



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA/EMBAP**

ROBERTO ANTÔNIO PITELLA JÚNIOR

**...OU ONDE HABITAM AS IMAGENS...
(a partir de um processo fotográfico relacional e líquido)**

**Salvador
2011**

ROBERTO ANTÔNIO PITELLA JÚNIOR

...OU ONDE HABITAM AS IMAGENS...
(a partir de um processo fotográfico relacional e líquido)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos

Salvador
2011

TERMO DE APROVAÇÃO

ROBERTO ANTÔNIO PITELLA JÚNIOR

...OU ONDE HABITAM AS IMAGENS...

(a partir de um processo fotográfico relacional e líquido)

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof.^a Dr.^a Celeste de Almeida Wanner
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof.^a Dr.^a Sandra Fischer
Universidade Tuiuti do Paraná - UTP

Salvador, 06 de dezembro de 2011.

*à minha mãe
ao meu pai*

*diante dentro e depois
de tanto desencontro
reencontro-os agora
na generosidade da imaginação*

*ao meu filho
com quem habito a generosidade da imaginação*

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas envolvidas no processo do MINTER, principalmente prof. Zeferino.

À direção e vice da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Aos colegas, funcionários das duas escolas, que em todos os momentos estiveram sempre disponíveis.

À coordenação do Programa de Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFBA. Ao corpo docente do mestrado. Ao meu orientador, Eriel, e sua generosidade.

Aos colegas de turma do mestrado.

Aos colegas professores.

Aos meus alunos.

À Rosangela, Eduardo, Elaine, Mauro, Taciana, Vânia, Lindamir, Cláudia, Gerson, Jorge, Teresa, Liciane, Eloi, Ligia, Marinalva. À Tina do acarajé. Paim. Monica. Ana. Elyane. Pedro. Manuela. Téo. Ivã. Romeu. Alexandre. Denise. Zava. Tetê. Natascha. Pedro. Juliane. Simone. Tom Lisboa. Karina Muniz. João Batista, e seus caminhos.

Em especial aos meus avós, que me ensinam diariamente o tempo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa a fotografia como fator relacional, através do conceito de arte relacional proposto por Nicolas Bourriaud. Entende-se aqui a arte relacional, ou mais precisamente a fotografia relacional, como um método, um procedimento. Propõe-se também neste procedimento que a imagem em si já é um lugar. Um lugar de relações. Por isto a discussão sobre a noção de geopoética visual. Reflexões a cerca do tema pesquisado, do caminho percorrido, a trajetória do processo criativo desenvolvido, buscam situar a fotografia historicamente enquanto arte visual contemporânea. Autores como Nicolas Bourriaud, Zygmunt Bauman, Geoges Didi-Huberman, Cecília Salles dão o embasamento teórico à investigação.

Palavras-chave: Fotografia. Arte relacional. Fotografia relacional. Fotografia líquida. Geopoética visual.

ABSTRACT

This dissertation has as object of research photography as a relational factor, based on the concept of relational art suggested by Nicolas Bourriaud. Relational art, or more precisely relational photography, is understood here as a method, a procedure. The image, within this procedure, is considered by itself a place. A place of relations. Therefore, the discussion over visual geopoetics is present. Reflections on the topic of the research, the undergone path, the journey of the developed creative process, pursue the establishment of photography, historically, as contemporary visual art. Authors such as Nicolas Bourriaud, Zygmunt Bauman, Georges Didi-Huberman, Cecilia Salles give theoretical basis to the investigation.

Key words: Photography. Relational art. Relational photography. Liquid photography. Visual geopoetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto de acervo (Roberto Pitella).....	9
Foto de acervo (Roberto Pitella).....	30
Fotos da série "polaróides (in)visíveis" (Tom Lisboa).....	57
Foto reprodução de varal fotográfico realizado em praça pública na cidade da Lapa/Pr (Roberto Pitella).....	59
Foto de acervo (Roberto Pitella).....	60
Varal fotográfico realizado em homenagem ao fotógrafo Geraldo Magella, durante a semana da fotografia de Curitiba/2011 (Roberto Pitella).....	62
Fotos da Série Limes (Roberto Pitella).....	72
Fotos da Série Ladola (Roberto Pitella)	73
Foto da Série Vida (Roberto Pitella).....	74
Fotos da Série Onde (Roberto Pitella)	75
Fotos da Série Elyane (Roberto Pitella)	77
Fotos da Série Mônica (Roberto Pitella).....	79
Fotos da Série Fernão (Roberto Pitella).....	82
Fotos da Série Manuela (Roberto Pitella)	83
Fotos da Série Ana (Roberto Pitella).....	84
Fotos da Série Téo (Roberto Pitella)	86
Fotos da Série Pedro (Roberto Pitella).....	87
Fotos da Série ...ou onde habitam as imagens... (Roberto Pitella)	89
Fotos de acervo (Roberto Pitella).....	90
Fotos de acervo (Roberto Pitella).....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DIANTE DA IMAGEM	18
1.1 VITRINES SURREALISTAS	31
1.2 SITUAÇÕES IMAGÉTICAS E ESPECÍFICAS	36
1.3 RELAÇÕES IMAGÉTICAS	42
2 DENTRO DA IMAGEM	48
2.1 AVENTURAS DE UM OLHAR	58
3 DEPOIS DA IMAGEM	63
3.1 DAS EXPOSIÇÕES	72
3.1.1 Limes	72
3.1.2 Ladolá	73
3.1.3 Vida	74
3.1.4 Onde	75
3.1.5 Elyane	76
3.1.6 Mônica	78
3.1.7 Fernão	80
3.1.8 Manuela	83
3.1.9 Ana	84
3.1.10 Téó	85
3.1.11 Pedro	87
3.1.12 ...ou onde habitam as imagens	88
3.2 DO PROCESSO	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93



Foto de acervo (Roberto Pitella)

INTRODUÇÃO

...ou onde habitam as imagens...

O **ou** indica primeiro uma escolha, ou isto ou aquilo, ou quer ou não quer e o **onde** depois indica lugar. Podemos então pensar na possibilidade de escolher o lugar. Lugar de morar, de sentir, de sonhar. Sonhar imagens. Posteriormente o **habitam** indica o habitar, mas como tempo de verbo, ou seja, ação. Uma ação do habitar, no presente e no plural, uma pluralidade do habitar. E finalmente o **as imagens** indica o material de que é feita minha pesquisa e o meu fazer artístico, minha poética. E é deste pressuposto que parto. É possível habitar poeticamente o lugar? Será possível habitar imagens? Ou elas nos habitam? Ou ainda, quando este habitar é mútuo, será isto o poético? O quê olho me olha? A fotografia me é olho, me é pensamento. O quê penso então me pensa? O quê desejo me deseja? Reticências!

