

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

***INVESTIGAÇÕES FOTOGRÁFICAS:
PAISAGEM PROGRAMADA***

Fabiana Wielewicki

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

Porto Alegre
2005

Fabiana Wielewicki

***INVESTIGAÇÕES FOTOGRÁFICAS:
PAISAGEM PROGRAMADA***

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título **de Mestre em Artes Visuais**, no **Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 19 de agosto de 2005.

Banca Examinadora

Prof. Flávio Gonçalves, Dr. Orientador

Prof. Eduardo Viera da Cunha, Dr.

Profa. Maria Ivone dos Santos, Dra.

Prof. Paulo Roberto de Oliveira Reis, Dr.

Agradecimentos

À minha mãe, Lourdes, que nunca mediu esforços para que eu pudesse realizar meus estudos.

Ao meu pai, Modesto, que me apresentou a fotografia e me estimula a produzir sempre.

Ao meu orientador, Flávio Gonçalves, pela disposição, apoio e confiança depositada.

Ao amigo Fernando Lindote por me “ensinar” arte sempre.

Aos amigos Elisa Noronha e Zé Lacerda pela cumplicidade e incentivo.

Ao Cristiano Ramos por enfrentar comigo as dificuldades.

À Glaucis de Moraes, Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos e Mariana Silva pela amizade e acolhida calorosa em Porto Alegre.

Às amigas Gabrielle Althausen e Letícia Cardoso pela cumplicidade incondicional e por me fazerem acreditar sempre.

Aos meus colegas de mestrado pelas etapas compartilhadas.

Ao Marco, que me acompanhou na fase final deste projeto, pela força, atenção e compreensão.

Resumo:

A presente pesquisa configura-se como um acompanhamento reflexivo da produção em arte que desenvolvo atualmente. Seu objeto de estudo corresponde a uma etapa do meu processo de trabalho em arte compreendida entre 2002 e 2005. Esta dissertação aborda questões entendidas como desdobramentos dos procedimentos e experiências realizadas no decorrer do meu processo de trabalho em arte.

A fotografia é a linguagem predominante em minha produção artística, e atua como meio e assunto no corpo dos trabalhos. Nos trabalhos realizados nesse período foram observadas questões relativas ao olhar que constrói paisagens, intermediado pelo dispositivo fotográfico. A fotografia parece atuar no processo artístico como dispositivo que interroga a si mesma, mas também como dispositivo do olhar que investiga e/ou produz paisagens.

Abstract:

The present study consists of a reflexive follow-up of the art production I have developed lately. Its object of study corresponds to one of the steps of my work process as an artist, between the years of 2002 and 2005. This dissertation approaches issues understood as unfoldings of procedures and experiments carried out during my work of art process.

Photography is the predominant language in my artistic production, and it acts both as a means and as a subject in the body of my work. In the works carried out in this period, issues related to the look that builds landscapes intermediated by photographic devices were observed. Photography seems to act in the artistic process as a device that investigates itself and also as a kind of looking device which investigates and/or produces landscapes.

“Vivenciar um trabalho de arte e escrever sobre ele: tarefa cercada da real impossibilidade de representação da experiência, condição que carrega o texto para a região da criação e da invenção, em que a dicotomia reflexão / ficção dá lugar a um tipo de escritura que, por um lado, procura arrancar de sua própria evidência os instrumentos de uma experiência outra, igualmente singular – também insubstituível e intransferível. Nada de pureza crítica ou crua análise técnica; tudo é comentário, conversa, produção de relações, conexões, maquinações que avançam por múltiplos lados, pensamentos em cadeia. Por outro, esta construção textual também investe em uma intrincada trama por dentro da imagem, sabendo-se inseparável do trabalho de arte, enquanto forma heterogênea, mas de algum modo complementar: texto e imagem são experiências de modalidades diversas que em algum lugar se encontram de maneira completamente desencontrada; mas ali, cada campo fora de si produz sombras e luzes de uma dinâmica qualquer. Agora sim, há movimento.”¹

¹BASBAUM, Ricardo. *Formas do tempo* (texto para o debate *Tempo em Transformação*, ANPAP, outubro de 1997)

Sumário

Introdução.....	07
1. Programa: metodologia de trabalho	27
2. Análise dos trabalhos:	
2.1 <i>Fotografia passo a passo: apartamento</i>	41
1. apresentação.....	41
2. programa	42
3. paisagem e fotografia.....	44
2.2 <i>Autostar Pocket</i>	50
1. apresentação.....	50
2. programa	52
3. paisagem e fotografia.....	57
2.3 <i>Auto-retrato na torre</i>	68
1. apresentação.....	68
2. programa	69
3. paisagem e fotografia.....	71
2.4 <i>Backlight: 36 auto-retratos</i>	79
1. apresentação.....	79
2. programa	80
3. paisagem e fotografia.....	81
2.5 <i>Cidade Baixa</i>	93
1. apresentação.....	93
2. programa	94
3. paisagem e fotografia.....	96
3. Outros <i>campos de atuação: Os Segredos da Boa Fotografia</i>	102
3.1 Apresentação	102
3.2 Os manuais de Fotografia	103
3.3 Exposição x livreto.....	106
3.4 Produção inserida no contexto dos manuais	108
3.5 Inserção do trabalho no circuito artístico.....	110
3.6 <i>Manual da Ciência Popular: possíveis relações de proximidade com Os Segredos da Boa Fotografia</i>	112
Conclusão.....	119
Bibliografia.....	125

Introdução

A presente pesquisa configura-se como um acompanhamento reflexivo da produção em arte que desenvolvo atualmente. Seu objeto de estudo corresponde a uma etapa do meu processo de trabalho como artista. Nesta dissertação serão discutidas questões entendidas como desdobramentos dos procedimentos e experiências realizadas no decorrer do meu *processo* de trabalho em arte.

O *processo* de trabalho corresponde a uma trama de propósitos e buscas que se desenvolve por meio de operações de seleção, apropriação e combinação de elementos formais e conceituais, que, relacionadas entre si, constituem o trabalho de arte. Quando me refiro ao termo *processo*, estou me referindo à articulação dos conceitos e operações que desencadeiam a construção dos trabalhos, bem como às formas de apresentação e dados colhidos a partir de suas exposições em exposições e mostras.

No contexto desta pesquisa, o processo de trabalho procura ser parcialmente transportado para o universo da escrita através de relatos críticos dos problemas, hipóteses, descobertas, testagens e desvios de rota, ocorridos durante a produção dos trabalhos. Procuo trazer para o texto questões próprias do *processo*, para que seja possível ao leitor acompanhar algumas etapas do planejamento e construção dos trabalhos em discussão.

Para estabelecer possíveis vias de acesso aos “bastidores” do *processo* recorro a anotações pessoais, esquemas e esboços, na tentativa de estruturar textualmente certa arqueologia das etapas constitutivas do

trabalho em arte. Este *material de arquivo*² está distante de ser “recuperado” em sua totalidade: sempre existirão intervalos, lapsos onde algumas operações de trabalho escapam. Ciente disto, o *artista-pesquisador* procura estabelecer conexões de sentido não muito rígidas entre o *material de arquivo* reunido e os trabalhos artísticos realizados. Durante esse exercício de conexão, memórias relativas às etapas do *processo* vão sendo recuperadas e alguns pontos em branco trazidos à tona. Alguns “intervalos de sentido” também foram “reconstituídos” durante a elaboração do texto, e, a partir desse pressuposto, a pesquisa passa a ser constituída também de certo caráter ficcional³. Estas informações arquivadas - em anotações ou na memória - juntamente com as conexões e desdobramentos decorrentes desse material, constituem o objeto de análise desta pesquisa, que tem como intenção compartilhar com o leitor as rotas traçadas e seus desvios.

Os pontos de partida para as reflexões apresentadas na pesquisa são questões decorrentes de uma série de trabalhos, iniciada em meados do ano 2000, referentes a discussões próprias da fotografia que tecem possíveis relações com a paisagem urbana. O estudo *Investigação fotográfica: paisagem programada* estrutura-se a partir da abordagem de três assuntos recorrentes na minha produção em arte: a fotografia, a paisagem urbana e o conceito de *programa* - relacionado a uma espécie de metodologia utilizada para a execução dos trabalhos.

É importante destacar que estes assuntos se tornaram pauta de discussão por serem considerados denominadores comuns no meu processo de trabalho em arte e por desempenharem funções estruturais na

² O material de arquivo é compreendido pelas anotações pessoais realizadas sobre os trabalhos, esquemas, esboços e todo o tipo de informação que guarda certa memória do processo de construção dos mesmos.

³ O texto aqui apresentado pode ser considerado um relato da produção artística, construído a partir do olhar do próprio artista que administra e desenvolve essa produção. Mas isso não indica que todas as informações contidas neste relato fiquem salvaguardadas numa espécie de “redoma documental”. O texto apóia-se, em primeira instância, no material de arquivo que constitui a “memória documental” da produção, porém, durante a articulação desse material também acontece um exercício de criação, que “contamina” a pesquisa com certo conteúdo ficcional.

articulação deste processo. Os trabalhos a serem analisados na pesquisa foram produzidos entre os anos de 2002 e 2005, estando alguns ainda em andamento ⁴.

A construção do texto constituiu-se numa tentativa de situar e pontuar algumas questões próprias do processo artístico: Como o olhar em relação à paisagem urbana foi se transformando na minha produção em arte? Como a linguagem da fotografia foi se agregando a essa transformação até tornar-se assunto e ferramenta estrutural da pesquisa plástica? Como se articula a relação entre fotografia e paisagem? Essas são questões que no decorrer do processo de elaboração da dissertação procurei trazer para um nível de entendimento reflexivo e analítico.

Antes de prosseguir com a apresentação dos enfoques e abordagens da pesquisa, gostaria de abrir um parêntese para contextualizar a relação que a linguagem fotográfica vem estabelecendo com o assunto da paisagem no desenvolvimento das etapas no meu processo de trabalho em arte.

A relação que a paisagem vai tecendo junto à fotografia provoca alterações de foco no corpo dos trabalhos: por vezes a paisagem atua como assunto em primeiro plano, estabelecendo diálogos com a fotografia num papel coadjuvante, e por vezes a fotografia assume o papel de destaque, restando à paisagem atuar em segundo plano. Mais importante do que detectar qual o foco do primeiro plano, seria procurar trazer para o texto essa “relação de convívio” em estado de latência: é provável que a alternância de foco entre os assuntos *paisagem* e *fotografia* produza uma espécie de “atrito”, e que esse atue no processo como força motriz - por impulsionar e desencadear a produção dos trabalhos.

⁴ Como alguns trabalhos ainda não foram expostos, considero que a etapa de formalização destes ainda não foi concluída, tento em vista que estão sujeitos a adaptações em virtude do local e situação em que serão expostos.

paisagem x fotografia: alternância de foco

Ao nos determos um pouco sobre o termo *paisagem*, é possível verificar que, mesmo em definições genéricas⁵, esse parece estar relacionado a um olhar que observa determinada situação: "paisagem: espaço de terreno que se abrange num lance de vista".⁶ Esta definição vincula o termo ao "lance de vista", a uma espécie de golpe do olhar, e ao que ele é capaz de abarcar. A existência da paisagem estaria, então, condicionada ao olhar daquele que a observa.

Nas definições gerais do termo também estão presentes com frequência referências às formas de representação da paisagem na arte: "representação (pintura ou desenho) ou descrição literária de uma vista panorâmica"⁷. O termo paisagem - por ser a *paisagem* um dos temas históricos no campo da arte, que foi ganhando espaço como gênero importante no campo da pintura⁸ - traz em sua definição vínculos com a história da arte⁹.

Tanto em um contexto genérico, quanto no contexto específico da arte, o termo pode ser observado a partir do pressuposto de que o olhar atue como agente responsável pela construção da própria paisagem e que a institua como tal. Considerando o olhar como o agente dessa construção,

⁵ Encontrada como verbete nos dicionários.

⁶ Dicionário Eletrônico Michaelis, 2000.

⁷ *Idem*.

⁸ Na história da arte ocidental a paisagem foi inicialmente considerada um gênero inferior na estética clássica, servindo apenas como acessório de composição na pintura. Os pintores holandeses, no século XVII, fizeram da paisagem o assunto principal em suas pinturas. No século XVIII, e início do século XIX, a paisagem assume autonomia como gênero na pintura, afastando-se do discurso histórico, mitológico ou religioso que estava subordinada (CRAVEIRO, Maria José Rainho. *A Paisagem. Da página para o ecrã: os ritmos do mundo e da câmara* in *Escritos do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Universidade de Évora, 2001. vol.3, p. 2.)

⁹ "Nos maiores períodos da arte européia, o período do Parténon e o da Catedral de Chartres, a paisagem não existia nem podia existir; para Giotto e Miguel Ângelo não passava de uma impertinência. Só no século XVII os grandes pintores começaram a pintar paisagens para uso próprio, tentando esquematizar as suas regras. Só no século XIX se tornou a arte dominante, originando uma estética própria." (CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*, 1961, p. 164)

os conceitos de *construção* e de *paisagem*¹⁰ parecem fundar certa relação estrutural no contexto dessa pesquisa. A paisagem se constitui como tal pela ação desse agente que efetua sua construção.

É importante colocar que esse olhar, que atua na constituição da paisagem, também deve ser entendido como uma construção cultural. O agente, que com sua ação e intenção "produz" paisagens, é um olhar culturalmente construído, conforme aponta Maria José Craveiro - em uma análise do conceito de paisagem, relacionado às artes visuais e à literatura:

"(...) é precisamente o olhar humano que tem a capacidade de converter certo espaço em paisagem, conseguindo que, por meio da arte, uma porção de terra adquira qualidade de signo de cultura, não aceitando o natural no seu estado bruto, mas convertendo-o também em cultural."¹¹

A construção da paisagem está subordinada a um olhar imerso em um contexto específico - que por sua vez está condicionado às convenções atuantes e em vigor nesse contexto.

A partir das relações de convivência mantidas com a cidade onde vivo se originam questões que fundam alguns trabalhos. Questões estas entendidas como interrogações, manifestadas através de tentativas de construção de olhares e paisagens, a partir da convivência no contexto

¹⁰ Considerando que em meus trabalhos a paisagem está relacionada à sua observação através de janelas, talvez fosse possível empregar o termo *vista*, ao invés de referir-me às cenas observadas da janela empregando o termo *paisagem*. Rosalind Krauss, em um contexto histórico da fotografia, se refere ao termo *vista* com algo relativo à descrição: "A palavra "vista" era onipresente nas revistas de fotografias: era cada vez mais sob esse vocábulo que os fotógrafos apresentavam suas obras nos salões fotográficos dos anos 1860. Assim, mesmo quando entravam conscientemente no espaço da exposição, os fotógrafos tinham como tendência a categoria descritiva de seus trabalhos a palavra "vista", em vez de "paisagem". A palavra "vista" remete, além disso, a uma concepção de autor em que o fenômeno natural, o ponto notável, apresenta-se ao espectador sem a mediação aparente de um indivíduo específico que dele registre o traço, nem de um artista particular (...)". (KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2002, p, 47.) O termo *paisagem* me pareceu mais apropriado para abordar questões que partem da minha produção em arte, por este me sugerir uma relação mais estreita com o conceito de construção: com o olhar que constrói determinada *paisagem*.

¹¹ CRAVEIRO, Maria José Rainho. *A Paisagem. Da página para o ecrã: os ritmos do mundo e da câmara*. In *Escritos do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Universidade de Évora, 2001, vol.3, p. 2.

urbano no qual me encontro inserida: "A paisagem não é outra coisa senão a apresentação culturalmente instituída desta natureza que me envolve" ¹², comenta a filósofa francesa Anne Cauquelin.

A questão do olhar que constrói paisagens pode ser observada em minha produção artística não apenas como assunto ou tema, mas, sobretudo como elemento estrutural dos trabalhos: essa construção me faz pensar a arte, e, neste momento, observar mais de perto a fotografia. A paisagem opera na atual instância do processo como um "pretexto", instigando e impulsionando o exercício da construção do olhar através do dispositivo fotográfico. Ela não se configura como um assunto em si: o foco de interesse é o estudo do olhar sobre a paisagem, esse olhar que a constrói e a concebe como tal.

breve contexto

Na tentativa de contextualizar a relação que a paisagem vem estabelecendo com a fotografia em minha produção artística, recorro a um breve histórico da *paisagem* no processo de trabalho em questão.

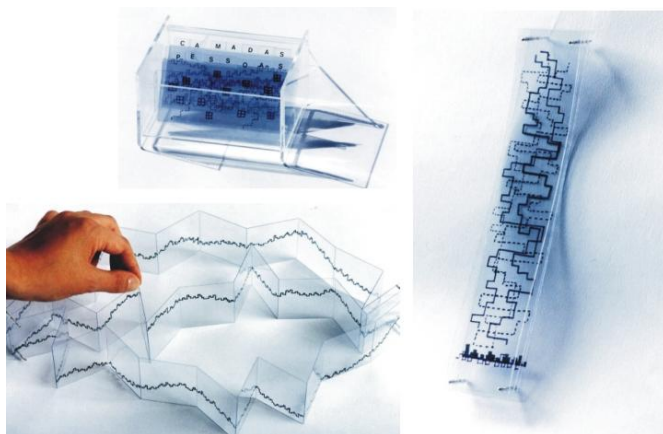
As primeiras noções de *paisagem* surgem a partir da observação de edifícios à distância através de janelas, representados em estudos de pintura realizados em 1997. Nessas pinturas, a moldura da janela era responsável pela seleção e enquadramento da imagem da paisagem. Para Anne Cauquelin, o limite que o enquadramento da janela impõe, "é indispensável à constituição de uma paisagem como tal".¹³ A janela, "estando sempre pronta a receber a imagem enquadrada de uma paisagem, é uma ferramenta paisagística por excelência".¹⁴ Nesses estudos de pintura e desenho, a paisagem era sempre representada dentro

¹² CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, 2000, p.127

¹³ *Idem*, p.122.

¹⁴ *Idem*, p.123.

desse enquadramento, estava condicionada à moldura da janela, condicionada a esse *dispositivo do olhar*¹⁵.



Objetos da série *Projetos para cidades*, 1999 - 2000
desenho s/ acetato, caixa de acrílico, alfinetes e miçangas

Em 1998 realizei desenhos de perfis urbanos, que mais tarde se desdobraram em objetos compostos pela sobreposição de planos. Paralelamente à atividade do desenho, eu fotografava e colecionava imagens de paisagens urbanas observadas através de janelas. A fotografia operava como ferramenta auxiliar¹⁶ na produção artística: através das fotos

¹⁵ Refiro-me a janela como dispositivo do olhar, no sentido desta instituir o enquadramento que, segundo Anne Cauquelin, concebe uma paisagem como tal. A janela como enquadramento aproxima-se da noção de *dispositivo* nesta pesquisa.

¹⁶ É importante salientar que eu não desenhava a partir de fotografias: a imagem fotográfica da paisagem não era simplesmente transportada para o desenho. A foto operava como ferramenta na decomposição analítica das formas que desenharia a seguir. Talvez, aqui seja possível fazer uma referência histórica ao papel desempenhado pela fotografia, no século XIX, como ferramenta auxiliar de outros meios expressivos, como a pintura, por exemplo. A fotografia era um instrumento utilizado nos “bastidores” do processo, e nem sempre era “assumida” como ferramenta de trabalho. Annateresa Fabris aponta Degas, como um artista que assume a importância da fotografia na sua produção: “Um artista que trabalha francamente com a fotografia, vendo nela mais do que um simples apontamento, é Degas, fotógrafo ele próprio, que encontra no instantâneo aquelas mesmas qualidades que pretende explorar na própria pintura: imediatez, fragmentação, espontaneidade”. (FABRIS, Annateresa, *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p. 194) Curiosamente, Paul Virilio se refere a Degas como “fotógrafo nas horas vagas”: “Em Edgar Degas, um pintor e fotógrafo nas horas vagas, a composição se assemelha a um enquadramento, uma colocação nos limites do visor onde os temas aparecem descentrados, seccionados, vistos de baixo ou de baixo para cima em uma luz artificial, freqüentemente brutal comparável a dos

dos perfis urbanos eram realizados estudos de decomposição das linhas e planos que constituiriam as formas da paisagem no desenho. Os desenhos estavam bem distantes da representação realista. Pelo contrário, a intenção era simplificar ao máximo as linhas.

Gradativamente tais estudos fotográficos deixaram de operar como coadjuvantes na construção dos trabalhos. No ano 2000 surgiram as primeiras experiências com a fotomontagem¹⁷. Nesta instância do processo artístico o dispositivo fotográfico capturava a imagem da paisagem urbana, para que fossem realizadas intervenções sobre esse registro. Cenas observadas diariamente da janela do apartamento onde eu morava durante o período, em Florianópolis, eram trazidas para o universo fotográfico, para serem reconstruídas através do recurso da montagem.



Série *Parallaxe*, 2000 – 2001
Fotomontagem
13 x 25 cm (cada)

refletores utilizados pelos profissionais da fotografia”. (VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*, 1994, p. 33)

¹⁷ Série *Parallaxe* realizada entre 2000 e 2001. Essas fotomontagens apresentam combinações de diferentes ângulos e tempos da vista da janela de um apartamento que morei: investigações sobre a reordenação do espaço cotidiano. O termo Parallaxe, nos manuais de fotografia, é utilizado para designar o “deslocamento aparente de um ponto de vista. O erro de paralaxe só se observa nas fotografias a pequena distância, e resulta da discrepância existente entre a imagem da objetiva e a imagem do visor nas máquinas fotográficas em que objetiva e visor estão separados” (HEDGECOE, John. *Manual das Técnicas Fotográficas*, 1991, p. 166). Relacionei essa definição às tentativas de observação e apreensão da paisagem e ao deslocamento entre o “visto da janela” e o “reconstruído” a partir da intervenção no registro. A definição esclarece que o “erro de paralaxe” é mais acentuado nas fotografias à pequena distância, relacionei então, esta “proximidade” à proximidade do olhar cotidiano.

O procedimento de registrar fotograficamente a paisagem parecia estar associado à tentativa de apreendê-la, de trazê-la para uma dimensão onde esta pudesse ser detalhadamente analisada. Para Etienne Samain, nossa relação com a fotografia nos conduz a um olhar abissal e vertical que penetra na imagem, diante da foto “tornamo-nos analistas e arqueólogos”.¹⁸ Nesse sentido, a imagem fixa (de onde a continuidade temporal parece ter sido subtraída) me permitia decompor a paisagem e as situações travadas nela, para posteriormente recompor seus fragmentos.



Série *Paralaxe*, 2000 – 2001
Fotomontagem

A fotografia operava trazendo informações da paisagem para seu interior, onde esta poderia ser reconfigurada através do recorte e colagem¹⁹. A imagem fotográfica da paisagem era decomposta e montada a seguir desobedecendo as leis da perspectiva clássica que simula a

¹⁸ SAMAIN, Etienne. *Modalidades do olhar fotográfico* in ACHUTTI, Luis Eduardo (org.) *Ensaio: o Fotográfico*, 1998, p.114.

