Morris*, no *Desvio de Serra* e no *Quebra-mar de Smithson*. E, com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material –, que teve início com Rodin, atinge sua plenitude. Em cada um dos casos, a imagem da passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.”⁷

Assim, ela se refere às esculturas que acabam por deslocar paulatinamente o observador para um lugar antes inimaginável: ao centro da própria criação artística, estabelecendo-se, assim, uma nova experiência do espectador com seu próprio corpo e do encontro com o local. Por exemplo, nos trabalhos cinéticos, apesar de uma certa interação, a relação do espectador é ainda postergada a perceber nela o seu centro, devido a um movimento mecânico em que é possível uma certa previsibilidade. Porém, em uma outra ponta, está uma obra que coloca o próprio observador como participante em questão. Existe, nesse caso, uma experiência do eu, simultânea, em tempo real, como é o caso dos *happenings*. Neles, o tempo de acontecimento não segue uma regra rígida: ela se dará de acordo com as circunstâncias e com o envolvimento de seus participantes. O artista tem um controle parcial sobre as ações que irá executar. Por fim, estabelece-se nesse caso uma nova realidade, na qual o espectador encontra nele próprio o centro do movimento, modificando substancialmente a noção de conhecimento sobre o objeto e sobre si mesmo.

As instalações são proposições bastante pertinentes dentro deste novo aspecto para a arte, pois colocam a posição do espectador em xeque ao envolvê-lo num percurso sensorial com o próprio espaço de apresentação. Segundo Elida Tessler, o público passa a estar intrinsecamente ligado à obra: *“nosso olhar e nossos gestos completam o trabalho do artista. A significação da obra se infiltra em seu ambiente. A proposição se abre, provocando a fusão entre ela e o espaço social. Neste caso, o observador entra em relação com a obra acrescentando sua contribuição”*⁸.

Os trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa não se configuram como uma instalação, nem exigem do público um deslocamento do corpo ao interior da obra. Nesta proposta não é a obra que deseja sair de sua dimensão de relevo e encobrir o local, mas, ao contrário, é ela que almeja ser encoberta por esse espaço e por um novo olhar e, com isso, demonstrar o movimento de um espaço social a outro, através de uma experiência particular sobre o cotidiano, e reivindicar uma nova percepção a partir de outros significados e descobertas. A procura é, assim como nas instalações, ressignificar a percepção do sujeito sobre a sua condição de presença no mundo. “Caixas de

⁶ Kern, 1995, p-30.

⁷ Krauss, 1998, p-341-2.

memórias” traduz essa condição ao colocar pequenos objetos coletados e confrontados com uma nova perspectiva.

1.1 CASAS, MOBÍLIAS, CANTOS, PAREDES, CHÃO, JANELAS, CAIXAS E ARMÁRIOS (ENTRE DUAS ESTANTES)

Percorremos as estantes e nelas encontramos nossas antigüidades ali depositadas, com o instante particular da sua origem somado às partículas de poeira e também cada pequeno "entre coisas". Falo dos centímetros cúbicos capazes de abrigar ainda um corpo de nossa escolha. E, se esteve ali no passado, agora é um espaço de memória, embora seja tão estranho pensar esse "vazio" como algo ao negar-lhe o estado de subalterna espera.

Mas eis que nos deparamos com algo, entre coisas e espaços: uma caixa. E que objeto tão específico, enigmático, entretanto simples e com uma característica extravagante: a de abrigar uma porta. Como passagens ou fissuras, elas nos remetem ao seu interior, desdobram além da sua visualidade, condensando em um pequeno espaço apenas algumas de nossas lembranças. Essa pequena caixa a que me refiro, preta, cúbica, chaveada, puída, pertence à minha infância. Lembro-

⁸ Tessler, 2000, p-34.

me das pequenas fotografias em preto e branco, dos documentos cuidadosamente dobrados e dos botões coloridos e dourados perdidos no fundo. É assim que Walter Benjamin⁹, ao relatar uma caixa de costura, objeto que figurou em sua infância, descreve-a através de outras imagens, como fantasmas que se desdobraram incessantes e que nunca mais o abandonaram. A caixa de costura parece ser um objeto presente em qualquer memória. Quem jamais não se ateu por um instante diante dela e tentou desvendar seus segredos? É como numa mágica em que, ao se abrir, faz saltar seres que alimentam nossa imaginação e que, em seguida, com a ajuda de nossas mãos, já se transfiguram em cenários e atores. São botões, retalhos, linhas entrecruzadas ou equivocadas naquele lugar, outras perceptíveis coisas, mas que ninguém ousara tocá-las.

Contudo, o estranho de nossas vidas é que, em um outro lugar, num outro tempo, essas imagens sobrevoam sobre nós, trazidas agora na forma de pequenos quadros de formaturas em uma modesta escola secundária. Novamente sobre uma estante, pretos, com fotografias, rostos humanos aos milhares e iguais, contemplavam-me. Não pude negar a força do objeto mumificado, repleto de pequenas fotos de "mestres" e alunos colocadas ao lado de algumas frases de efeito e redundantes na sua forma de apresentação, seriada, com retábulo de madeira ricamente trabalhados, bem como da própria disposição das peças sobre a prateleira. É impossível não pensar nessa "tomada" do olhar, pois é como se todos os outros objetos: portas, cadeiras, mesas, lâmpadas, janela, parede, por um momento não existissem mais e, em outro, vivessem em função deles. Olhavam-nos friamente denunciando nossa posição, nosso lugar. Ainda que o nome abaixo de cada face afirmasse suas individualidades e, embora em cada um dos quadros estivesse impresso em letras garrafais um ano que nunca se repetiria, suas auras eram semelhantes. A imagem fotográfica não revela nossa singularidade; portanto, acaba nos transformando em "personagens" dentro de um ambiente social. Roland Barthes já havia denunciado essa condição irremediável a que somos submetidos ao sermos fotografados, a de ver nosso "eu" sugado na imagem.

"Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu "eu", (profundo, como é sabido): mas é o contrário que é preciso dizer: sou "eu" que não coincido jamais com minha imagem; pois é a minha imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou "eu" que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco"¹⁰

Porém, em alguns anos, há algo que renasce e reclama novamente por vida, a vida da imagem, ou a vida que ela produz, lidas por mim com um certo silêncio. É senão a caixa, a lápide, o túmulo, a sensação estranha e simultânea de perda e encontro.

Didi-Huberman enfatiza o poder das "coisas", em suma dos objetos artísticos, mais precisamente daqueles que dentre todos são promovidos por nossa escolha e operam em nós como imagens. Dialéticas, é como ele as define, por sua capacidade de jogar diante do sujeito e colocá-lo

⁹ Benjamin, 1995, p-127-9.

¹⁰ Barthes, 1984, p-24.

em estado de latência. Recorrendo ao conceito de aura de Walter Benjamin: "única aparição de uma lonjura por mais próxima que esteja", o autor esclarece o sentido dessa dialética, definindo-a na forma de um "duplo" : ausência e presença próxima e distante. Sendo assim, o objeto traz consigo a capacidade de suscitar outras imagens e símbolos presentes em nossa memória. É o próximo tornado longínquo e vice-versa.

"Aurático, em conseqüência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente"¹¹

Neste caso, o autor descarta o sentido mítico, de uso religioso, atribuído ao conceito de aura de Walter Benjamin, *"é preciso secularizar a aura, é preciso assim refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania"*.¹² Interpreta-o agora como uma fonte do sentir, que é a própria cisão, o sublime, o estranhamento, ou, dito pelo próprio autor, "quando somos olhados pelo que vemos". Aproxima também os conceitos freudianos de recalque, colocando as imagens como dotadas de uma capacidade de retirar uma parte do sujeito, trazendo à tona algo que estava escondido. O encontrado que se torna perda traz uma lacuna surgida dessa imagem em suspensão. É, senão, todo o jogo da dupla distância, de algo, embora tão presente e próximo, que nos traz algo de distante. É o ver inquietante que ele não cansa de sublinhar:

"O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do "dom visual" para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta."¹³

Didi-Huberman fala a respeito da "sensação penosa e contraditória de ser distanciado e invadido ao mesmo tempo" por uma imagem, revela a experiência de um confronto com uma forma transformada em presença, que ele traduz como um simples silêncio: *"ele o invade e o angustia, talvez porque suspenda, por outros meios, o discurso - ideal, metafísico - da forma bem formada, plena; e porque nessa suspensão nos deixa sós e como que abertos diante dela"*.¹⁴

E como não pensar a obra a partir dessa cisão inicial? Como não retê-la por alguns instantes em um relato de uma experiência pessoal? Pois estes trabalhos não partem senão desses pequenos fragmentos de tempo e espaço.

¹¹ Didi-Huberman, 1998, p-149.

¹² Idem, p-157

¹³ Idem, p-77.

¹⁴ Idem, p-122.

1.2 ATOS DE DESLOCAMENTOS NOS ESPAÇOS COTIDIANOS

O espaço urbano sofre hoje uma nova realidade, tais as redes intrincadas de grupos distintos convivendo mutuamente. Basta um olhar atento a nosso cotidiano na cidade para constatar tal fato. São diferentes “tribos” em pequenos limites territoriais. As possibilidades de interação do sujeito, nesses diversos ambientes, hoje, passa a ser quase uma condição de sobrevivência.

Mas podemos também pensar nos objetos que, de alguma forma, operam uma aglutinação sobre o meio e os homens que o habitam. Nenhum lugar é vazio, mas, ao contrário, é construído agregando-se coisas. Como poderíamos, por exemplo, pensar em um lugar de culto, sem levar em conta toda nossa tradição iconográfica cristã, sem as imagens, santuários e altares? Um exemplo clássico é o movimento barroco, já que com seu dinamismo e profusão possibilitava entre outras coisas estabelecer com o católico uma oportunidade de comover e acordar para a fé.

Testemunhei recentemente um exemplo, nada incomum, a respeito das relações que são estabelecidas entre sujeito e objeto. Durante os primeiros meses do ano, em quase todas as manhãs, deparava-me com um corpo de uma mulher em meio a um emaranhado de tecidos sobre a calçada de minha casa. Presos a eles inúmeros objetos ligados por fios ou guardados em sacos transparentes, todos à mostra para quem quisesse ver, mas era quase impossível distinguir o humano das coisas. Um mendigo faz parte dos grupamentos excluídos das estatísticas, pois ocupam posições intermediárias entre os espaços oficiais. São indivíduos que desenham seus próprios caminhos, alheios ao restante do mundo.

Mas minha atenção sobre aquela senhora sem nome, espécie de ser estranho ao próprio corpo, recaiu sobre este seu ato, tão semelhante ao meu, sua obsessão em coletar e guardar

coisas. Notei também que uma de suas mãos sempre segurava aquilo que aparentemente parecia ser o objeto mais valioso. Aquele pedaço de artefato, preso ao punho que sempre o cerrava com imensa força, na verdade, era o que rompia com o espaço que eu tinha pela frente todas as manhãs para atingir meu objetivo. Numa das vezes, notei que parte dele havia se desprendido e foi quando pude perceber o que era de fato: fotos recortadas de revistas. Imaginei-os como sobras de memórias do passado de quando ainda tinha uma condição mais humana, numa tentativa quase vã de, com isso, manter-se pertencente ao mundo.

O artista Krzysztof Wodiczko apresenta na mostra Arte Cidade 2002, em São Paulo, uma série de veículos (ilust. 1) projetados para estas populações marginalizadas e migratórias dos grandes centros. Eles são equipados com uma série de recursos capazes de garantir algumas atividades diárias de seus usuários, como, por exemplo, espaços para dormir e guardar seus pertences ou objetos coletados, dispendo também de alguns mecanismos para locomoção. Como que saídos de um romance Kafkaiano, esses homens e mulheres, revestidos com esses acoplamentos, meio gente e meio bicho, continuarão traçando trilhas diferentes daquelas estabelecidas pelo sistema. Porém, ao menos, quando se sentirem comprimidos pelo gigantismo das construções ou dos olhares curiosos, poderão refugiar-se em seus casulos-caixões em uma esquina qualquer da cidade. Essas próteses para virilidade, numa combinação entre estranheza e ironia, fornecem a possibilidade da construção de um espaço de identidade, bem próximo às mesmas condições identitárias a que está submetido qualquer sujeito contemporâneo, como apontou Muniz Sodré em seu texto “Reinventando a cultura”¹⁵. Nele o autor chama a atenção para as fragmentações e mutações que vem sofrendo o indivíduo, em parte, como causa de uma assimilação anestesiada das imagens vinculadas pelas mídias.

“Permanece o sujeito (nos termos da reflexão aristotélica sobre o mutante), mas sem unidade nem profundidade, disperso na vicissitude da pessoa. As imagens passam imperceptivelmente do tecido social para o corporal, dando vezo às identidades maquínicas ou bestiais, fornecendo matéria-prima para as mutações.”¹⁶

Portanto, se os veículos de Wodiczko promovem, em um primeiro momento, a criação de personagens estranhos e aberrativos, diferentes do nosso convívio cotidiano, estes mesmos nos obrigam a um olhar mais atento a perceber em outros indivíduos outras mutações identitárias, por mudanças físicas do corpo ou acoplamento de objetos a este, frutos de uma cultura eufórica, massificada e centrada no consumo e aferição do lucro.

“Assim como a televisão simula a realidade factual – temporalizando o espaço, pondo fim à dicotomia entre imagem e referente -, a biologia genética e as diversas tecnologias “cosméticas” (medicamentos, psicologia euforizante, produtos de beleza, “gender-clinics”, publicidade etc.) dão margem a uma livre combinatória da identidade pessoal. Incluem-se aí

¹⁵ Sodré, 1996.

¹⁶ Idem, p-176

desde a mudança de sexo até a montagem de personalidades combináveis ao ritmo da moda ou do gosto pessoal.”¹⁷

Poderíamos dizer, ao referir-nos aos objetos ligados a esta cultura, como sendo de um consumo iminente e imediato. Entretanto, interessa-nos aqueles que, pelo contrário, sejam significativos, estabelecendo uma relação singular com o indivíduo.



Ilust. 1 - Krzysztof Wodiczko, Veículo crítico, 2002

Estou convencido da impossibilidade de enumerar todos os objetos do mundo. Poderíamos, no entanto, colocá-los em categorias tais como os inventados e construídos pelo homem, pertencentes à natureza e escavados do esquecimento de um passado longínquo. Enfim, há uma

¹⁷ Idem, p- 173-4

infinidade de coisas, e cada uma com sua existência própria. Porém, o que gerou este trabalho pertence a uma outra espécie: aqueles de nossa “escolha”, “auráticos”, “estranhos”, “os que nos olham”. Contudo, pensemos nos outros que também nos cercam, pacientes e imóveis em seus lugares de sempre, ainda sem essa “aura” ou “estranheza”. E aqui, talvez, esteja o ponto que nos interessa: confrontá-los nas suas várias distâncias.

Sabemos dos objetos que convivem em nossos lugares cotidianos: enfeites, utilitários, móveis, e que, de certa forma, nos confortam sem que se abra nenhuma aura sobre eles. Podemos indagar em que momento um objeto deixa de ser comum e passa a um estado de latência? Quando um quadro de formatura passa de um simples signo de celebração a algo portador de lacunas?

Em seu livro, Van Den Berg¹⁸ narra no início do texto um episódio de sua vida, relativo às ressignificações dos objetos de seu convívio, que irei relatar brevemente. Em uma noite de inverno, ele aguardava, ansioso, a visita de um amigo e, enquanto isso, realizava alguns preparativos: acendeu a lareira e colocou o vinho, comprado no dia anterior, próximo ao fogo para que atingisse a temperatura ideal de apreciação. Inesperadamente o telefone tocou e ele recebeu o aviso de que não teria mais nenhuma companhia naquela noite. A decepção sofrida após todas as expectativas de que teria uma noite agradável tornara o ambiente uma clausura e o vinho perdera o agradável sabor, os objetos, enfim, assumiram uma nova dimensão.

“O que estava vendo então não era a garrafa verde, com o rótulo branco, a cápsula de chumbo e mais detalhes; o que estava vendo realmente era, pois bem, alguma coisa como o desapontamento causado pelo fato de que meu amigo não viria ou pela solidão da minha noite. É claro que eu via a garrafa com o rótulo branco, a cápsula etc. etc. mas o fato de ver essas coisas significava que eu “pulava” por cima do objeto “garrafa”, para “cair” sobre o valor que essa garrafa tinha adquirido para mim esta noite.”¹⁹

Vejamos um outro exemplo. Na perda de um ente querido, somos levados a nos confrontar com sua ausência, ao mesmo tempo em que temos, diante de nós, a incumbência de dar uma finalidade aos seus pertences. Alguns sofrem de uma angústia que só cessa ao se verem livres deles; não possuem mais aquela condição que chamamos de conforto, ao contrário, latejam sua própria condição de perenidade. Por vezes permanecem com poucas coisas, aquelas que ainda tragam alguma recordação, uma possibilidade de aproximação com o morto, portanto um objeto de culto. Paul Auster faz um relato preciso da estranheza que adquirem os objetos de um morto ao referir-se ao encontro que teve com os pertences de seu pai.