A fotografia como processo de arte, de narrativa e como substrato de ligação entre as diversas formas de habitar. E assim como habitar é plural e diverso, as possibilidades de narrativas também o são. Fotografar, para mim, é contar histórias. Fotografo para contar histórias. Não necessariamente de maneira linear, mas através de uma lógica espaço-temporal fragmentada, deslocada, sem a necessidade de respostas cartesianas. Histórias que possibilitem outras histórias. Um modo de viajar por imagens. Uma construção imagética de uma geografia imagética e/ou poética. Enfim, uma *geopoética-visual*, conceito que será explanado durante o texto. Meu trabalho de fotografia não o situo estritamente no campo documental, nem no experimental. Me interessa o entre. Entre espaços, entre tempos, entre diálogos. A fotografia entre diversas possibilidades criativas e relacionais. Uma narrativa híbrida, ou melhor, narrativas híbridas. A imagem personagem. Assim surge a expressão imagética e textual que norteia minha pesquisa.

Esta pesquisa propõe uma reflexão, uma discussão sobre a cidade, relações e suas conexões, enfim uma reflexão sobre a habitabilidade, o habitar, através da fotografia como processo criativo. A cidade, a imagem, o habitar pela linguagem poética visual. Uma leitura de onde se vive, como se vive e se convive. A fotografia no contexto de arte que pensa a cidade e suas relações com o viver o cotidiano. Que ao pensar, produz imagens que não bloqueiam e sim alimentam a imaginação, que não confortem as pessoas nos seus clichês. Uma busca da poética do lugar,

pois: "[...] é nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos lugares, e graça aos lugares, que os desejos se desenvolvem, ganham forma" (BAUMAN, 2009, p.35). Algo como a proposta de Alexandre Santos¹, de que ao

suspender o fluxo ininterrupto da cidade, através da imagem fotográfica congelada, configura-se como atitude de compromisso com uma dimensão mais próxima do tempo individual necessário para experimentar, com mais lentidão, as possibilidades *estéticas* negadas pela *anestésica* e rápida da vida urbana (SANTOS; SANTOS, 2004, p.45).

O lugar como território do habitar, como lugar imagético, e como lugar de relações. Habitar, imaginar e relacionar como possibilidade de vida objetiva e subjetiva. Escolhas objetivas e subjetivas. Conscientes e inconscientes. Uma construção de percepções, de modos de ver, modos que produzem também fruição. E tendo a fotografia como arte que promove o encontro e que a partir dele criando condições de aprendizagem de habitabilidades, pois como afirma Bauman (2009, p.71), "com o passar do tempo, a exposição à diferença transforma-se em fator decisivo para uma convivência feliz, fazendo secar as raízes urbanas do medo". Raízes indicando um cultivo, cultivar é habitar, cultivo onde habito. Habito através de imagens, de um imaginário. Que então, neste imaginário de vida relacional as imagens possam ter um lugar de costura, de tecimento, imagens que filhas da memória e do desejo sejam prenhes de vida. A memória tem fator e potencial de criação tanto quanto o desejo na possibilidade de fazer vir à tona o indizível, o afeto com o desconhecido. O encontro com o sentido. O afeto é formado por e de sentidos, história. A cidade surge então como lugar de produção de sentidos. Não se pretende aqui realizar uma pesquisa sobre e a partir de conceitos sociológicos, antropológicos, geográficos das questões relativas à espaço e lugar.

A arte realizada *na* e *a partir* da cidade é fonte de pesquisa imagética e histórica. Uma pesquisa que propõe um olhar, uma reflexão sobre o abismo entre mundo cotidiano e arte. Compreendidos aqui como duas margens, e que entre elas está o habitar. Habitamos por entre. Habitar é a travessia entre o vazio e o cheio. Ao se eliminar uma dessas margens, a ponte se arruína (ALBERNAZ, 2008, p.160).

¹ Alexandre Santos, doutor em história, teoria e crítica de arte.

A fotografia como ponte. Preciso escolher atravessar, transitar entre uma margem e outra, parar no meio e olhar. Como fator relacional. Num mundo líquido.

Não existe fotografia sem um extenso processo de escolha. Escolhe-se desde o motivo a ser fotografado até a posição do fotógrafo passando pelas escolhas técnicas e de equipamento. Escolhas são eleições, que por sua vez estão germinando no campo fértil dos desejos e das memórias. Penso que a fotografia começa muito antes do apertar o botão disparador e termina muito depois. A fotografia mostra um fragmento selecionado do fotografado (objetos, pessoas, paisagens, fatos etc.). Diz Boris Kossoy (1999, p.26) que:

[...] o processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo. Esta representação do mundo, devemos lembrar, se dá tanto no plano material quanto no imaterial, no mundo objetivo e no mundo subjetivo.

Surge nesta representação, pois, a interpretação do mundo. Ou melhor, um imaginário do mundo. Um berço de imagens. Imagens que nascem do encontro inexorável, erótico e fundante entre memória e desejo. Passado e futuro. Imaginário que "reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação social, ideologia, conceitos e pré-conceitos", nos lembra Kossoy (1999, p.45). A imagem poética, a imagem fundadora, criativa, "quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. Através da imagem imaginada conhecemos esta fantasia absoluta que é a fantasia poética" (BACHELARD, 1989, p.10). Complementa Kossoy (1999, p.140) ao argumentar que "as fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do chamado testemunho fotográfico". Vemos, portanto a imaginação construindo, criando percepções *no* e *do* cotidiano.

Praticamente impossível pensarmos, ou melhor, imaginarmos o cotidiano, sem que imediatamente inicie-se uma operação imagética, imagens que de algum modo fazem parte de nosso repertório de sonhos, de desejos, que são parte integrante da construção de nossos pensamentos. A arte, neste momento então, vai realizar um processo de estranhamento, de tornar consciente a parte subjetiva de olhar o mundo para cultivar o desenvolvimento de uma ação crítica e criativa sobre as maneiras que a cultura imagética consegue infiltrar-se na experiência subjetiva do cotidiano.

A partir do olhar, do exercício de comunicação, ou melhor, do dialogo pelo olhar inicia-se um processo de criação e produção relacional². Paul Virilio (2002, p.22) lembra "que o olhar e sua organização espaço-temporal precedem o gesto, a fala e sua coordenação no conhecer, reconhecer, fazer conhecer, assim como nas imagens de nossos pensamentos, nos nossos pensamentos, nossas funções cognitivas". Podemos então entender o olhar como um processo de modos de ver, o olhar como um ato, ou seja, uma ação. Novamente Paul Virilio torna clara esta questão quando diz que "a fisiologia do olhar depende dos movimentos dos olhos, a um só tempo movimentos incessantes e inconscientes e movimentos constantes e conscientes" (p.89) e completa seu pensamento citando Rudolf Arheim: "a visão vem de longe, ela é uma espécie de travelling, uma atividade perceptiva que começa no passado para iluminar o presente, estabelecer o objeto de nossa percepção imediata". O olhar não é absoluto, fechado, pronto e sim, desde a sua fisiologia, um processo líquido³, aberto e relacional.