¹⁹ Para Rosalind Krauss, o elemento da colagem faz sempre referência à idéia de fragmento: “Sua condição de fragmento é essencial para a colagem, permite-lhe agir nas pretensões à integralidade de toda representação. (...) O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação.” (KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*, 2002, p, 167.)

distância entre os elementos da cena. Os procedimentos de recorte e colagem me permitiam eliminar da cena a sensação de profundidade. O resultado era uma composição plana, onde não ficava evidente nenhum ponto de fuga, ou ponto que indicasse a posição do observador da cena.



Série *Paralaxe*, 2000 – 2001
Fotomontagem

O artista americano David Hockney incorpora em suas pinturas, pesquisas feitas no campo da fotografia. Em algumas de suas experiências

com a fotomontagem, situações espaciais são construídas através da adição de fragmentos; imagens registradas da paisagem que se comportam como peças de um quebra cabeça. O espaço reconstruído parece ter sido “artificialmente” planejado e “combina as possibilidades de desvirtuação de distorção, de sobreposição, de estiramento, etc, da fotografia”.²⁰

Em sua obra *Pearblossom Highway* nos é apresentada uma estrada em perspectiva cercada de placas de trânsito que parece estender-se ao infinito. É curioso o "comportamento" das placas na cena, pois mesmo aquelas situadas à distância apresentam uma riqueza de detalhes. O artista fotografou a estrada e arredores à distância, e depois se aproximou das placas fotografando uma a uma.²¹ Hockey, em um depoimento, afirma ter subido em uma escada para fotografar as placas na intenção de capturar imagens em planos frontais. Fez o mesmo com as palavras escritas no chão da estrada, direcionando, do alto da escada, a máquina para o solo. As árvores também foram registradas de perto. Na montagem das peças do "quebra-cabeça" os fragmentos da estrada (registrados à distância) foram unidos e depois sobre a paisagem semi-reconstruída as imagens das placas, árvores e sinais do chão (registradas de perto) foram inseridas.

A composição é planejada: não apresenta um ponto central de foco de acordo com as regras de perspectiva convencional. Embora pareça se tratar de uma grande porção de espaço que converge ao infinito, é possível observar certos detalhes "impossíveis", inscritos na perspectiva como "intrusos", sugerindo que algo ali é questionável.

²⁰ OSTEWOLD, Tilmam. *Pop Art*, 1994, p.222.

²¹ *David Hockey: Prazeres do olhar*. Documentário em vídeo dirigido por Gero Von Boehm, 1997.



David Hockney
Pearblossom Highway, 1986
fotomontagem

Os trabalhos em fotomontagem que impulsionaram esta pesquisa de mestrado, mesmo sendo construídos através de sucessivas intervenções, mantinham certa referência à paisagem capturada pela fotografia²². A referência à cena capturada pela fotografia era uma questão importante à pesquisa, pois, retomando a discussão de Rosalind Krauss: “Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação.”²³ A fotografia, mesmo sofrendo sucessivos recortes e montagens mantinha uma de suas características sintáticas ligada à referência ao “real”.

²² A referência da paisagem, obtida através do dispositivo fotográfico, parece ser uma questão importante nesse estágio do trabalho e encontrava suporte nas idéias de Barthes: “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá (...)” (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 1984, p. 121)

²³ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. 2002, p. 167.

Roland Barthes enfatiza esse sentimento de referencialização da imagem fotográfica ²⁴: “a fotografia sempre traz consigo seu referente (...)”.²⁵ O transporte da “memória visual” da paisagem, para a imagem impressa sobre a superfície do papel fotográfico, permitia a construção de “paisagens ficcionais” (através da fotomontagem) que mantivessem um elo de ligação com a “paisagem original” fotografada. A lógica nesta operação era “tirar proveito” da natureza referencial da fotografia para construir um novo contexto - através da reorganização das imagens fotográficas - que mantivesse conexões com a paisagem fotografada.

O olhar que investiga a paisagem (antes considerado o foco da pesquisa²⁶) foi sendo permeado pela linguagem fotográfica através do pressuposto de referencialização. Expandindo o papel que desempenhava no transporte da paisagem para a imagem, a fotografia inicia uma participação mais ativa no processo artístico, articulando conceitos no corpo dos trabalhos. A paisagem passa a ser investigada através do dispositivo fotográfico e, algumas vezes, está a serviço desse olhar fotográfico.

Nessa instância do processo surge a questão: É a paisagem que me faz fotografar ou é a fotografia que faz com que eu detenha meu olhar sobre a paisagem? As discussões suscitadas nessa alternância de foco interessam a esta pesquisa e ao processo de trabalho em desenvolvimento. A fotografia parece estar sendo utilizada como um dispositivo do olhar que investiga e/ou produz paisagens.

²⁴ Philippe Dubois comenta o esforço de Barthes em conceitualizar esse sentimento de extrema referencialização próprio à imagem fotográfica: “Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”. Dubois procura relativizar esse “acento referencial” que Barthes atribui à fotografia: “(...) Barthes é pego na armadilha, não mais da mimese, mas do referencialismo. Pois aqui está o perigo que espreita esse tipo de concepção: generalizar, ou melhor, absolutizar, o princípio da “transferência de realidade”, quando se dota uma atitude exclusivamente subjetiva de pretensão ontológica”. (DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, 1993, p.49 e 53)

²⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 1984, p. 121.

²⁶ Sobre a etapa onde a paisagem era o foco central de investigação, faço referência ao Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Plásticas) concluído em 2001, denominado *Exercício do Olhar* - Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

fotografia

Conforme o mencionado, o olhar que investigava a paisagem "solicitou" os serviços do dispositivo fotográfico, para que ela pudesse ser detalhadamente analisada. A fotografia, no papel de instrumento mediador, infiltrou-se gradualmente nas operações de sentido que instauravam os trabalhos, tornando-se ferramenta indispensável para a construção dos mesmos. Por meio dessa operação, o olhar sobre a paisagem foi contaminado pelo fotográfico e articulado em função deste.

Os procedimentos e dispositivos técnicos do universo fotográfico, participam da investigação operando como instrumentos articuladores de sentido no corpo dos trabalhos. Essa participação permeia várias etapas do processo de elaboração e construção dos mesmos: desde seu planejamento até o modo como será exposto. Nesse sentido, parece ser possível tecer algumas aproximações com o universo fotográfico que se instaurava na arte nos anos sessenta e setenta, onde em algumas propostas artísticas, a fotografia cumpria a função de *elemento operatório*²⁷ do trabalho. Em uma análise da produção artística desse período, Cristina Freire refere-se à fotografia como,

"(...) elemento operatório do pensamento plástico, através dos meios próprios a linguagem fotográfica como a delimitação do campo, o enquadramento, o recurso à profundidade ou à superfície da cena, a gama de cores e luzes de que se vale. A imagem fotográfica torna-se, na arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental".²⁸

Na arte conceitual e na Land Art os artistas utilizavam a fotografia como ferramenta indispensável - mesmo considerando que essa às vezes cumpria um papel documental²⁹ em suas produções. Nesse período se

²⁷ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*, 1998. p. 96.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Para Dominique Baqué, a fotografia exerce um jogo duplo: ela entra como documentação ou como a própria obra. O médium fotográfico participa como documentário, mas também como integrante do projeto na sua conceitualização e em seu modo de exposição. (tradução livre de *La Photographie Plasticienne*, de Dominique Baqué, 1998.)

inicia uma investigação da linguagem incorporada ao planejamento e elaboração dos trabalhos artísticos, e a fotografia assume um caráter estrutural, constitutivo, conforme aponta Ligia Canongia,

“No Brasil, artistas pioneiros como Geraldo de Barros e Athos Bulcão já exploravam, desde os anos 1940, as potencialidades da fotografia (...). Mas foi a partir dos anos 1970, e, sobretudo da última década, que a relação Arte e Foto tornou-se um dos princípios reguladores do perfil contemporâneo. Antes a questão era romper com os suportes tradicionais e se lançar ao que Mario Pedrosa chamava de uma “experimentalidade livre”. Atualmente, trata-se de fundir a lógica que preside as duas expressões e investigar os motivos originais dessa simbiose.”³⁰

A fotografia tornou-se gradativamente um componente estrutural em meu processo de trabalho. Sua participação pode ser entendida como uma tentativa de investigação do próprio dispositivo fotográfico, que vai sendo incorporada à produção: *Autostar Pocket* é o nome de um modelo de máquina fotográfica da década de setenta, e também o título de um trabalho a ser analisado neste texto; *Os Segredos da Boa Fotografia* é uma exposição que surge a partir de questões presentes nos manuais de fotografia em circulação no mercado. Tentativas de mapeamento de questões relativas a esse universo técnico da fotografia e às formas de pensá-la como linguagem são reportadas ao processo artístico, tornando-se parte constituinte deste. Nos trabalhos em desenvolvimento, deposito as interrogações sobre o funcionamento do equipamento fotográfico e a inserção desse universo no campo da arte, fazendo com que estas dúvidas participem das articulações de sentido no corpo de cada trabalho.

O próprio gesto de fotografar também pode ser entendido como assunto de alguns trabalhos. Ele participa da construção da lógica interna destes, diluindo a importância atribuída ao *momento decisivo*³¹ em que o disparador é acionado para que uma situação seja capturada e convertida

³⁰ CANONGIA, Lígia. *ArteFoto*, 2004, p. 09.

³¹ O *momento decisivo* é um termo associado ao fotojornalismo, consagrado pelo fotógrafo Cartier Bresson, que corresponde ao o instante absoluto ao acontecimento reconstituído na plenitude de seu ato.

em imagem fotográfica. O gesto de fotografar é transportado para os trabalhos e apresentado através de rastros ou indícios que referenciam os momentos de realização destes³². "O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto"³³ – afirma o artista francês Denis Roche, que investiga em sua produção questões relativas ao dispositivo fotográfico. Essa afirmação interessa a esta pesquisa, considerando que o processo de construção da imagem é uma questão presente nos trabalhos que desenvolvo atualmente.

O momento em que a imagem está sendo construída por meio do dispositivo fotográfico é um tópico que será bastante discutido nesta dissertação. Essa discussão encontra suporte em *O Ato Fotográfico* de Philippe Dubois, onde a fotografia é entendida como imagem-ato:

"com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. (...) uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que este "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação." ³⁴

Toda a fotografia pode ser pensada e analisada nessas circunstâncias que constituem a própria natureza do fotográfico. Pensar a fotografia como uma imagem em trabalho, parece remeter-nos ao *ato fotográfico* em si: ao momento de construção da imagem. No contexto da minha produção em arte, o ato fotográfico se presentifica nos trabalhos indicando rastros do agente e do aparelho, transportando a imagem para os momentos em que esta estava sendo produzida. Aquele que fotografa é, algumas vezes, incluído na investigação plástica, assim como o

³² O processo de construção dos trabalhos também pode ser considerado assunto dos mesmos. Uma referência poderia ser feita aproximando essa questão do contexto artístico do final dos anos 60, onde o processo artístico passa a fazer parte da produção realizada pelos artistas nesse período: registros de ações através de fotografia e vídeo são indícios da importância dada ao processo de trabalho do artista.

³³ ROCHE, Denis in DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, 1993, p. 12.

³⁴ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, 1993, p. 15.

equipamento utilizado para a execução das fotografias. Isso não acontece só nas situações onde abordo a idéia do auto-retrato³⁵, mas também em outros trabalhos onde determinados indícios da operação que gerou determinada imagem fotográfica são sugeridos.

pontos de vista para a construção da pesquisa:
programa, paisagem e fotografia

Após a apresentação das articulações de sentido que a paisagem estabelece com a fotografia, retorno à estrutura da dissertação e à maneira como esta foi construída a partir dos tópicos citados no início do texto: *programa, paisagem e fotografia*.

A análise relativa ao *programa* antecede as demais no texto, e será realizada separadamente no primeiro capítulo – *Programa: metodologia de trabalho* – onde serão abordados aspectos relativos à metodologia desenvolvida e utilizada na construção dos trabalhos. O conceito de *programa* será abordado no contexto da minha produção em arte e relaciona-se ao processo de planejamento dos trabalhos, a uma série de “comandos” estabelecidos e empreendidos no intuito de orientar a produção destes.

Antes de executar determinado trabalho, costumo elaborar e definir algumas diretrizes - pequenas regras - traçadas para organizar e conduzir as etapas de construção do mesmo. Essa metodologia vai sendo incorporada à rotina de execução das propostas, se tornando um denominador comum no processo de conceber. Os programas são também procedimentos que organizam os modos de pensar cada trabalho, mantendo assim uma relação intrínseca que estrutura conceitos e soluções formais na produção artística.

O segundo *capítulo* corresponde a uma análise direta dos trabalhos: *Fotografia passo a passo: apartamento, Autostar Pocket,*

³⁵ Situação onde fica evidente não só a figura daquele que fotografa, como também aspectos do próprio “mecanismo fotográfico”.

Backlight: 36 auto-retratos, Auto-retrato na torre e Cidade Baixa - todos realizados entre os anos de 2003 e 2004 - cada trabalho será discutido separadamente, em subcapítulos independentes. Para apresentar e articular relações entre eles foi utilizada a estrutura *programa-paisagem-fotografia*, que funciona como uma espécie de “mirante”, sobre o qual me debrucei na intenção de discutir aspectos específicos de cada proposta. Sob o mirante da *paisagem*, da *fotografia* e do *programa* os trabalhos serão observados e analisados e, a partir dessa observação, serão tecidos pontos de encontro e tensão entre eles.

Tomando como exemplo o *mirante da paisagem*: em *Autostar Pocket* a paisagem urbana se constitui através de uma coleção de fotografias realizadas em trajetos habituais pela cidade; em *Auto-retrato na torre* ela se apresenta como distância a ser percorrida e vencida, estando voltada à idéia de deslocamento; em *Fotografia passo a passo: apartamento* uma seqüência de fotografias fragmenta e reordena a paisagem na tentativa de instaurar certa cartografia do espaço privado.

A análise relativa à *paisagem* e à *fotografia* será realizada sem fronteiras muito definidas, no mesmo corpo de análise. Ainda que seja possível detectar as questões específicas relativas à *paisagem* ou a *fotografia* na abordagem dos trabalhos, acredito que separar esses “contextos” em estruturas de análise distintas não seria coerente, tendo em vista que estes dois enfoques operam numa parceria muito estreita no processo. Considero que as questões relativas ao *programa*, nas abordagens de cada proposta artística, também operem em conjunto com os assuntos demarcados - *paisagem* e *fotografia*. A separação do *programa* dos demais assuntos se deve a uma estratégia metodológica, pautada no fato deste abordar operações que antecedem a execução propriamente dita dos trabalhos.

A estrutura escolhida para pontuar os assuntos na abordagem de cada trabalho possui um caráter didático acentuado. Ela me pareceu uma estratégia apropriada por estabelecer certo diálogo com a metodologia

utilizada em meu processo artístico: o *programa*. Acredito que esta escolha também se deva ao fato do meu envolvimento na realização do trabalho *Os Segredos da Boa Fotografia*, baseado na estrutura didática dos manuais fotográficos. Estudar esses manuais para produzir o trabalho enquanto estava realizando esta pesquisa, me fez vivenciar mais de perto esta “atmosfera didática”.

**outros campos de atuação:
*Os Segredos da Boa Fotografia***

O corpo de análise que encerra o texto trata-se de uma abordagem de aspectos da exposição *Os Segredos da Boa Fotografia*, realizada no ano de 2003. A abordagem não está incluída no segundo capítulo onde são discutidos os demais trabalhos: esta foi uma estratégia teórica encontrada para introduzir a discussão da exposição na dissertação, sem que esta estivesse vinculada a estrutura demarcada no segundo capítulo - *programa, paisagem e fotografia*.

Os Segredos da Boa Fotografia, além de levantar questões referentes à didática da construção do olhar fotográfico, quando observada no contexto da minha produção em arte, parece questionar e analisar essa mesma produção. A exposição funciona como uma espécie de parêntese nas questões investigadas no processo de trabalho, pois interrompe o foco da produção em andamento (investigação sobre paisagem x fotografia) para interrogar e tentar mapear o circuito onde atuo como artista que utiliza a linguagem da fotografia. O enunciado do capítulo *Outros campos de atuação*³⁶ refere-se a este olhar institucional, localizado em uma instância diversa daquela observada no segundo capítulo, que se aproxima das questões próprias do processo.

³⁶ No primeiro capítulo desta dissertação - *Programa: metodologia de trabalho* – será realizada uma definição do conceito *campo de atuação* com base no meu processo artístico.

Neste corpo de análise uma abordagem detalhada será realizada partindo de algumas questões suscitadas na execução e exibição do trabalho *Os Segredos da Boa Fotografia*.³⁷

Primeiramente, achei apropriado reportar-me à natureza dos manuais, tendo em vista que o trabalho se origina a partir de uma pesquisa realizada em manuais fotográficos.

Pretendo deter-me um pouco nesta noção de manual, pois entendo que este princípio didático permeia as formas de pensamento da minha produção artística: o conceito de *programa*, ao meu ver, relaciona-se intensamente com este princípio. O didatismo excessivo encontrado nesse tipo de publicação participa das minhas proposições como elemento crítico – e encontra-se presente de forma mais incisiva em *Os Segredos da Boa Fotografia*. Esse princípio de ordem quase absurdo é trazido para o interior do trabalho onde é exaltado. Certo grau de ironia se instala nessa operação: a intenção é fazer com que a ironia funcione como ferramenta crítica frente ao didatismo. Utilizar princípios didáticos de forma rigorosa pode tanto afirmar como colocar em xeque esses mesmos princípios.

³⁷ Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, julho/agosto de 2003.

1. Programa: metodologia de trabalho

"Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma idéia de limite, de medida... Às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada, mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. Para combatê-la, procuro limitar o campo do que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante." ³⁸

O conceito de *programa*, em desenvolvimento nesta pesquisa, refere-se a procedimentos empregados no decorrer da minha produção em arte. A idéia de *programa* aproxima-se de uma espécie de metodologia de trabalho utilizada na tentativa de amenizar a desorientação frente às diversas possibilidades de execução de um novo projeto - tal como coloca Calvino, ao falar do seu processo de escrita. Desenvolver *programas* é um procedimento que emerge da necessidade de orientar o gesto de fotografar no espaço e no tempo.

Neste capítulo serão desenvolvidas algumas definições relativas ao conceito de *programa*, observadas a partir do processo de trabalho em questão. Primeiramente serão apresentadas as definições "mais usuais", encontradas no dicionário, pois estas contribuirão para esclarecer o que

³⁸ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*, 2001, p.82 e 83.

este termo acrescenta como procedimento a ser executado em meu processo artístico.

Programa: 1. lista escrita em que se enumeram (e às vezes se comentam) as partes de que deverá compor-se um espetáculo, concerto, cerimônia etc.; programação. 2. a própria composição do espetáculo, concerto ou cerimônia. 3. aquilo que alguém se propõe a executar; projeto, plano. 4. cada quadro em que se divide o tempo nas transmissões radiofônicas ou televisivas, com suas características e assuntos próprios 5. lazer previamente planejado.³⁹

A definição mais próxima do processo de trabalho apontado na pesquisa refere-se a idéia de *aquilo que alguém se propõe a executar, projeto, plano*.

O *projeto* ou *plano de execução* certamente relaciona-se às condições e estratégias que me proponho a colocar em prática durante a construção de um trabalho. Ao planejar mentalmente determinado trabalho pequenas regras vão sendo criadas para serem articuladas durante a execução do mesmo. Somente quando a elaboração desse *programa* se estrutura, as etapas de execução do trabalho em questão são iniciadas.

Primeiramente eu utilizei a noção de roteiro para referir-me ao planejamento prévio de ações no processo de trabalho. Talvez a escolha desse termo esteja relacionada ao seu grau de “parentesco” com o cinema: as imagens que eu planejava fotografar, me vinham à mente como um roteiro a ser seguido para a construção de uma narrativa. Essa “organização prévia” - que agora chamo de *programa* - se dava através da articulação de imagens: o *programa* se originava a partir do modo como se articulavam essas imagens, de como essas poderiam ser registradas e que construção seria gerada quando fossem articuladas.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, o termo roteiro foi me parecendo um pouco rígido, tendo em vista que quando eu partia para a realização das fotografias, acabava fazendo algumas concessões e

³⁹ HOUASSIS. Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa, 2002.

modificava etapas, cuja execução havia sido planejada de outra forma. A noção de programa me pareceu mais flexível por sugerir um plano que está sujeito a alterações durante sua execução: o programa se transforma no próprio ato de sua execução, está ligado à idéia de evento. O termo roteiro me parecia ligado a certa rigidez, a um domínio maior dos procedimentos e um controle mais acentuado destes.

O emprego de regras e procedimentos para ordenar e selecionar o campo a ser investigado, por meio da linguagem fotográfica, parece se apresentar como denominador comum no processo de trabalho desenvolvido atualmente. A execução dos trabalhos é permeada e articulada por essa organização prévia de ações e etapas a serem executadas, antes ou durante o ato fotográfico: diretrizes que servem de orientação para as ações empreendidas com a máquina fotográfica durante a investigação do espaço em questão.

Demarcar o lugar eleito para a realização das fotografias é uma operação que vem sendo realizada com freqüência, e que antecede o ato fotográfico em si. Ao iniciar um novo projeto, determinado lugar - sobre o qual irei debruçar-me para a realização de um trabalho - é eleito e demarcado para servir de *campo* as seqüências de procedimentos que serão executados durante o ato fotográfico. A demarcação prévia desse lugar, talvez possa ser entendida como tentativa de se configurar algum tipo de balizamento que estabeleça uma espécie de *campo de atuação*.⁴⁰

Antes de prosseguir com as especificidades do conceito de *programa* aplicadas ao meu processo de trabalho, gostaria de esclarecer alguns pontos relativos a esse *campo de atuação* - onde são empreendidas as investigações fotográficas da paisagem e da própria linguagem fotográfica.

⁴⁰ É importante ressaltar que a demarcação do lugar para a realização das fotografias e a execução de procedimentos nele, são condições para a constituição do *campo de atuação*. Não existe uma relação de hierarquia entre essas condições, ambas atuam no mesmo grau de importância no processo de constituição do *campo*.

A escolha de um lugar, a partir do qual será desenvolvido um trabalho, está vinculada ao modo como poderei atuar “fotograficamente” sobre ele. As formas de atuação vão sendo constituídas de acordo com as características do lugar: situação geográfica, vista das janelas, planta baixa, etc.