¹⁸ O autor procura em seu livro estabelecer as relações entre sujeito e o mundo a partir de uma leitura fenomenológica.

¹⁹ Van Den Berg, 1973, p-36-7.

Não há nada mais terrível, aprendi então, do que ter de encarar os objetos de um morto. Coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e no entanto não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em um mundo ao qual já não pertencem. O que se pode pensar, por exemplo, de um armário cheio de roupas silenciosamente à espera de serem usadas de novo por um homem que não virá mais abrir a porta?²⁰

Consideremos, agora, a fotografia em sua dinâmica própria. Como apontou Barthes, é um ícone de morte, na sua propriedade de um “isso já foi”, de um pretérito, que passa a um índice de vida no instante do encontro com o olhar conhecido. Eis, portanto, o objeto na sua condição de índice, da sua capacidade fenomenológica de mudança.

Quando avistei os quadros de formatura, percebi imediatamente a névoa que pairava sobre eles, porém convém lembrar o quanto aquela pequena escola esquecida e longínqua, com suas paredes e teto prestes a desabarem, produzia-me uma espécie de mal-estar. Portanto, precisava encontrar um ponto de emanção de calor, algo que denunciasse essa minha condição, pelo menos naqueles momentos de “anti-humanidade”. No entanto, quando imagino aqueles mesmos objetos em um outro espaço, em minha casa ou uma galeria, enfim, um novo território, imagino serem capazes de propiciarem uma dimensão diferente do olhar e me sinto invadido por uma imagem mais reconfortante. As distâncias se deslocavam e precisava fazer com que elas se reencontrassem novamente.

Entretanto, sei agora o quanto esses dois mundos já estavam mais próximos do que eu pudesse imaginar. Estavam unidos pelos espíritos das coisas que as fazem ser um lugar entre todos. Assim nos esclarece Michel Maffesoli: “*pode-se, no entanto, concordar pelo mínimo, no fato de que essas “coisas”, favorecem uma projeção fora da mônada individual e fazem, de cada um, um elemento do todo coletivo*”.²¹ A tese defendida pelo autor reforça a idéia do objeto e da imagem como elementos de comunhão, mesmo que isso ocorra de forma inconsciente, na medida em que ele me aproxima do outro, simplesmente porque projeta sua condição de ser pertencente ao nosso lugar.

O quadro de formatura naquele momento em que adquiriu dimensões imensuráveis atravessou meu corpo e o espaço que ele ocupava, fazendo com que eu olhasse minha própria posição. Aquele objeto que confortava a todos os outros, a mim colocava frente a um mal-estar. Este estranhamento era nada menos que um desencontro do corpo com o espaço que ele habita.

Minha postura não foi pautada na ironia ou no preconceito. Reconheci de imediato que tal objeto tinha sua importância. Possuía um valor de culto. No entanto, meu olhar singular sobre o

²⁰ Auster, 1999, p-17.

²¹ Maffesoli, 1995, p-124.

quadro de formatura não me permitiu comungar com aquele espaço social. A questão passa a ser, portanto, da posição do sujeito e de seus deslocamentos, ou melhor, do encontro com seu lugar, fazendo dele seu próprio ato de existência.

Entretanto, as proposições nesta pesquisa não têm a intenção de reproduzir aquele momento singular do meu encontro com o quadro. O importante é o movimento que ele pode propiciar entre o olhar do interlocutor sobre as “Caixas de memórias” ou os quadros de formatura e os objetos de seu cotidiano e o confronto entre estes espaços, de forma que se aproximem a ponto de se estabelecerem possíveis interlocuções.

1.3 DAS CAIXAS ÀS FRESTAS

No ano de 1999, produzi uma série de trabalhos com uma característica em comum: suas formas eram semelhantes às de uma caixa. E qual o atributo importante de uma caixa, senão o de ser guardadora de conteúdos, ao mesmo tempo que também os molda tal qual sua forma?

Na "Caixa com ar" (ilust. 2), o branco plano remetia à sensação de vazio, por uma condição de ausência ou espera. Um exemplo é pensarmos numa folha em branco como um espaço na expectativa de ser preenchido por um desenho ou uma palavra. A câmara preta preenchida de ar salta do branco vazio plano. E em cada dia perde ar, esvazia-se, tornando-se menor.

Em um outro trabalho, realizado posteriormente, "Caixa vermelha com dentes" (ilust. 3), o branco ganha algum volume e se adensa, criando relevos e invertendo sua posição, o de uma lacuna para o da lembrança. Assemelham-se a uma série de dentes caninos, como lembranças de uma perda de parte do corpo. Estão no interior de uma caixa e entre eles há um pequeno retângulo, também branco e lacunar.

Essas concepções estão ligadas à idéia da caixa como memória, como sendo ela portadora de objetos de lembranças de uma perda ou de um encontro, porém que se esvaziam com o passar do tempo, e, portanto, só um sopro de ar é capaz de dar vida novamente.



Ilust. 2 - "caixa com ar", 1999.



Ilust. 3 - "Caixa vermelha com dentes", 1999

Percebi os quadros de formatura também e mais do que nunca como portadores de memória. Suas fotos me pareciam um vazio e os nomes, pequenos relevos de lembrança. Nos trabalhos para este projeto, pensei, então, num preenchimento daquilo que eu considerei lacunas e resolvi me colocar nestas caixas. A primeira idéia era justamente as bocas e me fotografei (ilust.7).

Considero o sorriso(boca) como sendo significativo para representar uma personalidade, pois isoladamente cada uma indica um estado de espírito diferente, embora funcionem também como disfarces.

No outro trabalho, encontrei uma outra caixa: meu apartamento. E curiosamente pensei em nós também como caixas quando nos dividimos entre um sentido de corpo e outro de espírito, ou seja, às vezes nos sentimos como se olhássemos de dentro de uma delas. Refleti sobre esse olhar, de dentro e para fora, lá das frestas da minha janela. Um orifício de uma câmara escura (ilust.5). Todas essas partes compõem um único trabalho (ilust. 4) que se assemelha à forma do quadro original, porém, fragmentado. Completando a composição, em uma das extremidades há um pedaço onde se vêem inscritos três "is" (ilust.8) e também um fragmento do quadro de formatura original (ilust. 6).

Devemos nos questionar quanto ao vazio deixado por essas pequenas coisas e quanto ao porquê de termos sido escolhidos por elas. Enquanto muitos denegam os fantasmas que cada objeto projeta, preferi assumir o risco e me deixar povoar pelas imagens que surgem deles incessantemente. Olhar prateleiras ou os objetos que elas abrigam, para alguns, é como estar diante de uma parede branca. Podemos, porém, olhar além delas, enxergar pequenas frestas de portas que se abrem para nunca mais fechar. Eis um outro olhar sobre o mundo, através das fissuras. Falar através delas é desdobrar fragmentos escondidos. Freud colocou o artista como tradutor de nossos fantasmas de infância: sublimando-os, ele estaria redesenhando a realidade. O artista produz numa fronteira entre o inconsciente, a racionalidade e domínio da linguagem e a cultura. Assim, esclarece Jean Bellemin-Noel:

"O escritor produz, em geral, numa língua conforme aos usos da gramática, um discurso de quase-racionalidade e de quase mimetismo em face das condições da realidade; se ele se permite "licenças de expressão, se tem direito a uma visão "fantasista" das coisas, etc., sabemos bem que são exigências da arte. Sem o engajamento de todo homem, sem aplicação de sua inteligência, de sua cultura, mas também sem os "grãos de loucura" que, aos olhos do público, fazem do artista uma espécie de criança grande ou perverso inofensivo, não mais encanto possível. Para ser eficaz e reconhecido, um escritor literário não deve parecer nem demasiado convencional nem totalmente lúdico." ²²

O processo usado na elaboração desta pesquisa aproxima-se dessa tese, considerando-se as características da própria origem do trabalho e da forma inconsciente como ela se processou no seu início. É evidente que inúmeros textos e obras de outros artistas desencadearam caminhos e mudanças na construção das investigações. No entanto, uma parte essencial na elaboração dos trabalhos deve-se ao fato de permitir acesso às imagens que surgiram a partir daquele olhar atento sobre o quadro de formatura.

Didi-huberman, leitor atento de Freud e Lacan, insere uma acepção alargada na leitura de uma obra de arte, encontrando nela uma vida pronta a dialogar. Aproxima de certa forma a psicanálise da fenomenologia de Merleau-Ponty, que se encarrega de estabelecer relações intrínsecas entre o sujeito e o objeto. Desta forma, os dois não podem ser vistos absolutos e independentes. Assim, o autor, ao empreender a leitura dos cubos de Tony Smyth (ilust. 25), não busca uma interpretação psicanalítica sobre o artista, mas olha na superfície negra tal qual vê o escuro da noite, apreende o vazio interno como uma densidade e também percebe nos seus sete palmos de comprimento sua dimensão humana.

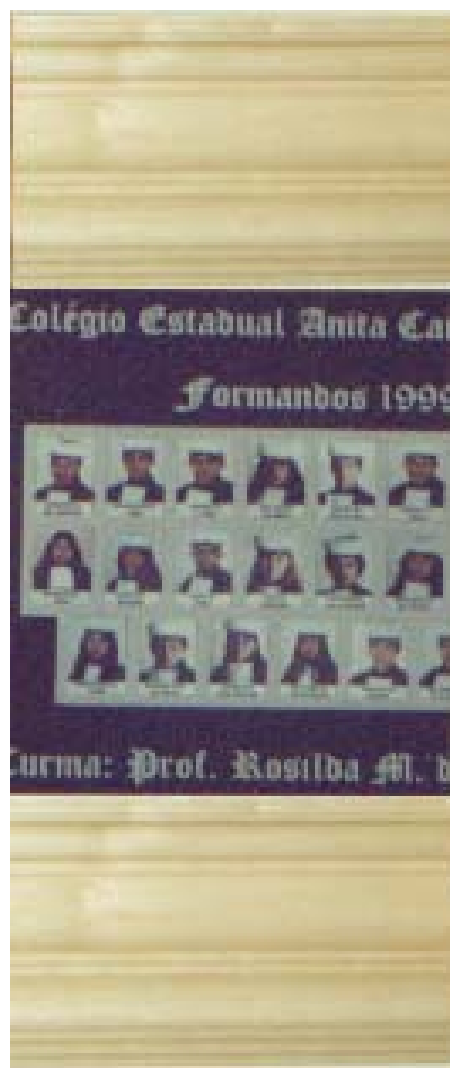


Ilust 4 - "Ninguém", 2001

²² Bellemin-Noel, 1983, p-33.



Ilust 5- "Ninguém", 2001 (detalhe)



lust.6 - "Ninguém", 2001 (detalhe)



Ilust.7 – “Ninguém” (detalhe)



Ilust.8 - "Ninguém", 2001 (detalhe)

Convém lembrar uma passagem de Jorge Luis Borges, referindo-se a metáfora, a qual é classificada com um número de poucos modelos e de infinitas variações. E acrescenta: “talvez o prazer esteja não em traduzirmos “milhas” por “anos” e “dormir” por “morte”, mas antes em sentir a implicação”²³. Portanto, o que há de universal e pessoal nos encontros entre sujeito e os objetos

²³ Borges, 2001, p-113.

de sua cultura? O homem, através de sua história, não cessou de construir incessantemente imagens sobre seus medos, prazeres e inquietações. A arte é um campo de conhecimento que tem como objeto de trabalho as interrogações humanas. De fato, o que me interessa numa obra é o que ela me instiga sobre o ser no mundo. Assim, o universal são os enigmas humanos que persistem no tempo; o individual é a imagem singular que toca a partir do enigma.

Patrick Corrilon, em *Le Lâzarde* (ilust. 9), é um bom exemplo de uma obra cujas abordagens poderiam ser múltiplas, mas simultaneamente busca justamente falar desta sensação angustiante, porém lúdica, das brechas que se abrem diante de nós através das ocorrências de uma imagem. Análogo ao meu projeto, usa um desenho que tenta reproduzir uma rachadura de parede. Junto a essa rachadura, há um pequeno texto que eu preferi transcrever, como se segue:

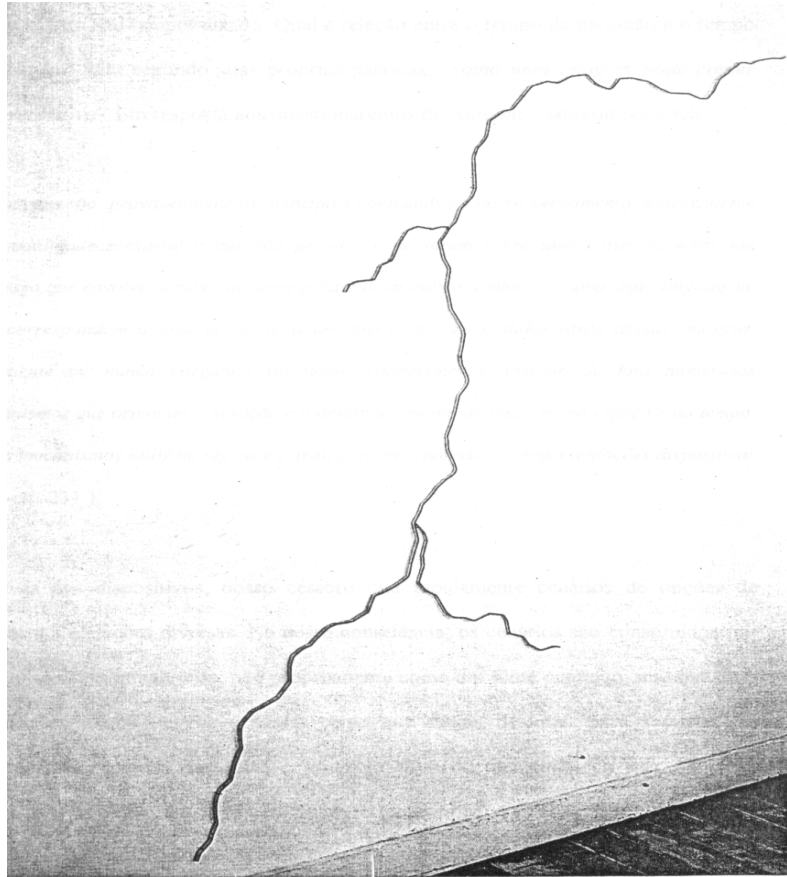
"Quando deixou sua casa, aos dezoito anos, Oskar Serti (Budapeste 1881-Amsterdã, 1959) estabeleceu-se em um sótão vizinho ao do poeta Virgil Banek. Apesar de não poder distinguir as palavras do poeta de onde estava, Serti era capaz de, apoiando as costas contra a parede que os separava, sentir através do corpo o ressoar dos versos que Virgil Banek, encostado do outro lado, recitava a cada noite numa voz tenebrosa.

Após tornar-se escritor, em 1902, Oskar Serti lembrou-se desse episódio e organizou suas primeiras leituras em público em apartamentos, onde pedia que seus convidados se apoiassem contra a parede e depois fechava-se sozinho em uma sala adjacente. Então, começava seus textos num tom grave, recostando-se contra a parede que o separava de seus ouvintes, que deveriam vibrar com o seu discurso. Infelizmente, a tentativa de Serti foi incompreendida e muitas pessoas o acusaram de temer expor-se e a seus textos diante do público.

Em março de 1955, depois de um longo exílio, Serti retornou a seu país coberto de honra. Durante uma visita às paredes de suas primeiras leituras, demorou-se em frente as profundas rachaduras que ali tinham surgido. Diante de uma platéia composta principalmente por aquelas pessoas que tanto o haviam criticado, Serti minimizou o papel do famoso terremoto de 1954 e, não sem lirismo, justificou a origem daquelas fendas pelo fato de que seus textos tinham finalmente conseguido vencer a incompreensão em que haviam ficado tanto tempo confinados."

Corrilon, artista que se tem dedicado a explorar as ligações entre literatura e artes plásticas, constrói em sua obra um estremecimento entre essas duas linguagens. Na medida em que procura estabelecer relações entre o texto e a imagem, o mais importante passa a ser justamente os entremeios, uma obscura zona de silêncio que se forma nas fissuras entre os seus limites e entre a forma e o sentido. E como fingir não ver o alarde provocado por uma parede que estremece nossa própria sensação angustiante de existir, além delas, as brechas?

Esse é o convite proposto ao espectador: atravessar as suas lacunas abertas, dar um passo adiante em direção ao espelho, reviver cada pequeno objeto, reinventá-los e, se elas nos trouxerem angústias ou alegrias, não importa. Vamos rir delas e, com esse riso, talvez saíamos vivificados.