O olhar é um ponto de vista. Ponto de vista sobre e sob algo. Um ponto de vista é sempre segundo, isto é, segundo alguém. E também um ponto de vista é sempre a determinação de um lugar, pois preciso estar com meus pés em algum lugar para olhar!

Assim, pensarmos o quê existe numa fotografia além da imagem, antes e depois, de que é feito o gesto fotográfico, é uma das propostas desta pesquisa. Para isto, partindo do pressuposto de que a fotografia é uma arte que nasce dentro da sociedade, dentro da cidade, devemos então inicialmente realizarmos um olhar sobre esta sociedade, esta cidade. Este fenômeno humano. Uma observação nos entrelaçamentos da fotografia com a cidade para uma possível tecitura de conceitos imagéticos.

Se é impossível pensarmos uma estética dissociada de uma ética, podemos então pensar que a cada estética corresponde uma ética. Podemos então pensar que a cada momento histórico estético havia e há uma correspondência ética, isto é, por exemplo, uma estética surrealista só é possível por conta de uma ética surrealista. Podemos ainda sugerir que, onde há uma determinada estética há uma determinada sociedade. Isto sem querer valorar o primordial, o que vem antes, o que vem

² Referente à Estética Relacional proposta por Nicolas Bourriaud.

³ Referente ao conceito de vida líquida proposta por Zigmunt Bauman.

primeiro, a noite ou o dia. E hoje? A contemporaneidade? Qual estética? Qual ética? Qual sociedade? Qual relação?

Diversos autores, pensadores, Zigmunt Bauman, Massimo Canevacci, Deleuze, Guatarri, Michel Onfray, entre outros, e de diversas maneiras, vão apontar a liquidez! Da sociedade, da cultura, das relações, enfim, do modo de vida, da civilização e da cultura. Dos modos e possibilidades de arte. A vida líquida. A arte líquida. A fotografia líquida. Relação líquida. Olhar líquido. Amor líquido.

Onde havia o sólido, o líquido.

Mas o que é o sólido? Massimo Canevacci (2005, p.159) vai pontuar que "conceitos sólidos são aqueles que produzem estabilidade cognitiva, certeza afetiva, política institucional, normalidade sexuada, realismos narrativos, reepílogos tipológicos". Uma sociedade enfim com limites claros e objetivos e que desenham esteticamente um modo de percepção e, por conseguinte, um modo de ver. Porém, cada vez mais a vida humana, tem lugares fixos e rígidos repensados, reimaginados. Como pontua Santaella (2007, p.25),

nossa concepção cotidiana do tempo, do espaço, dos modos de viver, aprender, agir, engajar-se, sentir, tem sofrido e produzido transmutações e reviravoltas na nossa afetividade, sensualidade, nas crenças que acalentamos e nas emoções que nos assomam.

Esta vida, esta maneira de ser, esta arte, que não se consegue mais dizer com certeza, que isto é isto, e aquilo é aquilo. Enfim, algo escorregadio, que não se prende ou apreende nas mãos. Água, ar, a liquidez da matéria prima. Entramos ou estamos na vida líquida!

Mas o que é o líquido? O mesmo Massimo Canevacci conceitua o mundo líquido ao afirmar que "os conceitos líquidos recusam os dualismos opositivos, as dialéticas sintéticas, os realismos estatísticos, os monologismos de perspectiva, as utopias dos signos, os eternos retornos". Sobre a qualidade destes conceitos deslizarem, escorrerem por sobre a concretude estética e por conseguinte ética, continua Canevacci: "eles deslizam (os conceitos) também em virtude das pessoas pertencerem a contextos muito variáveis, que estão explorando e produzindo novos territórios comunicacionais" (2005, p.159). Assim, podemos pensar numa comunicação, numa relação, num olhar, líquidos. Um lugar onde a improvisação pode respirar aliviada! Enfim, pode

existir, pode ser. E ser é habitar! Santaella no seu livro *Linguagens líquidas na era da mobilidade* tem uma passagem bastante esclarecedora ao afirmar que

texto, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepoem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornaram-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas. Voam pelos ares a velocidades que competem com a luz. (p.24).

A liquidez é frágil, fragmentada, se revela pouco a pouco, exatamente como uma fotografia, e é veloz, inteira, exatamente como uma fotografia. Mas nos comunicamos, fazemos arte, nos relacionamos porque temos um corpo. E corpo necessita de ambientes para viver. Desta forma, também, os ambientes passam de sólidos para líquidos. Um ambiente líquido se caracteriza pela troca, pela convivência, onde a diferença não significa desigualdade, onde há lugar e tempo para o imprevisto. Silvana L. L. Olivieri (2007, p.34) na sua dissertação de mestrado "Quando o cinema vira urbanismo" coloca que Sigfried Kracauer afirma que "o valor das cidades se mede pela quantidade de lugares que elas deixam para a improvisação e para o imprevisto", ou seja, um ambiente onde não há controle total. Um ambiente líquido assim descrito aproxima-se muito do ambiente relacional. Da arte relacional. Um ambiente interativo, arte interativa. A rua, a praça, o muro, a calçada, como ambientes líquidos e interativos. Um tecido entre a rua e o ser humano. Tecido como texto visual.

A fruição da fotografia, como fotografia líquida e relacional. Como forma de participação colaborativa. Segundo Maciel e Venturelli (2008), a arte interativa é um tipo de produção cultural que induz a participação colaborativa. Afirmam os autores:

[...] este tipo de arte pode estimular o desenvolvimento de algumas atitudes por parte do interator, tais como reconhecer a importância do outro, suas preocupações, sentimentos, conhecimentos, emoções, expectativas, percepções e diferenças e, ainda, cria a possibilidade de interação em termos de experiência ou verificação em face da realidade em geral. (p.114).

Para a realização da pesquisa trabalhei com objetivos de através da fotografia, de minha produção fotográfica (com fotos de acervo), criar uma investigação e aplicabilidade dos conceitos de arte relacional, de habitabilidade e poética visual na cidade, da cidade e, claro, das pessoas. Habitabilidade aqui pensada como um

caminhar, um deslocamento, uma viagem no interior da cidade. E de nós mesmos. Uma investigação enfim conceitual e prática sobre autoria líquida e compartilhada, sobre a relevância da subjetividade, sobre lugares. Assim busco paralelos e referenciais artísticos em Sophie Calle, Helio Oiticica, Ligia Clark, Robert Smithson, Richard Serra, Helio Fervenza, Beatriz Rauscher entre outros. No que diz respeito à fundamentação teórica, Nicolas Bourriaud, Zigmunt Bauman, Walter Benjamin, Guy Debord, Martin Heidegger, Michel Onfray, entre outros, são os pilares desta pesquisa.