Nesse sentido, o *programa* pode ser entendido como um fator determinante na escolha dos espaços onde serão travadas as investigações fotográficas. O *campo de atuação* refere-se ao espaço destinado a ser investigado através da fotografia. Ele compreende, não só o espaço físico em si, como também as ações e procedimentos travados nele - que acabam por constituir o próprio *programa*.

Na tentativa de cercar teoricamente o que viria a ser este *campo de atuação*, relacionado ao contexto da minha produção, encontrei suporte no conceito de *espaço* apresentado pelo pensador francês Michel de Certeau:

“Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.”⁴¹

Se considerarmos que o *campo de atuação* é compreendido pelo espaço físico, e pelas ações empreendidas nele, seria possível estabelecer uma aproximação à conceituação que Certeau realiza de *espaço*. Em sua concepção, o *espaço* difere-se do conceito de *lugar*, pois este último “implica uma indicação de estabilidade”.⁴² Relacionando diretamente os

⁴¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*, 1994, p. 202.

⁴² “Um *lugar* é a ordem (seja lá qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” (CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*, 1994, p. 201)

conceitos de *lugar* e *espaço*, acompanhando o pensamento de Certeau, parece tornar-se mais evidente a distinção entre os termos: “Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.”⁴³ O *campo de atuação* poderia ser compreendido como um “lugar praticado”, considerando o ato fotográfico como a prática que faria a “conversão” de *lugar* para *espaço*. O *lugar* a ser investigado fotograficamente, através de ações programadas, poderia ser observado como espaço a partir do momento em que fosse “animado pelo conjunto dos movimentos”⁴⁴ que nele se desdobrassem.

Os movimentos que animam o *espaço* determinado – qualificando-o como *campo de atuação* - correspondem àqueles que empreendo com a máquina fotográfica. São movimentos que têm como alvo a investigação da paisagem e do próprio *espaço* onde acontecem essas movimentações.

O próprio *campo de atuação* também é alvo de investigação fotográfica. No capítulo seguinte serão realizadas abordagens específicas (no contexto de cada trabalho) referentes ao *campo de atuação* e aos movimentos que compreendem as formas de atuar fotograficamente sobre o espaço. Em cada situação de trabalho o *campo de atuação* se constitui de diferentes formas, por isso uma abordagem mais específica se faz necessária para que fiquem mais definidas as fronteiras desse conceito.

Um aspecto importante na relação que venho estabelecendo com o campo da fotografia é o próprio gesto de fotografar. O grupo de trabalhos⁴⁵, que será objeto de análise no segundo capítulo, pode ser abordado sob o enfoque do gesto fotográfico e dos preparativos que o antecedem. Nesses trabalhos percebo a importância de questões

⁴³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*, 1994, p. 202.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Fotografia passo a passo: apartamento, Autostar Pocket, Backlight: 36 auto-retratos, Auto-retrato na torre e Cidade Baixa*.

relacionadas ao ato fotográfico em si.⁴⁶ Este não acontece de maneira repentina e despretensiosa: é sempre precedido de algum tipo de planejamento. A existência de uma preparação para o ato fotográfico acaba por afirmar a importância desse como evento em si.

Para Flusser, o gesto de fotografar é complexo, o que nos impede de fazer sua decomposição exata em fases. Porém, o autor distingue três aspectos do gesto fotográfico⁴⁷, alertando para que não se estabeleça uma separação rígida entre eles, pois estes sempre se encontram interligados.

"Un primer aspecto es la búsqueda de un punto de vista, de una posición, desde la que contempla una situación dada. El segundo aspecto lo constituye la manipulación de la situación, a fin de acomodarla a la posición elegida. Y el aspecto tercero se refiere a la distancia crítica, que permite ver el éxito o el fracaso de esa acomodación".⁴⁸

Nas proposições artísticas que desenvolvo, estes aspectos do gesto de fotografar são orientados por um planejamento estabelecido de antemão – cujo objetivo é relacionar-se com a paisagem - e são realizados antes do acionamento do disparador da máquina. Nesse sentido, posso dizer que esses três aspectos estão próximos do programa que antecede o ato e da constituição de um campo de atuação.

O programa acaba sofrendo algumas modificações no decorrer da construção do trabalho, pois o ato de fotografar me sugere novas possibilidades de execução que vão sendo incorporadas ao plano traçado de antemão.

Considerando que o programa está relacionado a um conjunto de ações que empreendemos para atingir um objetivo: existiria então um objetivo a ser alcançado no contexto do meu processo de trabalho? Caso

⁴⁶ Existe outro componente a ser pensado para o entendimento do gesto fotográfico, que se refere ao grupo de trabalhos citado acima: a paisagem. Ela é o "alvo" a ser enquadrado e pensado através do fotográfico. O ato fotográfico volta-se para a paisagem, e busca o caminho (programa) que melhor serve à lógica da proposta em questão.

⁴⁷ Estes aspectos, quando articulados entre si, podem ser entendidos como instauradores do *campo de atuação*.

⁴⁸ FLUSSER, Vilém. *Los Gestos*, 1994, p. 105.

essa hipótese seja pertinente, que questões estariam envolvidas nesse objetivo, ou seja, qual a finalidade do programa?

Se considerarmos que o *programa* estaria a “serviço” do *ato fotográfico*, poderíamos eleger o próprio gesto de fotografar como finalidade do *programa*. Mas, poderíamos considerar também, que o *ato fotográfico* estaria a “serviço” da *paisagem* que ele investiga através de sua própria execução. O *programa* se constitui e se estrutura em função do *ato fotográfico*, assim como o *programa* organiza estratégias de captura da *paisagem*. O *ato fotográfico* utiliza o *programa* para interagir com a *paisagem*.

Como referência histórica a esta metodologia de trabalho empreendida no campo da fotografia, poderia ser mencionado o trabalho do casal de artistas Bern e Hilla Becher, por este apresentar uma discussão escultórica, pautada e estruturada a partir de certa disciplina que orienta o gesto fotográfico. Nos seus conjuntos de fotografias é possível perceber um compromisso rigoroso, no que se refere ao enquadramento fotográfico: sempre a mesma visão frontal das estruturas arquitetônicas que elegiam como assunto de seus trabalhos. Torres, caixas d’água e depósitos de gás foram algumas dessas estruturas escolhidas para serem fotografadas a partir do mesmo ponto de vista e enquadramento.

Uma metodologia norteia o ato fotográfico na intenção de evidenciar certa coerência estética entre as estruturas. Suas fotografias foram exibidas em grupo de nove ou mais para permitir comparações estreitas entre elas: foi adotada uma maneira de fotografar que parecia deixar cada construção se revelar.⁴⁹ A estrutura arquitetônica assumia autonomia pela escolha da tomada fotográfica, que por sua vez sugeria uma impessoalidade, por ser sempre a mesma nas diferentes tipologias da arquitetura. A escolha da tomada “impessoal” nas diferentes situações se torna determinante no trabalho, e pode ser tomada como algo paradoxal:

⁴⁹ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*, 1998, p. 316.

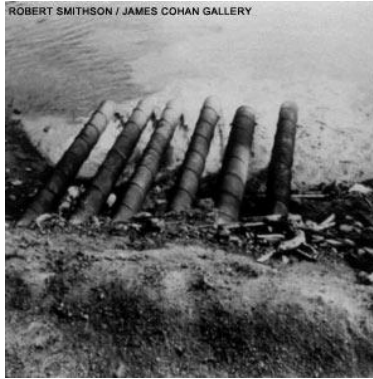
ela se “omite” atribuindo autonomia a estrutura arquitetônica, e, ao mesmo, tempo se faz muito presente pela rigidez e repetição de sua tomada “invariável”.



Bernhard e Hilla Becher
Tipologia de caixas d'água, 1972 (detalhe)
Seis grupos de nove fotografias cada
132,4 x 101,8 cm

Robert Smithson em *Monuments of Passaic*, 1967 combinou narrativas, situações e fotografias em um relato das atividades de um dia de trabalho. O artista construiu a narrativa a partir da compra do filme e da saída de Nova York para empreender uma viagem de ônibus com sua câmera instamática até Passaic (cidade onde nasceu), em Nova Jersey. Em Passaic ele fotografou “espaços predominantemente industriais, como se fossem monumentos anti-heróicos dedicados a uma moribunda modernidade industrial”.⁵⁰ As fotografias eram banais e o texto descritivo ao extremo (onde foram incluídas até mesmo as especificações contidas na caixa do filme).

⁵⁰ WOOD, Paul. *Arte conceitual: Movimentos da Arte Moderna*, 2002, p.48.



Robert Smithson
Monuments of Passaic, 1967

Alguns trabalhos dos artistas Gabriel Orozco e Bruce Naumam também podem ser observados sob a ótica deste conceito de programa como metodologia de trabalho.

Em *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, Orozco se propõe a realizar fotografias de sua motocicleta ao lado de outros veículos de mesma cor e modelo que encontrasse estacionado pelas ruas de Berlin. O princípio formal desta obra está pautado no registro desse encontro.

“Típico de la cuidadosa estructuración del trabajo de Orozco en general es la peculiar restricción cromática (el color naranja/amarillo) que limitaba el número excesivo de encuentros potenciales con los objetos y las ocasiones de realizar su reunión pública, y también unificaba la acumulación de vehículos encontrados al azar con sus registros fotográficos, según un critério estrictamente formal.”⁵¹

O trabalho constitui-se como um painel com fotografias de veículos que o artista encontrou e registrou ao lado do seu. O programa neste caso reporta-se à proposição inicial estabelecida previamente por Orozco e que funda o trabalho: fotografar sua motocicleta ao lado das demais de semelhante cor e modelo que encontrar na cidade. Na execução deste *programa*, o artista contrapõe uma regra previamente estipulada ao

⁵¹ BUCHLOH, Benjamin H. D. Gabriel Orozco: *La escultura de la vida cotidiana* in Catálogo *Gabriel Orozco*, Los Angeles; The Museum of Contemporary Art, 2000, p. 98.

acaso⁵²: o trabalho se realiza quando uma motocicleta semelhante é encontrada. A proposição não é fixa no sentido da impossibilidade de ser previsto o número e os locais onde serão encontrados os veículos.



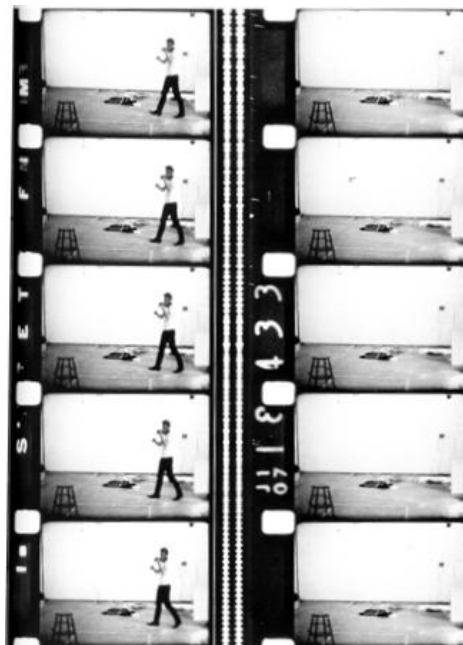
Gabriel Orozco *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, 1995
Painel com 40 fotografias (50,5 x 55,6 cm)

Bruce Nauman, no final dos anos sessenta, realiza em seu ateliê uma série de performances registradas em vídeo⁵³. Estas, caracterizadas por ações muito simples, eram norteadas por regras que o próprio artista

⁵² Segundo Benjamin Buchloh “Al introducir un objeto específico cuidadosamente seleccionado (en continuación y en oposición al principio del objeto ready-made) y apareándolo con los principios de *doblajes* y *repetición serial* en los encuentros casuales con estos vehículos en un vasto territorio urbano” esta obra también introduce una revisión crítica dos tres paradigmas formais dos procedimientos do Dada, do surrealismo e do minimalismo. (BUCHLOH, Benjamin H. D. Gabriel Orozco: *La escultura de la vida cotidiana* in Catálogo *Gabriel Orozco*, Los Angeles; The Museum of Contemporary Art, 2000, p. 98.)

⁵³ Breve contexto das performances na produção de Nauman no final dos anos 60: “Durante este período, las performances adquieren una importancia vital en su aproximación creativa. Dado el desinterés mostrado por las instituciones museísticas por este medio, Nauman las lleva a cabo a solas en su estudio. La filmación, la grabación en vídeo o la producción de hologramas se introducen en su lenguaje de la performance a la vez que lo expanden visual e conceptualmente.”⁵³ (BRUGALLA, Isaura e MASSABÉ, Olga. *Bruce Nauman: Cronología* in *Revista Creación: Estética y Teoría de las Artes*. 1992, p.109)

determinou e executou. Caminhar de uma determinada maneira, quicar duas bolas simultaneamente até perder o controle da ação, maquiarse e remover a maquiagem a seguir, são exemplos de empreendimentos que o artista realizou nesse período.



Bruce Nauman
*Playing a note on the Violin while
I Walk around the Studio*, 1968.
vídeo

Estas ações não eram editadas e nem seguiam um roteiro rígido: o “programa” pode ser entendido a partir da proposição inicial de Nauman, e sua duração correspondia ao tempo de duração da tarefa em questão. “Nauman escoge y procesa una actividad simple y la desarrolla de un modo lógico sin por ello excluir los errores de la acción.”⁵⁴ Em *Playing a note on the Violin while I Walk around the Studio* o artista traça um quadrado no chão do seu ateliê e registra seu caminhar sobre a linha traçada enquanto executa uma nota no violino.

Tomando como referência os trabalhos de Nauman e Orozco, pretendo enfatizar que os *programas* que orientam o ato fotográfico em

⁵⁴ BRUGALLA, Isaura e MASSABÉ, Olga. *Bruce Nauman: Cronologia in Revista Creación: Estética y Teoría de las Artes*, 1992, p.109 e 110.

minha produção não se prendem a regras muito rígidas. O programa inicial está sujeito a alterações no decorrer das tomadas fotográficas, pois se encontra a serviço dos pressupostos que instauram o sentido de determinado trabalho.

A estrutura inicial do programa sempre tende a ser tensionada no decorrer de sua execução. Mesmo nas estruturas mais rígidas é possível detectar certa margem de atuação que subverte o traçado inicial.

A obra literária *Viagem à roda do meu quarto*⁵⁵ do escritor Xavier de Maistre, pode ser observada a partir da ótica de um programa cuja estrutura apresenta uma rigidez quase absurda. O livro narra as “aventuras” de uma viagem que o autor empreendeu e executou no seu próprio quarto, cuja duração foi estimada em quarenta e dois dias.

Narrar uma viagem de tal duração, em um ambiente de dimensões físicas restritas e aparentemente pobre em acontecimentos parece ser uma proposta no mínimo audaciosa. O autor transforma o projeto, que provavelmente seria de ordem monótona, em uma narrativa que investiga com ironia os detalhes do quarto e as maneiras com que ele empreende seus movimentos nele.

A respeito do conceito de *programa*, em desenvolvimento nesse capítulo, cito este trecho de *Viagem à roda do meu quarto* que trará algumas contribuições:

“Não gosto das pessoas que são tão donas dos seus passos e das suas idéias que dizem: ‘hoje eu farei três visitas, escreverei quatro cartas, terminarei esta obra que comecei’. – A minha alma é de tal modo aberta a toda a sorte de idéias, de gostos e de sentimentos; recebe tão avidamente tudo que se apresenta!... (...) Por isso, quando viajo pelo meu quarto, raramente percorro uma linha reta: vou da minha mesa até um quadro colocado num canto; dali parto obliquamente para ir até a porta; mas, embora esta seja a minha

⁵⁵ “A *Viagem à roda do meu quarto* consta ter sido escrita durante os 42 dias da prisão sofrida pelo autor por causa de um duelo à espada, não se sabe bem por quais motivos, nem contra quem. Libertado por influência de amigos, Xavier entrega o manuscrito a seu irmão Joseph que, após pequenas modificações, o faz publicar, numa edição in-8, em Turim, datada de 1794.” (Valentim Facioli, prefácio da edição brasileira de 1989. São Paulo: Estação Liberdade.)

intenção ao partir, se no caminho encontro a minha poltrona não faço cerimônia e acomodo-me nela imediatamente. – É um excelente móvel uma poltrona; é sobretudo de extrema utilidade para todo homem meditativo.“⁵⁶

Se observarmos o empreendimento de Xavier de Maistre sob a ótica do *programa*, duas aproximações podem ser realizadas. A primeira diz respeito a uma regra de caráter rígido estabelecida pelo autor: “viajar” pelo recinto de seu quarto durante quarenta e dois dias. A segunda refere-se a problematizar essa estrutura rígida com ironia, compondo um exercício que relativiza a condição de clausura em que o agente da viagem provavelmente estava submetido. O autor parece afirmar a liberdade com ironia ao reduzir a escala através da descrição acentuada dos detalhes do seu quarto. Ao efetuar essa operação, ele amplia esse espaço ou suas possibilidades de atuação no mesmo.⁵⁷

A rigidez do *programa* contrasta com o grau de liberdade que o escritor faz questão de enfatizar ao narrar as possibilidades de mobilidade e atuação descritas no espaço do seu quarto.

“Meu coração sente uma satisfação inexprimível quando penso no número infinito de infelizes a quem ofereço um recurso certo contra o tédio e um calmante para os males que sofrem. O prazer que se sente ao viajar em seu quarto está ao abrigo do ciúme inquieto dos homens; é independente da fortuna. Seguiremos por pequenas jornadas, rindo, ao longo do caminho, dos viajantes que viram Roma ou Paris. – Nenhum obstáculo poderá deter-nos; e, entregando-nos jovialmente a nossa imaginação, segui-la-emos por toda a parte onde ela se compraza em nos conduzir.”⁵⁸

Em minhas operações de trabalho, apesar de possuir uma estrutura bem definida, o *programa* constitui-se de certas condições que

⁵⁶ MAISTRE, Xavier. *Viagem à roda do meu quarto*, 1989, p.09 a 10.

⁵⁷ “Não desejava (...) que suspeitassem ter eu empreendido esta viagem unicamente por não saber o que fazer e forçado, de qualquer maneira, pelas circunstâncias: aqui afirmo, e juro por tudo que me é caro, que já tinha a intenção de empreendê-la muito tempo antes do acontecimento que me fez perder a liberdade durante quarenta e dois dias. Esta reclusão forçada foi apenas a ocasião de me pôr a caminho mais cedo.” (Xavier de Maistre. *Viagem à roda do meu quarto*, 1989, p. 47)

⁵⁸ MAISTRE, Xavier. *Viagem à roda do meu quarto*, 1989, p.05 e 07.

podem ser implementadas com razoável grau de liberdade. Mesmo sendo constituído de regras gerais que indicam determinada direção ao invés de outra, estas não pretendem restringir o modo de acesso nem o limite da experiência. Talvez esta estrutura de ações pré-determinadas possa ser problematizada através da própria rigidez à qual faz referência - como no exercício proposto pela narrativa de *Viagem à roda do meu quarto*.

É curioso pensar em um trabalho de arte, cuja referência a certa espontaneidade nos momentos de sua elaboração é um pressuposto que quase sempre fica subentendido, orientado.

2.1 Fotografia passo a passo: apartamento

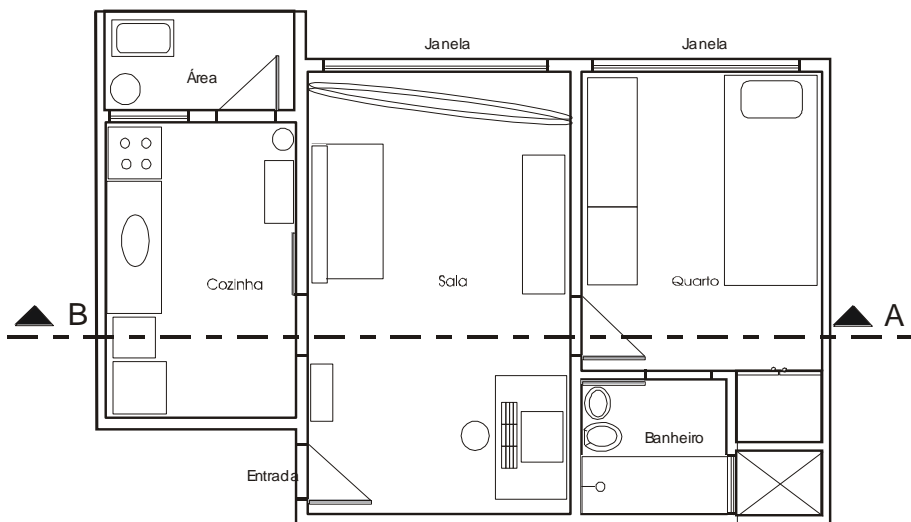
1. apresentação

Fotografia passo a passo: apartamento apresenta uma seqüência de imagens fotográficas realizadas no interior do apartamento onde morei em Porto Alegre. Uma linha traçada no chão - que atravessa a cozinha, a sala e o quarto - serviu de guia para a execução das fotografias. Caminhando lateralmente sobre esta linha, realizei quinze fotografias em quinze passos.

2. programa

Caminhar lateralmente percorrendo toda a extensão do apartamento, com meu olhar voltado para as janelas enquanto registro através de fotografias este deslocamento. Para cada passo dado uma fotografia será realizada: atravessar a cozinha, a sala e o quarto.

Neste trabalho a idéia de programa está presente como itinerário a ser seguido sob a orientação de uma condição específica: caminhar sobre uma linha traçada no chão do apartamento e executar uma foto para cada passo dado. O número de passos a serem realizados para se percorrer os três ambientes do apartamento foi quantificado previamente: traçada a linha, foi executado um “estudo prévio”, onde foram empreendidos deslocamentos sobre a linha, no intuito de estimar a quantidade de passos necessários para se percorrer toda a sua extensão.



Esquema da planta baixa do apartamento com a indicação da linha que orientou os passos.

A "linha-guia" se comporta como uma espécie de corte transversal que percorre a área da cozinha, sala e quarto. O corte imaginário atravessa o apartamento de um extremo a outro. Tal traçado prévio foi estrategicamente posicionado entre os vãos das portas que ligam os três ambientes, permitindo o deslocamento em linha reta entre as peças durante o ato fotográfico. A câmera foi apoiada sobre o tripé para que as imagens fossem captadas todas na mesma altura, pois somente o deslocamento horizontal entre as imagens me interessava (e esse seria obtido através dos passos que eu realizaria).⁵⁹

A etapa de execução das fotografias foi concluída em cerca de dez minutos, tendo em vista que os "passos" já estavam programados. Seguindo a linha com os pés fui transportando o tripé para cada nova marcação que meus passos estabeleciam. O *campo de atuação* em *Fotografia passo a passo: apartamento* está condicionado ao trânsito realizado sobre a linha demarcada no chão, sendo compreendido por este deslocamento que pontua com cada passo uma tomada fotográfica.