2. NINGUÉM

Este capítulo aborda em suas especificidades os processos que desencadearam os trabalhos produzidos ao longo desta pesquisa e que podem ser caracterizados como decorrentes de uma série de situações, como, por exemplo: um diálogo com os trabalhos anteriores, que foram produzidos no ano anterior a minha chegada a Porto Alegre. Outra condição importante: eles são auto-referenciais; portanto, a questão da identidade está presente em todos. E, por último, apropriam-se de objetos da minha memória e do meu cotidiano e ressignificam-nos

2.1 NINGUÉM EM FOTOS 3X4

Aqueles quadros de formatura eram pequenos retábulos de aproximadamente 42 cm x 21 cm; traziam sobre sua superfície algo em torno de 30 pequenos retratos com seus respectivos nomes, somando-se ainda algumas frases comuns a esse tipo de objeto, como, por exemplo: “*a escola, grande fonte de sabedoria*”. Desse objeto inicial, restou um pequeno fragmento colocado no trabalho intitulado “Ninguém”. Ele foi mantido como um referencial (ilust. 6). O quadro foi retalhado, dividido, sendo que algumas partes encolheram-se e outras se expandiram (ilust.4 à 8) .

Eles estavam simetricamente dispostos sobre uma prateleira numa escola secundária de Curitiba. O fato ocorreu no ano de 1999. O que primeiramente me chamou a atenção nesses objetos foram as inúmeras pequenas fotos e a condição ambígua a que cada um daqueles indivíduos foi submetido. Ou seja, aquele conjunto, por um lado, tentava afirmá-los com uma identidade. Entretanto, por outro lado, através de sua seriação, acabava submetendo-os à condição de perda da singularidade de cada um deles. A confirmação desse fato pode ser verificada pela presença marcante da instituição, conduzida através de uma série de elementos, como, por exemplo, o brasão ou a moldura. O trabalho “Ninguém” parte desta questão que foi incitada pelos quadros, ou seja, a posição do sujeito no espaço do mundo. O que fica evidente é uma ironia em relação ao espaço institucionalizado. As várias escolas que conheci eram lugares sem memória e permanecem, entre um ano e outro, apenas algumas notas guardadas em um arquivo geralmente conhecido como morto. Aqueles quadros foram as únicas tentativas que encontrei para tentar manter um registro de passagem, o que já significa uma tentativa de permanência e de construção de uma história, embora, ao meu ver, malsucedido. No entanto, não foi por essa leitura que me senti atraído pelo objeto.

A questão que de fato vai me interessar é a da identidade causada por esse estranhamento do corpo em relação ao espaço, mas percebi que não era propriamente a daquelas pessoas representadas nas fotografias, mas somente a minha própria. De fato, era aquilo que via: nenhum detalhe da cena me importava, nem as vestes, ou os rostos, nenhum olhar, na verdade todas me pareciam banais, o “punctum”²⁴ que senti naquelas fotos era meu próprio vazio, saltando sobre mim de todos os pontos daquelas fotografias. Porém, é claro que, inicialmente, não tive clareza sobre o que sentia sempre que os via. Sigmund Freud esclarece a esse respeito no seu texto sobre o estranho, ou seja, quando algo que, aparentemente, nos parece tão distante nos toca a ponto de sentirmos que faz parte de nós: *“o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”*. É, portanto, o recalque, o próximo trazido à tona através daquilo que nos parece distante.

Não pude, por nenhum momento desviar-me daquelas lápides. Chamo-as assim por suas semelhanças às fotos encontradas nos cemitérios: sem singularidades e despidas de qualquer lembranças ou possibilidade de se imaginar um sujeito. Menciono isso porque é essa a impressão que aquelas fotografias me causam, sempre idênticas; parece que não nasceram para nenhum outro uso, senão este de guardar o lugar do morto.

Talvez tenha sido mais do que uma coincidência a semelhança desses quadros a lápides. E qual fotografia não está ligada ao sentimento de morte? Esta ausência que todos seremos um dia e como resto ficarão as fotos, lembranças, imagens, enfim.

E é de fato o que via naqueles quadros: signos de morte. E talvez parecessem tão estranhos

²⁴ Barthes, 1984, p-46. Roland Barthes denomina como punctum os detalhes encontrados em uma fotografia que de alguma forma nos excitam, aderindo-se ao nosso olhar.

pelo fato de nunca pensarmos em nossa própria morte. Freud já havia constatado tal fato: *"no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade."*²⁵

O quadro, como foi apresentado acima, é descrito como uma superfície, uma camada inicial. A sua face é o primeiro ponto a ser descrito. Meu olhar, primeiramente, foi tautológico frente ao vidro no qual o meu pensamento operou um simples resultado. Vi semblantes, mas logo percebi o equívoco. Precisei de um outro olhar, tentando as profundezas, e deparei com outro plano: o de uma pura crença, ou seja, que nesse fundo se encontra o culto ao morto, face ao retrato moribundo de um vivo. No entanto, como descrito por Didi-huberman, ver "constituindo" é ultrapassar o tautológico e a crença, olhar no "entre", e é nessas frestas que as superfícies se desdobram, voltando-se contra o olho, temporalizando nossas subjetividades. É nesse sentido que Didi-huberman ultrapassa, no encontro dessa abertura, a sublimação de um puro recalque, pois dá lugar a possibilidade de um ser que se faz sujeito, diante de um objeto constituindo-se em um quase sujeito.

É nesse momento, quando me vejo no *entre*, neste espaço intersticial, que surgem as questões de identidade que vão se tornar presentes em meus trabalhos posteriores. A minha pesquisa a partir das reflexões dessa produção tem encontrado neste tema e nas implicações que possam ser apontadas direções para se pensar essa ausência, esse vazio, e o quanto estão relacionados com uma relação entre meu corpo e os espaços que me são inerentes, ou, mais precisamente, as perturbações ou estranhamentos nessa relação entre mim e o mundo.

A artista Anna Kutera, em sua obra "Morfologia da nova realidade", (ilust.10) utiliza-se de uma série de fotos de seu rosto acompanhadas de textos que são inseridos como uma espécie de legenda. Todas as fotos são muito semelhantes, diferem apenas por um leve movimento do pescoço e nota-se também um olhar um pouco menos tímido em uma das fotos. Enfim, todas elas são destituídas de uma expressividade que pudesse indicar algum indício de identidade. Poses para fotografia. Comuns, passivas. O que a artista propõe é aguçar nosso olhar diante de uma imagem fotográfica como constituinte de um olhar sobre o sujeito. Esvaziamento ou preenchimento? Verdade ou mentira? Exibição ou anonimato? Ora, a imagem e sua multiplicação nunca estiveram tão presentes em nosso cotidiano. E é bem verdade que essa realidade tem contribuído para deslocar o sujeito para uma massificação, perdendo-se cada vez mais nossa particularidade. E, olhando essas fotos, a pergunta que surge é a seguinte: o que há de singular nelas? Porém a resposta é sempre um vazio.

Do quadro de formatura inicial, restou um pequeno fragmento como referencial. O quadro foi retalhado, dividido; algumas partes encolheram-se e outras se expandiram (ilust. 4 a 8) . Esse corte, a

²⁵ Freud, 1996, p-299.

fragmentação e a montagem abrem espaços vazios entre as partes, tornando-se um elemento bastante significativo na abordagem sobre a questão da identidade. Em um trabalho bem próximo, Márcia Xavier (ilust. 11), ao fotografar partes de seu corpo e ordená-las numa ordem aleatória, produz essa condição de corte e de fragmentação e alude a uma despersonalização. A foto é tratada numa condição de uso simbólico, coisificada, negando-se, portanto, seu valor de subjetividade.



1 It is the 5th of January, 1976, 8:10 P.M.
I am comfortable in the armchair while
Bernardo is taking a photograph of me.
The photograph is taken from above next
and in five minutes.

A SITUATION STIMULATED - ANNA KUTERA 1/11/1976



2 The lamp decides my eyes so
I can hardly keep my eyes open.

B SITUATION STIMULATED - ANNA KUTERA 1/11/1976



3 I have made up an arrangement:
- me
- the grand lamp 220v, 60w
- the lampshade, porcelain 140,75
- the chair black - white 140,50
- Bernardo

A SITUATION STIMULATED - ANNA KUTERA 1/11/1976



4 You are standing in front of me.
I have created almost an ideal
situation for conversation.

B SITUATION STIMULATED - ANNA KUTERA 1/11/1976



5 But I do not wish to talk
with you.

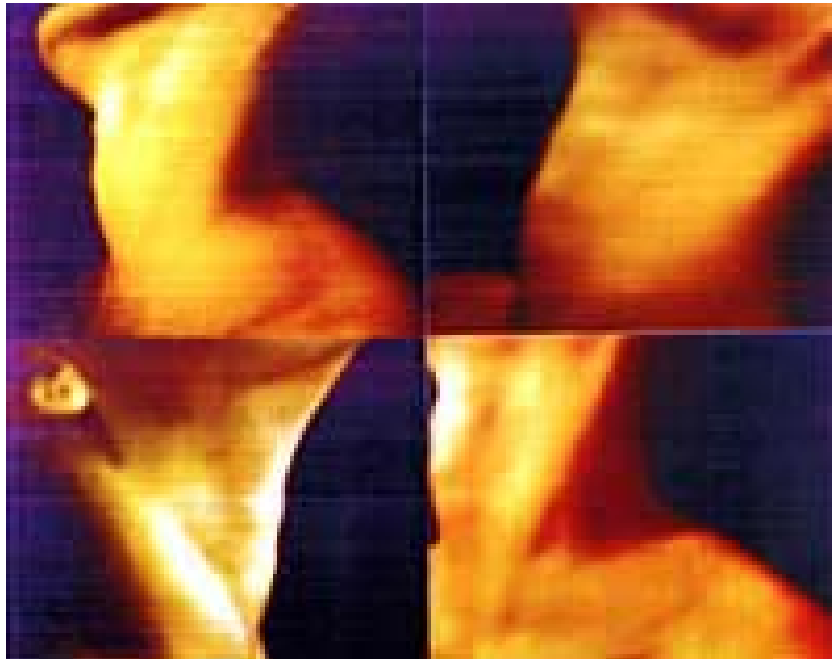


6 This pronouncement is not a
monologue, either.

Ilust. 10 - Anna Kutera, Morfologia da nova realidade,

Em um dos pedaços, cada pequena foto de mestres e alunos foi substituída por um fragmento de rosto, ou, mais precisamente, meus lábios, fotografados entre distintos instantes, que vão de uma posição cerrada ao riso frouxo. As bocas expressam um estado de espírito diferente, em contraste com as antigas fotografias que, por sua posição estéril, anulavam a singularidade do indivíduo . Percebe-se nelas, nitidamente, a presença da instituição como modelo de um comportamento, que também é ratificado pela tradição do objeto como prova e registro para posteridade.

A situação proposta agora, neste novo trabalho, alongou-se e perdeu as noções do limite antes impostas pelo quadro. Estilhaçou-se em fragmentos distantes da contigüidade, não há mais um fim nem um começo, onde inicia ou termina o riso.



Ilust. 11 - Márcia Xavier, sem título, 1997

As posições da foto, embora ainda balizadas pela ação da moldura de madeira, conduzem a um pensamento de movimento, vida, antagônico ao equilíbrio extremo da horizontalidade. E o riso nada mais é do que a ação que nos projeta para fora, é soltar fantasmas, extrapolar as dimensões da caixa.

Nenhuma das inscrições contidas no objeto permaneceu.

As imagens não são mais fotografias, e sim impressões "grosseiras", mais exatamente pontos de impressão produzidos por uma máquina que incessantemente encontra o local exato para cada um deles em uma superfície de papel. Pude acondicioná-las em um disquete. Essa imagem passa a ser composta de pequenas partículas de poeira metálicas dispostas sobre um disco de acetato. A sua condição de índice fotográfico esticou-se para fora de seus limites, perdendo, assim, sua contigüidade com o referente. Poderíamos pensar em um desenho construído matematicamente, portanto, digitalizada e não finalizada, permitindo, assim, uma interatividade sobre ela, ou seja, uma simulação. Ora, forma-se então um impasse, um paradoxo, ou seja, de uma imagem que seria uma representação simbólica de um estado singular e não mais condicionado pelas exigências do "acontecimento", a formatura, agora é inventada pelo computador.

Se há palavra possível de traduzir os quadros de formatura ou outras formas semelhantes a este artefato que geralmente são colocados em prateleiras ou paredes, é "tempo", por algumas circunstâncias já descritas acima, mas indubitavelmente é o vocábulo instantâneo que circunscreve melhor cada fragmento perdido nos espaços cíclicos. Encontramos em Bachelard²⁶ uma definição bastante plausível a respeito desse estado singular do tempo que se forma na relação homem-objeto. Dialectizando com Bergson²⁷, ele estabelece a descontinuidade do tempo da consciência, já que esta sofre as hesitações, os silêncios e as ações. São os instantes que se juntam formando uma duração, o tempo é plural, efetivo, lento e múltiplo. Nas aporias de Zenão, uma flecha em vôo está imóvel, pois cada instante é um ponto de repouso no espaço e no tempo. Do percurso totalizante à multiplicidade do tempo. A memória se firma em nós por nossas escolhas. Resgatar nossas imagens é vivenciá-las no presente e reinventá-las em nosso desejo futuro.

O trabalho "Ninguém" busca esse estado múltiplo de tempo e, por certo, ambíguo. Fragmentados, os lábios seguem sem concordância e cada um está eminente, isolado. Três **is** são seu infinito.

No quadro de formatura, observa-se em uma de suas pequenas regiões, entre aquelas que comportam bordões do tipo, "à escola, a grande fonte de sabedoria", três insignificantes **is** (ilust. 7), inscritos, solitários, incrédulos, de fato erros tipográficos de algum ajudante desatento. Na primeira vez que os vi, pensei que poderiam ser **as** ou que poderiam não ser uma unidade, algo do tipo **aie**, ou que poderiam ser maiúsculas ou gigantescas. Isso era impossível, eram sim três pacientes **is**, minúsculos, quase imperceptíveis. Estavam lá, denunciando os bordões. Foi então que percebi todo o jogo de palavras compondo aquela estranha lápide, como uma linguagem associada à imagem fotográfica, que luta em vão, desesperadamente, para corresponder ao que supôs seu autor.

²⁶ Bachelard, 1992.

²⁷ É que para Bergson o tempo só pode ser sentido pela continuidade de nossa vida interior e somente uma consciência individual pode sofrer a ação do tempo.

Entretanto, três pequenos **is**, mas não todo ou qualquer outro **i**, somente aqueles, presos em suas janelas, tortos, ímpares, denunciam sua vã luta: a de dizer sobre coisas, de sua estúpida ironia e ressoam como eco à única palavra possível de ser escutada: morte, escrita em uma lápide fria e negra.

Esses mesmos **is** agora se encontram em um outro fragmento de fundo preto, inscrito sobre uma placa dourada representando um diploma. Muitos significados podem ser atribuídos a eles. Falo de uma busca por imagem que poderia se formar na leitura dessa palavra. Mas numa primeira olhada não consigo vê-la como uma imagem imediata, significante e correspondente. É um não-sentido. É silêncio, o mesmo silêncio que se forma diante de um espelho. A busca de mim e do outro. Dessa forma encaro-o como um elemento muito perturbador, uma exclamação, um estranho, produzindo um retorno aos outros três elementos. Procuo outros significados nestes e retorno novamente aos **is**. E o que possuem em comum? Espelhos. Fragmentos de imagens humanas. Imagens de mim. Um auto-retrato. Risos criados com a ajuda de um computador. Podemos pensar, portanto, que **is** pronunciados também podem assemelhar-se a um riso, do tipo irônico, de um tom baixo, quase inaudível, tímido. Podemos até encontrá-los no riso de um personagem infantil de histórias em quadrinhos. Rir de uma situação na qual aquela forma encontra dentro da instituição uma função de legitimidade. Os arabescos enfatizam-na, como uma redundância indispensável para confirmá-la.

O **is** são predominantemente verticais, como todo e qualquer **i**; e projetam-se além do seu espaço através de um pingo (gota), condensando-se em uma forma humana estilizada, fálica e totêmica.

Dois dos meus trabalhos anteriores: “As três meninas” e “As três meninas mortas”²⁸ (ilust. 12 e 13), também possuíam este aspecto de totem, por sua posição ereta. No entanto, sua dimensão espreita uma certa sensação de simulacro, representação, e por isso suscitaram em alguns visitantes, pelo menos os que pude observar, uma frustração. Todos imaginavam e até sugeriram que elas tivessem a dimensão humana. Porém, não pude concordar, pois sei que eles esqueceram-se de um pequeno detalhe: olharam através da transparência do acrílico e não viram a caixa, o prisma que as protegia, estando assim fetichadas, carregáveis, manipuláveis; também não viram o material de que eram feitas, matéria prima industrial, nylon de alta tecnologia; portanto, eram tão próximas a nós como tantos outros objetos de nosso cotidiano e não despertavam o amedrontamento que poderiam causar como corpos humanos.