No que se refere à metodologia, realizei convites e entrevistas com pessoas que de alguma forma e de maneiras distintas fazem parte de meu cotidiano. O convite à participação no processo envolve questões de cunho político-filosóficos e estéticos, tais como: deslocamentos, estabelecimentos de relações, apropriações. A entrevista funciona como pesquisa, mas também como relação e afirmação do desejo e da memória. A escolha do lugar onde se realiza a exposição se dá por ação da memória e do desejo, enfim uma ação afetiva. A imagem, ou melhor, o imaginário realizando um diálogo entre artista, pessoa e cidade. Uma articulação imagética.

No capítulo 1, DIANTE DA IMAGEM, procuro mostrar o caminho que fiz para chegar à arte relacional. Parto do surrealismo, principalmente o surrealismo francês com Aragon e amigos, pelo motivo de afirmarem que nada mais surrealista do que uma cidade, e que a fotografia é por essência uma arte surrealista. Seguindo diante e adiante da imagem chego ao situacionismo de Debord, apesar de não buscar aproximações filosóficas e nem ideológicas, mas como pressuposto estético relacional. Quando Debord e os situacionistas propõe as construções de ambientes e situações momentâneas da vida nas cidades aproximam-se das ideias de Bourriaud e da maneira líquida de compreender a arte e a vida. A estética relacional enfim propondo uma forma, um conteúdo de criar e produzir.

No capítulo 2, DENTRO DA IMAGEM, será a vez de outra trajetória. Procuro mostrar como a fotografia surge na minha vida, como me torno um artista visual e pesquisador. Como se deu este processo histórico. Cartier Bresson, Geraldo Magella, Diane Arbus, Barthes, Bachelard, Susan Sontag, Celeste Almeida vêm agora dar suporte aos meus pressupostos e princípios. Uma trajetória da função da luz, da imagem na construção afetiva e intelectual do imaginário. Busco mostrar, colocar em discussão o que existe numa fotografia além da imagem que está calcada na superfície do suporte? De que é feito o gesto fotográfico? O que é que se efetivamente fotografa? Por quê fotografo? Neste capítulo compartilho o caminhar do meu olhar,

de modo que pouco a pouco ele surge, como na banheira de revelação, e assim meu modo de ver o mundo, as pessoas. Proponho um compartilhamento líquido, de uma sociedade líquida, da contemporaneidade líquida, interativa. Um olhar em rede.

Finalmente no capítulo 3, DEPOIS DA IMAGEM estão colocadas questões referentes ao processo desenvolvido durante o mestrado propriamente dito. As diversas situações e caminhos por onde a inquietação da pesquisa me levou. Como cheguei e, se cheguei, como fiz para chegar. Uma narrativa, não linear, da experiência de abordar a arte relacional na prática e através da fotografia. Um capítulo que fala de escolhas, de pessoas, de lugares, de material, de fotos. A cada exposição corresponde uma questão e uma situação. Me debruço sobre os limites, sobre o enviesamento de histórias, paisagens, aparece ainda a questão da autorização, da imagem e a velocidade de consumo. Neste capítulo, Paul Virilio, Pierre Verger, Paul Claval, Cecília Salles e outros virão me apoiar nas propostas teóricas e nas possibilidades do processo como um caminhar.

Gostaria de encerrar esta introdução como quem deixa uma porta semicerrada, um convite, uma deixa para entrar e sair. Afinal, toda introdução é um convite. Todo convite deveria ser poesia. Assim Mario Quintana (80 anos de poesia) encerra para começar:

*Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é cor das venezianas:
Verde!... E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!*

*Não sei que paisagista doidivas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas cotidianas...*

*Jogos da luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem... E me transmuta...
iriso-me...estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando!*

1 DIANTE DA IMAGEM

Esta pesquisa tem como matéria prima a imagem, começo então com um dos mitos fundadores de nossa cultura e civilização, o mito de Édipo, que bem poderia ser considerado também um mito imagético. A seguir:

Há, na tragédia de Édipo, um ponto crucial, que agora se elucida. Ao descobrir sua condição de parricida e incestuoso, Édipo, aos brados, clama por Jocasta, nos labirintos e corredores do palácio real de Tebas. Ao encontrá-la morta, por si mesma enforcada, arranca do manto as agulhas que o adornavam e, com elas, dilacera os olhos, tornando-se cego [...] (PELLEGRINO, 1987, p.326).

Neste trecho do artigo Édipo e a Paixão de Helio Pellegrino no livro *Os sentidos da Paixão* vemos a reação de Édipo à tragédia. Cega-se, fura os olhos, como quem não quer mais ver, não suporta a luz. A imagem lhe é insuportável! Um mergulho na escuridão. Vamos prosseguir no mito contado pelas palavras de Pellegrino (1987, p.326):

[...] cego, banido de Tebas, reduzido à condição de mendigo, o velho rei, pelas mãos de sua filha Antígona, vagou pelos campos gregos, condenado a assumir sua condição de nascido, embora dela quisesse fugir pela cegueira. Fora dos muros de Tebas, expulso da cidade-mãe, Édipo afinal nasceu, na pobreza e na errância. Seus passos no mundo escuro só eram possíveis pelo amor de Antígona, sua filha, sua irmã e, agora, sua mãe. Através da guia, que era sua luz, também nascida do ventre de Jocasta, pôde Édipo viver uma experiência [...]

Agora no mundo aparentemente sem imagens, afinal sem luz, Édipo como precisa andar pelo mundo, precisa realizar uma experiência, ou seja, precisa ser. Para ser precisa de uma guia, que seja luz, que traga consigo imagens. Mas não uma guia qualquer, uma guia que o ame. O amor como condição de luz, como fundante de imagens. Prossigamos na epopeia edípica no mundo das imagens, sempre contado por Pellegrino (1987, p.327):

Pela escuridão da cegueira, tentou fazer do espaço do mundo uma tumba uterina. O cuidado de Antígona, entretanto, puxou-o para a luz – Antígona era a mãe que o queria nascido. Jocasta era a escuridão da cegueira. Uma simbolizava a vida. Outra representava a morte. Venceu a vida, no justo momento em que Édipo morria.

Será nossa epopeia no mundo? Sem imagem, imaginação, imaginário, nos colocamos frente a frente com a morte? Não criando imagens, nos caminhamos para a morte? De mãos dadas com sua guia, de luz, Édipo está prestes a morrer...

"De repente, o relâmpago de Zeus ofusca o mundo. A Terra se abre lentamente, e Édipo, tendo recuperado a visão, é acolhido no reino das deusas subterrâneas, entrando chão adentro". (PELLEGRINO, 1987, p.327).

Recuperar a visão e não morrer. E ser acolhido pelas deusas do subterrâneo da Terra. Seria recuperar a subjetividade? Seria recuperando a visão, recupera-se a capacidade de ser, de cultivar, pois o fundo da terra é cultivável, é produtivo, criativo, é vital. Vejamos como Pellegrino (1987, p.327). encerra esta epopeia: "O túmulo de Édipo foi substituído pelo palácio das luzes do coração da Terra. Ao fim, por fim, depois de tê-lo merecido, voltaremos todos para casa."