⁵⁹ Sem a utilização do tripé, poderiam ocorrer oscilações de altura na captação das imagens, e estas pequenas "variações" verticais poderiam prejudicar idéia do deslocamento sobre um eixo horizontal rígido.

3. paisagem e fotografia

A paisagem em *Fotografia passo a passo: apartamento* apresenta-se como uma tentativa de mapeamento do espaço interno do apartamento e das vistas das janelas localizadas em uma de suas faces. O trabalho pode suscitar questões referentes a uma cartografia do espaço privado e à tentativa de reunião de fragmentos de diferentes ângulos de visão de uma das faces do local.

O apartamento possui dimensões reduzidas, entretanto, as imagens do seu registro são numerosas, quando comparadas à área do espaço em questão. O tamanho restrito do espaço versus a quantidade de imagens repetitivas que tentam dar conta de sua extensão, associa-se a uma tentativa irônica de se abarcar o todo do percurso. O campo visual a ser explorado, neste caso, está condicionado à referência da linha traçada no chão. Sobre esse eixo as imagens foram realizadas com mínimas variações de ponto de vista.

O espaçamento que divide as tomadas fotográficas atende ao alcance de um passo realizado confortavelmente (o que deve corresponder aproximadamente, em termos de convenção de medida, a uns 50 cm) e essa distância é insuficiente para que as fotografias apresentem variações significativas de composição entre si. Os elementos presentes no apartamento - mobília, objetos, detalhes arquitetônicos - aparecem repetidamente na seqüência de fotografias. Na passagem de uma foto à outra percebemos a sutil variação do ponto de vista, em função do deslocamento orientado pelos passos. Um passo, que corresponde ao intervalo espacial entre uma tomada e outra, representa uma alteração mínima entre os pontos de vista.

Em *Viagem à roda do meu quarto*, Xavier de Maistre, ao narrar as tentativas de cartografia de um espaço com dimensões tão reduzidas como

seu quarto, parece compor um exercício pouco provável. Nessa obra literária a intenção de um mapeamento minucioso em um espaço restrito evidencia-se:

"Meu quarto está situado sob o quadragésimo quinto grau de latitude (...); sua direção é do levante para o poente; ele forma um retângulo que mede trinta e seis passos, seguindo-se bem rente à parede. Todavia, a minha viagem há de conter mais que isso; pois atravessarei o quarto muitas vezes no comprimento e na largura, ou então diagonalmente, sem seguir regra nem método. – Farei até ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria, se a necessidade o exigir".⁶⁰

Em *Viagem à roda do meu quarto* a descrição é uma ferramenta muito explorada na construção da narrativa. Nesse sentido, acredito que seja possível tecer uma aproximação com a descrição fotográfica apresentada em *Fotografia passo a passo: apartamento*.

Em *Fotografia passo a passo: apartamento* uma seqüência de imagens recompõe o espaço interno do apartamento. Reconstruir a paisagem através da fotografia é uma operação já realizada anteriormente quando trabalhei com fotomontagens⁶¹. A seqüência fotográfica neste trabalho também sugere a recomposição temporal e espacial do olhar sobre a paisagem. Cada imagem mostra um fragmento do interior do apartamento e da paisagem vista através da janela.⁶² A formalização do trabalho reúne esses fragmentos lado a lado, reconstituindo o interior a partir da sugestão de unidade entre eles. Mas, diferente do que ocorria nas fotomontagens, não existe mais o desejo de unir propriamente estas imagens na intenção de compor uma única cena: os fragmentos são apresentados lado a lado, com pequenos intervalos, e a conexão entre as imagens é apenas sugerida.

⁶⁰ MAISTRE, Xavier. *Viagem à roda do meu quarto*, 1989, p.09.

⁶¹ Como exemplo, faço referência a *Série Paralaxe* (2001) citada na introdução desta dissertação.

⁶² Fragmento não só espacial, mas temporal tendo em vista esta condição de recorte de espaço e tempo própria a fotografia.

Cada fragmento é assumido como parte de uma paisagem “maior” e intangível sem o recurso utilizado. O dispositivo fotográfico permitiu que o espaço interno do apartamento fosse abarcado num único lance de vista. Através da fotografia, os diferentes pontos de vista - captados em tempos diferentes - foram apresentados de uma única vez, permitindo a construção de um tipo de experiência temporal e espacial impossível ao nosso olhar.

Os artistas Bern e Hilla Becher, em uma entrevista, comparam o olhar da objetiva com o olhar humano:

“Deveríamos pensar que as imagens mostram o que queremos incluir no enquadramento. Deveríamos pensar nas fotografias, e na maneira na qual a objetiva do aparelho difere do olho humano. A fotografia sempre é esquemática em relação à sensibilidade e à textura da percepção do olho, mas ela é sofisticada do ponto de vista do foco. O aparelho pode olhar os detalhes simultaneamente, o olho não.”⁶³

Nosso olhar não é capaz de abarcar o campo visual apresentado em *Fotografia passo a passo: apartamento* sem a mediação fotográfica. Não seria possível visualizar os diferentes ambientes do apartamento num único lance de vista. A experiência visual proposta pelo trabalho só corre através da decomposição do lugar em partes, para que posteriormente essas sejam observadas em conjunto. A capacidade de foco do aparelho fotográfico permite o “olhar” sobre os detalhes simultaneamente. Tal capacidade é potencializada quando, ao invés de se apresentar uma foto, apresenta-se uma seqüência fotográfica que expande o poder de foco do aparelho, detalhando ainda mais a descrição visual do apartamento.⁶⁴

⁶³ BECHER, Bern e Hilla in BAQUÉ, Dominique *La Photographie Plasticienne*, 1998.

⁶⁴ É importante salientar que não é minha intenção sugerir que o dispositivo fotográfico desempenhe a função de suplemento do olhar conforme comenta Rosalind Krauss sobre a seguinte situação: “Por toda Europa, o olhar fotográfico foi celebrado nos anos 20 e 30 como uma forma particular de olhar, chamada “Nova Visão” por Moholy-Nagy. Do Inkhok ao Bauhaus, passando pelos ateliês de Montparnasse, a Nova Visão era entendida da mesma forma.” Para Moholy-Nagy, o olho humano era simplesmente imperfeito, fraco impotente. (Krauss, Rosalind. *O fotográfico*, 2002, p. 126)

As fotografias reconstróem o panorama interno do ambiente privado, repetindo alguns elementos. Em cada imagem, percebemos a sutil mudança de elementos nas composições que está diretamente ligada à sucessão lenta dos passos. Para Raimond Bellour, a seqüência fotográfica corresponde a uma sucessão de imagens relacionadas que devem “marcar as frases que proporcionam os grandes vazios nos quais a imaginação se emaranha e trabalha, em relação a um antes e a uma depois, ao mesmo tempo, contrariamente do que ocorre com a foto isolada que não passa de um instante dilatado”.⁶⁵ As fotografias que realizei caminhando sobre a linha marcada no chão, apresentam instantes distintos, porém espacialmente e temporalmente muito próximos entre si. Os intervalos entre as imagens correspondem ao intervalo de espaço e tempo de um passo. Os vazios que encontramos entre uma foto e outra fazem referência, nesse sentido, ao momento em que o passo estava sendo realizado.



Fotografia passo a passo: apartamento, 2003 (detalhe)

O título do trabalho *Fotografia passo a passo: apartamento* foi extraído de publicações específicas do meio fotográfico comercial - manuais e revistas de fotografia, cuja metodologia de obtenção da imagem é fornecida ao leitor *passo a passo*.

As publicações de caráter didático estão presentes em quase todas as bancas de revistas, esmiuçando os procedimentos técnicos sob o

⁶⁵ BELLOUR, Raimond. *Entre-imagens*, 1997. p.112.

enfoque dos mais diversos temas: fotografe seu gato, fotografe sua família, fotografe suas férias. A expressão passo a passo faz alusão a um entendimento automático e didático dos procedimentos fotográficos. É quase uma garantia de “sucesso”, uma jogada sem chances de erro.⁶⁶

Questões relacionadas a esse tipo de publicação suscitaram as primeiras proposições desse trabalho. A expressão *passo a passo* das revistas é substituída por uma seqüência de passos propriamente ditos. Os quinze passos necessários para percorrer a extensão do local foram revertidos em uma seqüência de quinze fotografias. A linha traçada no chão do apartamento orienta os passos e movimentos durante a realização das fotografias, garantindo de que não será dado nenhum passo fora do previsto. Todo o gesto de fotografar está condicionado a essa inscrição no chão do apartamento.

As imagens são repetitivas, os objetos e móveis da casa aparecem diversas vezes sob pequenas variações de pontos de vista. Diante das imagens vou refazendo o percurso exaustivo – do empreendimento fotográfico - com o olhar, e essa exaustão me faz pensar novamente no passo a passo “didático” das revistas. Muitos passos em pouco espaço: dispostas lado a lado, as fotografias sugerem certa monotonia visual que parece esvaziar de sentido estas imagens.

⁶⁶ Essa questão será desenvolvida com mais detalhes no capítulo em que será realizada uma abordagem dos manuais de fotografia.

Fotografia passo a passo: apartamento, 2003
Encarte: 6 x 9 cm (fechado) e 90 x 9 cm (aberto)

2.2 *Autostar Pocket*

1. apresentação

Autostar Pocket trata-se de uma coleção de fotografias dos meus trajetos cotidianos pela cidade de Porto Alegre e passeios nos finais de semana. O título do trabalho foi extraído do modelo da máquina fotográfica utilizada para a execução das fotografias – um modelo *Agfa* da década de setenta, versão “passeio”.



Autostar Pocket
Modelo Agfa, 1976 - 1978
13 x 17 cm

2. programa

A metodologia de trabalho utilizada para a realização de *Autostar Pocket* não se caracteriza propriamente como um programa (composto por seqüências de procedimentos a serem realizados obedecendo a uma lógica específica) como nos demais trabalhos abordados na pesquisa.

Neste trabalho, o conceito de programa primeiramente pode ser entendido como uma espécie de regra geral:

ao sair de casa, carregava comigo a máquina *Autostar Pocket*, na intenção de registrar cenas que poderia encontrar durante o percurso a ser realizado pelas ruas da cidade.

Esta “metodologia”, que foi se instaurando à medida que uma situação específica se repetia (levar comigo a máquina ao sair de casa) pode aproximar-se do conceito de *programa*, quando entendida como uma regra que precede a realização das fotografias.

A escolha das cenas “dignas” de serem registradas também pode ser entendida como parte do programa:

1) Monumentos e edifícios históricos deveriam ser de regra fotografados - percebo aí uma relação com o turismo, com alguns “cacoetes culturais” que durante a realização de viagens nos “conduzem” a fotografar monumentos.

2) Os momentos de espera frente ao sinal fechado para pedestres também aparecem nas fotografias - essa situação de espera ocorria com freqüência nos trajetos pela cidade, e normalmente era caracterizada nas fotografias por enquadramentos que valorizassem a

faixa de pedestres ou a placa indicando a estes que aguardassem a abertura do sinal.

3) Espaços de lazer também possuíam destaque entre os “temas” a serem fotografados: parques, passeios públicos, praças.

4) Havia também uma regra (menos rígida que as demais citadas) que “permitia” o registro de algumas cenas banais que apresentassem algum grau de parentesco com o pitoresco.

Situações “dignas de serem fotografadas” foram se configurando no desenvolvimento do trabalho como assuntos - “eixos temáticos” - que orientavam a escolha das cenas e pertencem de um modo geral à ordem dos clichês que estreitam a relação entre fotografia e turismo. A inclusão das cenas nesses grupos se dava de maneira quase automática no decorrer do processo de captura das cenas, pois ao detectar determinada situação recebia um “comando” quase automático: – Fotografe! Esta cena pertence ao “grupo lazer”.



Fotografias executadas com a máquina *Autostar Pocket*

Gostaria de apontar uma questão sobre o programa de *Autostar Pocket* que não diz respeito ao programa do trabalho (às regras que acabo de mencionar sobre as diretrizes utilizadas e criadas para a elaboração deste), mas ao programa do aparelho em si (algumas de suas funções estabelecidas pelo fabricante).

Autostar Pocket foi programada para ser utilizada por fotógrafos amadores em seus passeios. Não possui nenhuma função de ajuste de foco, abertura, etc. A única função permitida ao seu operador é a de apertar o botão de disparo. Até mesmo a escolha do enquadramento fica comprometida, pois o visor lateral não permite que seja vista de antemão a cena que será realmente capturada pela objetiva⁶⁷.

Para Vilém Flusser o que caracteriza o aparelho fotográfico é o *estar programado*:

“As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho”.⁶⁸

O programa, segundo Flusser, é um “jogo de combinação com elementos claros e distintos”⁶⁹ - e esse conceito está diretamente ligado ao conceito de aparelho:

“(...) aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar”⁷⁰

⁶⁷ Devido ao erro de Paralaxe, comum nas câmeras onde visor e objetivas encontram-se separados.

⁶⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 2002, p. 23.

⁶⁹ *Idem.* p. 78.

⁷⁰ *Idem.* p. 28

Um aparelho possui um número determinado de funções estabelecidas *a priori*, que serão colocadas “à disposição de um usuário genérico, preferencialmente leigo”.⁷¹

O programa de *Autostar Pocket* foi elaborado para simplificar e facilitar seu uso. A função do aparelho estava condicionada ao registro de cenas e episódios de passeios e viagens, nenhuma pretensão artística parece ter sido vinculada à sua utilização. O usuário desse equipamento aproxima-se daquele que Flusser caracteriza como *funcionário*: “pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele”.⁷² O funcionário utiliza uma máquina para extrair dela imagens técnicas. “Ele sabe como alimentar as máquinas e como acionar os botões adequados para que os dispositivos cusпам as imagens desejadas”⁷³ – comenta Arlindo Machado em uma análise sobre o pensamento de Flusser.

“Para funcionar, o aparelho precisa de programa ‘rico’. Se fosse pobre o funcionário o esgotaria, e isto seria o fim do jogo. As potencialidades contidas no programa devem exceder à capacidade do funcionário para esgotá-las.”⁷⁴ Mas o que acontece quando o programa é “pobre” como é o caso de *Autostar Pocket*? Aqui gostaria de retomar um ponto demarcado na introdução: que em momentos do meu processo artístico instaura-se uma tentativa de entendimento do dispositivo fotográfico.

Em alguns trabalhos percebo a presença da memória do meio fotográfico, de um registro quase lúdico das funções que operam nesse processo de produção de imagens. *Autostar Pocket* me permite entrar com facilidade nas operações do seu mecanismo, pois as

⁷¹ MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas* in CANONGIA, Lúcia (org.) *Artefoto*, 2004, p. 215.

⁷² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 2002, p. 77.

⁷³ MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas* in CANONGIA, Lúcia (org.) *Artefoto*, 2004, p. 215.

⁷⁴ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 2002, p. 24.

potencialidades de seu programa são mínimas. Apesar de se tratar de uma máquina “automática”, suas funções são mecânicas e simples: podemos detectar o papel que cada elemento desempenha em seu funcionamento.⁷⁵ Se Flusser diz que facilmente o aparelho converte seu usuário em funcionário, pois este se perde em meio as potencialidades do programa do aparelho e age em função dele, então em *Autostar Pocket* a operação inversa acontece. O programa é pobre, e, portanto, facilmente “vencido” por seu usuário. “A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho. Aqui está precisamente o desafio.”⁷⁶

⁷⁵ Seguindo o pensamento de Flusser gostaria de complementar: A tecnologia atual, que produz imagens digitais, quando comparada à tecnologia de *Autostar*, apresenta um programa extremamente complexo, onde as operações não são visíveis. Na década de 1970 o usuário de *Autostar Pocket*, estava a serviço de um programa maior - o da indústria fotográfica - que fabricou esse equipamento para “funcionários”, interessados apenas em apertar um botão e registrar momentos de lazer de forma simples e “automática”. Atualmente no mercado, temos novas versões digitais de *Autostar*, que transformam seus operadores em funcionários, por também estarem a serviço do programa da indústria e por não conseguirem identificar as funções que se passam no interior de outro aparelho: o da máquina fotográfica. O funcionamento de uma máquina digital é muito mais complexo do que o funcionamento de uma máquina como *Autostar*, que é mecânico. Não sabemos o que se passa no interior de um equipamento de tecnologia digital, as operações que ocorrem em seu interior são “invisíveis”.

⁷⁶ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 2002, p.32.

3. paisagem e fotografia

O desejo de execução deste trabalho surgiu a partir das caminhadas que realizei em Porto Alegre. Cidade que desperta em mim o desejo de caminhar pelas ruas – talvez por sentir-me estrangeira devido ao pouco tempo que mantive com ela uma relação de “moradora”. O bairro onde morei é próximo ao centro da cidade e também razoavelmente próximo do Instituto de Artes da UFRGS – dois locais para os quais me deslocava com frequência a pé.

Livre da dependência de "conduções motorizadas" para a realização de meus deslocamentos, eu caminhava bastante enquanto pensava na cidade e nos trajetos. Durante as caminhadas me sentia instigada a pensar em uma proposta de trabalho que pudesse ser realizada em trânsito, na tentativa de transportar parte daquela experiência para a produção artística.

Não sabia como realizaria o trabalho, mas gostaria de utilizar a fotografia para construí-lo. A experiência de caminhar pelas ruas que eu não conhecia muito bem e a descoberta de atalhos para chegar a determinados locais relacionava-se com a experiência do turismo: como imaginar um turista sem sua máquina fotográfica? Para Susan Sontag, a fotografia "ajuda-nos também a dominar um espaço no qual nos sentimos inseguros. Assim é que a fotografia vem evoluindo passo a passo com uma das atividades mais características de nossa época: o turismo".⁷⁷ Talvez o desejo de capturar imagens daqueles trajetos fosse uma tentativa de suprir a instabilidade da relação que eu mantinha com a cidade, aonde aos poucos eu ia me situando e me integrando⁷⁸.

⁷⁷ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*, 1981. p. 09.

⁷⁸ Ainda sobre esta questão da sensação de desorientação relativa à experiência do turismo, acrescento mais um comentário de Sontag: "o próprio ato de fotografar é reconfortante e

Enquanto refletia sobre essa experiência dos trajetos encontrei em uma caixa de pertences antigos uma máquina fotográfica de aspecto curioso. Inscrito na parte externa do corpo da máquina, seu modelo: *Autostar Pocket*. Era o elemento que faltava para a elaboração deste trabalho que seria executado durante os trajetos por Porto Alegre.

Uma referência que me ocorre ao pensar na natureza do equipamento e na realização das fotografias durante os deslocamentos na cidade é a figura do flâneur: *Autostar Pocket* me sugere a figura do “flâneur tardio”, que se encontra fora de seu espaço-tempo moderno, mas que já não tem muito tempo livre para vagar pelas ruas. O que lhe sobra, são momentos de intervalo entre a realização de trajetos empreendidos para a execução das tarefas de seu cotidiano. O equipamento obsoleto também acaba contribuindo para a alusão a essa figura do flâneur que se encontra fora de seu tempo: a dificuldade na obtenção do tipo de filme específico para a máquina (este não é mais fabricado e só pode ser encontrado no estoque antigo de algumas lojas de filmes) revela que esse equipamento não possui mais utilidade para a indústria fotográfica. A máquina localiza-se em um tempo que não pertence nem à ordem da antiguidade (não possui o preciosismo dos equipamentos antigos) nem da atualidade (não apresenta o grau de tecnologia necessário exigido atualmente).

Creio ser possível aqui, fazer uma referência a Walter Benjamin em sua descrição da figura do flâneur que deriva por seus caminhos, à margem dos processos de produção capitalista,

"Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas lhe

alivia a sensação de desorientação que as viagens provavelmente exacerbam." (SONTAG, Susan. *Ensaíos sobre a Fotografia*, 1981. p. 10).

prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo.”⁷⁹

Autostar Pocket, apesar de ser um aparelho ultrapassado⁸⁰ pela tecnologia digital, apresenta resultados favoráveis à sua utilização no universo artístico. As imagens que produz são extremamente pictóricas, muito próximas dos efeitos produzidos pelos equipamentos digitais largamente utilizados no circuito da arte contemporânea. Estes “efeitos pictóricos” surgem nas imagens espontaneamente - acredito que por fatores de incompatibilidade do filme processado nas máquinas de revelação digital.

Algumas fotos têm caráter pictórico acentuado, aproximando-se de alguns pressupostos da pintura – como, por exemplo, algumas manchas que lembram a pintura de aquarela, ou grãos muito evidentes e contornos pouco definidos que criam uma atmosfera “impressionista”. Nesse sentido, as imagens capturadas por *Autostar Pocket* apresentam afinidades estéticas com o movimento pictorialista ocorrido no campo da fotografia, cujo auge aconteceu na Europa entre 1890 e 1914.⁸¹

⁷⁹ BENJAMIM, Walter. *O Flâneur in Obras escolhidas III – Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1995, p.51 e 52.

⁸⁰ Outra aproximação que poderia ser feita, tendo em vista a natureza do equipamento e sua presença no contexto urbano, seria em torno do interesse que os artistas do surrealismo apresentavam pelos “mercados das pulgas” e os objetos de “refugio” que estes lugares colocavam novamente em circulação. Para Rosalind Krauss, esses lugares eram “constantemente celebrados” pelos surrealistas: “(...) os surrealistas utilizaram os mercados de pulgas como representações em miniatura da cidade e da extraordinária variedade de objetos que constituem a base material sobre a qual se pode pôr em funcionamento uma cadeia de relações ilimitada.” (KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*, 2002, p, 159)

⁸¹ Conforme aponta Helouise Costa, dentro do movimento do Pictorialismo é possível levantar a presença de três correntes principais: “A primeira iniciou-se na década de 50 e teve como seu maior representante Oscar Rjlander. Tratava-se de uma fotografia de caráter alegórico, realizada através da técnica da fotomontagem. Um outro caminho foi trilhado Por Henry P. Robinsson. Utilizando-se igualmente da fotomontagem, Robinsson buscava, porém, uma fotografia de cunho realista. Podemos apontar, ainda, uma terceira vertente. Influenciada pela pintura impressionista, desenvolveu-se uma fotografia de foco suave e temática afetada, que alcançou inúmeros seguidores no final do século XIX. Pelo fato de terem em comum a utilização da pintura como referência básica de seus trabalhos, essas três vertentes passaram a ser conhecidas indistintamente como Pictorialismo.” (COSTA, Helouise. *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)* in FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p.262 e 263)

A estética pictorialista obedecia às regras da pintura acadêmica, na tentativa de trazer para o campo da fotografia o estatuto de obra de arte.⁸²

Os *processos de pigmentação controlada*⁸³ foram largamente utilizados pelos fotógrafos pictorialistas por possibilitarem diversos modos de intervenção nas cópias fotográficas: utilização de lápis e/ou pincéis para inserir ou subtrair elementos na composição, retoques e alteração de tons.⁸⁴

“Inventados seis anos após a criação do sistema kodak, eles consolidaram a unificação das várias vertentes da fotografia artística. Essa proximidade de datas nos permite entender o pictorialismo como uma espécie de “frente” de reação à massificação da prática fotográfica, decorrente da industrialização de equipamentos e materiais.”⁸⁵

Segundo Dominique Baqué as operações realizadas no campo da fotografia contemporânea, tais como apropriações, mestiçagens e hibridações, poderiam apontar para um certo Neo-Pictorialismo, um retorno ao pictórico em fotografia. De um modo particular, esse “pictorialismo contemporâneo” compartilha as mesmas características do fim do século XIX: a acentuação da importância do trabalho da mão, a reapropriação de técnicas anteriores, o uso do pincel. A fotografia parece afirmar “eu não sou uma fotografia”, para participar efetivamente do campo das artes visuais e consolidar o estatuto da linguagem nesse campo. Uma restauração da aura, uma reabilitação da mão. Seria uma atitude pós-moderna contra o dogma de pureza dos médiuns. O modernismo acreditava na existência de

⁸² Esta questão acompanha o campo da fotografia desde seu surgimento: “A análise dos primeiros ensaios fotográficos mostrará facilmente, que de início, o novo invento se pauta, sobretudo, por um repertório derivado da tradição pictórica – retratos paisagens, naturezas-mortas.” (FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p.174)

⁸³ criados na França em 1894.