Este trabalho estava disposto diametralmente, sendo impossível funcionar isoladamente, remetendo ambas a um mesmo objeto, dando significado a toda essa estranheza, a de se proporem serem a mesma, contendo um misto de oposição e semelhança, o preto enlutado e o colorido lúdico. Era um jogo no qual nosso olhar fazia parte, arremessando-as da morte à beleza e vice-versa

²⁸ Obras expostas em junho de 1998, no Museu João Turin em Curitiba.

infinitamente. Um verdadeiro jogo de espelhos e a paradoxal sensação do distante tornado próximo tanto quanto foi sentido nos quadros de formatura.

O totemismo para Freud era um mecanismo de supressão de um desejo, por isso seu gigantismo, seu lugar de destaque na tribo, pois tinha a função de evitar o incesto. Nossos totens modernos, porém, não precisam de nenhum gigantismo, podem ser talvez uma simples fotografia. Quem não se lembra desses quadros antigos de parede, refiro-me àqueles de pai e mãe, lado a lado, sérios e vigilantes. Em minha casa nunca houve um destes, mas lembro-me da imagem de um Cristo com olhos ameaçadores e mãos que apontavam para o coração aberto em chagas. Quantas vezes não me deparei frente a ele, mirando-o assustado, ele, um sujeito sem corpo e sem carne, só uma imagem, um totem no centro da sala.



Ilust. 12 - "As três meninas", 1999



Ilust. 13 - "As três meninas mortas", 1999

2.2 EU E OS OUTROS EM FOTOS 3X4

Encontramos na nossa paisagem urbana uma alta reprodutibilidade de imagens, sejam elas por meios mecânicos, ou pelas novas tecnologias de comunicação. A consequência de tudo isso é a banalização, que excede além do nosso consumo do visual, e vai ao encontro de todos os nossos atos e vivências diárias. Walter Benjamin referia-se a essa realidade ao constatar o empobrecimento das narrativas em decorrência da superficialidade cada vez maior de nossas experiências, mas talvez não tenha imaginado a que ponto chegaríamos. Percebemos que os detalhes de nossa paisagem urbana acabam-se somando a uma massa disforme na passagem apressada de um sujeito cada vez mais envolvido em suas tarefas e ávido por um consumo superficial de imagens. Qualquer obstáculo, qualquer elemento que venha lhe chamar a atenção não é suficiente para lhe tirar do seu rumo, pois qualquer pensamento, seja ele de um pequeno instante que não corrobore suas expectativas, se dissipará diante de seus passos apressados a caminho de sua direção.

Entretanto, um ambiente específico, um museu, por exemplo, ou mais precisamente os objetos de arte teriam a capacidade de, diante do olhar, jogar com nossas certezas e manter-nos em um estado de latência? De fato eles ampliariam nosso campo de reflexão? E em que medida eles desviam-nos do nosso hábito cotidiano?

Os *readymades*²⁹ de Duchamp parecem esclarecer a esse respeito, ou seja, os objetos banalizados por nosso contato repetitivo acabam por somar-se a uma paisagem totalizante na qual não os distinguimos, a não ser pelo seu uso funcional. Ao retirá-los de seu contexto usual e ao colocá-los em um novo, perdendo assim seu uso prático, ele acaba por produzir esse estranhamento, incitando-nos a vê-los além de sua utilidade ou até mesmo de sua forma e a considerá-los a partir de uma nova realidade, concebendo assim novos significados. Porém, na verdade, os diversos *readymades* propostos por Duchamp, como, por exemplo, a pá, o mictório, a roda de bicicleta, entre outros, ao serem colocados em uma sala de exposições, obrigaram-nos a modificar nossos códigos de abordagem sobre eles, antes objetos de uso, agora objetos de arte. De fato, o que a atitude de Duchamp causou foi a de nos impelir a olhar para o próprio modo de se conceber a obra de arte, haja vista que, a partir dele, criou-se um novo paradigma, de uma obra "retiniana"³⁰ para uma obra "idéia", invertendo toda uma tradição que via no "ofício" uma condição essencial para o artista. É o que nos diz Rosalind Krauss, pois, segundo a autora, os *readymades* não podem ser reconhecidos da mesma maneira como se reconhece uma pintura cubista, ou seja, não podemos refletir a respeito de seus

²⁹ *Os readymades eram objetos comuns, manufaturados e encontrados facilmente no nosso cotidiano. Eram transformados em objetos de arte por um simples ato de escolha. "A Fonte" (1917) é um dos readymades mais conhecido de Duchamp, um mictório enviado secretamente a um salão de artes na Sociedade dos Artistas Independentes sob o falso nome de Robert Mutt. Sua obra gerou uma grande confusão, sendo inclusive inicialmente negado pelo júri da mostra, ao propor um objeto comum como obra de arte. Em diversos estudos e monografias, o vocábulo "readymades" aparece em diferentes grafias. Optamos por esta formulação, conforme os escritos do próprio artista.*

³⁰ *O termo retiniana era utilizada por Duchamp para definir a arte considerada por ele essencialmente visual.*

aspectos formais, tampouco estabelecer uma rede intrínseca de significados propostos ou mesmo desconhecidos pelo autor. A questão apontada por Duchamp refere-se justamente a sua provocação ao sistema de arte.

"Qual é a expectativa de significado que projetamos nas obras de arte? Por que as concebemos como declarações que devem transmitir ou materializar algum conteúdo? Além disso, se tal conteúdo é gerado por nós mesmos - por nossa necessidade de encontrar um significado -, será justificado acreditarmos num vínculo causal desse conteúdo com o criador do objeto"³¹

No trecho acima, Rosalind Krauss refere-se a algumas leituras psicanalíticas que buscavam nas obras de Duchamp aspectos psicológicos do autor. Mas o que fica evidente e o que nos interessa neste caso é o deslocamento que ocorre nas relações que estabelecemos com uma obra de arte, ou seja, o objeto confrontado com o espaço de exposição que nos obriga a um outro olhar, mais atento.

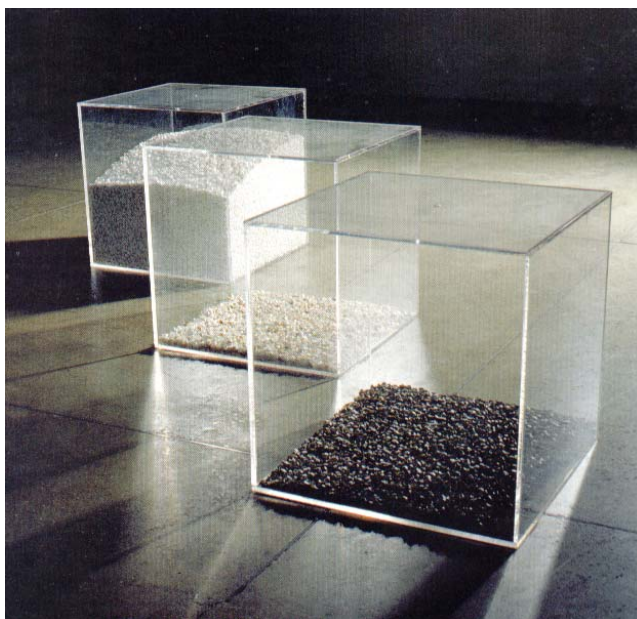
Portanto, ainda podemos pensar na possibilidade de ver em outros artefatos deslocados de seus ambientes um estranhamento, instigar-nos a pensá-los longe de uma provocação ao sistema vigente da arte e concebê-los como modos de operar no sujeito uma revista em nosso olhar sobre os objetos e as significações que projetamos sobre eles.

E que significados tem um quadro de formatura? E que significado tem agora, depois de transportado a um novo ambiente?

Jac Leirner, em sua obra "Acrílico, papel e papel-moeda" (ilust. 14), junta em várias caixas transparentes acúmulos de materiais. Segundo Tadeu Chiarelli³², são retiradas de seu consumo usual e colocadas em um novo circuito de consumo: o da arte. Nesse trabalho a artista nos conduz a uma simples questão: a arte possibilita de fato um novo olhar sobre as relações homem-objeto, e, conseqüentemente, uma resignificação sobre o sujeito? Esta pergunta se repete sempre que nos encontramos frente a um objeto de nosso convívio, colocado em uma situação de estranhamento.

³¹ Krauss, 1998, p-97-8.

³² Chiarelli, 1997, 204.



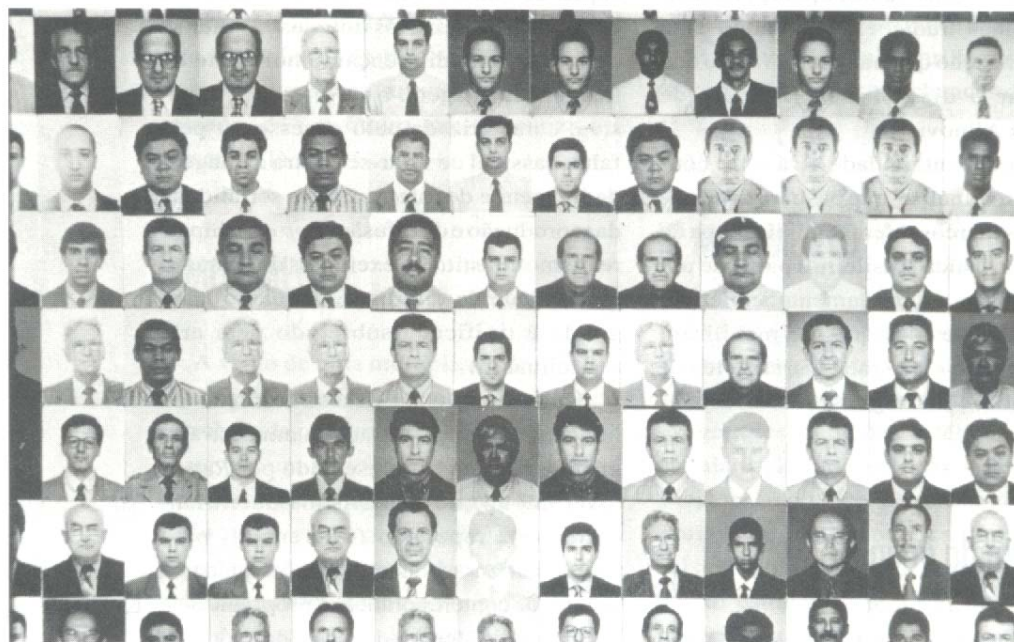
Ilust.14 - Jac Leirner, "Acrílico, papel e papel moeda",

Cristina Guerra, em sua obra "Retratos" (ilust.15), composta de 32.832 fotografias retiradas de carteiras de identidade e montadas sobre um gigantesco quadro, remete-nos também a essa estranheza ao ver um objeto de uso em um novo ambiente, obrigando-nos a percebê-lo a partir de novos pressupostos. Cada pequena fotografia junta-se à totalidade, rompendo com a identidade do sujeito. E como não nos sentirmos colocados neste painel, ao avistarmos nossa própria imagem em formato 3x4 sobre qualquer documento? Annateresa Fabris analisando-a, enfatiza essa despersonalização promovida pela fragmentação.

"Mesmo que o sujeito consiga reconhecer-se naquela multiplicidade indiferenciada, o que ele viverá será a experiência da despersonalização, não da singularidade. Sua identidade nada mais é do que um fragmento de uma identidade difusa, regida pela reprodução, pela repetição, pela simulação, que remete o indivíduo ao contexto exterior e a uma paisagem social marcada pela fragmentação, pela descontinuidade e pelo deslocamento."³³

O que Cristina Guerra propõe é explorar os significados da personalidade e da sua perda, usando para isso imagens fotográficas, e provocar no espectador essa sensação de encolhimento. O que proponho em meu trabalho é um duplo sentido, um ir e vir, ou seja, resgatar a sensação de perda e reencontro dessa individualidade frente às imagens que percorremos no nosso cotidiano, pois só podemos pensar em ressignificar se formos atrás da perda, do instante crucial dessa lacuna que se abriu em nós. É um jogo incessante de pequenas memórias perdidas e de intervalos que, deixados para trás, devem ser vivificados e repensados em um novo encontro.

³³ Fabris, 1998-99, p-72.



Ilust.15 - Cristina Guerra, "Retratos, (detalhe),1989-96

A fotografia, por todo seu poder mítico que exerce, nos oferece uma experiência importante neste campo, sendo uma constante em meu trabalho. Nos quadros de formatura, a moldura, ricamente trabalhada por um artesão, com as palavras inscritas em letras que buscam em suas formas representar a seriedade do evento unem-se às pequenas fotos enfatizando esse aspecto mórbido. Mas de fato a imagem fotográfica, por si só, remete-nos, na verdade, a uma forma cíclica de existência, como que da vida à morte e desta novamente à vida. Philippe Dubois, ao entender a fotografia como índice, coloca-a em condição de ruína do real; não se pode entendê-la como símbolo substituto da realidade. Pensar assim é pensar tautologicamente. Ela vai além da aparência visual a uma experiência singular com o sujeito. Toda vez que ele a olha, é algo diferente, é um novo instante, uma nova hesitação, um novo silêncio.

"É essencialmente por aí que se explica um bom número de usos e de valores do meio-valores e usos mais ou menos pessoais, íntimos, sentimentais, amorosos, nostálgicos, etc, usos sempre adotados nos jogos do desejo e da morte e que tendem todos a atribuir à foto uma força particular, algo que faça dela um verdadeiro objeto de crença, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio da realidade ou de qualquer

esteticismo³⁴

Aquilo que nos parece morto em um tempo longínquo reclama por vida, e essa vida não está em outro lugar a não ser em nós mesmos.

Roland Barthes, em seu ensaio sobre a fotografia insiste nessa situação ambígua a que nos remete uma "foto". Ele vê na foto a própria condição de finitude humana e a morte da personalidade do indivíduo representada simbolicamente pela imagem. Quando vi o quadro, interessou-me o fato de ver na fotografia de um outro o meu próprio retrato, no qual vi também a morte. E quando vejo as fotos com pedaços de mim, nem ao menos me encontro. Contudo inventei-me como um outro. Mas é possível nos vermos em uma foto? A resposta talvez esteja no fato de que só sou tocado por ela, como uma coisa real, quando encontro o que Barthes chama de "êxtase fotográfico", ou seja, o que me cativa na foto é a singularidade que a une a mim e, portanto, me sinto vivo através dela. Caso contrário, meu interesse encontra-se num olhar melancólico, curioso, engraçado, que faz dela um lugar comum, uma coisa entre tantas outras.

Em um dos fragmentos do quadro de formatura, as fotografias foram substituídas por outras. Estas, agora, foram realizadas a partir das janelas de minha casa. Lembro que, em uma certa tarde, chamou-me atenção a luz que se pronunciava através da distância entre as duas abas de minha janela. Fui em sua direção e olhei por estas durante alguns minutos. Observei uma certa senhora que dormia no apartamento em frente. Pensei em fotografá-la, mas hesitei, tudo me pareceu óbvio demais, percorri os inúmeros intervalos da veneziana e só cessei quando avistei duas pequenas colunas fincadas sobre a calçada em frente. Era como se fossem barreiras, ou melhor, uma porta invisível na qual alguns pedestres atravessavam enquanto outros preferiam desviar-se. Pareciam-me também objetos fálicos, novamente **is**, que agora estavam sendo vistos das fendas de minha janela. Senti-me protegido numa posição confortável e com um objeto manipulável nas mãos que tinha o poder de abrigar meu olhar: a câmera. Passei a fotografar cada pessoa; na verdade seria mais correto dizer espectros, leves presenças humanas que cruzavam aquele canal (ilust.16). Resolvi descer e atravessá-lo.

Krzysztof Wodiczko com sua obra veículo (ilust.17) pretende distinguir-se na paisagem promovendo uma situação de estranhamento e conseguir inquietar o olhar de cada sujeito que se depare com essa estranha figura que não condiz com outros elementos do ambiente urbano. Oposta a essa situação, proponho fingir ser comum naquele espaço, parecer estar ali junto aos transeuntes, naquela passagem entre os três pontos. Coloco-me na posição de um dissimulado, embora qualquer homem de uma visão calcada na aparência superficial das coisas possa me contradizer, pois eu estava ali.

³⁴ Dubois, 1998, p-79.



Ilust.16 - Paisagem da janela do meu apartamento

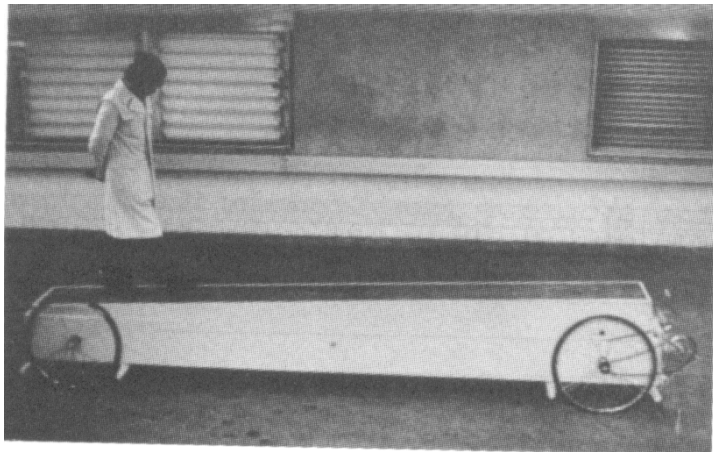
Porém, quando as vi pela primeira vez, senti algo absolutamente inesperado, não me reconheci em minha própria imagem, mas sim na imagem do outro, talvez em decorrência do fato de estar sendo visto e fotografado, e certamente não poderia fugir da pose que a fotografia nos impõe. É o que nos esclarece Barthes:

"Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer"
³⁵

Essa sensação estranha está ligada justamente ao fato de eu ter simulado minha estada ali naquele local, e que contradição penosa esta de se sentir estar e não estar em um lugar ao mesmo tempo. A singularidade que a tornava intensa e que me interessava nessas fotografias era, portanto, sua própria condição de testemunho do meu olhar.