Voltar para casa. Habitar. Diante da imagem então inicia-se a epopeia do habitar. Das possibilidades e das condições de habitabilidade. Temos neste mito a participação de Antígona, guia na salvação de Édipo, através do relacionamento. É pela relação dos dois que Édipo se mantém vivo. É pela nossa capacidade de nos relacionarmos, que nos mantemos vivos, que ao sairmos da escuridão entramos em terreno fértil. Este voltar para casa também pode ser compreendido como um voltar a si mesmo, mergulhar em si para depois sair adiante. Um diante para dentro e depois.

Estar diante. Se estou, sou. Estar então é uma presença. Assim a imagem me presentifica. Sou diante da imagem. Diante também indica o antes. Indica também uma posição. Uma postura. Fico de joelhos, consternado, diante de algo. Posso ficar indignado diante de uma injustiça. Enfim, o diante determina possibilidades de ser. Um começo de história.

Podemos ter uma postura objetiva ou subjetiva diante das imagens, uma postura tanto de sacralização ou de dessacralização. Esta postura se refere no que diz respeito à criação e à fruição. Ver e ser visto. Olhar e ser olhado.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, voltada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34).

Desta forma, Didi-Huberman (1998, p.34), coloca o olhar, o fenômeno imagético como uma experiência entre o ter e o ser. Entre a dor de perder e a dor de ganhar. Continua Didi-Huberman ao concluir que, "[...] ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde se pode sair e onde reentrar. E como fazer deste ato uma forma – uma forma que nos olha?" (p.35).

Sacralização e dessacralização retornando. Se pensarmos que o que não se usa, não se toca, por que não dizer, não se olha, apenas se vê, não se experiencia, torna-se algo sagrado. Dentro dos estudos urbanos, por exemplo, diz-se que uma cidade que não se usa é uma cidade sacralizada, a sacralização urbana ao criar os não-lugares.⁴ Deste modo, pode-se entender o surrealismo, o situacionismo e a própria arte relacional como propostas de dessacralização das cidades, e da imagem, pois propõem usos e desusos e reusos. Propõem o ato como forma, a relação como estética. Este sair e reentrar das e nas coisas é um usar, um experienciar. Uma energia erótica. Uma erótica imagética, um modo ver, um olhar a partir de, um ainda, como um ponto de vista do amor, da relação. Uma energia guia, uma produção imagética. Esta forma que nos olha, nos presencia, no sentido de nos tornar visíveis, ou seja, sermos. Sou invisível até que surja o outro. Olho o outro, o outro me olha. Pouco a pouco vai se realizando um ato, uma forma. Novamente Pellegrino (1987, p.318) vem lembrar que, "nascemos aos poucos, do sonho imaginário para o sonho simbólico, que, em sua ordem, inclui o imaginário e o real e os transmite através da linguagem".

Qual linguagem? Para nós, a linguagem visual. Onde existe linguagem, existe o diálogo, mesmo que seja um monólogo, pois a arte também é um modo de falar consigo mesmo!. Podemos então pensar num diálogo visual, imagético. Diálogo como comunicação em relação. Em ação de relação. Diálogo é ato, ação, verbo. Uma ação, uma relação entre verbo e imagem. No princípio era o verbo e fez-se a luz... Evgen Bavcar, fotógrafo e filósofo, no seu artigo *A Luz e o Cego* no livro *Artepensamento* (1994, p.461) vai brilhantemente pontuar que

⁴ Referente aos conceitos de lugar e não lugar formulados por Marc Augé (**Não lugares**. Campinas: Papirus, 1994).

[...] o verbo é, então cego; ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É deste modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis.

Assim fazendo sentido o que ouvi, sentado esperando começar uma peça do festival de teatro de bonecos da cidade de Curitiba, de uma menina para sua mãe, ao ouvir o terceiro sinal e as luzes apagando gradativamente, "mãe, a história vai começar, anoiteceu..." A menina, poeticamente tanto quanto os pensadores, chegando a conclusão de que quando anoitece em nossas vidas precisamos de imagens, de história para prosseguir nossa epopeia, mesmo que sigamos mancando, pois não está escrito em lugar nenhum que é proibido mancar, e seguindo, guiados pelas imagens e/ou pelo imaginário estaremos realizando nosso habitar e quem sabe nossa volta para casa.

Deste lugar então iniciamos nossa aventura imagética, nosso estar e ser diante da imagem. Inicialmente estamos diante da escuridão, necessitamos do verbo, da ação, ou como indica Bavcar (1994, 462) ao comentar sobre a posição humana em relação às trevas:

[...] é este espaço das trevas que nós encontramos na primeira manhã do mundo, as trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece um estado latente, a saber, a luz em potência de devir e ser.

Luz em estado de potência. Em latência. Exatamente como a imagem, impressa no papel fotográfico, em estado de latência quando mergulhada na banheira do químico revelador pouco a pouco, magicamente, suavemente, vai tornando-se visível. O químico revelador, ganhando este nome não à toa. Revela-se aos olhos o que já tinha sido visto. O já visto é revisto, estou novamente diante da imagem. Surrealisticamente volto das trevas, a imagem me redime enquanto mortal, pois crio e assim torno possível "o salvamento do sujeito criador enquanto ele pode se colocar em face do obscuro, fazendo das trevas seu objeto, o seu complemento, e não um inimigo a ser excluído do processo de criação" (BAVCAR, 1994, p.462). Encontro e entro em processo de criação quando crio, mas quando crio? Quando habito, pode ser. Imagens como marcas, rastros, guias.

Michel Guérin (1995, p.26) torna clara esta questão ao "dizer que a obra desenha um mundo é afirmar em primeiro lugar que ela deixa marcas, que ela é rastro. Habitar quer dizer marcar por meio de sinais, ir ao mundo sob a influência e a proteção de um cenário familiar; as obras nos orientam". Preciso criar para viver, viver para criar. Estar diante da imagem e ser diante da imagem, um fenômeno existencial. Vou habitar e ser quando me guiar pelas marcas e também marcar através de sinais, enfim a potência de existir, do devir, da revelação. Imagens como revelações de caminhos. Imagem como proposta, não como resposta. Pois é caminho. Caminho de existência, de destino. Caetano Veloso (1979), em Cajuína, poeticamente pergunta: "Existirmos: a que será que se destina?... Apenas a matéria vida era tão fina [...]" colocando na poesia questões como destino e fragilidade/delicadeza da vida e da existência. A imagem então como possibilidade de marcar, traçar destinos, caminhos pela fragilidade da vida, pela delicadeza que é o habitar. Bavcar (1994, p.463) à sua maneira vai corroborar a poesia de Caetano ao colocar que "a imagem que temos diante de nós é uma forma de pré-imagem, expressão de um frágil vislumbre de utopia, a qual suscita em nós a saída das trevas, lugar que nos legou a memória física, de uma beleza completa".