⁸⁴ COSTA, Helouise. *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)* in FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p. 263)

⁸⁵ *Idem*, p. 263)

uma essência tanto na pintura como na escultura e na fotografia. Já na pós-modernidade, acontece a hibridização.⁸⁶

Atualmente fotografias estão sendo realizadas com câmeras precárias e essa operação talvez possa ser observada a partir do pressuposto do pictorialismo. A decisão de utilizar câmeras desse tipo, para o pesquisador argentino Alberto A. Monje,

“(...) expressa uma atitude que transcende a intenção do registro preciso da forma em direção à sensação que estas suscitam. A libertação da constrição que o manejo do instrumento exige e da necessidade de representação fidedigna conduz a transformar o ato fotográfico em um equivalente da própria percepção, deixando emergir a imagem como manifestação espontânea (...)”⁸⁷



máquina fotográfica *Holga*

Um exemplo observado hoje, a respeito dessa questão, se refere ao crescente movimento de difusão da máquina fotográfica *Holga*. Fabricada em Hong Kong, em 1982, *Holga* é feita totalmente de plástico (incluindo a lente), possui só um diafragma e uma velocidade de obturação e o filme compatível é o de 120 mm. Pela sua limitação técnica e seu potencial em gerar “acidentes” durante o processo de captura das imagens, essa máquina está sendo amplamente utilizada como instrumento capaz de produzir fotografias com alto grau de plasticidade. Atualmente, uma vertente de fotógrafos e amantes da fotografia realiza inúmeras

⁸⁶ BAQUÉ, Dominique. *La Photographie Plasticienne* (tradução livre)

⁸⁷ MONGE, Alberto. *A Fotografia com Câmeras Precárias*. in *Studium* - Revista Eletrônica do Instituto de Artes da UNICAMP, edição nº 20 (www.studium.iar.unicamp.br/20/holga)

experiências produzindo imagens com *Holga*, observando e explorando ao máximo a precariedade do equipamento como potencialidade criativa.

“La Holga parece (y es) um juguete barato de carnaval, pero en las manos de um artista verdadero, se convierte en una herramienta creativa. No por nada la Holga se há convertido en objeto de culto y há redefinido el concepto de fotografia.”⁸⁸



Fotografias produzidas com a máquina *Holga*
(site de divulgação do produto⁸⁹)

Holga está sendo utilizada como ferramenta criativa e instrumento de investigação sobre as potencialidades da imagem fotográfica. A qualidade pictórica da imagem está diretamente relacionada à precariedade do equipamento. Nesse sentido as imagens produzidas por *Holga* apresentam uma estreita ligação com aquelas produzidas por *Autostar Pocket*. as capacidades “expressivas” de ambas podem ser exploradas a partir do caráter precário do equipamento.

As fotografias realizadas por *Autostar Pocket* apresentam uma granulação bem visível devido ao tamanho reduzido do negativo, que possui uma margem de ampliação bastante restrita (o filme utilizado na

⁸⁸ *Introducción a Holga* in *Antecámara.com.mx: El sitio de la fotografía en México.* (www.antecamara.com.mx)

⁸⁹ <http://shop.lomography.com/holga>

máquina é de 13 x 17mm). O equipamento não possui ajuste de foco, de abertura e nem de tempo de exposição - fazer fotografias com ele é uma espécie de tiro no escuro. Como a máquina foi produzida e programada para utilização popular, aquele que a utiliza precisa somente apertar o botão ⁹⁰. O resultado dificilmente pode ser previsto, pois a margem de precisão é praticamente inexistente. ⁹¹

Autostar Pocket “também” tem suas vantagens: não precisa de cuidados especiais, nem de manual de instruções, é extremamente leve e portátil e também possivelmente nunca será alvo de assaltos (o rolo de filme custa mais do que o próprio equipamento, quase o dobro do preço).

Os problemas técnicos como a ausência de foco em determinadas situações (não detectadas), a presença de grãos exagerados na imagem, entrada de luz na máquina (que possui uma vedação muito precária), acabaram sendo incorporados ao trabalho e contribuindo para alguns conceitos que eu pretendia articular com o mesmo. Esses “problemas técnicos” facilmente detectados na observação das fotografias contribuem para instaurar certo discurso da precariedade, pois as características físicas da imagem fazem referência ao equipamento utilizado para sua construção. A imagem referencia o aparelho que a produziu, denunciando as limitações técnicas - que ficam mais evidentes quando confrontadas com as tecnologias disponíveis hoje no mercado.

⁹⁰ "O gosto popular prefere a tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem aos clientes que tirar fotografias não exige qualquer habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina funciona sozinha e reage a menor manifestação da vontade. É tão simples como ligar o carro ou apertar o gatilho." (SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a Fotografia*, 1981, p. 14)

⁹¹ Aqui é possível fazer uma aproximação com as imagens produzidas por *Holga*: “A irregular qualidade da objetiva faz com que as imagens que resultam sejam imprevisíveis e casuais. Os claro-escuros funcionam mais seguindo sua própria verdade que segundo as expectativas canônicas da fotografia clássica, ultrapassando a lógica do olhar imposta pela rotineira exposição a representações do mundo. A nitidez é apenas um acidente entre todas as possibilidades de planos sucessivos que se superpõem sem privilégios, aglutinando-se, onde a transparência e a sombra se invadem e rejeitam amalgamando-se em uma pasta que dá matéria à luz. Já se disse que o mistério da fotografia encontra-se nas densidades da sombra, no não revelado, mais precisamente nas ausências que essa sombra expressa, fecunda de conteúdos plásticos.” (MONGE, Alberto. *A Fotografia com Câmeras Precárias*. in *Studium* - Revista Eletrônica do Instituto de Artes da UNICAMP, edição nº 20: www.studium.iar.unicamp.br/20/holga)

O equipamento que hoje é objeto de refugio assume, em *Autostar Pocket*⁹², uma importância considerável. A câmera é praticamente parte integrante do trabalho: uma imagem dela é apresentada junto com as fotografias compondo uma espécie de álbum. Arrisco-me a dizer, que acontece aqui, uma operação que atribui certo fetiche ao objeto em questão: o objeto/máquina sem valor de uso atualmente é apresentado no enunciado do trabalho (capa do álbum) com ares de preciosismo.

Tal operação atribui valor a peça, ainda que esse valor esteja também pautado numa relação pessoal afetiva estabelecida entre o objeto e eu no decorrer da execução do trabalho. O objeto que me acompanhou nos trajetos, e que foi responsável pela captura das imagens, pode (por este viés) ser merecedor de certa importância.

Também posso dizer que essa operação reforça a crescente importância do ato fotográfico, da presença de referências do fotógrafo e do próprio aparelho nos meus trabalhos.

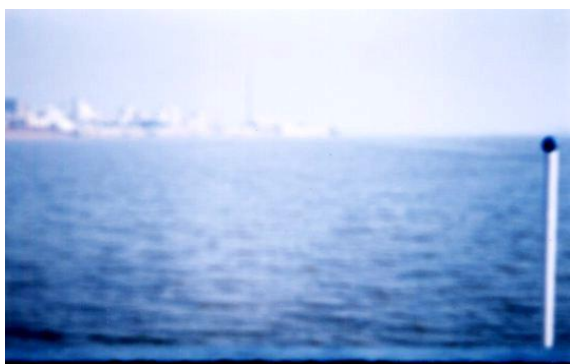
O *campo de atuação* em *Autostar Pocket* pode ser compreendido como o trânsito “turístico” realizado entre os locais fotografados. O próprio ato de passear se confunde com a execução do trabalho. Considerando que o *campo de atuação* não corresponde somente ao espaço físico a ser investigado através dos empreendimentos fotográficos, mas também às ações e procedimentos travados nele, talvez seja possível entender a atividade do passeio como estrutura instauradora do *campo*.

O álbum constituído pelas fotografias contém a indicação dos lugares onde foram realizados os passeios, e nesse sentido faz referência a uma espécie de memória do *campo de atuação*.

⁹² *Autostar Pocket* não possui a visibilidade nem o “status” de *Holga* – que hoje deixa de ser refugio tecnológico e passa a adquirir importância no campo da fotografia.



Autostar Pocket, 2003
fotografias do álbum
(centro de Porto Alegre)
10 x 15 cm (cada)



Autostar Pocket, 2003
fotografias do álbum
(passeio de barco no Rio Guaíba)
10 x 15 cm (cada)



Autostar Pocket, 2003
Álbum de fotografías



Autostar Pocket, 2003
fotografias do álbum
(faixa de pedestres)
10 x 15 cm (cada)





Autostar Pocket, 2003
fotografias do álbum
(passeio no Parque da Redenção)
10 x 15 cm (cada)

2.3 Auto-retrato na torre

1. apresentação

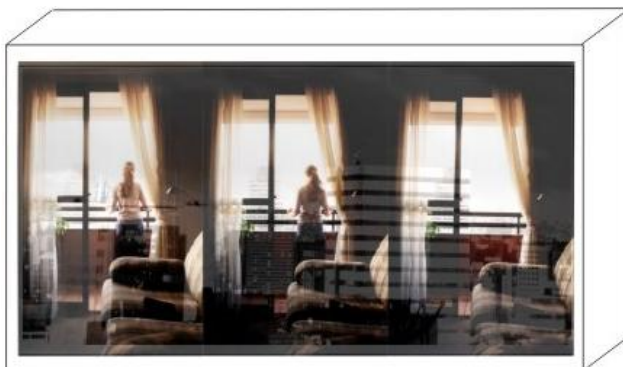
O trabalho constitui-se na tentativa de execução de um auto-retrato na janela superior da torre do DMAE ⁹³. A câmera fotográfica, posicionada no jardim que circunda a torre, é voltada para uma das janelas superiores e preparada para captar minha imagem, realizar um auto-retrato.

⁹³ Departamento Municipal de Água e Esgoto da cidade de Porto Alegre.

2. programa

Partir do jardim que circunda a torre (onde será acionado o disparador da máquina fotográfica), seguir em direção à entrada da mesma, subir as escadas para, então, direcionar-me à janela, abri-la e aguardar o disparo da câmera fotográfica (que ficou apontada para a janela, no jardim).

Em *Auto-retrato na torre* o programa apresenta-se como itinerário a ser seguido para a execução do auto-retrato. Seu plano de execução surgiu a partir de um trabalho realizado em 2001 – *21º andar: auto-retrato com paisagem*⁹⁴. No trabalho mais antigo, eu buscava retratar-me de costas, observando a paisagem da sacada de um edifício. Fiz várias experiências durante o registro das imagens, variando a posição em que eu contemplava a cidade. Ao ampliar as fotos, percebi que em algumas poses eu não havia chegado a tempo na sacada. Fui surpreendida em movimento, tentando alcançar o local destinado à pose. A partir dessas imagens de “tentativas de chegada”, surgiram as primeiras proposições de *Auto-retrato na torre*.



21º andar: auto-retrato com paisagem, 2001
Imagens digitalizadas, caixa de madeira e vidro.

⁹⁴ O trabalho consiste em uma caixa de madeira com duas faces de vidro, dispostas frente a frente contendo imagens semi-transparentes, nas dimensões 90 x 40 x 20 cm. Este trabalho é reflexo de uma discussão sobre minha inclusão na paisagem urbana, e neste ponto, difere-se da proposta de *Auto-retrato na torre* – que propõe discussões sobre o percurso em si.

O intervalo de tempo que eu levaria para a realização do percurso até o alto da torre, e a possibilidade de chegar ou não a tempo do disparo da máquina fotográfica, eram questões que me instigavam durante e execução do trabalho. A contagem do tempo é iniciada a partir do momento em que o disparador automático da máquina é armado, terminando com minha chegada à janela da torre. Eu poderia optar por “ensaiar” previamente os passos, realizando o trajeto antes da execução do trabalho para obter noções do intervalo de temporal necessário para percorrê-lo. Os minutos de subida até o topo deveriam, então, coincidir com o tempo estipulado previamente pelo mecanismo da máquina - essa era a condição para que o auto-retrato fosse realizado com sucesso. Considerando que meu equipamento fotográfico possui uma função que permite o ajuste do tempo de disparo, eu poderia equalizar os tempos do percurso e do equipamento fotográfico. Essa precisão parecia ser inicialmente relevante à proposta, porém, a idéia de não ter domínio sobre a duração do percurso me parecia muito mais interessante. A experiência de correr certo risco era mais atraente. Para Philippe Dubois, "a fotografia é uma partida sempre em andamento, onde cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador, o referente) vem arriscar-se tentando fazer a jogada certa." ⁹⁵

"qualquer ato (de tomada ou de olhar para a imagem) é uma tentativa de *fazer uma jogada* (dar um golpe) – exatamente como numa partida de xadrez: temos objetivos (mais ou menos nítidos), passamos ao ato, e vemos o que ocorre depois do golpe (da jogada) (do corte). Eis o jogo. (...) fracassa-se ou obtém-se sucesso enquanto golpe (jogada)." ⁹⁶

Programei a câmera para acionar o disparo em um intervalo de tempo médio, procurando deixar em aberto a possibilidade de realização ou não do auto-retrato. Acreditava ter que passar ao ato – como diz Dubois - para ver o que aconteceria depois do golpe.

⁹⁵ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 1993. p. 162.

⁹⁶ *Idem, ibidem*.

3. paisagem e fotografia

Desde os momentos inaugurais do trabalho, estava implícita a idéia de me submeter ao percurso de um trajeto para a realização de um auto-retrato utilizando o recurso fotográfico. A torre, tipologia arquitetônica característica por sua altitude, sugere um determinado objetivo a ser alcançado.

Quando penso na figura da torre sinto desejo de subir até o topo, para ver o que minha vista é capaz de abarcar lá do alto. A distância (proporcionada pela altitude) promete um ponto de vista privilegiado, uma amplitude do campo visual. Porém, para apreciar a vista é preciso subir, vencer os lances de escada - a trajetória a ser percorrida até o topo acontece praticamente na vertical. O trajeto de subida impõe certa resistência (a cada degrau nosso corpo se confronta com seu próprio peso) exigindo empenho daquele que se dispõe a percorrê-lo. Os fatores, que podem ser relacionados à dificuldade de acesso até o ponto mais elevado da torre, acabam por atribuir certo valor ao trajeto percorrido.

Entendo o sentido do deslocamento em *Auto-retrato na torre* não apenas como uma tentativa de preencher passo a passo a distância entre o ponto de partida (jardim) e o ponto de chegada (topo da torre), mas como busca que poderia me permitir ou não a realização do auto-retrato. O que me movia era a própria busca, e esse me parece ser o enfoque do trabalho.

O recurso fotográfico apresentava a seguinte limitação para a realização do trabalho: se eu não conseguisse chegar antes do disparo da câmera, a imagem da torre seria registrada sem minha presença. Além disso, o percurso até o ponto desejado (que vinha assumindo importância durante o desenvolvimento do trabalho) ficaria condicionado ao instante

único da fotografia. Debruçando-me sobre essas questões, optei por documentar o percurso em vídeo. *Auto-retrato na torre* passou a se constituir na articulação da fotografia com o vídeo.

Nesse trabalho, o recurso fotográfico está relacionado à tentativa de apreensão da minha imagem na janela da torre, enquanto que o vídeo aproxima-se da tentativa de apreensão do percurso até o topo da torre. Essas duas formas de apreensão do espaço e do tempo podem estabelecer diálogos e tensões entre suas próprias especificidades: movimento e imobilidade, continuidade e descontinuidade. O vídeo convida o olhar a seguir o fluxo das imagens, a acompanhar o trajeto de subida no interior da torre. A fotografia evidencia o recorte espacial e temporal, "uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla".⁹⁷

Um foco de interesse que detecto no trabalho é a fotografia como registro de uma "não chegada" - conectada à idéia de fracasso. Para tanto, recorri ao recurso do vídeo como testemunha da experiência da realização de um trajeto, com uma meta a alcançar, que ao fim do percurso não se concretiza de outra forma (de acordo com o programa). A foto da torre vazia pode sugerir tanto da ausência, como do próprio trajeto – considerando que esta foi realizada enquanto eu percorria o interior do edifício. A fala da ausência, não se limita à ausência da minha imagem na fotografia, pois também pode ser remetida à impossibilidade de realização do projeto do auto-retrato. A fala do trajeto não está impressa fisicamente na imagem fotográfica, o que nos faz buscar subsídios no registro em vídeo do percurso para entendê-la como a fala de um trajeto. A imagem da torre vazia me faz pensar sobre a distância (espacial e temporal) que acaba por alimentar o próprio desejo de se chegar até ela. "A sensação de

⁹⁷ SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre fotografia*, 1981. p, 161.

inatingível que a fotografia é capaz de evocar”⁹⁸ - comenta Susan Sontag - torna o desejo mais intenso com a distância.

Em *Breve encontro (auto-retrato em fotografia)*, 1971, Denis Roche tenta realizar seu auto-retrato ao lado de sua companheira no claustro de um pequeno convento em Roma. O artista considerou a maior dimensão do ambiente (visto que esse era retangular) como a distância a ser vencida por ele até a máquina fotográfica, que estava posicionada no canto oposto ao qual ele se sentaria. "Armei o disparador, disparei e corri o mais depressa possível rumo ao lugar “vazio e mudo” que eu me destinara alguns minutos antes (ah, essa “ausência” delimitada no visor!)" – relata o artista. Mas a velocidade da corrida não foi suficiente para que Roche chegasse ao local desejado:

"o lapso de tempo que o disparador me autorizava era justamente o lapso de tempo necessário a um campeão de corrida para transpor o comprimento do tal claustro a pé. Ouvi o disparo então ao final da minha corrida, quando estava dando a virada que me permitiria encontrar-me serenamente sentado ao lado de minha companheira."⁹⁹

Vivenciei mesma situação quando estava registrando as imagens para o trabalho *21º andar: auto-retrato com paisagem*. Fui surpreendida a caminho do local destinado à pose. Mas, o que quero enfatizar com o relato de Roche, é a própria distância a ser percorrida até a pose - a idéia de deslocamento inserida em *Auto-retrato na torre*.

Para alcançar o objetivo previamente traçado - chegar até o alto do edifício para a execução do retrato - foi preciso percorrer o trajeto, tecer este intervalo com passos. A realização de um auto-retrato depende da distância a ser vencida entre o aparelho e o local destinado a pose. Denis Roche, em outro relato, acrescenta: "(...) nunca me foi dado encontrar-me em condições de auto-retrato nas quais eu possa me dizer: eis-me bem próximo de vencer, o tempo que disponho e o espaço que tenho de

⁹⁸ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*, 1981. p, 161.

⁹⁹ ROCHE, Denis. Relato do artista in DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, 1993. p, 347.

percorrer são exatamente a mesma coisa".¹⁰⁰ O percurso muito significativo para a observação de *Auto-retrato na torre*: se o foco do trabalho estivesse relacionado de maneira direta à obtenção de minha imagem na torre, eu poderia pedir a uma segunda pessoa para que registrasse a cena. A execução do auto-retrato implica na realização de um percurso em busca da minha própria imagem - ou na própria impossibilidade desse percurso.¹⁰¹

Inicialmente, posso dizer, que a execução do auto-retrato na janela superior da torre foi o fator que me conduziu a desenvolver o trabalho. Porque então continuei me debruçando sobre a proposta mesmo diante da dúvida se seria possível ou não chegar ao local previsto a tempo do disparo da câmera? Se a execução do trabalho foi movida pela realização do auto-retrato, porque a possibilidade de não chegar a tempo me parecia mais interessante à proposta artística? Essas dúvidas impulsionam o processo criativo, elas surgem do embate entre o programa e o que vem a acontecer quando esse é colocado em prática.

Em um primeiro instante considerou-se o “sucesso” do programa como sendo a chegada no alto da torre antes do disparo da máquina, e conseqüente realização do retrato. Porém, antes mesmo de ser colocado em prática o programa a idéia de fracasso (de não chegar a tempo) passou a ser uma de suas metas. A torre vazia apresenta uma relação estreita com a idéia de fracasso, que assumiu um papel conceitual importante no corpo do trabalho¹⁰². O programa se transformou durante a

¹⁰⁰ Idem. p, 177. ROCHE, Denis. Relato do artista in DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, 1993. p, 347.

¹⁰¹ Para essa questão, acrescento o comentário de Dubois sobre a constituição do auto-retrato, tendo como referência às fotografias de Denis Roche: “O auto-retrato ou a identidade impossível, a necessária perda de si, a ausência o vazio abissal que faz o ser correr infinitamente de uma posição a outra, como se ele pudesse mantê-las juntas, como se a recuperação fosse possível. Compulsão desejante tanto mais exasperada e violenta quando tem perfeita consciência da inutilidade de sua própria corrida.”(*O ato fotográfico*, 1993. p, 344)

¹⁰² Um auto-retrato que fracassa pela impossibilidade do aparelho e/ou do agente que tenta executar seu retrato.

execução do trabalho que passa a condicionar seu “sucesso” à minha ausência na torre.

O modo de disposição de *Auto-retrato na torre* no espaço expositivo faz referência à situação de impossibilidade de encontro entre os pontos de vista apresentados no trabalho: vista do topo da torre a partir do jardim x vista do jardim a partir do topo da torre.

A fotografia fica situada em um plano (parede ou painel) perpendicular ou oposto ao do monitor de vídeo. As duas situações (do vídeo e da foto) não poderiam, ao meu ver, compartilhar do mesmo plano de apresentação pelo fato de atuarem, articulando-se entre si, na promoção do “desencontro entre os pontos de vista”.