Portanto, deveria pensar naquela situação de uma outra maneira, vê-las como distâncias, perceber os intervalos que unem todos os pontos, entre os três objetos eróticos e entre mim e a câmera. Era uma questão de posição que estava colocada ali e que é a partir de coordenadas de próximos e longínquos que desdobram nossas distâncias interiores, mas naquele momento estava sem elas, num vazio, mirando pontos.

³⁵ Barthes, 1984, p-22.



Ilust.17 - Krzysztof Wodiczko, "Veículo", 1973

Queria quebrar a barreira do meu próprio voyeurismo, ver-me sendo visto, teatralizando, fingindo em silêncio, escondido. Porém percebi que também sou aquele mesmo transeunte passivo, anônimo, atravessando aquela barreira que se abre sobre a calçada, sendo espiado através de uma fenda ou não. Mas pude brincar com isso, pensar nesta estranheza, nas distâncias que se abrem e fecham em nós todos os dias, nas nossas múltiplas paisagens, o quanto elas nos são tão comuns mas em momentos se degeneram, tornando-se irreconhecíveis. Pois é no momento em que não reconhecemos mais as coisas que surgem nossas hesitações e as certezas passam a ser dúvidas e o que vejo desdobra-se, abrindo-se como álbuns de fotografia.

Na parte central do quadro encontra-se um pequeno pedaço de espelho, viro meu olhar e ele expande-se sobre o negro e preenche toda superfície; e se me vejo no centro dele uma metade minha está preta, a outra branca; ou por vezes empalidece por completo; em outras está como sempre estive. Nosso olho só vê o fora e no espelho sempre nos olhamos como Narciso. Entrei em seu interior em definitivo, como Alice, sorri a sós e liberei-me do ego.

2.3 VIA

“Via” (ilust.18 e 19) possui uma configuração idêntica ao trabalho apresentado anteriormente, pois utiliza a mesma moldura como elemento de sua composição. Suas dimensões ampliaram-se, tendo agora cento e setenta centímetros, ou seja, a minha altura. Assemelha-se também a um estreito vão de porta, por sua ínfima largura, aproximadamente dez centímetros. A moldura também está aberta em sua parte inferior tocando e juntando-se ao chão. O vidro circundado pela moldura divide-se em duas metades: uma primeira é negra; a segunda, transparente e, portanto, também tem o branco da parede. Na metade branca sobre a parede e atrás do vidro está inscrita a palavra "V". De via. De ver. De passar. Também se configura como uma seta apontando para a parte negra e para o chão. As reticências indicam continuidade, embora sejam elas que acabem por deter nosso olhar como pequenos pontos de aderência .

A superfície, seja ela branca ou negra, jamais poderia ser desabitada, pois nela há reflexos do lugar, das janelas, das pequenas dobras de tempo e espaços, de matérias carregadas de ambigüidades e antagonismos, enfim imensuráveis. A metade transparente conduz a um outro espaço mais profundo. Assim, a moldura funciona também como uma fresta ou uma veladura.

Ao seu lado há um texto de minha autoria, transcrito a seguir.

Os participantes colocavam-se sentados em semicírculo num ambiente retangular e completamente fechado.

O xamã, no único evento em que se mostra a sua

aldeia após longos anos de escuridão, entra e se posiciona no centro.

Seu rosto é coberto por um pó branco, tentando velar a carne descascada de sua pele.

Todos devem permanecer olhando para o chão. Poderão ficar assim durante horas ou dias. Até que o primeiro olhe para a sua carne e todos cantarão :

_Você olhou para o olho, você é o escolhido.

O Xamã aproxima-se e presenteia-lhe (castiga) com uma máscara mortuária colocada em um saco (corpo).

Esta irá permanecer com ele para sempre.

Era hábito guardá-la em alguma prateleira para não apegar-se muito.

Assim que é aberta a máscara lhe dirá segredos... em sussurros.

O escolhido deverá cortar seu pulso e ele se calará. E a máscara se transformará em criança.

O escolhido para completar o ritual deverá percorrer o círculo, encenando expressões de pavor.

A cerimônia termina.

Ele contém um ritual de posse de um objeto, também estando presente um ato de escolha e passagem. Eis nossos ritos, da posse e da significação desses corpos, neste caso presenteado, escolhido, guardado, ferido e rompido de seu fluxo(sussurro). Esse rompimento é necessário, pois ele destrói a imagem e todo poder que ela contém e a substitui, colocando em seu lugar um brinquedo. É o jogo instalado, construído, que agora vela a evocação inicial. E o que são nossos xamãs senão nossos arquétipos, a mãe, o pai, a terra, a morte, que nos sobrevoam em nossos sonhos, sem rostos visíveis, escondidos? Mas, por um único instante, podemos vê-lo, e dele nasce essa nova imagem recôndita. Esse ponto é esclarecido por Sarah Kofman ao traduzir Freud em suas definições sobre arte: *"Para que o prazer possa nascer no espectador, diversas condições devem ser efetivadas; é preciso que os fantasmas do artista sejam mascarados e objetivados graças a um trabalho formal que, pela beleza criada, seduza, desviando a atenção..."*³⁶

É todo o sentido deste círculo, que perfaz um caminho da imagem fecunda inicial ao encontro da máscara e que encontra no outro o cúmplice desse devaneio.

³⁶ Kofman, 1996, p-135.



Ilust. 18 - "Via", 2001, 170x20 cm



Ilust. 19 - "Via", 2001 (detalhe)

Mas onde esses pontos de referência encontram-se ou se convergem? Descem ou sobem? O vidro é plano, mas também tem a qualidade de ser transparente, fazendo com que a luz atravesse até a parede. O espelho preto, que devia encobrir, encontra com seus reflexos o próprio chão que

pisa. A moldura que acomoda também é corte que a solta. A palavra mente. Resta o vazio silencioso e aqui está novamente o vazio.

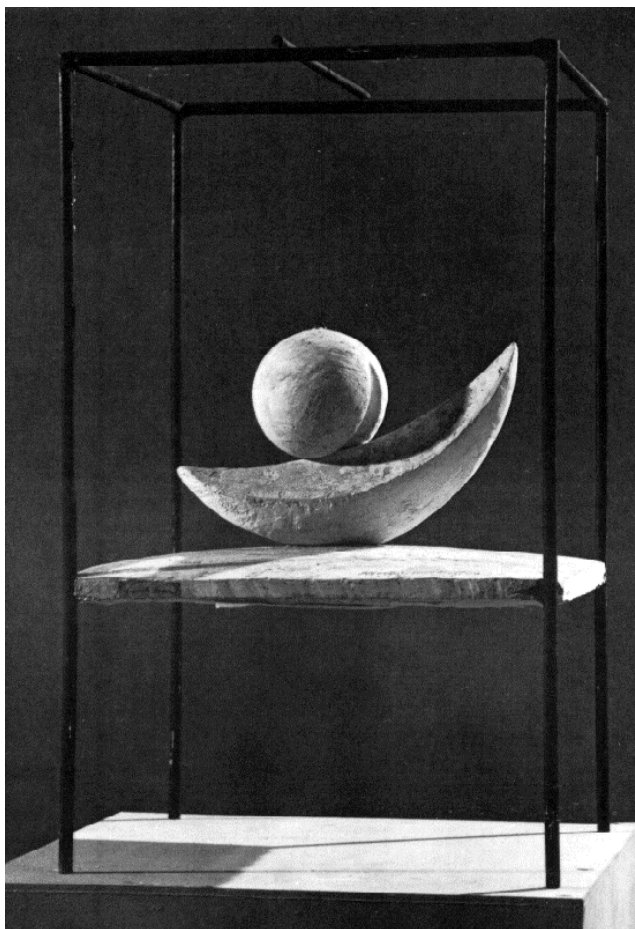
Via é, portanto, um trabalho que remete a inúmeras confrontações e ambigüidades. Confrontos entre o corpo circundado pela moldura e o vazio do espaço, ou de um olhar sobre a superfície negra e a profundidade da transparência do vidro. Esses deslocamentos são as possibilidades do sujeito como múltiplo no universo fragmentado do tempo e do espaço cotidiano. O texto é o ponto de parada, o momento em que esses movimentos causados pelo quadro devem se ater ao achado ou presenteado e começamos a estranhar o real. Assim, espaço e corpo se fragmentam e passamos a procurar outros pontos de vista e nos ancoramos nas coisas do lugar.

Heráclito, há quatro séculos, já nos havia dado a idéia do ser no mundo como devir, na imagem de um rio cujas águas que passam nunca são as mesmas. Mas há um instante que sinto que elas simplesmente paralisam. A forma simbólica que escolhi para isso é a do rosto de um xamã em um ritual ou em um quadro de formatura. Mas esse tempo é tão ínfimo que o turbilhão que vem a seguir nos toma por completo e nos deixamos levar novamente pelo ritmo das ondas, até a próxima parada. A escolha possível é não deixar esta experiência no esquecimento.

Rosalind Krauss, na leitura que faz da obra “Bola suspensa” (ilust. 20), de Alberto Giacometti, aponta para uma experiência análoga ao meu trabalho, a de uma “fissura” produzida no tempo e espaço da realidade. No caso de “Bola suspensa”, suas características formais e o movimento empreendido pela bola sobre a meia lua e a gaiola que a circunda fazem com que ela seja ao mesmo tempo pertencente ao mundo e também remetida à esfera de um lugar paralelo. Esta questão torna-se mais clara com um exemplo cotidiano vivenciado pela autora. Ela narra que, numa certa ocasião, viu-se mirando um músico tocando seu instrumento e que, por alguns instantes, sentiu-se absorvida de todo o restante, que a única realidade durante alguns segundos era o que atentamente observava e sentia ao olhar aquele único sujeito e sua ação³⁷.

A experiência desencadeada por esta pesquisa serve como um momento de singularidade do sujeito a partir das suas relações com as coisas do mundo entre passagens, paradas e deslocamentos.

³⁷ Krauss, 1998, p-137-9.



Ilust. 20 - “Bola Suspensa”, Giacometti, 1930-31.

2.4 CAIXAS DE MEMÓRIAS OU PEQUENAS HISTÓRIAS ESQUECIDAS

“Fotos em 3x4” é um trabalho (ilust. 21, 22 e 23) que consiste em caixas de madeira pintadas de preto com cerca de trinta centímetros de altura e trinta centímetros de largura por dois centímetros de profundidade. Foram confeccionadas com unidades para preencher uma das paredes da Pinacoteca. No interior de cada uma delas está colocada a fotografia de uma peça escolhida e coletada, como, por exemplo um botão, pedaço de papel ou um micromotor.

Ao deparar-nos com esses pequenos objetos, engrenagens, motores, botões, picotes de papel, percebemos que suas semelhanças não estão obviamente na aparência e também não se

encontram somente nas escalas, a primeira e mais visível coincidência entre eles. Há algo mais importante: todos vieram do interior de uma caixa, estavam lá perdidos, inúteis e eu escolhi-os, pincei-os de seus estados quase mórbidos e silenciosos. Como vestígios trazidos à tona de um passado longínquo por algum arqueólogo, também os revivi, ali como centros de um alvo, cultuados e unitários, protegidos do toque pela fotografia, mas não dos olhares. É o que eles dizem: olhem-se nos seus restos deixados nos fundos de caixas. É o que me pergunto sempre que vejo: o que estas pequenas coisas têm a ver comigo e por que estavam lá? Resolvi responder a essa pergunta de forma sistemática e lançá-la em uma lista com seus respectivos nomes e algumas memórias, como veremos logo abaixo.

Inicialmente as fotos dessas pequenas coisas foram tiradas sobre um fundo branco, tencionando isolá-las e protegê-las de qualquer interferência. Entretanto, não era esta sensação de vazio que eu desejava. Imaginava que a imagem fotográfica e a caixa de madeira fossem suficientes para evocar um outro olhar sobre os objetos, mas ambas demonstravam-se impassíveis em assegurar uma total resignificação sobre eles. Formou-se uma lacuna entre a coleta dos objetos e sua fotografia; o fundo neutro fez com que parecessem peças ilustrativas para publicidade.

Passei a procurar um espaço de acomodação que pudesse assegurar uma nova referência. Fotografei-as em diversos fundos, como chãos, paredes, papéis, mesas, entre outros. Depois de uma longa busca, encontrei um lugar íntimo e acolhedor: nos azulejos da parede do banheiro e seus encontros entre os rejuntas, cujas primeiras impressões são a sua semelhança aos cruzamentos nos trânsitos de uma cidade e a identificação com a própria configuração das caixas pretas sobre a parede. Mas foi nas suas marcas de uso e passagens de tempos, como o limo, arranhões e manchas, que me ative, pois revelam o deslocamento de um lugar de esquecimento, como os fundos de uma caixa, para um outro em que o nosso olhar pode acompanhar cotidianamente o envelhecimento da sua superfície.

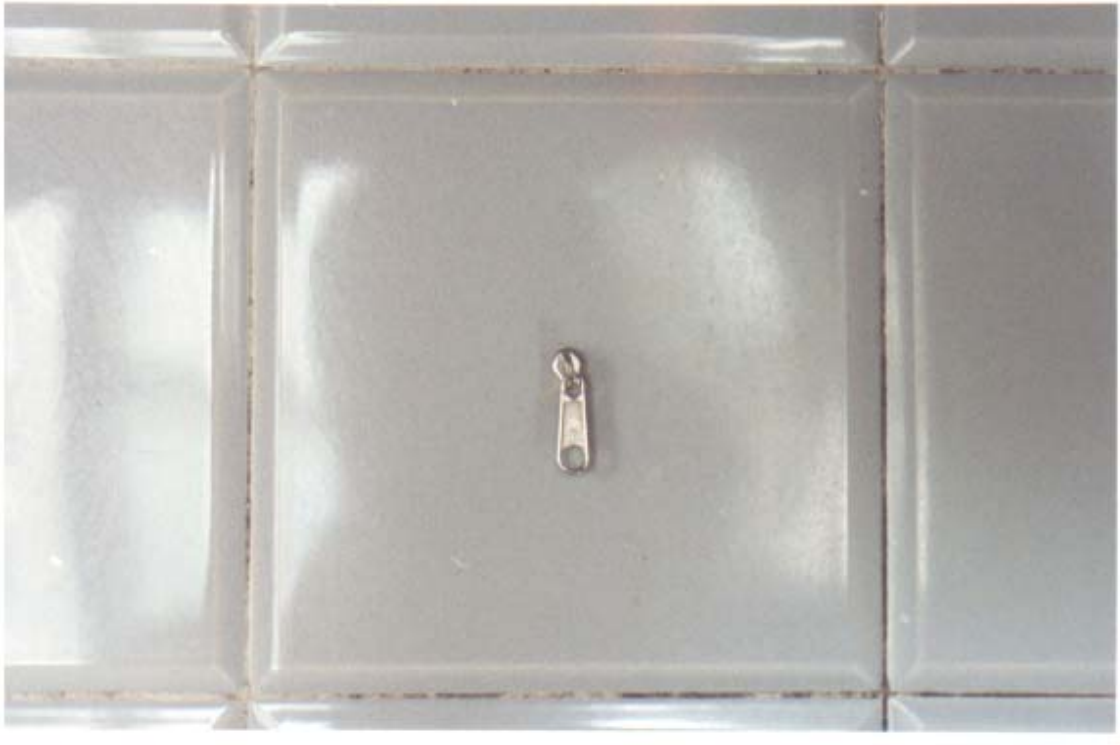
Dentre todas as coisas que serão descritas, algumas estavam lá por sua utilidade ou porque suas formas me cativaram a ponto de não querer me desfazer delas. Outras são portadoras de lembranças conduzindo a uma história de acontecimentos e fatos. No entanto, a maior parte é portadora de uma lacuna, verdadeiros signos de esquecimento, pois não sei como surgiram ou por que permaneceram guardadas nas caixas.



Ilust. 21 - "Fotos em 3x4"



Ilust. 22 “Fotos em 3x4” (detalhe)



Ilust- 23 - “Fotos em 3x4” (detalhe)

Engrenagem: esta peça pertencia a um carrinho de brinquedo. Costumo colecionar esses tipos de coisas minúsculas: engrenagens, circuitos elétricos. Por quê? Não sei. Retiro de coisas simples, um carrinho por exemplo, dos mais baratos, exploro-os e encontro um mundo de pequeninas coisas que se encaixam umas as outras.