Quem produz imagem é um imaginador. O imaginador tomando a matéria para si e devolvendo ao mundo da vida. Mas de que matéria é feita a imagem? De que é feita a existência é a pergunta que habita na epopeia imagética. Novamente Bavcar (1994, p.463) vai indicar um caminho, uma reflexão quando solicita que é "necessário conceber as trevas não somente como uma superfície mas sobretudo como um volume, como um espaço existencial em que podem ainda aparecer algumas estrelas redentoras brilhando por sobre o novo". Mas que volume é este? Algo concreto? Ou pode ser um volume fantasioso, poético? Pois o que nos interessa é a imagem poética, esta sim a matéria prima da arte visual. O quê neste espaço existencial carrega o poder de criar imagens poéticas?

No livro *A Chama de Uma Vela*, Gaston Bachelard (1989) vai construir um panorama bastante fértil para a pesquisa ao descrever o mundo da imaginação a partir da chama. Vou tomar a liberdade de escolher alguns trechos do livro e transcrevê-los aqui, num fôlego só, para depois tecer comentários:

[...] a chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. (p.9).

[...] a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. Através da imagem imaginada conhecemos esta fantasia absoluta que é a fantasia poética. (p.10).

[...] entre todas as imagens, as imagens da chama – das mais ingênuas às mais apuradas, das sensatas às mais loucas – contêm um símbolo de poesia. Todo sonhador inflamado é um poeta em potencial. Toda fantasia diante da chama é uma fantasia admiradora. Todo sonhador inflamado está em estado de primeira fantasia. A chama determina a acentuação do prazer de ver, algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar. (p.11).

[...] quando e se o sonhador inflamado fala com a chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta. (p.12).

[...] a chama é um ser sem massa e, no entanto, é um ser forte. (p.26).

[...] a chama é nascimento e morte fáceis. Vida e morte aqui podem ser justapostos. (p.30).

O que temos então? Desde o início, aparecem os operadores de imagem, objetos que têm a capacidade de nos fazer sonhar, imaginar. Poeticamente. Isto é, no caso da chama, se a partir da força da chama, mesmo que sem massa, mas com volume, falemos conosco mesmo. Que não nos recusemos a olhar, ou, que não furemos nossos olhos! Que sabedores da vida, tornamo-nos imediatamente sabedores da morte. E por quê, o artista visual, o artista da imagem, se torna o que é? Talvez, porquê ao ter o destino de operar imagens ele, o artista, com suas fantasias poéticas, sabe que se existe chama, ela pode se apagar. A imagem então é uma resposta ao apagamento. Da vida e da morte. O artista sabe que o apagar pode fazer morrer qualquer coisa, inclusive a morte. Bachelard (1989, p.31) em relação ao apagar é enfático: "apaga-se, tanto um barulho quanto um coração, tanto um amor quanto uma cólera". Assim o apagar não é mais o desaparecimento. Através dos operadores de imagem o que foi apagado não desaparece mais, a imagem é mais forte que o apagamento, pois poética. Lembremos que a imagem é rastro, é vestígio.

Como entender vida e morte justapostas? Talvez na proposta de entender que quando olhamos somos olhados, que é o objeto que nos vê, que é o mundo que nos pensa, como propõe Baudrillard. Talvez na questão que Didi-Huberman aponta ao afirmar que "enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem" (1998, p.254). Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível?

Surgindo o desaparecimento, o tempo e o espaço da coisa visual. Baudrillard, no livro *A Arte da Desaparição* a respeito da relação imagem/desaparecimento esclarece quando afirma que "criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido" (BAUDRILLARD, 1997, p.32). Ou seja, criando imagens fazemos desaparecer todo fenômeno vital do objeto e ainda assim o objeto permanece, a imagem da imagem. Uma simulação.

O mundo da imagem se apresenta, ou será a imagem do mundo que se apresenta? Quando a imagem para de operar imagens? Diz-se com frequência que hoje temos um excesso de imagens. Que a tecnologia da reprodutibilidade está cada vez mais voraz, que aura da arte está irremediavelmente perdida. Será? Será que desde o início da vida humana na Terra, não se produziu imagens e lógico numa medida equivalente ao número de seres. Afinal, quem foi criado à imagem de quem? Claro, hoje a tecnologia da produção de imagens é muito maior que há alguns anos, mas a questão é produzir imagens ou, quais imagens e como estas mesmas serão fruídas.

Baudrillard (1997, p.17) dá uma pista, uma orientação filosófica sobre imagem e realidade excessivas quando afirma que:

[...] nunca é no excesso de realidade que pode haver milagre, mas exatamente no contrário, no desfalecimento súbito da realidade e na vertigem de nela perder-se. Essa perda da cena do real é que é traduzida pela familiaridade *surreal* (grifo do autor) dos objetos.

A arte visual, a fotografia, não é uma ferramenta de registro, de mera documentação da vida, mesmo que narrativa, não é registro documental visual, é um limiar, uma narrativa entre. Entre o diante, o dentro e o depois. Assim, acredito que a arte visual, a fotografia, é operadora de imagens, mas não da realidade e sim de uma surrealidade. Uma outra realidade. Um lugar da Poética. Quando me refiro à fotografia, não me refiro apenas às fotos por um fotógrafo, por um artista produzidas, mas também ao meu olhar, ao que me olha, o que busco e o que me busca, a fotografia como lugar.

Didi-Huberman (1998, p.247) vem esclarecer ao afirmar que "as imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar". Imagens como coisas.

Visuais. Imagens objetos então. E como lugar. Imagem lugar. As coisas visuais/objetos visuais como lugar. Um limiar entre lugares.

Como em todos os processos de ver, de fazer ver, dentre as artes visuais, a fotografia tem suas particularidades, seus rituais, seus modos e desmodos de se colocar *no* e *para* o mundo, *na* e *para* a vida. Afinal, como objeto/coisa visual a foto tem lá suas histórias, questões, e seduções. Sim, ou o jogo entre olhar e ser olhado também não é um jogo de sedução?

"A fotografia é nosso exorcismo." Deste modo Baudrillard (1997, p.30) dá início ao capítulo *A Arte da Desaparição* no livro de mesmo nome. De qual exorcismo fala o filósofo? O que é exorcismo? No Aurélio (2004, p.388), uma das possibilidades é entender como substantivo que indica um esconjuro. Por sua vez esconjuro pode ser entendido como um livrar-se. De quê então a fotografia nos livra? Continua Baudrillard no seu pensamento a respeito da fotografia, "A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens." Então a fotografia nos livra de nossas imagens? Quais imagens? Prossegue Baudrillard (1997, p.30):

A imagem que por excelência é o médium dessa publicidade gigantesca que o mundo faz de si mesmo, que os objetos se fazem, forçando nossa imaginação a apagar-se, nossas paixões a se extravasarem, quebrando o espelho que lhe estendemos, hipocritamente aliás, para captá-las.