O *campo de atuação* neste trabalho é constituído através da realização do trajeto empreendido entre o jardim que circunda a torre e a chegada em seu topo.

O acionamento do botão de disparo da máquina fotográfica oficializa o início da instauração do *campo*. O deslocamento até a porta frontal da torre e a subida pelas escadas, deixam em evidência que este *campo* está sendo constituído pelo empreendimento fotográfico - que tem como “suposto” objetivo a execução do auto-retrato.

A tomada final do vídeo a partir da janela superior da torre (que mostra a imagem do jardim onde localizamos a máquina apoiada sobre o tripé) assinala o final do processo de execução do auto-retrato, e conseqüentemente “desativa” o *campo de atuação* – tendo em vista que o mesmo não é apenas compreendido pela demarcação do lugar onde serão realizadas as fotografias, mas também pelos procedimentos fotográficos empreendidos nele.

A apresentação da fotografia em um plano diverso do monitor de vídeo no espaço expositivo, de certo modo, ativa o *campo de atuação* (instaurado no processo de execução do trabalho). O espectador tenta

conectar as duas situações de imagens apresentadas para promover o encontro dos dois pontos de vista, ativando de certa forma o *campo*.



Auto-retrato na torre, 2003
Fotografia que integra o trabalho
50 x 75 cm



Auto-retrato na torre, 2003
fragmentos do vídeo que integra o trabalho
duração: 1min e 33 seg.

2.4 Back light: 36 auto - retratos

1. apresentação

O trabalho é composto por projeções de slides com imagens de auto-retratos realizados em frente à janela e um vídeo que mostra trechos do percurso realizado entre a câmera e essa janela. A moldura da janela é o limite da composição e, dentro deste espaço selecionado, minha imagem aparece contra-luz, enquanto a paisagem (ao fundo da composição) “irradia luminosidade”. O espaço enquadrado pelos limites da janela faz alusão à estrutura semelhante à de uma “caixa de luz” (backlight).

2. programa

Realizar uma seqüência de auto-retratos em frente à janela (tomando como limite da composição a moldura da janela). Repetir esse procedimento até que se acabem as 36 poses de um rolo de filme. Registrar fragmentos do percurso realizado entre a câmera fotográfica e o local da pose (janela).

Backlight: 36 *auto-retratos* pode ser observado através da noção de *programa* pelo fato de se tratar da execução de auto-retratos e pela quantidade de poses ter sido estabelecida previamente.

Para a execução de um auto-retrato é necessário percorrer a distância entre o visor da máquina e o local destinado à pose. O programa começa a ser construído a partir desse pressuposto, e torna-se mais complexo pelo número de poses ter sido estipulado pela quantidade de fotografias que se pode realizar com um rolo de filme (36 poses).

O programa, de um modo geral, pode ser pontuado da seguinte forma no trabalho:

1. ponto de partida: corpo posicionado atrás da máquina fotográfica com o olhar no visor (tentando enquadrar a cena que se “completará” a seguir com a presença do corpo).
2. disparo: o disparador é acionado (em 8 segundos ocorrerá o disparo).
3. deslocamento do corpo até o ponto central da janela (local destinado à pose).
4. ponto de chegada: tentativa de posicionamento do corpo no enquadramento determinado no ponto de partida.
5. realização do procedimento até que se acabem as 36 poses disponíveis em um rolo de filme.

3. paisagem e fotografia

O trabalho começou a ser estruturado a partir de reflexões sobre o recurso técnico do backlight. Tal recurso vem sendo largamente utilizado em exposições, muitas vezes servindo de aliado às imagens fotográficas, “enobrecendo-as” por emprestar sua luminosidade a elas. A luz que “nasce” de dentro da caixa e atravessa a superfície da imagem (impresa em material específico para esse fim) confere a esta uma aparência que a torna atraente pela vivacidade e intensidade das cores e contrastes adquiridos nessa situação. Algumas vezes deparamo-nos com imagens aparentemente desinteressantes, valorizadas esteticamente pelo emprego de uma caixa de luz. O recurso é largamente utilizado pela publicidade com o objetivo de disputar a atenção do nosso olhar, oferecendo-nos imagens de cores vibrantes e intensas.

As primeiras experiências realizadas em torno dessa idéia de “caixa de luz” aconteceram no apartamento onde morei em Porto Alegre entre 2002 e 2003. No primeiro planejamento do trabalho, a janela da sala do apartamento deveria desempenhar o papel da caixa de luz de um backlight. A estrutura de um backlight contém uma luz artificial em seu interior, que por sua vez, incide sobre as imagens. Em *Backlight: 36 auto-retratos* a luz vem de fora do apartamento e a paisagem funciona como fonte de luz.

Em principio não estava previsto que o trabalho constituiria um auto-retrato. A questão central estava voltada para o fato da janela fazer referência à caixa de luz e ao termo *backlight*¹⁰³ que sugere uma luz incidindo por trás de algo. Para fazer uma referência literal ao termo, seria preciso eleger um elemento central na composição, que por sua vez seria fotografado em frente à janela, com a luz externa incidindo por trás. As

¹⁰³ Presente no título do trabalho desde essa instância.

primeiras experiências fotográficas foram realizadas comigo desempenhando o papel de elemento central na cena.

A luz da paisagem, ao incidir sobre minhas costas, iluminou com intensidade apenas meu contorno, que aparece na imagem em uma posição central e de frente para a câmera. Este efeito de contra-luz é produzido tendo em vista noções básicas de fotografia ¹⁰⁴. A intenção era tirar proveito desse pressuposto técnico para produzir um elemento escuro na composição, pelo qual a luz não fosse capaz de atravessar – fato que não ocorre nas imagens impressas nas películas que compõem o “backlight tradicional”, que têm suas superfícies iluminadas por completo. ¹⁰⁵

A fotometria ¹⁰⁶ foi realizada tendo como parâmetro a paisagem apresentada em um plano de fundo na composição. No registro da paisagem, realizado com a exposição correta, não há falta nem excesso de luz impedindo a visualização de suas cores e formas. Já o interior da figura aparece pouco iluminado nas fotos. Se minha imagem tivesse sido captada com a exposição correta indicada pelo fotômetro, a paisagem conseqüentemente teria sido registrada com excesso de luz. Isso faria com que esta adquirisse um aspecto esbranquiçado dificultando a identificação de sua presença na imagem.

Nas experiências iniciais as fotografias foram realizadas em horários diferentes, fazendo com que a variação de luminosidade ficasse evidente. Também foram realizados ajustes de abertura e tempo de exposição entre uma foto e outra, causando variações na intensidade de

¹⁰⁴ Sugestão sempre encontrada nos manuais fotográficos: “Apresente uma visão original do tema fotografando em contraluz. Controlando a exposição, é possível criar uma sólida massa negra, em que a forma constitui a chave para reconhecer o objeto.” (HEDGE COE, John. *Manual das Técnicas Fotográficas*, 1991. p. 24)

¹⁰⁵ Porém, devido à variação da luminosidade no apartamento, o enegrecimento da figura não ocorreu em todas as fotos. Em algumas delas meu rosto apresenta-se relativamente iluminado, podendo ser possível detectar a expressão facial, e esse resultado não me interessava.

¹⁰⁶ Que orienta a quantidade de exposição à luz sobre o negativo através da utilização do fotômetro: “Dispositivo de mensuração da luz que aplica o princípio de ativação de uma célula fotossensível para produzir uma corrente, e esta impulsiona um ponteiro para indicar uma leitura. Os fotômetros podem ser aparelhos avulsos, ou então incorporados à câmera.” (BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre Fotografia*, 1977. p. 216)

luz. No final da manhã e início da tarde – horários de maior intensidade solar – a figura aparece na fotografia totalmente enegrecida, pois o contraste entre a luz que vem de fora e a luz interna do apartamento fica mais acentuado.



Backlight: 36 auto-retratos: primeiras experiências realizadas em dias e horários diferentes. Nessa instância do processo o trabalho chamava-se apenas Backlight: auto-retrato.

Analisando o conjunto de fotos, primeiramente parecem ter ocorrido variações de luminosidade e das formas como me posicionei no centro da imagem – braços cruzados, braços estendidos, etc.

Atribuo a variação da luminosidade à oscilação da luz que vem da janela, somada a pequenos ajustes que foram sendo realizados no diafragma da câmera durante a execução do ensaio. Essas variações podem apontar para uma tentativa de se efetuar um breve estudo da luminosidade e da relação entre a figura e a paisagem ao fundo. A luz que vem de fora do apartamento – “luz da paisagem” - interfere diretamente no modo como a luz que incide sobre a figura é apresentada da fotografia. Um

diálogo entre as intensidades de luz da figura e da paisagem foi sendo travado a partir destas experiências.

Minha figura aparece numa posição central na cena, no entanto a luz da paisagem atrai a atenção para si, através da quantidade ideal de luz à qual foi submetida no momento de seu registro. Nas regras básicas de composição o elemento central da cena possui uma iluminação que o favorece, e isso atrai dois vetores de atenção: a luz e sua posição de destaque na cena. Neste trabalho a atenção se divide: a luz favorece a paisagem enquanto a posição na cena favorece minha imagem na composição.

A tentativa de apreensão de minha imagem através do dispositivo fotográfico está sujeita às condições físicas da paisagem como em *Auto-retrato na torre* (onde tenho que vencer uma distância entre o jardim e o topo da torre). Em *Backlight: 36 auto-retratos* a paisagem aparece excessivamente iluminada nas fotografias, enquanto minha imagem aparece enegrecida e acinzentada. A luz da paisagem “provocava” minha sombra.

Este trabalho apresenta uma característica diferente dos demais abordados nesta pesquisa: o fato da fotografia ser apresentada como imagem-luz. A luz parecia importante ao desenvolvimento dos conceitos que eu vinha articulando na construção de *Backlight: 36 auto-retratos* - o que me fez eleger o slide ao invés da ampliação fotográfica sobre papel para a formalização do trabalho.¹⁰⁷

¹⁰⁷ O diapositivo possibilita a projeção de uma imagem luminosa, cuja fonte de luz incide por trás da película do slide, e isso me pareceu proporcionar um diálogo com o título do trabalho - que sugere a posição da luz incidindo sob o “verso” da imagem. A parede serve de anteparo para a projeção e a rebate em direção ao espectador. A luz parte do verso da imagem para ser rebatida: esse jogo de vetores torna mais complexa essa referência à caixa de luz. No *backlight* vemos a superfície da imagem iluminada por uma fonte de luz que vem de dentro da caixa; em *Backlight: 36 auto-retratos* vemos a imagem rebatida em um anteparo, o que torna mais complicada a possibilidade de se detectar o vetor da luz. A luz vem do projetor (pelo verso da imagem), mas não é nesse sentido que nos relacionamos com a imagem: vemos uma imagem rebatida.

Alguns meses depois da realização das primeiras experiências fotográficas em papel e slides fui convidada a participar de uma exposição coletiva em Florianópolis, que aconteceria num apartamento temporariamente utilizado para esse fim. O espaço¹⁰⁸ mantinha as divisões características de um apartamento com salas individuais, cozinha, banheiro, etc. Me chamou a atenção uma sala pequena com uma grande janela que emoldurava a vista dos edifícios do centro da cidade. Parecia adequado adaptar o trabalho àquela nova situação e àquela paisagem. Seria uma oportunidade de colocá-lo à prova e pensar sobre algumas inquietações geradas na experiência da qualificação.¹⁰⁹

Fiz algumas visitas solitárias ao local: munida de câmera fotográfica e tripé ensaiava alguns passos entre a janela e a câmera (posicionada na parede oposta). O fato de caminhar tantas vezes entre esses dois pontos pré-determinados me inquietava. Ao mesmo tempo em que este trajeto parecia meio sem sentido, também parecia ser importante ao trabalho.

Esse movimento, característico das “situações de auto-retrato”, quando afirmado diversas vezes por meio de sua repetição, me interessava, fato que me conduziu a estudar estratégias para documentá-lo de alguma forma. Eu já havia realizado o trabalho *Auto-retrato na torre*¹¹⁰, onde documentei uma situação de execução de auto-retrato, carregando a câmera de vídeo junto ao corpo durante a execução do retrato - para inserir no trabalho o trajeto percorrido. No contexto de *Backlight: 36 auto-retratos* o que estava em jogo conceitualmente era a repetição, enquanto que no trabalho realizado na torre, o percurso foi executado uma só vez, cabendo ao vídeo a função de condução do ponto de vista do jardim da torre até seu topo.

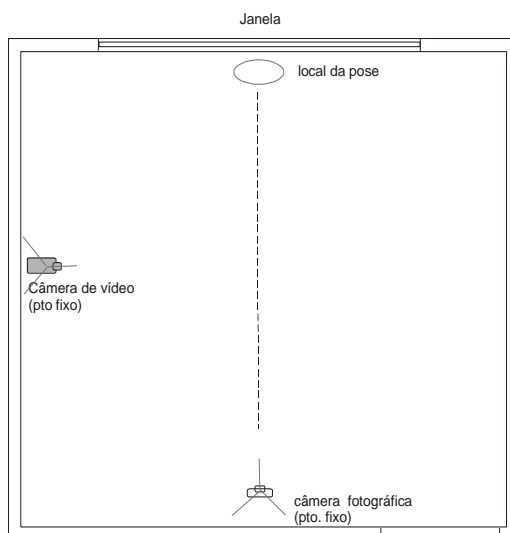
¹⁰⁸ *Arte Contemporânea 803/804*: espaço de arte, localizado em um edifício comercial em Florianópolis, dirigido pelos artistas Edmilson Vasconcelos, Raquel Stolf e Regina Melin.

¹⁰⁹ Onde o trabalho havia sido apresentado à banca em janeiro de 2004, uma sala no Instituto de Artes.

¹¹⁰ *Auto-retrato na torre*, 2003. Fotografia e vídeo.

Inicialmente o trabalho não foi pensado com a presença do vídeo, pois ele havia sido apresentado anteriormente apenas a projeção dos slides ¹¹¹. Os slides exibidos tinham sido realizados em dias e horários diferentes e não foram executados sem interrupções, como na versão que apresento agora. Esta primeira “versão” me inquietou, pois parecia estar faltando um dado no trabalho que eu ainda não sabia bem qual era.

Fixar a câmera de vídeo num ponto para a captura do trajeto me parecia uma solução provável. Após uma das visitas ao local onde aconteceria a exposição, fiz alguns esboços da sala para estudar o local de onde seriam captadas as imagens e as possíveis articulações que poderiam ser estabelecidas entre elas:



Nesse trabalho, o vídeo cumpre o papel de registrar um fragmento do percurso realizado entre a máquina fotográfica e o local da pose. O tripé, sobre o qual se apoiava a câmera de vídeo, ficou numa posição perpendicular ao eixo do trajeto “máquina-pose”.

¹¹¹Durante o exame de qualificação no Instituto de Artes/ UFRGS, janeiro de 2004.

A idéia de repetir as poses, sem um sentido que justificasse tal operação, me parecia ser interessante ao trabalho. Decidi, então, realizar 36 retratos - limite demarcado pela indústria fotográfica, que permitiria uma margem de repetição da pose razoável. O procedimento de execução dos retratos, quando repetido 36 vezes, demarca certa insistência do desejo de me auto-fotografar. Insistir na idéia do auto-retrato sucessivamente, pose após pose, talvez me conduzisse a uma investigação desse gesto que envolve fotografar e ao mesmo tempo ser fotografado. Um gesto repetido, sem alterações evidentes no modo de posar (sempre em pé, de frente para a câmera, algumas vezes de braços cruzados, outras de braços estendidos). Percebo que certa melancolia se instaura nessa operação. Talvez aí também esteja incluído o desejo de inscrever certa presença naquela paisagem enquadrada pela moldura da janela - fazer com que minha imagem pertencesse ao mesmo plano da paisagem.

Repetir a pose até terminar o rolo de filme, sem pausas, me fez pensar na natureza da pose. Enquanto esperava o disparo em frente à câmera lembrei-me de ter lido um comentário de Barthes sobre a pose, sobre esse momento em que temos a sensação de estarmos nos transformando em imagem. Recuperei esse comentário em *A Câmara Clara*:

“(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda. Ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (...) Posando diante da objetiva (quero dizer, sabendo que estou posando, ainda que fugidamente), não me arrisco tanto (...)”¹¹²

Era a primeira situação onde eu trabalhava essa operação do auto-retrato encarando a câmera¹¹³. Essa sensação de “metamorfose” era

¹¹² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, 1984, p. 22 a 23.

¹¹³ No primeiro trabalho realizado com a idéia de auto-retrato (*21º andar: auto-retrato com paisagem*, 2001) minha imagem era registrada de costas e em *Auto-retrato na torre* (2003) minha presença era sugerida, mas não aparecia efetivamente na imagem fotográfica.

desconfortante e se diferenciava de situações onde fui fotografada por outras pessoas em diferentes ocasiões. O jogo havia sido proposto por mim, e, sob esse ponto de vista, instaurava-se um paradoxo: eu provocava “minha própria metamorfose”.

Na realização de auto-retratos, de certa forma trabalha-se com uma dimensão temporal mais complexa, tendo em vista que o disparo não acontece instantaneamente. É preciso demarcar o espaço que será preenchido com a imagem do fotógrafo, calcular o tempo necessário para se chegar ao local da pose, acionar o disparador e efetuar o trajeto até o ponto de destino. Todas essas operações tornam o tempo do auto-retrato mais complexo, como afirma o artista francês Denis Roche,

“No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar etc. Mas uma foto com disparador automático em 1/125 ou 1/500 de segundo, engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os trinta segundos do disparador. Tudo isso é captado. (...) Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém.”¹¹⁴

Com a inserção do vídeo no trabalho pude enfatizar essa seqüência de procedimentos, e também dimensioná-los temporalmente. Se inicialmente o trabalho não apresentava essa dimensão de tempo contínuo, agora possuía um limite temporal fixo: o tempo necessário para a realização dos 36 retratos contido no registro. O título, que inicialmente era *Backlight: auto-retrato*, foi alterado para *Backlight: 36 auto-retratos*. Essa alteração ocorreu na tentativa de fazer certa referência a esta dimensão temporal demarcada que o trabalho recebe ao incorporar o vídeo em sua estrutura.

O vídeo não abarca todo o trajeto realizado no eixo máquina-pose: captura apenas um pequeno trecho da corrida. Uma parede branca

¹¹⁴ ROCHE, Denis in DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico*, 1993, p. 174 a 175.

preenche todo o enquadramento e por vezes minha imagem entra em “cena” e atravessa o quadro branco - efetuando a corrida até o local da pose, e retornando em seguida para armar o disparador da máquina fotográfica novamente. O som do vídeo situa o expectador no processo de execução das fotografias: o apito da máquina indica que o disparador foi armado (minha imagem aparece em movimento rumo ao local da pose), alguns segundos depois se ouve o barulho do disparo. A imagem em vídeo não acompanha a continuidade do movimento, mas o som demarca sem interrupções o tempo necessário para a realização de cada fotografia.

As imagens do vídeo (onde me encontro de perfil e em movimento) quando comparadas às fotografias (onde apareço de frente, posando) estabelecem entre si uma relação de confronto: o vídeo parece sugerir a ação do artista em seu processo de trabalho, enquanto as fotos o mostram em uma postura contemplativa, típica das situações de pose.

Rosalind Krauss comenta a postura do artista relativa ao seu processo de trabalho:

“(...) para se representar com a paleta ou talha na mão, de pé, diante do seu cavalete ou um pouco recuado, dirigindo o olhar além da tela para sua própria imagem refletida em um espelho, o artista deve se mostrar em estado de contemplação, e não trabalhando. Mais exatamente, deve representar esta parte precisa de seu trabalho que é a contemplação ou o pensamento. Sua tela, seu molde coberto de gesso ou sua máquina fotográfica são os emblemas de sua identidade: são os instrumentos por intermédio dos quais seu pensamento vai se materializar.(...) Mas para poder representar a si mesmo como sujeito, como o que realiza uma obra, ele precisa interromper a fase ativa de seu trabalho com essas ferramentas. Ele escolhe mostrar uma ação que não implica em movimento nem em gesto visível. Ao contrário, trata-se de um “olhar”, de uma fixação dos olhos que lhe permite simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra. O artista representa-se então no ato “do olhar” , e não no ato de uma manipulação física.¹¹⁵

¹¹⁵ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*, 2002, p. 94.

Backlight: 36 auto-retratos apresenta imagens onde me encontro em duas situações diferentes relativas as etapas de sua execução. Para representar-me como sujeito, seguindo o pensamento de Rosalind Krauss, eu abria mão da fase ativa de meu trabalho: isso acontece nas imagens em slide, onde apareço numa pose central e estática. Nessas fotografias não se percebe qualquer movimento, ou gesto visível. Tal postura contemplativa entra em atrito com a situação apresentada no vídeo, onde apareço atravessando o ambiente com certa velocidade para chegar a tempo do disparo diante da janela. As duas posturas são complementares no trabalho.

O *campo de atuação* em *Backlight: 36 auto-retratos* configura-se a partir dos movimentos que empreendi na sala para a realização das fotografias posando em frente à janela.

No local de exposição, o vídeo (onde apareço em movimento) é apresentado em um plano perpendicular à projeção de slides (onde apareço posando). Esta articulação entre a posição do monitor e da projeção faz referência à memória do *campo de atuação* - do espaço instaurado no momento da realização das fotografias.

Os movimentos que animam o espaço da sala – qualificando-o como *campo de atuação* – foram estrategicamente capturados pela câmera de vídeo a partir de um ponto fixo, para posteriormente serem apresentados no espaço de exposição em um plano perpendicular ao plano destinado à projeção dos slides. Essa situação de apresentação, de certo modo, ativa o *campo de atuação* - instaurado no processo de execução do trabalho - como ocorre na apresentação de *Auto-retrato na torre*. O mesmo exercício de conexão das duas situações de imagens apresentadas é realizado pelo espectador - ativando de certa forma o *campo*.



Backlight: 36 auto-retratos, 2004
imagens do vídeo que integra o trabalho
duração: 11 min



Backlight: 36 auto-retratos, 2004.
projeção de slides que integra o trabalho
(montagem no *Espaço 803/804*: Florianópolis, março de 2004)

2.5 Cidade Baixa

1. apresentação

Cidade Baixa é um trabalho constituído por duas imagens fotográficas de vistas de janelas de um edifício e um vídeo realizado no elevador do mesmo. As vistas das janelas foram observadas em andares diferentes - 3º e 7º andar. O vídeo mostra o percurso realizado no elevador, relacionando verticalmente as duas vistas da cidade.

2. programa

O programa em *Cidade Baixa* se assemelha a uma espécie de roteiro, que pode ser relacionado à idéia de roteiro pertencente ao campo do cinema. Seu planejamento acontece a partir de imagens (“tomadas”) e de soluções que posteriormente foram surgindo para conectá-las.