Pilha de relógio:

Tampa de cola de sapateiro: há algum tempo, trabalhei com couro. Lembro que fiquei fascinado por esse material. Pele, orgânica, eu a queimava e ficava com uma cor belíssima. Moldava-a também e ficava bem resistente. Levei algum tempo para dominá-lo, entender como funcionavam suas estruturas. Perdi várias tardes tentando impor ao material uma condição que não fazia parte de sua natureza. A tampa ficou lá esquecida,

Vale-transporte: sempre um achado útil.

Botão liga-desliga: também uma peça de brinquedo; essa me interessou em especial, pois podia fazer funcionar uma máquina qualquer.

Bucha:.....

Moeda: de pouco valor.

Clipe:.....

Tampa da válvula de uma câmara de ar: uma vez executei alguns trabalhos com câmaras de ar. Juntava-as ao concreto. A tampa ficou lá esquecida. Quando era adolescente, trabalhei como estagiário na construção de um prédio. Perdia boa parte do meu tempo me deliciando vendo as formas para o preenchimento de concreto. Eram de madeiras vermelhas e perfeitas. Quando retiradas deixavam revelar uma superfície cinza e com a textura da madeira. Usei essa experiência para os meus trabalhos: construí blocos retangulares nos quais encaixava as mangueiras de ar. Depois de algum tempo, descobri que elas simplesmente esvaziavam ou deterioravam-se, corroídas pelo cimento. Nunca pude imaginar que materiais de borracha podiam se degenerar, já que sempre os imaginei eternos; aliás, era isso que me interessava ao juntar os dois materiais. Refiz todo o trabalho, as mangueiras dessa vez podiam ser substituídas por outras.

Micromotor: foi o ruído que eu ouvi ao ligá-lo que fez com que não me desfizesse dele.

Peça de xadrez: o jogo está incompleto, mas, quem sabe, um dia compre outro. Este eu comprei numa rodoviária. Sempre pensei em ter um jogo de xadrez. Acho que todos querem ter um. Na verdade, nunca tive muita paciência para jogar, porém sempre gostei das peças, suas formas, enfim...

Xerox de identidade: tenho aos montes; esta eu achei dobrada. A foto estava em evidência.

Graveto:.....

Papel amassado: não havia nada escrito. Foi pura preguiça de jogar no lixo.

Punhado de areia: encontrei numa mala de viagem, pertence a um outro lugar. Alguns turistas gostam desses tipos de “souvenirs”. Quem não se lembra da queda do muro de Berlim e o quanto as pessoas disputavam um pedaço daquele muro? Existe a necessidade da posse sobre algo que talvez não tenha sido alcançado pelo olhar ou pela memória. A prova cabal de uma existência. Aquela areia, na verdade, não sei a que lugar pertencia, mas não importa, posso inventar uma história para ela e, quem sabe, até mesmo um outro mundo.

Figurinha:.....

Pedaço de unha: partes de nós que vão sendo deixadas para trás. Assim que a vi, senti uma espécie de repulsa. Quando observo minhas mãos, vejo unhas limpas, porém aquele fragmento de cadáver é simplesmente sórdido.

Emaranhado de linhas: aliás, não são mais linhas. Perderam-se as pontas. Entrelaçamentos. É agora uma massa disforme.

Feijão: este, talvez, tenha-se tornado um marcador de cartões de bingo; na verdade é essa a primeira imagem que me veio à cabeça. Porém, isso pouco me interessou. Seduziu-me muito mais pela sua bela forma e também me chama atenção o ponto branco que parece ser engolido pela massa preta.

Grampos: dourados.

Pedaço de fita isolante: sem cola.

Selo: muito antigo, resta imaginar que carta teria trazido.

Nó: que coisa tão simples e estúpida, porém bela.

Olhos: por um momento me enganei; eram apenas desenhos de olhos.

Comprimido: dor de cabeça.

Etiqueta de roupa: não sei a que roupa pertencia, só sei do momento em que retiramos a etiqueta, do cheiro da roupa nova e do momento em que a vestimos pela primeira vez.

Lingüeta de videocassete: parece-me que a utilidade dela é evitar uma gravação indesejada.

Pequeno parafuso: me fascina sua dimensão, quase inconcebível. Feito de uma primazia humana. É este acabamento que busco nos meus trabalhos, porém, não consigo tal perfeição, sempre restam os gestos, marcas visíveis da minha inabilidade.

Pequeno pedaço de papel: onde se lêem poucas palavras; selecionei duas delas: calo e luvas.

Pedaço de plástico: só me importei com a cor. Pude dizer: encontrei finalmente um amarelo!

Tecido: uma pequena amostra. Onde ficou o todo?

Sobras de apontamento de um lápis: era visível sobre sua superfície o instante de cada rotação que a dividiu do lápis. Impossível lembrar quantas vezes minha mão fez este mesmo movimento.

Fragmento de cerâmica: de onde teria se desprendido. Imagino que fora um alguidar como o que minha avó utilizava. Lembro-me, ainda, que era branco e com inúmeros relevos que saíam da borda formando no centro uma espécie de redemoinho.

Led: um emissor de luz.

Fecho do zíper: a mais bela peça entre todas encontradas.

Pedaço de fotografia: parece ser muito antiga. Minha mãe guarda uma caixa com muitas delas: há diversas de meu avô e de minha avó, ainda quando jovens. Para mim estão irreconhecíveis, pois quando os conheci já eram idosos. Quem sabe este pequeno pedaço de papel seja de uma foto deles? De qualquer forma está impregnado de um passado familiar.

Pedra de cristal: tem por vantagem se parecer com algo precioso. De fato, seu brilho é atraente e foi por isso que conquistou seu lugar e não teve como fim o chão; ganhou como prêmio um espaçoso lugar na estante.

Pastilha de azulejo:?

Tecla de computador: é a tecla do ponto, mais se parece com uma sujeirinha, é quase invisível, porém, que incoerência, foi justamente ele que me chamou a atenção. Acho que toda essa devoção é porque há tantas coisas a dizer sobre ele. Ora, é justamente no ponto que acontecem os encontros. Se é gráfico, pode indicar o final; acompanhado de mais dois, diz que devemos continuar; um sobre o outro, que há algo por vir.

Argola de chaves:.....

Amontoado de letreset:.....

Crucifixo: deveria ser mais impressionante, mas por sua diminuta dimensão nem de longe se afigura imponente como as imagens de uma igreja.

Pedaço de lixa: estas eu tenho em quantidade, pois sempre tenho algo para lixar. Acreditava que o “metier” de um artista iniciava-se pela lixa. Esta ainda carrega restos de tintas em sua

superfície.

Pneu de brinquedo:

Pedaço de giz de cera:.....

Pedaço de fita marcadora de livros: sempre aponta uma parada. Assim que avistei esse pequeno pedaço de fita, olhei os livros nas estantes. Em cada um deles, um marcador, um ponto de parada, um instante em que, por cansaço ou negligência, a leitura foi renunciada. Abri-los de novo é reviver essa leitura perdida, ao passo que o objeto ainda permanece a recolher a cada dia um pouco mais de poeira como marcas de esquecimento.

Folha de planta: achava-se entre as páginas de um livro. Estava lá há tanto tempo, que sua forma ficou impressa sobre o papel como um espectro.

Elástico:.....

Prendedor de roupa: há uma inscrição nele: 56. Refere-se ao número do apartamento, um aviso de posse.

Prendedor de cabelo: não me pertence, mas estava entre minhas coisas.

Estilete enferrujado:.....?

Cabelo: um asqueroso pedaço de cabelo, sujo e grudado sobre o fundo da caixa, resto de um corpo, talvez do meu.

Prego:.....?

Estrela de plástico:.....?

Nota fiscal de livro: marca a data de 12/04/2001, hora 18:25.

Pedaço de metro: o fragmento de uma ferramenta que nada mais nos diz da sua condição de coisa: ser a medida de todas as outras.

Pedaço de uma agenda: marca a data de 13 de junho, um domingo. Imagino ser do ano de 1999. Só há duas iniciais F. I.. Deveria lembrar alguma coisa, mas é puro esquecimento.

Dado: avistei a face 3.

Estrela de papel: feita por um amigo.

Cortador de vidro: comprei-o, pois foi necessário cortar alguns vidros para um trabalho. Lembro-me que terminei por me cortar, coloquei-o de lado, e busquei outro material menos nocivo.

Fita veda-rosca: novamente, algo que surgiu da caixa de ferramentas. Estou continuamente à espera de uma conexão que se rompa, pois sempre gostei de reparar coisas.

Pedaço de madeira com um furo no centro:.....?

Circuito de computador: é simplesmente fascinante imaginar que, entre esses frágeis mecanismos, circulem ondas de energia formando as mesmas imagens que vejo agora enquanto digito estas palavras.

Escova: fazia parte de um trabalho abandonado. O título era “o lado de um avesso”

Fusível:?

Caixa de acrílico: recipiente para acondicionar uma coleção.

Ímã:?

Foto 3x4: desconheço quem quer que seja. Imagino um parente longínquo. Já perguntei a todos, porém ninguém o conhece.

Etiqueta amarela: pertence a um trabalho presente nesta pesquisa: Mim; há etiquetas iguais a esta por toda a casa, mas apenas doze permanecem no trabalho.

Saco plástico:...?

Apontador:...?

Carretel: pipa.

Laço:.....

Agulha: para os trabalhos com o couro.

Lantejola: uma antiga fantasia de carnaval.

Bala: 7 belo

Medalhinha: um presente para proteção.

Letra de borracha: laranja F.

Pluma:

Pedaço de giz:.....

Ponteiro de relógio:.....

Borracha de lapiseira:.....

Pedaço de gesso:

As caixas estão colocadas na parede, lado a lado, como porta-retratos, enfatizando assim seu estado de coisa ou melhor de abrigo de coisas ou de acúmulos de memórias e esquecimentos.

E qual memória não se configura através dessas pequenas imagens instantâneas, que só são vivificadas e transformadas no momento de sua aparição? É preciso compreender que lembrar é sempre imaginar; assim, segundo Kofman³⁸, é o que compreende Freud quando diz que uma memória de infância na verdade é um fantasma imaginado a posteriori, lacunar e, portanto, emblemático. Abrir caixas é tornar este momento análogo a uma lembrança, um estado de incerteza que se instaura entre o sujeito e o objeto e guardá-las empilhadas e protegidas é insistir na falta resultante do resto deixado para trás.

Estas pequenas caixas aludem à experiência da memória involuntária descrita por Walter Benjamin, na qual as lembranças insurgem no instante em que é possível sentir o desdobramento do próprio tempo, entre passado e presente. Essa rememoração pode advir de um simples cheiro, visão ou som. Porém, esta imagem formada também pode ser resgatada de um fundo no qual permaneceria perdida. Trazida à tona, é trabalhada e reconstruída em um outro elemento da memória: a voluntária, como aponta Jeanne Marie Gagnebin:

“A filosofia da história de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração de *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente. As imagens

³⁸ Kofman, 1996, p-74.

dialéticas nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração.”³⁹

Eis um ponto em que o sujeito encontra-se tencionado a encontrar-se diante de sua história e de seu mundo, ou seja, de uma imagem de sua própria identidade. Para mim, optei por encontrá-las nas miudezas esquecidas, farejadas num olhar atento sobre os cantos esquecidos de meus armários.

Assim também são os trabalhos de Farnese de Andrade (ilust. 24), pequenas caixas de oratórios em madeira, contendo objetos coletados no dia-a-dia. Uma obra de memória, arqueológica, e nela reconhecemos estas pequenas coisas, bonecas ou fotos, perdidas pelo esquecimento, colocando-nos neste vazio, numa lacuna, mas que se preenche segundos depois, instantaneamente apreendidos pelo calor da madeira, do corpo maciço, de lei. Queremos conhecer o autor através dela, mas percebemos que também estamos lá, pensando em nossas próprias coisas e memórias e nos significados que atribuímos a elas.



Ilust.24 - Farnese de Andrade, " O ser", 1978

“Fotos em 3x4” são metáforas de alguns dos aspectos de uma individualidade. A partir dos

³⁹ Gagnebin, 1994, p-91.

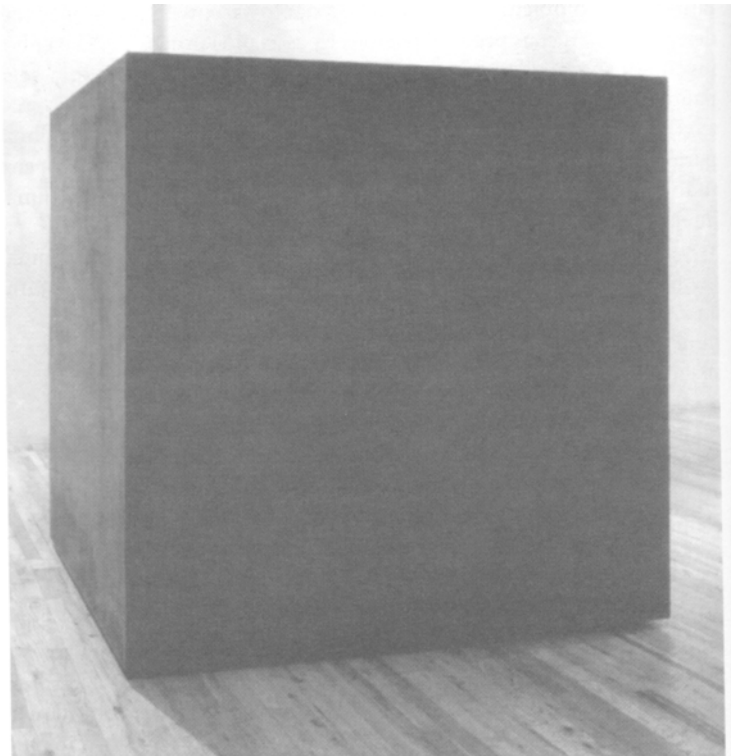
minúsculos fragmentos, opera um movimento de ida e volta (presença e distância) e produz o jogo entre perda e resgate de significados pessoais do sujeito. Um objeto é sempre um entre todos, mas também é um signo de resto a partir do momento que traduz algumas de nossas experiências, de nossos instantes pessoais. É o objeto de desejo e, segundo Didi-Huberman, substituto, de falta, lacunar, do recalque velado segundo Freud, mas também de incertezas, pois, como queria Flaubert, as imagens que mais provocam são aquelas menos miméticas e de menor aparência. E por que não chamá-lo de "veladura", mas velar num sentido bem próximo a um véu, preto talvez, que deixe transparecer algum mistério sobre o sujeito e um desejo latente de revelá-lo? Somos nossos botões de fundos de caixa de costura, uma impressão de tinta sobre papel, uma marca singular, única, embora não sejamos uma ilha, um corpo isolado, também somos, sim, fios motores, engrenagens, seres sociais, enfim caixas com algumas confusas portas e gavetas.

Didi-Huberman, também ao analisar as obras de Tony Smith, recorre a esse sentido de porta e o encontra nos Cubos negros (ilust.25), porém não em sua forma nada semelhante, mas na sua "natureza de obstáculo" e principalmente na sua "abertura visual", portanto uma porta a ser aberta e seu interior desvendado ou, pelo contrário, a nos manter a distância, sem jamais poder atravessá-la:

"Pois essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida. E nessa *différance* se mantém, se suspende, todo o nosso olhar, entre o desejo de passar, de atingir o alvo, e o luto interminável, como que interminavelmente antecipado, de jamais ter podido atingir o alvo."⁴⁰

De fato, essa mesma condição poderia ser aplicada a obra de Marcel Duchamp, "*Étant donnés*" (ilust.26 e 27), seguida de uma óbvia constatação: ela é uma porta e sem nenhuma confusão simbólica, uma simples porta. E ela é parte fundamental do jogo labiríntico, do escondido, do através, da veladura, do rompimento das frestas, dos orifícios minuciosamente deixados para os nossos olhos, permitindo ver somente o que o autor escolheu. Eis, portanto, todo o jogo de Duchamp, icônico, porém ironicamente pictórico, delicioso e fazendo despertar um sentimento de extrema profusão. Logo, a porta que nos convida a sermos voyeurs, a atravessá-la por instantes também nos distancia, embora isso nos conforte na segurança de um além, de um estar fora. Eis aí senão o túmulo em seu vazio e em sua distância, mas ao mesmo tempo tão próximo e pertencente a nós. É quando o evidente mostra-se a nós e todas as imagens nos despencam.