Talvez precisemos nos livrar, nos exorcizar, nos esconjurar das imagens desapaixonadas, desapaixonantes, deserotizadas, imagens que afinal, não se tornem coisas visuais, e desta forma percam seu potencial de guia. Imagens que nos olhem e que não nos levem para dentro. Para o cultivo. Um exorcismo das imagens que através delas, "o mundo imponha sua descontinuidade, seu esfacelamento, seu inchamento, sua instantaneidade artificial" (BAUDRILLARD, 1997, p.31). Uma descontinuidade que indica ritmo, palavra que tem a mesma origem etimológica que rio, rio compreendido como caminho. Imagens exorcizadas, pois não nos levam a caminho algum e deste modo não habitamos, não nos causa relações.

Mas de que fotografia falamos? Qual fotografia nos exorciza? Quando a fotografia é caminho? O quê uma fotografia precisa ter em si para não ser mais uma imagem a ser exorcizada? De quê modo a fotografia dessacraliza a imagem? Quando é feita? Quando é olhada? Tudo ao mesmo tempo? Na profusão de imagens que

nos condicionam, nos aprisionam no mundo do médium, no mundo do dito, e sem dar espaço para o punctum⁵, para o dizer, neste mundo congestionado, como criar imagens, mais imagens? É necessário mais imagens? Penso que sim. Pois, assim como Édipo, morreria sem imagens, tenho necessidade, como artista visual, como fotógrafo. Pois, segundo o conselho rilkeano⁶, ficaria louco sem minha arte. Então a pergunta é: Como a imagem pode ser libertadora, como pode criar um diálogo? Sem que ela, a imagem, seja um juiz, seja a verdade?

Penso que em primeiro lugar é estar atento para a orgia imagética do médium, da publicidade, do vazio preenchido pela simulação, estar atento para o biombo que existe hoje entre a vida, o mundo e o ser. A imagem midiática, ou, podemos pensar num neologismo: *imidiática*, como um entrecruzamento entre mundo midiático e o imediatismo. A imagem sendo este biombo. O que está escondido? Buscar perceber de que forma, em qual momento a vida cotidiana se torna determinada pelas imagens (i)midiáticas. Gradativamente ocorreu uma nova sacralização da imagem. Depois, sabedores que precisamos continuar caminhando, tal qual Édipo, guiados pelo afeto, pela delicadeza, pelo amor de alguma Antígona, apostar na delicadeza da relação. A opção da delicadeza como estética, ética. Segundo Denílson Lopes (2007, p.24), no livro *A Delicadeza*, trata-se de "pensar a arte, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência, não simples troca de informações". Se o sentido é produzido, se há uma fabricação do real, e se disto não escapamos e se preciso como vitalidade criar imagens, através da fotografia, que então, minha fotografia seja um "produzir de sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental" (p.44). Continua Lopes na sua proposta de uma aposta na delicadeza como princípio estético-ético, "o sublime não como fuga do mundo, escapismo, mas afirmação da possibilidade do encontro, da presença" (p.44).

⁵ Ver A Câmera Clara de Roland Barthes.

⁶ Rainier Maria Rilke, poeta alemão.

Uma poética do cotidiano é o que propõe Lopes, um perceber como o real torna-se midiático e a arte como um suporte de distanciamento da vida para assim tomarmos pé, um ponto de vista sempre é a partir de onde estão nossos pés, e enfim escolhermos de que lado da rua estamos! Uma aposta em Manoel de Barros, Bill Viola, Ang Lee, só para citar alguns artistas que operam imagens a partir da delicadeza. Lopes ainda sobre a possibilidade de operarmos imagens que desconstruam este biombo imagético que impede a delicadeza *no* e *do* cotidiano, biombo este que é sacralizante, sugere que o "sublime é um posicionamento ético-estético diante do mundo frente ao populismo midiático sem ignorar os meios de comunicação, mas pensando-os em sua diversidade" (LOPES, 2007, p.46). Sublime aparecendo como tradução de delicadeza, através das coisas visuais, objetos visuais que escapam da ideologia midiática meramente estetizante. Um gesto, um detalhe, a delicadeza como um modo de ver e fazer ver. A delicadeza como um raio de Zeus nos salvando da morte imagética! Sobre esta morte imagética Baudrillard (1997, p.88) comenta num subtítulo: *Imagens em que não há nada para ver*. É necessário sempre lembrarmos dos avisos flusserianos, para não nos tornarmos simplesmente operários fabricantes obsessivos – compulsivos destas imagens.⁷ Aponta Baudrillard (1997, p.75) que "a maior parte das imagens contemporâneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imagens de síntese, são literalmente imagens em que não há nada para ver, imagens sem rastros, sem sombra, sem consequências".

Então habitar é frequentar, pois habitar também é frequentar, coisas visuais, imagens visuais, é habitar um corpo incorpóreo, imaterial, subjetivo. O silêncio, o vazio imagético como berço, criadouro. O imaterial, o que está na desapareição, é sentido agora como rastro. Talvez olhar para o que está no vazio, no silêncio da imagem, estar diante e ir além. O silêncio e o vazio como elementos da composição imagética. O silêncio e o vazio fazendo parte da vida. Do mundo. Um silêncio e um vazio cagenianos.⁸ Afinal dentro do copo vazio tem ar! Ainda neste sentido, podemos aprender a importância construtiva, criativa, do silêncio e do vazio, através da cultura

⁷ Referência à Vilém Flusser, filósofo, escritor.

⁸ Referência à John Cage, compositor norte-americano.

guarani, com sua astronomia, ao enxergar as constelações a partir do vazio entre as estrelas.⁹

A partir destas considerações sobre o mundo imagético das artes visuais passo a reflexões diante da fotografia propriamente dita. Não se pretende aqui fazer técnica, fazer sociologia, história. E sim uma visão poético-científica sobre o fazer, o suportar, o olhar. Estas dimensões da fotografia, pois uma fotografia pode ser feita, pode ser suportada (onde e como ela é colocada, apoiada) e pode ser olhada.

O que vemos numa fotografia? O que vê uma fotografia? O gesto, o ato fotográfico traz em si o quê? Baudrillard (1997, p.38) começa respondendo que:

[...] no ato fotográfico, não se trata, portanto, de tomar o mundo por objeto, de fazer como se ele já estivesse presente como objeto, mas de fazê-lo tornar-se objeto, ou seja, de fazê-lo tornar-se outro, de exumar sua alteridade enterrada sob a pretensa realidade, de fazê-la aparecer como atrator estranho, sob sua forma primeira, na menor de suas parcelas, e fixar essa atração estranha, primitiva, numa imagem.