As vistas de duas janelas observadas do 3º e 7º andar de um mesmo edifício¹¹⁶ foram o ponto de partida para a elaboração deste pequeno roteiro. A intenção era encontrar uma forma de articular essas duas vistas, considerando que se tratavam de vistas observadas a partir do mesmo ponto no plano da cidade, porém com alturas diferentes.

Ao tomar o elevador, para realizar o deslocamento compreendido entre o 3º e o 7º andar, eram muito evidentes ao meu olhar as indicações dos números nas faces internas das portas.

Desde a primeira instância do trabalho o recurso do vídeo parecia ser a solução mais adequada para conectar as imagens das janelas. Uma pequena narrativa estava em vias de configuração e era preciso fazer com que os elementos (vistas das janelas e portas do elevador) “se encontrassem”. O vídeo deveria operar na articulação vertical das imagens (tomadas).

A utilização desse recurso também possibilitaria referenciar o tempo de percurso compreendido entre o 3º e 7º andar. Essa dimensão temporal parecia interessante, pois introduziria no trabalho a medida de tempo necessária para se transitar de uma vista à outra.

A execução do trabalho foi relativamente simples. A articulação da fotografia e do vídeo permitiria a conexão das seguintes imagens:

¹¹⁶Condomínio Brasileiro. Rua General Lima e Silva, nº 1045, Cidade Baixa. Porto Alegre, RS.

1 - Imagem fotográfica da vista da cidade observada a partir da janela do 3º andar.

2 - Início do vídeo com a imagem da porta do elevador parado no 3º andar.

3 - No decorrer do registro em vídeo a porta metálica do elevador se fecha, e o percurso até o 7º andar é capturado mostrando esta imagem “fixa”.

4 - A porta se abre e o vídeo se completa com a imagem da porta do elevador no sétimo andar.

5 - Imagem fotográfica da cidade observada a partir da janela do 7º andar.

O programa foi estruturado em torno das imagens das janelas e do percurso realizado no elevador que conduziria o olhar de uma até a outra.

O *campo de atuação* em *Cidade Baixa* é compreendido entre momento da tomada fotográfica (que registra a paisagem da janela do 3º andar), seguido do deslocamento vertical até o andar superior, e o momento onde é encerrada a execução do trabalho com o registro da janela do 7º andar. Esse processo, que instaura o *campo de atuação* no trabalho, apresenta aproximações formais e conceituais referentes à constituição do *campo* observada no trabalho *Auto-retrato na torre*.

3. paisagem e fotografia

Cidade Baixa surge a partir da observação de duas vistas de janelas. Uma janela corresponde à vista da cidade a partir do 3º andar de um edifício onde morei em Porto Alegre, enquanto a outra janela corresponde à vista da cidade a partir do 7º andar do mesmo edifício.

As vistas foram tomadas da janela da sala dos apartamentos nº 310¹¹⁷ e nº 710¹¹⁸, ou seja, foram observadas a partir do mesmo ponto no mapa de Porto Alegre, apresentando variações de composição entre si apenas pela diferença de altura¹¹⁹.

Da janela do apartamento nº 310, onde morei, se observavam apenas edifícios baixos e algumas casas, pois era possível ver somente o entorno próximo. Da janela do 7º andar a impressão era de estar diante de “uma cidade maior”, com edifícios “mais altos” que se emaranhavam ao fundo. A vista a partir do 3º andar emoldurava uma cidade “pequena e pacata”, enquanto a vista do 7º andar correspondia a uma tomada mais abrangente da cidade com uma quantidade maior de edifícios.

Inicialmente chamei o trabalho de *Zênite*, que em astronomia corresponde ao “ponto projetado na esfera celeste acima da cabeça do observador”. O termo se desdobra de acordo com o “contexto”¹²⁰, e no trabalho em questão ele poderia articular algumas noções de sentido relativas ao eixo vertical que se projeta acima da cabeça do observador. O

¹¹⁷ Onde morei durante um ano e meio, entre os anos de 2003 e 2004.

¹¹⁸ Onde morava Letícia Cardoso, artista e colega de mestrado.

¹¹⁹ Um eixo vertical conecta as imagens em *Cidade Baixa*, do mesmo modo que um eixo horizontal conecta as 15 imagens em *Fotografia passo a passo: apartamento*. Pequenas narrativas são construídas através da sucessão de imagens nestes dois trabalhos, que também evocam uma espécie de memória da arquitetura - se considerarmos que as seqüências de imagens evidenciam traços da arquitetura por sugerirem certas características dos locais onde foram realizadas as fotografias.

¹²⁰ Realizei umas pesquisas na internet e curiosamente encontrei uma banda de heavy metal e uma empresa de informática com esse nome. Os empregos da palavra estavam ligados a idéia de algo que se lança para o céu – arrisco-me a dizer que estava algumas vezes ligado a idéia de sucesso.

zênite de um observador é o ponto projetado, sobre a esfera celeste, situado diretamente acima de sua cabeça. Este ponto é obtido ao traçar uma reta que passa pelo centro da terra, pelo observador e se prolonga até a esfera celeste. Achei que seria interessante trazer esse termo da astronomia para o título do trabalho, pois ele poderia fazer referência ao ponto onde se situa o observador, e a outro ponto gerado pela projeção de um eixo acima de sua cabeça.

O bairro Cidade Baixa¹²¹, onde estava localizado o edifício em questão, era composto por casas e edifícios de pouca altura. Da janela do 3º andar era possível observar os prédios e casas vizinhas, podendo-se ter uma noção do bairro. A janela do 7º andar revelava as construções próximas que pertenciam à Cidade Baixa, mas também os edifícios de maior altura situados em pontos mais distantes da cidade. A partir do 3º andar o olhar se restringia ao contexto do bairro, enquanto que no 7º andar se tinha a idéia da inserção do bairro num contexto maior - Porto Alegre.

Depois da realização das fotos das vistas, ocorreu-me que o bairro observado através das janelas possuía um nome próprio, que no contexto do trabalho, poderia articular a relação de sentido que eu procurava em *Zênite*. O eixo vertical encontrado no termo também estava de certa forma presente em *Cidade Baixa*. A referência ao bairro poderia também sugerir a diferença de altitude entre os dois pontos de vista da cidade apresentados nas fotografias.

Gostaria de apontar outra questão referente às imagens das janelas. O enquadramento fotográfico coincide exatamente com o enquadramento da janela. Pode-se dizer, então, que a porção de paisagem levantada pela fotografia foi determinada pela posição da janela.

¹²¹ Nota “turística” sobre o bairro: “Os arquitetos da Cidade Baixa, influenciados pelo estilo Barroco presente nas casas e prédios de Porto Alegre, construíram os primeiros quarteirões em 1935, ainda com inspiração do Centenário Farroupilha. É um lugar modesto, com ares de cidade interiorana.” (site informativo da PUC-RS: *PUC-RS: Bairros Turísticos de Porto Alegre*. <http://www.pucrs.br/famecos/intercom/port.php>)

“A partir do momento em que o ato fotográfico opera na continuidade do espaço referencial, essa porção de espaço levantada, transposta para a película e depois para o papel, começa a organizar-se de maneira autônoma. O recorte forneceu-lhe um quadro, e esse quadro vai se tornar enquadramento, organização interna do campo a partir das referências das bordas do quadro. Qualquer quadro institui necessariamente um sistema de posicionamento dos elementos presentes em seu espaço com relação aos limites que o circunscrevem.”¹²²

É curioso pensar que essa “organização interna do campo” da qual fala Dubois, e que está em jogo quando pensamos em fotografia, fica a critério da moldura da janela. Nenhum elemento é acrescentado à cena - como ocorre nas fotografias em *Backlight: 36 auto-retratos*, onde a composição torna-se mais elaborada pela inserção da figura central diante da janela. Em *Cidade Baixa*, as fotografias apresentam como protagonistas as vistas das janelas. Nesse sentido, a escolha da composição fica delegada à arquitetura¹²³.

O arquiteto, ao criar olhos-janelas, seleciona porções da paisagem, gera uma espécie de edição das imagens da cidade. A existência dessas imagens é signo da extensão e da projeção da sua arquitetura sobre a cidade, ou do seu desejo de tornar a ação do seu olhar um fato urbano.¹²⁴

A utilização do recurso do vídeo no trabalho tem a função de relacionar as paisagens observadas através das janelas. Na intenção de sugerir o eixo vertical que articula as duas vistas da cidade foi escolhida a figura do elevador, que tem como característica fundamental o deslocamento sobre um eixo fixo. O trânsito realizado entre o 3º e 7º andar

¹²² DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico*, 1993, p. 209.

¹²³ É curioso pensar que, no caso do Condomínio Brasileiro, presume-se que a localização das janelas não se deve a um estudo prévio da paisagem que circunda a edificação, mas sim a simples otimização e padronização do espaço interno dos apartamentos. O edifício é uma construção do tipo “funcional” que privilegia, acima de tudo, o baixo custo de sua execução. Nesse sentido, a “edição das vistas da cidade” dada pelas molduras das janelas não fica a critério do arquiteto, o que enfatiza o caráter aleatório da “composição”.

¹²⁴ JORGE, Luís Antônio. *O Desenho da Janela*, 1995, p. 109.

do edifício procura conduzir o ponto de vista apresentado nas duas janelas. A idéia de condução do ponto de vista entre duas imagens também estava presente no trabalho Auto-retrato na torre, onde a imagem da torre vista a partir do jardim se encontra com a imagem do jardim a partir da janela superior da torre.

Em um primeiro momento, o trabalho seria constituído formalmente de duas fotografias (em dimensões equivalentes as das molduras das janelas) e o do vídeo (apresentado em um monitor de TV). As fotografias ficariam dispostas lado a lado enquanto o vídeo seria posicionado em uma parede perpendicular a estas. Tal solução de apresentação não parecia adequada ao trabalho, por conferir ao vídeo certo caráter “informativo”, que serviria apenas para indicar que as imagens das janelas foram tomadas a partir de um mesmo eixo.

Uma solução mais interessante seria apresentar a imagem fixa da janela contrastando com o movimento do elevador, no intuito de estabelecer uma relação mais estreita entre imagens de qualidades¹²⁵ diferentes. Contrapor e intercalar as imagens fixas (das janelas) com a tomada realizada no elevador em movimento poderia ser uma maneira de potencializar a oposição da qualidade das imagens.

As fotografias migraram para o vídeo durante a edição deste, na intenção de estreitar a relação de convivência entre as imagens. A edição privilegia a contraposição entre elas - as imagens das janelas lado a lado; a janela do 3º andar ao lado da imagem do elevador em movimento; novamente as duas janelas apresentadas juntas e assim sucessivamente:

Quando as fotografias das janelas encontram-se dispostas lado a lado, percebe-se na composição de cada uma delas a variação de altura, dada pelo ponto de observação da cidade. Quando a foto de uma das janelas é apresentada ao lado da imagem do elevador em movimento, reportar-se ao momento do deslocamento até o outro ponto de vista oculto

¹²⁵ A foto se caracteriza como imagem fixa enquanto o vídeo como imagem em movimento.

no vídeo – correspondente à fotografia da janela que não aparece no vídeo neste momento.



Cidade Baixa, 2004.
fragmentos do vídeo
duração: 2 min e 30 seg

3. Outros *campos de atuação:* *Os Segredos da Boa Fotografia*

3.1 Apresentação

Os Segredos da Boa Fotografia constitui um “trabalho-exposição” no qual estão presentes discussões sobre meu processo artístico e sua inserção no campo das artes visuais. O trabalho propõe questionamentos sobre a presença da fotografia como linguagem artística e sobre as categorias instituídas neste campo: artista plástico x fotógrafo e fotógrafo profissional x fotógrafo-amador, bem como discussões relativas ao circuito artístico.

3.2 Os manuais de fotografia

A pesquisa que originou *Os Segredos da Boa Fotografia* partiu da realização de uma análise nos manuais de fotografia, voltada aos processos de construção da imagem sugeridos por este tipo de publicação. Esses manuais são uma espécie de guia para "fotógrafos iniciantes" e têm como objetivo ensinar passo a passo o emprego das técnicas e recursos fotográficos para a obtenção de imagens.

Recorro brevemente a um estudo histórico realizado por Ricardo Mendes, sobre os manuais fotográficos editados no século XIX, na tentativa de buscar lastro para a discussão em torno desse tipo de publicação e de seu emprego.

Ricardo Mendes apresenta desta forma a pesquisa que realizou sobre os manuais:

"A idéia era simples. Estudar alguns exemplares do que se pode chamar de literatura fotográfica – no caso, manuais técnicos publicados durante as primeiras décadas do invento – procurando detectar traços da "imagem da fotografia". Detectar conceitos sobre o que se denominava então a "arte da fotografia", vinculados através desses textos. Os manuais são parte intrínseca da produção no aspecto que é mais relegado a segundo plano: o ensino, o aprendizado."¹²⁶

Analisando o manual *The History and Practice of the Art of Photography* de Henry Hunt Snelling¹²⁷ (publicado em 1849) Ricardo Mendes lança a questão: qual o perfil do leitor alvo desses manuais? Provavelmente o aspirante a profissional¹²⁸.

¹²⁶MENDES, Ricardo. *Descobrendo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)* in FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p.83

¹²⁷ Henry Hunt Snelling (1817-1897)

¹²⁸MENDES, Ricardo. *Descobrendo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)* in FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p.98.

“(...) o propósito para qual eu delineei meu trabalho, a saber: fornecer um sistema completo de fotografia, que permita a qualquer cavalheiro, ou senhora, que possa desejar praticar o ofício, por lucro ou passatempo, possa fazê-lo sem o problema e a despesa de obter informações de professores, que em muitos casos de meu conhecimento impediram as pessoas de adotar a profissão”.¹²⁹

Os manuais, de um modo geral, têm como função facilitar o acesso a determinadas operações¹³⁰. Sua utilização hoje pode ser entendida como um pedido de socorro frente à tecnologia que está sempre nos impondo novos equipamentos. O manual é o mediador entre nossas ações e as operações das máquinas que utilizamos. Mas porque utilizamos manuais para fotografar? Que tipo de entendimento buscamos ao recorrermos a essa mediação? O que nos é oferecido nesses manuais de instruções? Que tipo de discurso está contido neles?

Essas dúvidas impulsionaram as primeiras investigações que geraram as bases conceituais de *Os Segredos da Boa Fotografia*. A primeira questão a ser investigada se referia ao discurso presente nos manuais fotográficos. Ao analisar este material, percebi que nele estava contida uma promessa de verdade estética a ser alcançada através do emprego correto das técnicas fotográficas. Aquele que seguisse corretamente as instruções do manual estaria caminhando em direção a uma idéia de beleza pertencente ao universo do senso comum.

Após um estudo em alguns exemplares de manuais fotográficos, selecionei e apropriei-me de fragmentos de textos contidos neles, para confrontá-los com algumas imagens que fui encontrando no meu arquivo pessoal. Resgatei, em meu arquivo de fotografias, imagens que eu nunca havia pensado utilizar em um trabalho (como por exemplo, registros de

¹²⁹SNELLING, Henry Hunt. *The History and Practice of the Art of Photography*, prefácio. Op. cit MENDES, Ricardo. *Descobrendo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)* in FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1998, p.93.

¹³⁰No dicionário encontramos a seguinte definição para manual: *de fácil manuseio ou de simples execução. S.m. Livro pequeno e portátil, contendo o resumo de alguma ciência ou arte; compêndio.* (Dicionário Eletrônico Michaelis. 2000.)

viagens que fiz, fotografia de amigos, etc.), mas que possivelmente estabeleceriam algum tipo de diálogo com as legendas dos manuais.

As fotografias escolhidas para estabelecerem parcerias com os textos haviam sido realizadas em um contexto de “exercício estético”, limitando-se a exploração de alguns recursos técnicos, como o emprego de filtros para a acentuação das cores e o uso de determinadas lentes e truques para distorcer noções espaciais. O trabalho surge a partir do confronto entre os textos encontrados nos manuais fotográficos e essas imagens “resgatadas” de cenas ingênuas que produzi em um contexto (até então) externo à minha produção de arte.

3.3 Exposição x livreto

Os Segredos da Boa Fotografia não é composto por um número determinado de fotografias e legendas: o trabalho é a própria exposição, que posteriormente desdobrou-se também numa espécie de “livreto”. O “formato” exposição foi pensado para que o ambiente fosse composto e tomado por essa atmosfera de “receitas formais”, onde a construção da imagem deriva de um olhar condicionado às técnicas fotográficas. Tal formato também funciona como estratégia de inserção no circuito da arte.

A exposição é composta por ampliações fotográficas em grandes dimensões acompanhadas de legendas contendo textos extraídos dos manuais de fotografia. As fotografias têm como suporte uma espécie de pôster - característico das lojas comerciais do ramo. Os textos foram impressos em papel fotográfico e colados sobre o mesmo suporte das fotografias. Uma preocupação no decorrer da execução do trabalho era de estabelecer uma relação de “igualdade” entre o texto da legenda e a imagem. Não gostaria que a legenda fosse algo “dispensável”, conferindo à imagem o poder de assumir o primeiro plano. Por isso, na exposição, optei por imprimir o texto das legendas em papel fotográfico e fixá-lo na mesma moldura das fotografias.

A exposição foi pensada de acordo com os “moldes temáticos” sugeridos pelos próprios manuais de fotografia. Em todos os exemplares consultados encontrei a mesma configuração temática que procurei obedecer para a confecção dos trabalhos: como fotografar pessoas (retratos), paisagens, lugares famosos, arquitetura, temas fotojornalísticos. Para cada tema resgatei uma imagem em meu arquivo de fotografias que poderia estabelecer certo diálogo com os textos dos manuais - textos que foram formatados na exposição como legendas.

O pequeno livro¹³¹ contém reproduções das fotografias que integram a mostra e as legendas escolhidas para acompanhar as imagens. Ao meu ver, ele pode ser entendido como um objeto híbrido, uma mistura de catálogo, manual de dicas fotográficas e livro de artista. Pelo fato de encontrar-se na fronteira entre essas três categorias de publicações, optei por chamá-lo de livreto.

O livreto contém elementos que correspondem ao que costumamos encontrar em um catálogo de exposições como texto de apresentação, imagens dos trabalhos e um texto sobre os trabalhos nas páginas finais. Também pode ser associado a um tipo de publicação que aponta alguns procedimentos técnicos de fotografia, devido ao formato didático que compreende a apresentação de uma imagem seguida de uma explicação sobre a sua construção, bem como a presença de um glossário de termos fotográficos. Nesse sentido, o livreto pode evocar certo parentesco com os manuais e revistas didáticas sobre fotografia. Por se tratar de uma publicação elaborada por um artista e apresentar essa "natureza indefinida", não se constituindo como "categoria fixa" (nem livro, nem manual, nem catálogo), creio poder ser entendido também como uma espécie de livro de artista.

¹³¹ O livreto foi editado em duas versões: uma em 2003 e a outra em 2004. A primeira versão acompanhou a exposição realizada no MASC em 2003 e a segunda vem acompanhando um circuito de exposições itinerantes, promovido pelo setor de cultura do SESC-SC, que percorrerá as cidades do Estado de Santa Catarina durante os anos de 2005 e 2008. A última versão possui um acabamento mais refinado conferindo ao impresso quase um status de livro – diferente da primeira que estava mais próxima da idéia de livreto.

3.4 Produção inserida no contexto dos manuais

O emprego de "técnicas especiais" ¹³² como a fotomontagem, também é incentivado e difundido pelos manuais fotográficos. A inserção de uma legenda encontrada nessas publicações incentivando a utilização da técnica me permitiu fazer uma espécie de referência ao trabalho de fotomontagem que desenvolvi em contexto anterior e que não pertence a esta lógica do manual, mas que se constitui como etapa importante no processo artístico servindo de ponto de partida para a presente pesquisa.



FAÇA FOTOMONTAGENS

A simplicidade do recorte e colagem da fotomontagem pode parecer primitiva quando comparada a efeitos especiais que exigem um grau mais elevado de tecnologia, mas não seria correto subestimar o potencial criativo desta técnica. Não se limite pelas convenções, pois as justaposições mais surrealistas e estranhas são as mais espetaculares.

Os segredos da boa fotografia, 2003
Fotografia e legenda

Incluir esta legenda em *Os Segredos da Boa Fotografia* (e posicioná-la no espaço de exposição junto a uma imagem que confeccionei

¹³² Esse termo é utilizado pelos manuais fotográficos, para designar procedimentos que não se enquadram nos procedimentos tradicionais da fotografia.

a partir de fotos encontradas no meu arquivo pessoal) me permitiu questionar e colocar em xeque meu próprio processo de trabalho. Acredito ser possível levantar esse tipo de questionamento considerando que já utilizei, e algumas vezes ainda utilizo a fotomontagem na construção de diversos trabalhos. Com essa operação, incluo o meu próprio processo de trabalho como objeto de análise da discussão proposta pelos manuais fotográficos.



Os segredos da boa fotografia, 2003
Fotografias e legendas
(registro da exposição realizada no MASC – Museu de Arte de Santa Catarina - 2003)

3.5 Inserção do trabalho no circuito artístico

A inserção deste trabalho em instituições destinadas a receber obras de arte “contemporânea” está relacionada à idéia de deslocamento. Deslocar uma exposição classificada no meio fotográfico como “foto-amadora”, e no meio das artes visuais em geral, como uma produção ingênua, próxima do ordinário (normalmente condicionada a locais como pátios de escolas, supermercados, shopping centers, etc.) para o museu de arte contemporânea, é uma tentativa de tensionar os limites da linguagem fotográfica e gerar possíveis questionamentos referentes a essa linguagem e à sua inserção no contexto das artes visuais na contemporaneidade.

Quanto à questão da inserção, posso tecer relações com o pensamento de Vilém Flusser sobre a distribuição das fotografias através de canais. Para Flusser, cada vez que a fotografia troca de canal é atribuído a ela outro significado. “A divisão de fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação”.¹³³ O contexto (canal) transforma o sentido da fotografia. “Há canais para fotografias indicativas, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias imperativas, por exemplo, cartazes de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias artísticas, por exemplo, revistas exposições e museus”.¹³⁴

Com base nas idéias do autor posso dizer que, de certo modo, ao deslocar uma exposição de fotografias que fica à margem, tanto do circuito de fotografia profissional, quanto do circuito das artes plásticas, para um local que recebe produções artísticas dessas duas naturezas, estou realizando uma operação de transcodificação de sentido. Nos ambientes que ficam à margem da produção “classificada” como “contemporânea” esta exposição

¹³³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, 2002. p.50.

¹³⁴ idem. p. 49 e 50

seria apenas um elemento entre tantos outros. Porém, ao trocar de *canal*, a fotografia pode suscitar discussões sobre a natureza dos próprios canais.