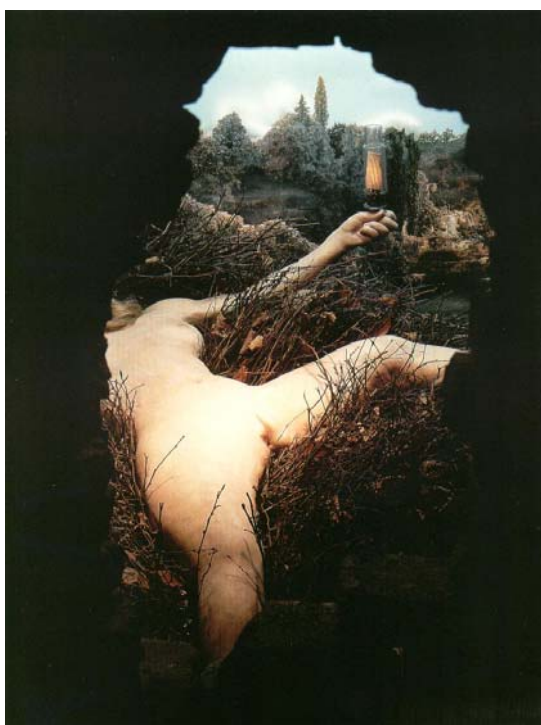
⁴⁰ Didi-Huberman, 1998, p-232.



Ilust. 25 - Tony Smith, "Die", 1962



Ilust.26 - Marcel Duchamp, "Etant donné", vista frontal.



Ilust. 27 - Marcel Duchamp, "Etant donné", vista através da porta da instalação

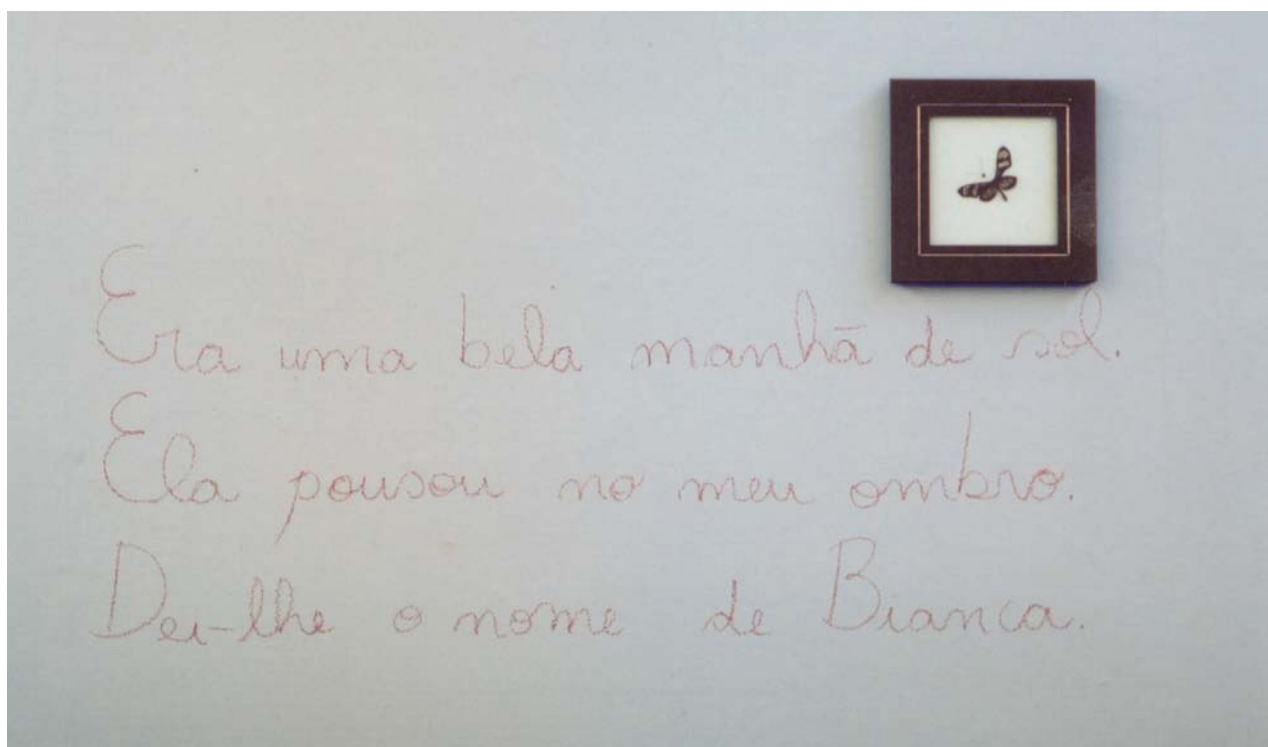
2.5 BIANCA

As borboletas, designação comum aos insetos lepidópteros, como é sabido por todos, têm três fases distintas de existência física, ou, se preferirem, tempos diferentes de vida. Na primeira vive como lagarta, quando permanece rastejando-se por um galho, até que chega o momento em que constrói um casulo, um ventre sobre si mesma. Passa, então, maturando por longos dias, transformando-se, até que chegue finalmente ao último estágio de sua vida: o de borboleta, quando adquire asas e, portanto, fica livre do incômodo de um olhar limitado ao chão.

A borboleta, refiro-me à "minha" em especial (fig. 28 e fig.29), surgiu por acaso, em meio ao caos da cidade, onde o mimetismo que adquiriu em seu ambiente natural aqui de nada lhe adianta e, ao contrário, termina por colocá-la em evidência. E esta, infelizmente, pousou sobre mim. Tantos ombros e caiu, justamente, sobre os meus. É de uma espécie muito bonita, embora bastante comum. Tem asas pequenas com listras pretas e douradas. Considerei uma descoberta e imediatamente pensei nela como tempo, vários tempos, nos seus naturais e neste agora: o do

acaso. Assim que a vi, decidi que deveria lhe impor ainda outros: o de morrer e o de permanecer.

Coloquei-a num pote. Enquanto a olhava, através da transparência do vidro, lembrei uma imagem de infância: vi, certa vez, com um misto de horror e prazer, um colecionador matar uma delas com uma espécie de haste muito fina, um verdadeiro instrumento de morte e preservação. Recordei-me do seu desespero e da forma como ela se debatia enquanto não cessavam suas forças.



Ilust. 28 - "Bianca", 2001



Ilust. 29 - "Bianca", 2001 (detalhe)

Logo em seguida, abri uma caixa de costura, peguei um alfinete de uma extremidade bem aguçada, preparei uma cama macia de fundo branco, apoiei meus dedos sobre suas asas e finquei a "faca" sobre suas costas. Esperei que ela se debatesse, para que eu pudesse fotografá-la. Tentou voar, mas esbarrou na extremidade saliente da lâmina. Depois disso, já vencida, ela permaneceu

imóvel, com as asas abertas.

Permaneceu assim durante algum tempo, o quanto não recorro. De vez em quando, mexia-se lentamente. Resolvi matá-la mais rapidamente. Mas não podia correr o risco de esmagá-la. Decidi, então, decapitá-la. Com um anteparo colocado sob sua cabeça e um estilete, afiado cuidadosamente para evitar qualquer danificação, comecei a cortar. Foi mais angustiante do que podia imaginar. Uma eternidade. Finalmente soltou-se. Alívio. A vida, para ela, finalmente havia chegado ao fim. A cabeça ainda permaneceu ligada ao tórax por um fio quase invisível. Deixei-o como um elo há um tempo anterior.

Agora, como um colecionador cuidadoso, encomendei uma moldura com cores iguais às suas asas: preta e dourada, onde pudesse guardá-la e mantê-la exibível. Dei-lhe um outro tempo, o da permanência, que não ousou chamar de eterna, dada a precária existência de sua própria matéria, pois parece a ponto de desfazer-se em pó, com um simples toque dos meus dedos. Finalmente, ela havia agora se tornado uma imagem. Imagem de borboleta em sua mumificação. Única por sua decapitação.

Mas o que é de fato esse tempo posterior ao da nossa existência? Sei que morrer é transformar-se em imagem. Seja ela fotográfica, mental, sonora, cromossômica, enfim, vestígios, restos de uma existência impossível de ser refeita. Contudo, o que esses restos nos dizem tão claramente na verdade é morte. Projetam sobre nós essa sombra de ausência que um dia seremos. Barthes afirma a fotografia como signo de perenidade. *"Por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de "dar vida" só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos"*⁴¹

Porém, quando o mesmo Barthes relata sobre uma fotografia em especial, a de sua mãe, descrita e trabalhada no decorrer de todo seu livro "A câmara clara", ele coloca-a dentro de uma situação singular; portanto, encontra nela uma experiência que talvez nenhum outro homem possa vivenciar. Assim sendo, é só nesse particular que a imagem muda de um signo de morte para um instante de intensidade, como se ela própria saísse de sua condição de coisa e ganhasse vida, "movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico"⁴².

A imagem fotográfica só tem sentido vista como um exercício de vida, e não devemos confundir-la com um artifício para a reconstrução-rememoração de um indivíduo. Não consigo, ao olhar uma fotografia, uma alusão à verdadeira identidade do sujeito, nem ao menos, à de alguém tão próximo como o meu pai. Uma fotografia nunca substitui o sujeito, nem mesmo o completa, não há

⁴¹ Barthes, 1998, p-53-4.

⁴² Idem, p-175.

possibilidade de ressurreição. De fato é a vida que se instaura em mim a partir da foto que me interessa. Bachelard⁴³, ao definir a memória, fala do instante, do novo, apontando que não podemos pensá-la como um arquivo digital em que a imagem reaparece lá igual, tal qual lhe atentamos pela primeira vez. Vê-la em um outro tempo é vê-la diferente, pois sou eu quem a vejo agora em mim e, portanto, não posso dividi-la do meu eu. É o que nos esclarece Philippe Dubois⁴⁴, ao apontar as fotografias como uma produção de caráter indiciário. Desta forma, abre-se um leque de possibilidades se pensarmos na condição de um signo como índice, ou seja, na sua proximidade com o referente, a partir de uma conexão real, permanecendo nele (índice) apenas um traço. Assim sendo, gera-se uma multiplicidade de subjetividades a serem exploradas que surgem a partir das relações que são estabelecidas entre signo e referente, portanto um ícone construído instante a instante.

O trabalho com a fotografia ainda não estava concluído. Precisava também tornar-me imagem. Resolvi, então, fotografar-me com Bianca. Faltava saber onde. Olhei pela janela do meu apartamento e avistei dois pontos sobre a calçada: uma dupla de pequenos postes fincados sobre o chão. Peguei minha câmera. Desci, levando comigo, é claro, o quadro com a borboleta. Fiquei à espera de uma pessoa que pudesse operar a máquina para mim. Finalmente alguém concordou. Coloquei-me no ponto marcado e posei para duas fotos. Agora estou, de fato, pleno em imagem. Sempre que a olho, sinto cada vez mais: esta imagem é um pouco de mim, tão verdadeira, como jamais me vi em nenhuma outra fotografia.

Bianca passou a ser uma espécie de talismã, já que lhe atribuí um valor sobrenatural, dadas as circunstâncias de escolha e do próprio ritual de morte, semelhantes às de tribos primitivas, que atribuíam a ídolos e objetos um valor de personificação para um determinado fenômeno.

A borboleta, para mim, a mais feminina das espécies, e singularmente aquela, de posse, degolada e aprisionada, passa a ser um signo de sublimação de desejo. Nada mais óbvio que aviltá-la naqueles objetos fálicos, numa calçada, lugar de passagem de centenas de pessoas, transeuntes anônimos que ali trafegam todos os dias. Lugar de sucessões, dos instantes de cada um daqueles passantes e do tempo do próprio local, como marca de permanência de uma passagem. Estive ali por algum momento, cravei um segundo com o click da máquina, roubei um pequeno momento daquele lugar e inseri nele mais uma nova singularidade. E frente a imagens de rostos sempre somos obrigados a indagar: identidade ou o apagamento dela? A imagem é, de fato, algo fascinante. E diante da sua massificação, resta-nos o direito de escolha. Entretanto, essa seleção não se faz a partir de nenhuma regra conhecida, ela é de valor subjetivo inerente ao indivíduo. Somente dessa forma posso encontrar alguma verdade na imagem. A outra escolha é permanecer em um estado atônito e só sofrer de alguma pulsação à frente de uma imagem “clichê”. Que sorte a minha, uma borboleta pousou em meu ombro. A ela dei o nome Bianca.

⁴³Bachelard, 1992, p-48.

⁴⁴ Dubois, 1998, p-115.

2.6 MIM

O trabalho “mim” é produto de um achado, fecundado no ato de um feliz acaso, mais encontrado do que feito. Tudo iniciou em uma caminhada pelo centro de Porto Alegre, onde me deparei com algo que me desviou o olhar: a capa de um cd (ilust. 30). O que me sensibilizou foram as

diversas fotos impressas na capa, pois continham imagens de rostos cobertos por círculos amarelos, pontos tão luminosos que me cegaram. Igualmente havia algumas inscrições que, à primeira vista, pareceram-me ser a palavra “mim” seguida de “rod”, mas na verdade a grafia correta era “nimrod”. Lá estavam elas novamente, olhando-me mesmo em suas pequenas dimensões de fotografias 3x4, e talvez mais latentes, já que a ausência se fazia ainda mais evidente.

Estes círculos, no momento em que os vi, lembraram-me daquelas antigas tarjas de censura colocadas sobre as genitálias em capas de revistas pornográficas. Um ingênuo jogo de esconde-esconde. Conseguimos ver alguns aspectos desses rostos, por exemplo, em um deles vejo a lapela de um paletó, uma parte da gravata, os óculos, o cabelo curto. O que me impressionou não foi a fotografia em si, ou o que ela tentava retratar. Foi o ponto, elemento formal por excelência, e sinal de obstrução da imagem. A questão que me tem interessado na fotografia não é o que ela mostra e sim o que sublinha de ausência, tornando-se singular, particular para quem a olha. Vem deste ponto a questão da subjetividade de toda imagem, mesmo a mais fiel à chamada realidade. Enfim, quem olha uma fotografia acaba sempre se inserindo na imagem.

Estes focos em que meu olhar aderiu-se são análogos às sombras. Podemos pensar nelas como índices de uma presença. Ora, uma sombra sempre pertence a algo e diretamente ela nos remete ao seu referente. Porém, se nos é negado acesso a ele, esta sombra passa a denotar simplesmente ausência, embora contraditoriamente sua força possa ser sentida como tal, ou seja, ela adquiriu, assim, outro prestígio que é sentido pela falta. Ou dito de outra forma: quando apenas me é permitido ver um semblante, abruptamente sou tomado de uma certa angústia e resta-me, portanto, tentar povoar minha imaginação com imagens que passo a conceber como referentes.



Ilust. 30 - capa de cd

Os sinais que presenciei naquelas fotografias, embora similares a pontos luminosos conceitualmente assemelham-se ao seu contrário, ou seja, à obscuridade das sombras, pois se evidenciam como uma presença significativa, ao mesmo tempo em que, também, definem uma ausência.

Portanto, eis o ponto exato que me aproxima das fotos: o desejo, o mesmo que me aproximou daquela borboleta e me fez transformá-la em um objeto de fetiche. E sei que esse desejo está ligado ao jogo da descoberta, o que não significa descobrir algo novo, e sim encontrar no vazio algo que estava guardado.

Neste ponto, um deslocamento, novamente a moldura (ilust. 31 e 32), desta vez branca. Desejaria, nessa nova investida, que ela desaparecesse, tão alva quanto à parede, que se tornasse invisível e que o resto flutuasse, que, por instantes, o espaço e a caixa que nos encerram desaparecessem. No entanto, sua espessura, dimensão tão sensível à visão, revela-nos o relevo sobre a superfície gigantesca da parede atrás de si, como pequenas ondas sobre o mar. Mas, tais quais os corpos que a maré em seu movimento de impulso e repuxo devolve a areia da praia, os pontos luminosos ressaltam, denunciam e escondem, não mais rostos, e sim palavras. Mas o que elas têm em comum com fotografias de rostos? Palavra é identidade e por isso é sempre solta, e o que vale não está na boca de quem a diz ou nos ouvidos de quem a ouve, mas no contato entre os dois. É o que nos diz Jorge Luis Borges: “os livros são somente ocasiões para poesia”⁴⁵.

Sei de cada palavra que está ali escrita e coberta; todas elas têm um significado para mim, e é o seu valor de singularidade, da minha memória que se investe sobre cada coisa. Por isso escolhi algumas poucas, porém significativas. Se as escondo é porque não quero que vejam algo que acredito me pertencer. É claro que não direi quais são, pois acredito que elas seriam simplesmente vazias aos olhos do outro. Seria inútil dizê-las e esperar que o outro compreendesse seu significado íntimo, mas provavelmente encontraria no outro alguma ressonância, uma outra imagem possível. Na verdade eu mesmo penso que elas, em suas semânticas, são equívocos que não representam, de fato, o que queria dizer. Paul Auster descreve a angústia sofrida enquanto escrevia seu livro e a distância que sentia entre as palavras e seus pensamentos.

“Nunca antes estive tão consciente da fenda que separa pensar e escrever. Nos últimos dias, de fato, comecei a sentir que a história que tento contar é de algum modo incompatível com a linguagem, que o grau de sua resistência à linguagem dá a medida exata do quanto me aproximei de dizer algo importante, e que quando chegar o momento de eu dizer a única

⁴⁵ Borges, 2001, p-11.

coisa verdadeiramente importante (supondo que ela exista), não serei capaz de dizê-la.”⁴⁶

Para o autor a linguagem nos aproxima, mas não é suficiente para nos fazer participar da existência do outro. Portanto, sei que o maior significado deste trabalho está no próprio ato de esconder. Então, que o olhar se atenha ao ponto luminoso, essa sombra que vela o real e que faz transparecer outra realidade: nostalgia. Senti, ao ver a obra de Marcel Broodthaers, “Dream with cream” (ilust.33), através de uma simples fotografia. A cena representa um homem que lê tranquilamente seu jornal acompanhado de seu café da manhã, porém, olhando os olhos, sentimos estar diante de um obstáculo: seus óculos estão cobertos de creme, o que impossibilita sua visão. O que o homem lê afinal, e o que vemos? A imagem instauradora de um silêncio.

Nosso olhar é colocado em choque em sua condição primeira de trazer até nosso cérebro as informações do mundo. É claro que, ultrapassado este momento de êxtase ao avistar a cena inusitada, é através da razão, pela qual estamos acostumados a discernir sobre as coisas do mundo, que passamos a procurar o porquê de o artista propor este trabalho. Porém, é preciso desfrutar a beleza deste instante, deste “não sentido”. É preciso escutar Jorge Luis Borges: “*Tenho plena convicção de que sentimos a beleza de um poema antes mesmo de começarmos a pensar num sentido*”⁴⁷. Portanto, o valor da palavra é seu sentido mágico, não em seu sentido literal o que designa, mas a música que ela opera em nós. Dito de outra forma, trocamos imagens como em ressonâncias nas caixas de nosso crânio.

⁴⁶ Auster, 1999, p-41.

⁴⁷ Idem, p-89.



lust. 31 - "Mim", 2001.



Ilust. 32 - "Mim", 2001 (detalhe).

No filme do diretor Sam Mendes, "Beleza Americana"(1999), Wes Bentley interpreta o jovem Rick Fitts, um traficante que possui sofisticados aparelhos com os quais comunica-se com o mundo. Tem o incessante hábito de filmar imagens burlescas atraído pela nostalgia e a beleza destes instantes, como, por exemplo, o movimento de um saco plástico provocado pelo vento em uma tarde de outono ou um pássaro morto. Essas fissuras no espaço e no tempo, criando um mundo particular, estão presentes em todos os momentos neste projeto: nos quadros de formatura, em Bianca, na capa do cd e nas pequenas coisas que eu encontrei nos fundos das caixas, vistas com a ajuda do status de uma fotografia. Todas revelam, em suas particularidades, uma beleza ímpar. Longe de seu uso, há nelas uma melancolia em suas formas que se instaura na nossa memória e espera o momento certo de sua reaparição.



Ilust - 33 Marcel Broodthaers, "Dream With Cream".

Que esse olhar, embora lacunar, e sabemos o quanto um vazio é sempre carregado de significados, também valha pelo instante de seu aparecimento. É na experiência deste trabalho, entre memórias e pensamentos produzidos a partir do encontro com a imagem, que me refaço como sujeito entre espaços e coisas inventadas ou não; sem dúvida, afirmou-me um novo olhar sobre o mim e o mundo.

CONCLUSÃO

Durante as pesquisas realizadas no decorrer destes dois anos de mestrado, procurei estabelecer contigüidades entre o trabalho prático e a pesquisa bibliográfica, sendo impossível precisar uma linha divisória entre ambos. Durante o desenvolvimento dos trabalhos, as produções práticas sugeriram inúmeras leituras e análises críticas. Da mesma maneira os pensamentos destes diversos autores permitiram uma abordagem metodológica mais segura sobre o fazer artístico, tornando possível novas elaborações.

Entre vários autores pesquisados, estabeleci, através das obras de Didi-Huberman, Sigmund Freud, e no campo das investigações fenomenológicas, as respostas sobre as relações que se estabelecem entre sujeito e objeto no instante em que nos sentimos olhados por algo. Freud define que é através desses fatos que os recalques presentes no inconsciente vêm à tona como um estranhamento sobre algo aparentemente comum. A fenomenologia estabelece a consciência e corpo do indivíduo como as fontes de nossas relações com o mundo. Didi-Huberman, por sua vez, reconhece a importância destes dois pensamentos, deslocando o assunto para os objetos artísticos e os colocando como sendo fundamentais para construção do homem como ser no mundo.

A escolha por estes autores, e primeiramente por Freud, deveu-se aos acontecimentos casuais descritos no decorrer do texto: os encontros com o quadro de formatura, a capa do cd e os objetos presentes nas caixas, todos portadores de uma latência que teve um papel fundamental na escolha deste projeto e durante todo o transcorrer do trabalho. Estas ocorrências, poderíamos defini-las como um ver específico, em que a sensibilidade tem a mesma importância que qualquer órgão dos sentidos. É quando se rompem os espaços visíveis e nos vemos diante dessas imagens,

mirando o vazio, que encontramos-nos diante de nossa existência com a estranha sensação de habitarmos um corpo na mais absoluta solidão. É uma experiência em um espaço e tempo imensuráveis, sendo, também, parte constitutiva de um conhecer sobre o mundo, anterior a fala e à escrita. Porém este olhar nos remete a uma outra experiência, a de nos deixarmos ser invadidos pelo nosso pensamento, pelas investigações e pelo olhar do outro.

Assim sendo, o processo de pesquisa a partir dessas imagens e sensações permitiu desencadear outras situações na busca de um outro espaço, também amplo e significativo, que nos permitiu pensar, entre outras coisas, sobre a presença da identidade a partir das nossas relações com os objetos, os espaços e acontecimentos cotidianos, o mais aparentemente insignificante. Refiro-me as nossas singularidades revestidas nas coisas, como, por exemplo, os pequenos objetos esquecidos em caixas e suas sutis implicações com a memória, ou ainda situações observadas em uma esquina qualquer, que bem poderiam passar despercebidas, mas que nos fazem perceber as inúmeras aventuras que acontecem em todos os momentos nos espaços territoriais da cidade. No entanto, percebemos o quanto cada um de nós é sobretudo aquele mesmo transeunte anônimo a percorrer os caminhos e trilhas do dia-a-dia.

Portanto, este estudo ateve-se a esses possíveis olhares acerca do mundo. Refiro-me à própria experiência no momento do seu acontecimento, sendo ela uma imagem do inconsciente ou os achados casuais e, em contrapartida, as descobertas e significações que lhe foram atribuídas. Sendo a experiência um dado do conhecimento e tendo noção da sua relevância no campo da arte, como obliterar um achado em detrimento do outro, como não se valer dessa imagem e do instante de seu aparecimento? Etienne Samain nos chama atenção para este fato em seu artigo sobre o livro de Roland Barthes, *A câmara clara*: *“O espectador da fotografia não é apenas uma pessoa capaz de pensar mas, também, de amar, de viver e de morrer. Será que a antropologia não se poderia dar conta de que a humanidade não é apenas um desejo de entender as coisas mas, também, de poder chegar a viver e a morrer dentro e no meio deles”*⁴⁸

O uso da moldura foi o primeiro elemento utilizado para execução dos trabalhos, em parte, por ser tão presente e significativo no quadro de formatura, bem como pelo seu uso, pois simboliza um cerramento do espaço. Assim sendo, outras formas foram construídas pensando nessas questões de encerramento de lugares e corpos, como as caixas para o abrigo dos pequenos objetos. No entanto, houve outros desdobramentos, ou, melhor dizendo, novos achados. Falo das proximidades encontradas com trabalhos anteriores, pois algumas questões já estavam presentes neles, como suas formas semelhantes a caixas. Vale lembrar que estes foram produzidos com um mínimo de investigação teórica e que só foram pensados com este projeto. Portanto, considero como um aspecto relevante para esta pesquisa o amadurecimento dos processos para a construção do meu trabalho.

⁴⁸ Samain, 1998, p-131.

Um outro encontro foi com os pequenos objetos que originaram o trabalho intitulado “Fotos em 3x4”. Novamente a cisão e o confronto com nossas ausências. Descobri neles algo que me pertencia: minhas memórias, embora também tenha descoberto que havia mais esquecimentos do que lembranças. Esse retorno a minha história também foi conseguido através de uma foto familiar, que, a meu ver, é diferente de qualquer outro, em que só eu possa me reconhecer. Essa memória, mais do que um olhar melancólico sobre o passado, foi uma maneira de descoberta e reconstrução de um presente.

As demais imagens partiram de felizes acasos do cotidiano, novamente iguais aos quadros de formatura, como a borboleta. Podemos pensá-la como uma tentativa de me apoderar de uma beleza alheia, tal qual o personagem de “O colecionador”⁴⁹. Mas o que permanece é uma tensão entre dois aspectos de nossa relação com as coisas: em primeiro, a posse como uma tentativa de alcançá-la por completo; e, em segundo, a experiência nos é mais significativa, ou seja, quando as imagens construídas pela memória são o suficiente para nos sentirmos ligadas a elas. O último trabalho, “Mim”, retorna ao olhar inicial sobre o quadro de formatura que originou a pesquisa, talvez não pelas suas semelhanças formais mas através dos pontos amarelos que funcionam como focos, chamando nossa atenção e deslocando-nos novamente para as indagações sobre os significados do que está escondido: nossas singularidades, bem como aquilo que nos aproxima, ou seja, nossa condição humana: nossa existência e as indagações sobre ela.

A descoberta principal deste trabalho é sobre o risco de deixarmos passar diante de nós o momento de um aparecimento, mesmo que seja algo tão ínfimo. Foi mesmo este ato de deslocamento entre espaços sociais distintos que possibilitou uma ressignificação do olhar. Portanto, deve haver continuidades nesse ver, através do pensamento, de novas imagens formadas e outras memórias que se seguem. E entre todas estas tensões desdobradas o que se espera encontrar é a aproximação com um outro olhar alheio e atento.

A imagem fotográfica esteve presente em todos os momentos desta pesquisa, em especial, pela presença e estranhamentos de uma identidade. As inúmeras fotografias e diversos de seus usos, tais como registros históricos, jornalísticos e publicitários, produzem aquilo que ela tem de mágico, fazer com que um corte de tempo e espaço se congele sobre uma simples folha de papel. No entanto, este trabalho ateu-se a um outro achado: o de uma foto tão singular a mim que eu me sinta

⁴⁹ Filme de William Wyler. Freddie Clegg, interpretado por Terence Stamp, é um bancário que tem como passatempo colecionar borboletas. Clegg tinha por hábito espionar uma garota chamada Miranda a quem ele tinha admiração. Quando ele ganha uma considerável soma na loteria resolve raptá-la e aprisioná-la no porão de sua casa.

olhado, fazendo dela mais que um simples registro, lançando-a além de sua face plana, encontrando um novo instante único, vivido e rememorado e, por vezes, nada confortável. Entretanto, sempre há riscos de, diante delas, mergulharmos como Narciso sobre a superfície de nossa própria pele, sem ao menos percebermos todos os outros corpos e dimensões do mundo. Em alguns momentos do texto, procurei estabelecer as ocasiões em que o seu uso institucionaliza a imagem do sujeito, despersonalizando-o. Uma investigação mais apurada provavelmente revelaria que as ausências encontradas nas fotos coincidiriam com o indivíduo. Entretanto, o estranhamento que surge é do próprio indivíduo que as olha e se sente, perante elas, fragmentado no espaço contemporâneo, revelando lacunas em nossas identidades. Isso nos faz pensar em uma outra questão, pouco explorada nesta pesquisa, mas que certamente servirá de ponto de partida para trabalhos futuros: o corpo. Sabemos que um corpo se movimenta, percorre espaços, fala, ouve, é sempre pertencente a alguém, que, às vezes, confunde-se com quem o habita. Mas uma característica inferida nas investigações é sua propriedade de encolhimento e expansão, ou seja, essa sensação inerente ao sujeito de se sentir ora na dimensão do mundo, ora tão menor que o próprio espaço da matéria que ocupa. O ponto de ausência sobre os quadros de formatura, ou sobre os espaços da moldura dos trabalhos aqui apresentados, é este corpo, por vezes diminuído e, em outras, a ponto de partir os limites que lhe são impostos.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

LIVROS

AUSTER, Paul. **A invenção da solidão**. São Paulo, Companhia das letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo, Ática, 1992.

_____. **Poética do espaço**. In os pensadores. São Paulo, Abril, 1982

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

BAVCAR, Evgen. **A luz e o cego**. In: NOVAES, Adauto(org.). *Artepensamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

- BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. Cultrix, São Paulo, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: os pensadores. São Paulo, Abril, 1982.
- _____. **Obras escolhidas: Rua de mão única**. 5 ed. São Paulo. Brasiliense, 1995
- _____. **O narrador**. In: os pensadores. 2 ed., São Paulo, Abril, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- CAPRA, Fritjof. **O tao da física**. São Paulo. Cultrix, 1985.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 3 ed. São Paulo, Loyola, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 2 ed. Campinas, Papyrus, 1998.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: edição standard brasileira, vol. XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____, **Nossa atitude para com a morte**. In: edição standard brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 8 ed. São Paulo, Loyola, 1999.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Ed. Da UFRGS, 1995.
- KOFMAN, Sarah. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, Vozes, 1996.
- _____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.
- SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo Hucitec, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis. Vozes, 1996.
- SZASZ, Thomas S. **A fabricação da loucura- uma comparação entre a inquisição e o movimento de saúde mental**. 3 ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1984.
- VAN DEN BERG, J. H. **O paciente psiquiátrico - esboço de psicopatologia fenomenológica**. 2° ed, São Paulo, Mestre Jou, 1973.

PERIÓDICOS

TESSLER, Elida. **A instalação enquanto lugar e o lugar do espectador**. In: Correio da Aposta: psicanálise e ato criativo, Porto Alegre, n 78, abril de 2000.

CATÁLOGOS

CHIARELLI, Tadeu. In Tridimensionalidade na arte brasileira. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1997.

Auto-retrato: espelho de artista. Exposição coletiva. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2001.

DISSERTAÇÕES

GOMES, Paulo César R. **Meias verdades e mentiras inteiras: uma poética dos fragmentos**. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- PPGAV, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LENZI, Teresa. **A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos**. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- PPGAV, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BIBLIOGRAFIA GERAL

LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo, Pioneira, 1986.

ASKIN, I. F. **O problema do tempo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

AUMONT Jacques. **A imagem**. 2º ed., Campinas, Papyrus, 1995

AULAGNIER. **A violência da interpretação**. Rio de Janeiro, Imago, 1979.

BATTCKOCK, Gregory, org. **A nova arte**. São Paulo. Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: Novaes, Adauto (org.). O olhar. São Paulo,

Companhia das Letras, 1988.

- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. 4º ed., Rio de Janeiro, Record, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- COELHO, José Teixeira. **Moderno, pós-moderno**. Porto alegre, L&PM, 1986.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DERDYK, EDITH. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criativo**. São Paulo, Escuta, 2001.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2º ed. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. **Como se faz uma tese**. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- FABRIS, Annateresa. **Pós-moderno & artes plásticas**. In: CHALUB, Samira(org.). Pós-moderno e semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- FERRARA, Lucrécia D'a. **A estratégia dos signos**. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo, Companhia das letras, 2000.
- _____. **O processo**. São Paulo, Companhia das letras, 2000.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Rio de Janeiro, Editora 34, 1996
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PASSERON, René. **Da estética à poética**. In: Porto arte. Porto Alegre, v.8, n. 15, nov.1997.
- PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 2 ed. São Paulo, Cortez editora, 1999
- PAREYSON, Luigi. **Teoria da formatividade**. Petrópolis, Vozes, 1993.
- _____. **Os problemas da estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

PEDROSA, Mário. **Um passeio pelas caixas do passado**. In: AMARAL, Aracy (org.). Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEREC, Georges. **Espaces d'espaces: journal d' un usager de l'espace**. Paris. Gonthier, 1974.

SPINK, Mary Jane P. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. São Paulo, Brasiliense, 2000.

_____. **O conhecimento no cotidiano**. São Paulo, Brasiliense, 2000.

STANGOS, Nikos (org). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, Autores Associados, 1998.

WALKER, John. **A arte desde o pop**. Barcelona: Labor, 1977.

FILMES

BELEZA AMERICANA. Sam Mendes. São Paulo. Dream Works, 1999, (121 min), VHS NTSC.

O COLECIONADOR. William Wyler. São Paulo, Lk-tel vídeo, 1988, (114min), VHS NTSC.

UM CÃO ANDALUZ. Luis Buñuel. São Paulo, Wonder multimídia, (40min), VHS NTSC.

PERIÓDICOS

FABRIS, Annateresa . **Movimento**. Revista da USP: Arte e contemporaneidade, São Paulo, n 40, dez./fev. 1998-99.

REVISTA DA USP: **Arte e contemporaneidade**. São Paulo, n 40, dez./fev, 1998-99.

REY, Sandra. **Produção plástica e instauração de um campo de conhecimento**. Porto Arte, v. 6, n 9, p. 63-70, mai.1995.

_____. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Arte, v. 7, n 13, p.81-95, nov.1996.