LUGARES FAMOSOS

Qualquer lugar muito conhecido já foi fotografado muitas vezes, e certamente estará cheio de turistas. Como capturar a atmosfera essencial do local com originalidade? Como fazer desaparecer todas aquelas pessoas desinteressantes? Uma dica é aproveitar as zonas de sombra para neutralizar a presença de pessoas que não lhe interessam e procurar um ponto de vista pouco vulgar.

Os segredos da boa fotografia, 2003
Fotografia e legenda

3.6 *Manual da Ciência Popular: possíveis relações de proximidade com Os Segredos da Boa Fotografia.*

"A palavra "popular" no título deste livro não pressupõe o leitor que não pensa, portanto... apressemo-nos. Devemos mais à monotonia do hábito do que a curiosidade a formulação da pergunta: Isto é Arte? A resposta que sorri diz que arte é isto." ¹³⁵

Quero falar aqui do livro *Manual da ciência popular*¹³⁶, trabalho do artista Waltercio Caldas realizado em 1981, que, a meu ver, é uma referência importante para o trabalho que elaborei a partir dos manuais fotográficos. O diálogo que penso ser possível estabelecer entre este trabalho de Waltercio e a pesquisa que venho desenvolvendo em *Os segredos da Boa Fotografia*, me parece estreito em alguns aspectos.

O aspecto mais evidente de aproximação relaciona-se à própria idéia de manual. Certo didatismo que aponta para a intenção de orientar nosso olhar frente às imagens que nos são apresentadas e à idéia que fazemos de sua estrutura compositiva são questões que podem ser apontadas nos dois trabalhos.

Certo aspecto "ordinário" do trabalho, quase "não-artístico", mas imerso no campo da arte me parece ser um ponto de encontro entre a pesquisa que desenvolvo e o livro de 1982. O *Manual da ciência popular* é um livro de aparência ordinária, quando comparado ao requinte de outros produzidos por Waltercio, e pode ser confundido com uma espécie de catálogo que contém algumas reproduções de trabalhos do artista. "Manual da ciência popular não é nem manual, nem ciência e nem popular"¹³⁷ - diz Waltercio. "Sua principal característica é ser um trabalho e não um livro a mais. Um livro que, em vez de tratar de outra coisa, trata de si mesmo. O

¹³⁵ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

¹³⁶ Livro de artista editado em 1982 pela Funarte, como parte do projeto Arte Brasileira Contemporânea.

¹³⁷ CALDAS, Waltercio in MORAIS, Frederico. Tridimensionalidade: Arte brasileira do século XX, 239, 1999.

que procuro é pegar o campo da arte e perverte-lo, sem deixar de fazer arte".¹³⁸

No interior das páginas, ao lado de cada imagem, um pequeno texto-legenda contendo informações relacionadas a elas. Todos os aspectos do livro foram pensados pelo artista: título, prefácio, comentários, reproduções e posfácio (*Leitura Preparatória* de Paulo Venâncio). É essencialmente sobre o prefácio, escrito pelo próprio artista, que irei debruçar-me para tentar apontar alguns aspectos do livro em questão, interessantes à proposta que desenvolvi a partir dos manuais de fotografia.

"Caro leitor: todos os prefácios se assemelham. Insinuem alguma ironia, resumem rapidamente o que vai acontecer e desaparecem antes do assunto principal. Este não é uma exceção. Tudo que aqui é dito pode ser lido em outros preâmbulos, introduções, etc."¹³⁹

Com este trecho, o artista abre o prefácio. Um prefácio como outro qualquer (como ele mesmo afirma) despretensioso e conformado com sua condição de prefácio. Já de início podemos intuir que não estamos diante de um livro esclarecedor. Pelo contrário, percebemos que seremos conduzidos, durante o folhear das páginas, por um universo em suspensão. A única afirmação que nos é dada logo nas primeiras linhas é que temos nas mãos um livro de arte: "concentremo-nos no livro de arte que o leitor tem nas mãos".¹⁴⁰

As imagens do livro são reproduções dos trabalhos do artista. A palavra reprodução me parece ser um conceito chave no objeto em questão. "Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo, superfície onde se passa grande parte da arte de nossa época".¹⁴¹ As reproduções presentes no *Manual* não apresentam nenhum requinte, são comuns como as de qualquer revista comercial nas bancas.

¹³⁸ CALDAS, Waltercio in MORAIS, Frederico. Tridimensionalidade: Arte brasileira do século XX, 239, 1999.

¹³⁹ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

¹⁴⁰ Idem

¹⁴¹ Idem.

Nada familiar ao mundo dos livros de arte que nos habituamos a folhear e apreciar. O *popular*, ao meu ver, vem ao encontro também desse aspecto do livro.

"Jogos? Sim, mas de outro tipo e com outras regras, que agora desconfiam de suas funções normativas, sorrindo nos limites do útil, e que sabem que a arte não está pronta, que a arte ainda se faz."¹⁴²

A palavra desconfiança se faz presente durante todo o percurso pelas páginas deste *Manual*. Sorrindo nos limites do útil, estão os objetos de Waltercio, presos em sua condição bidimensional de reprodução. A *imagem é cega* – nos diz a legenda que acompanha a imagem de uma bola de pingue-pongue junto a uma embalagem de mertiolato incolor, e de uma seringa. Após esta afirmação, em letras menores, encontra-se a seguinte “explicação”: *Aplicação de mertiolato incolor, com a ajuda de uma seringa hipodérmica, no interior de uma bola de pingue-pongue.*¹⁴³ Sorrindo nos limites do útil estão objetos comuns a todos nós, mas estranhamente combinados em funções ainda mais estranhas ao universo do utilitário cotidiano.

A legenda *Prato comum com elásticos* acompanha a imagem de um prato com dois elásticos entrelaçados sobre este. Legenda e imagem apontam para a mesma direção, o que nos leva a interrogar se seria mesmo necessária a presença da imagem. Ou, inversamente, se seria necessária a presença da legenda. Ambas (legenda e imagem) servem de descrição para a mesma situação compositiva. A imagem parece desautorizar o texto e vice-versa.

Outro aspecto de aproximação que vejo entre o trabalho de Waltércio e *Os Segredos da Boa Fotografia* está na relação entre o texto (que se apresenta sob um caráter de legenda) e a imagem. O texto contido nas legendas parece ser redundante, parece querer esmiuçar a força os

¹⁴² CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

¹⁴³ Idem.

componentes da imagem, ao ponto de acabar desautorizando e despindo de valor essa própria imagem.

Aqui penso ser possível fazer aproximações com o texto *Isto não é um cachimbo*, de Michel Foucault. Nesta obra, o autor fala da pintura de René Magritte, de mesmo título, que contém a imagem de um cachimbo e os dizeres abaixo desta: *isto não é um cachimbo*.

"Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória." ¹⁴⁴



René Magritte
A traição das imagens, 1926

Para Foucault, a operação realizada por Magritte assemelha-se a uma espécie de caligrama, que em sua aparente simplicidade é capaz de relacionar a figura com o seu enunciado e inverter a própria condição que propõe. A relação entre texto e imagem é sugerida e desfeita

¹⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*, 1988, p.21.

cuidadosamente através da negação: isto que vemos nesta pintura não é um cachimbo.

"Não consigo tirar da idéia que a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço indefinido por ele provocado. Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado." ¹⁴⁵

No *Manual da ciência popular* a legenda *Dado no gelo* é acompanhada de uma imagem de um dado no interior de um cubo de gelo. O texto descreve o que vemos na imagem de forma literal. Novamente aqui podemos nos interrogar se a legenda acrescenta algo à imagem. A imagem parece poder dispensar o texto que a acompanha. Ao lado do enunciado *Dado no gelo*, em letras menores podemos ler: *Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez* ¹⁴⁶. Parece ser redundante afirmar isto, mas a legenda está querendo nos alertar que estamos diante de uma imagem, de uma reprodução fotográfica que nos mostra objetos que permanecerão no mesmo estado em que foram fotografados.

"Mais do que qualquer outra, pintura empenhada em separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico: se lhes acontecem de estar superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, e o nome que se lhe está prestes a atribuir." ¹⁴⁷

O manual está impregnado de um didatismo quase irritante. "Preservemos o humor continuando, portanto, com esta estranha atividade, pois foi com os olhos voltados para tal objetivo que adotamos a prática de desorientação didática (...)" ¹⁴⁸ - acrescenta Waltercio. Nas páginas deste

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*, 1988, p.21.

¹⁴⁶ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*, 1988, p.43.

¹⁴⁸ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

livro tudo parece ser dito mais de uma vez. O excesso de explicações me faz interrogar a todo instante as proposições que articulam texto e imagem. Neste labirinto da tautologia me percebo desorientada.

A prática desta "desorientação didática, operação do tipo "inesperada" que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte, sobre o qual se instalam as "coisas inadequadas", os objetos comuns."¹⁴⁹ Os objetos comuns que vemos reproduzidos nas páginas deste livro cumprem sua missão, segundo o prefácio do autor, após serem reproduzidos como arte. O trabalho se instaura no espaço da arte, mais precisamente, neste caso, no espaço de publicação da arte. E, com essa operação, desestabiliza o seu próprio local de acontecimento.

"A maior parte dos meus trabalhos não é feita para mudar o espaço em que eles estão inseridos, mas para potencializar este espaço, para alterar e, alterando, modificar o entorno ligeiramente, como se fosse um gás, como se fosse uma situação em que a presença do trabalho esclarece a estranheza das outras coisas e não a estranheza do próprio trabalho. O trabalho estrategicamente, talvez inconscientemente, pretende penetrar no ambiente mais como uma agulha do que como uma bomba." ¹⁵⁰

Como no trabalho de Waltercio, em *Os segredos da Boa Fotografia* nenhum mistério é desvendado. Nada de novo parece ter sido acrescido à imagem no intuito de elucidá-la. Pelo contrário, muitas vezes o texto que a acompanha a descredencia. Um exercício de desconfiança é ativado no contato com o trabalho. Mas do que desconfiamos se tudo está esmiuçado detalhadamente de forma quase irritante? Talvez a desconfiança possa alojar-se aí: todas as informações são fornecidas de uma maneira muito clara e banal. Elas são tão claras que talvez sejam merecedoras de certa desconfiança. "Devemos mais à monotonia do hábito

¹⁴⁹ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

¹⁵⁰ CALDAS, Waltercio. Entrevista a Elida Tessler e Jailton Moreira. Caderno de Cultura do Jornal Zero Hora, abril 2002.

do que à curiosidade a formulação da pergunta: Isto é Arte? A resposta que sorri diz que arte é isto."¹⁵¹

¹⁵¹ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, 1982.

Conclusão

Nesta pesquisa foi realizado um acompanhamento reflexivo da minha produção em arte em desenvolvimento. Durante a construção do texto procurei nunca perder de vista meu *processo* de trabalho como artista, na intenção de transportar algumas questões decorrentes dele para o universo da escrita.

Investigação fotográfica: Paisagem programada começou a definir-se a partir do “tríptico” *paisagem, programa e fotografia* - utilizado no contexto desta pesquisa como ferramenta metodológica para a construção do texto¹⁵². Demarcar esses assuntos, para observar meu processo artístico a partir deles, me fez aproximar fronteiras entre os trabalhos no decorrer da elaboração do texto. A intenção era submeter minha produção a esta estrutura rígida de tópicos para observar como estes assuntos se adequariam ao contexto da produção analisada.

Inicialmente a escolha dos tópicos se deu pelo fato destes se apresentarem como denominadores comuns em minha produção. No andamento da pesquisa percebi a fragilidade desta demarcação e observei que ela estava sendo tratada apenas como um balizamento “temático”. Era preciso entender a relação estrutural que articulava essas questões - programa, paisagem e fotografia, que mobilizava o processo. Reportei-me, então, aos meus procedimentos de trabalho para observar o comportamento dessa estrutura nesse contexto:

O *programa* estrutura-se em função do *ato fotográfico*, e parecia ter como finalidade o próprio gesto fotográfico. Por sua vez, o ato fotográfico parece estar a “serviço” da investigação da paisagem: investigada através da própria execução do ato fotográfico. O *programa* está a serviço do ato

¹⁵² Conforme foi apontado na introdução, pontuar esses assuntos na abordagem de cada trabalho me pareceu uma estratégia apropriada para a construção do texto, considerando que ela se relaciona com a metodologia de trabalho que utilizo em meu processo artístico.

fotográfico para organizar estratégias de captura da *paisagem*. O *ato fotográfico* se utiliza do *programa* para interagir com a *paisagem*. No desenvolvimento da pesquisa essas relações estruturais foram se organizando e sendo transportadas para a análise dos trabalhos.

Durante a elaboração do primeiro capítulo - *Programa: metodologia de trabalho* – o conceito de *campo de atuação* foi introduzido na pesquisa. Ele foi empregado como ferramenta teórica para estabelecer a relação entre a escolha do lugar a ser investigado fotograficamente e as operações e procedimentos fotográficos empreendidos nele e referentes ao *programa*.

Após a demarcação do que seria este *campo de atuação* em cada situação de trabalho, evidencia-se, no desenvolvimento da pesquisa, que uma relação entre os binômios: *lugar x fotografia* e *espaço x vídeo* vai sendo estabelecida.

Retomando o pensamento de Michel de Certeau¹⁵³, o conceito de *lugar* indica uma estabilidade, enquanto o conceito de *espaço* indica certa mobilidade. O *campo de atuação* é dinâmico, refere-se aos empreendimentos fotográficos que acontecem num determinado *lugar*. Considerando que “o espaço é um lugar praticado”¹⁵⁴ evidencia-se que o *campo de atuação* estabelece uma conexão estreita com o *processo* de trabalho.

Na análise dos trabalhos realizada no segundo capítulo desta dissertação, observa-se que a linguagem da fotografia solicita a mobilidade da linguagem do vídeo para reportar-se aos momentos onde o ato fotográfico se desenvolve. A inserção do vídeo na minha produção evidencia a importância que o processo assume como assunto nos trabalhos. O vídeo atua como memória do *campo de atuação*.

A fotografia, na condição de imagem fixa, pode ser relacionada ao *lugar*. No decorrer da análise dos trabalhos constatei que a fotografia em meu processo artístico constrói *lugares*. No momento de execução do ato

¹⁵³ Introduzido na pesquisa no primeiro capítulo: *Programa: metodologia de trabalho*.

¹⁵⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 202.

fotográfico podemos fazer referência ao conceito de *espaço*, mas a medida em que este é observado através da foto, podemos fazer referência ao conceito de *lugar*.

A relação fotografia x lugar estabelece uma conexão com o conceito de paisagem apresentado na introdução desta dissertação. A paisagem é constituída através de certo balizamento do olhar – a exemplo disso cito a janela. Nesse sentido, a fotografia ao recortar e fixar imagens do mundo produz paisagens.¹⁵⁵

O trabalho apresentado nesta conclusão - *Auto-retrato em ambiente com paisagem*¹⁵⁶ – evidencia a relação de estabilidade que a fotografia exerce sobre a paisagem. Na introdução desta dissertação pontuei o conceito de paisagem em meus trabalhos. Durante este breve percurso teórico constatei que em minha produção atual a fotografia constrói paisagens através do enquadramento presente em sua sintaxe e produz lugares pelo seu caráter de imagem fixa que subtrai o movimento do mundo. Assim como o *lugar*, a paisagem também se define a partir de uma condição de estabilidade.

¹⁵⁵ O próprio enquadramento fotográfico pode ser considerado como instrumento capaz de produzir paisagens.

¹⁵⁶ *Auto-retrato em ambiente com paisagem* é um trabalho em vídeo executado a partir da idéia da constituição de um ambiente que contém uma fotografia de uma paisagem marinha que contemplo.



Still do vídeo *Auto-retrato em ambiente com paisagem*, 2005

Descrição: o vídeo inicia com a imagem de um ambiente com paredes brancas e uma fotografia de paisagem num pôster ao fundo. A seguir entro no local e me sento de costas para a câmera de vídeo direcionando meu olhar para a fotografia. Nesta instância ocorre uma desaceleração no tempo do vídeo. O som do disparo de uma câmera fotográfica demarca a volta do fluxo normal do tempo no vídeo e eu me levanto e saio de cena.

O ambiente é aparentemente neutro e não apresenta nenhum elemento que sugira ou caracterize sua natureza. A parede branca, onde está posicionada a fotografia da paisagem, não revela nada sobre o “ambiente” que pode se tratar de uma residência, galeria, cenário, etc.

A atitude contemplativa diante da paisagem marinha é vista como encenação a partir do momento que se lê no enunciado do trabalho que se trata de um auto-retrato. Nesse sentido, a contemplação é observada a partir do pressuposto do auto-retrato, indicando uma ação nos “bastidores

do ato fotográfico”: a determinação da cena e do enquadramento, o acionamento do botão de disparo, a corrida até o local da pose - etapas implícitas no contexto de um auto-retrato fotográfico de modo geral.

Certa idéia de movimento permeia o trabalho (se pensarmos nos “bastidores do ato-fotográfico”) e contrasta com as imagens contemplativas: são dois ritmos, com velocidades diferentes. Nessa oposição de velocidades está contida também a idéia de que toda a situação contemplativa apresentada na imagem foi encenada.

A fotografia da paisagem emoldurada parece conferir à cena uma atmosfera irônica e “quase comovente”, considerando que me detenho naquela imagem com uma atitude contemplativa, com a postura de alguém que está diante de uma paisagem marinha. O tempo da pose (prolongado pela desaceleração do vídeo em sua edição) sugere certa insistência na atitude contemplativa, além de atribuir importância à imagem da paisagem.

Auto-retrato em ambiente com paisagem - trabalho mais recente incluído neste estudo - pode ser reportado à própria situação desta pesquisa. Algumas questões suscitadas por ele estabelecem conexões com a por mim postura assumida durante o período em que estive envolvida no processo de elaboração desta dissertação.

Minha imagem, que aparece de costas se detendo na foto da paisagem marinha, parece fazer referência à minha intenção em delimitar fronteiras sobre o a relação que a paisagem estabelece com a fotografia em meus trabalhos e como abordar essa relação nesta pesquisa.

Este trabalho, apesar de se tratar de uma projeção em vídeo, ao meu ver, se caracteriza pela hibridização entre fotografia e vídeo. No momento em que me encontro sentada frente à paisagem para contemplá-la, ocorre a desaceleração do tempo contínuo do vídeo. A imagem fica estática por alguns momentos: transforma-se numa fotografia. Já os momentos em que apareço entrando na sala branca, ou saindo dela, podem ser reportados ao *campo de atuação*, ao processo de execução do

auto-retrato - a este *lugar* que é animado pelas ações executadas nele e que a partir daí converte-se em *espaço*.

O momento em que contemplo a paisagem marinha é apresentado fotograficamente. Nesta “fotografia” apareço contemplando outra fotografia. A situação do auto-retrato em minha produção artística parece instaurar um processo de auto-investigação, na medida em que é possível observar nos trabalhos analisados no texto um esforço para a construção de artimanhas para a captura da minha imagem junto à paisagem.

A situação do auto-retrato também pode reportar-se, nesta pesquisa, ao meu olhar voltado ao meu próprio processo artístico. Esse foi o vetor que orientou a construção deste texto: o olhar dirigido às situações de trabalho e às operações que as constituem.

Investigações fotográficas: paisagem programada se constituiu tendo sempre como norte meu processo de trabalho, que por sua vez, também procura pensar a fotografia como uma imagem sempre em trabalho e a paisagem por meio do dispositivo fotográfico.

Bibliografia

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Ensaio sobre o Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial de Porto Alegre, 1998.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. (2ª edição)
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris, Éditions du Regard, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica in Ensaio - O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas v. I)
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas v. II)
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1995. (Obras Escolhidas v. III)
- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas*. Volume I. São Paulo: Globo, 1999.
- CALDAS JR, Waltércio. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. *L' invention du Paysage*. Paris: Quadrige, 2000.

- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CLARK, Kenneth. *A Paisagem na Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1961.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FLUSSER, Vilén. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilén. *Los Gestos*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: monumentos do imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Annablume, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (volume XXI) Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GODFREY, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- JORGE, Luís Antônio. *O desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, AS, 2002.

- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MERLEAU - PONTY, Maurice. *Textos Selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores).
- MERLEAU - PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- NOVAES, Adauto. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OSTEWOLD, Tilmam. *Pop Art*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- PARENTE, André. *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PAREYSON, Os *Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- POIAN, Carmen Da. *Formas do Vazio: desafios ao sujeito contemporâneo*. São Paulo: Via Lettera e Livraria, 2001.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTOS, Alexandre, Org. SANTOS, Maria Ivone dos, Org. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFGRS, 2004.
- SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: editora da UFSC; 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.
- SIMON, Benezra Halbreich. *Bruce Nauman*. Mineapolis: Walker Art Center, 1994.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão: do fotograma à videografia, holografia e infografia (computação eletrônica) : a humanidade na 'era da lógica paradoxal'*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual (Movimentos da Arte Moderna)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Catálogos:

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana* in Catálogo *Gabriel Orozco*, Los Angeles; the Museum of Contemporary Art, 2000.

CANONGIA, Ligia (org). *Artefoto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

Cotidiano/Arte: objeto anos 90. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

Fotografia: O Espelho infiel. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

Michael Snow. Centre Georges Pompidou, 1979.

Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

Reconsidering the Object of Art 1965 – 1975. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996.

Rede de Tensão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Paço das Artes, 2001.

Tridimensionalidade: Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

Manuais de fotografia:

BUSSELLE, Michael. *Tudo Sobre Fotografia*. São Paulo: Circulo do Livro S. A, 1981.

HEDGECOE, John. *Manual das Técnicas Fotográficas*. Lisboa: Dinalivro, 1991.

GAUNT, Leonard. *Fotografia com bom senso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

Como tirar boas fotografias. Kodak Brasileira Limitada, São Paulo, 1968.

Periódicos:

Revista *Imagens* nº 1. Campinas: Editora Unicamp, abril de 1994.

O Percevejo: Revista de teatro, Crítica e Estética. Nº 6, 1998. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Uni – Rio.

Revista Creación: Estética y Teoría de las Artes. 1992.

Tempo em Transformação, ANPAP, outubro de 1997

Escritos do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Vol.3, p. 2.

Jornal *Zero Hora*: Caderno de Cultura. (entrevista com Waltercio caldas) abril de 2002.

Dicionários:

Dicionário Eletrônico Michaelis, 2000.

Houaiss: Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa, 2002.

Sites:

Revista eletrônica do Instituto de Artes da UNICAMP:

<http://www.studium.iar.unicamp.br>

Antecâmara.com.mx: El sitio de la fotografía em México:

<http://www.antecamara.com.mx>

<http://shop.lomography.com/holga>

PUC-RS: Bairros Turísticos de Porto Alegre:

<http://www.purs.br/famecos/intercom/port.php>

Vídeo:

David Hockey: Prazeres do olhar. Documentário em vídeo dirigido por Gero Von Boehm, RM Arts, 1997.