Prossegue o mesmo autor descrevendo agora a relação foto/objeto/mundo, realizando pode-se dizer uma fotografia imagética da fotografia enquanto presença: "cada objeto fotografado não é mais do que o vestígio deixado pelo desaparecimento de todo o resto. Do alto desse objeto excepcionalmente ausente do resto do mundo, tem-se, do mundo, uma visão inapreensível" (BAUDRILLARD, 1997, p.41). Para um pouco mais adiante declarar que "a foto preserva o momento da desapareção e, portanto, o encanto do real como uma vida anterior." (p.41).

A fotografia enfim como uma presença. De ausências. "A sensação de inatingível que a fotografia é capaz de evocar gratifica de imediato os sentimentos eróticos daqueles para quem o desejo se torna mais intenso com a distância", desta maneira Susan Sontag (1981, p.16) aponta para mais uma, ou outra, perspectiva de olharmos e estarmos diante de uma fotografia.

Estar diante de uma fotografia é estar diante de um mundo. Se colecionar objetos pode ser entendido como colecionar mundos, e se uma fotografia é um objeto de um objeto (objetos visuais/coisas visuais) então estar diante de uma foto é estar diante de um mundo. Que quer falar, quer ser escutado, ser vivido. Um mundo

⁹ Ver prof. Germano B. Afonso, da UFPR, com quem tive conversas esclarecedoras, mágicas, nas noites do Canyon Guartelá.

que quis ser olhado. E que olha. Talvez por ter algo a mostrar. Sontag no mesmo livro sobre uma frase de Diane Arbus¹⁰ "A fotografia é um segredo de um segredo", diz que se a fotografia é uma mensagem, é ao mesmo tempo uma mensagem transparente e misteriosa (1981, p.107). Nesta direção também vai Roland Barthes (1984, p.62) ao propor que "no fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa".

Fotografia que pensa. Então, uma fotografia que sente. Então uma fotografia que olha! Neste sentido agora talvez se compreenda o porquê do interesse do surrealismo pela fotografia. Mas o que é pensado numa e por uma fotografia senão o tempo? Sontag (1981, p.54) é enfática ao dizer que "o que torna uma foto surreal é seu conteúdo patético irrefutável como mensagem do tempo que se foi". Lembremos que ao citar o tempo implicitamente está sendo citado o espaço. Para o que Barthes ao falar da fotografia como algo que nos transporta fantasticamente à lugares, lembra Freud, sobre o corpo materno: "não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos" (BARTHES, 1984, p.65). Édipo e sua epopeia imagética surreal.

Diante da imagem pode ser então estar e ser diante do destino. Do próprio.

¹⁰ Diane Arbus, fotografa norte-americana.



Foto de acervo (Roberto Pitella)

1.1 VITRINES SURREALISTAS

Por essa razão é que é preciso erguer rapidamente o Santo Sepulcro em torno dessa morte em potencial, e organizar a circulação das obras de arte.

(BAUDRILLARD, 1997, p.46).

Com esta colocação o filósofo e fotógrafo Baudrillard termina um dos capítulos de seu livro e eu dou início às reflexões sobre o surrealismo e a fotografia. Neste subcapítulo e nos outros dois próximos não se pretende fazer nem um histórico nem uma análise crítica, mas se pretende demonstrar como o surrealismo e o situacionismo, ora por aproximação, ora por distanciamento, acabaram por influenciar a estética relacional e, por conseguinte, minha pesquisa.

Baudrillard está criticando uma certa sacralização da imagem, a morte em potencial, e pede a circulação da arte, assim indo em direção à dessacralização. Circulação que se pode entender como relacional. Baudrillard pede que a foto traga o rastro, a marca. Um encontro entre realidades. Sur – realidades.

Paris. 1919. Breton, Aragon, Soupault. Pós-guerra. Entre guerras. Realidades antagônicas. A estética ou o pensamento meramente estetizante era alvo dos surrealistas. Passado e futuro ao mesmo tempo. O passado ainda era ouvido, visto e o futuro já chamava. As paredes, as ruas traziam ainda marcas, rastros da guerra. De Freud já tinha sido lido o texto "A interpretação dos Sonhos", as cidades em processo de mudança e Paris especialmente passava por uma transformação arquitetônica e urbanística enorme, a literatura experimentava um mergulho em outras possibilidades, e ela, a fotografia já fazia parte do cotidiano. Coloco a literatura e a fotografia lado a lado propositalmente, pois são consideradas as duas artes em que os surrealistas mais se apaixonaram e lançaram seus olhos. O surrealismo soube estabelecer entre a linguagem plástica e a linguagem poética uma relação que não se limitou à ilustração de uma pela outra, diz Sarane Alexandrian (1976, p.7).

Antes de entrarmos nas considerações a respeito das relações da fotografia e da arte relacional e o surrealismo é necessária uma compreensão do universo surrealista como um todo. Deste modo, o pensamento sobre arte, o que eles, os surrealistas queriam é fundamental para prosseguirmos. Segundo Alexandrian

(1976, p.9), "para compreender os surrealistas é preciso saber que eles consideravam a arte não um fim em si, mas como um meio de valorizar o que de mais precioso, mais secreto e mais surpreendente há na vida". Vou procurar demonstrar algumas aproximações, ou melhor, algumas gêneses da arte relacional. Através de atitudes dos surrealistas, atitudes artísticas.

Ao chegar a Paris em janeiro de 1920, Tzara¹¹ participou na primeira e única "Sexta-feira de *Littérature*", espetáculo poético em que leu, à laia de poema, um artigo de jornal, com acompanhamento de campainhas, e em que Breton, encarregado de comentar os quadros apresentados ao público, provocou grande escândalo ao mostrar uma obra de Picabia¹² feita a giz sobre ardósia, *Riz au nez*, que apagou em seguida para simbolizar a inanidade da arte.

Desta forma, Alexandrian (1976, p.44) vai pontuar algumas características do grupo. Primeiro uma crítica à ordem, ou ainda, podemos pensar uma apologia da desordem. Um questionamento da aura da arte pela arte, uma proposta de dessacralização tanto da arte quanto da postura em relação a ela mesma. Vemos ainda o convite à participação do público, seja através de provocações, seja através de leitura de jornais, revistas. Neste sentido, podemos pensar inclusive um hibridismo da arte, uma comunicação interartes, um esboço da relação líquida.

Ao citar Tzara, sem querer entrar num historicismo, indica-se a importância do *Dada*¹³ para a compreensão do surrealismo como um movimento de propostas estético-éticas para um mundo entre guerras, mudanças urbanísticas, sexualidade e inconsciente em plena discussão, a importância dos sonhos. Propostas de ações. Como cita Alexandrian (1976, p.46): "[...] é evidente que grande numero de princípios surrealistas foram elaborados durante o período dada. Por exemplo, a invenção dos pequenos cartazes impressos para colar nas paredes data de 1920 e foi o próprio Breton o autor".

Importante também salientar a admiração e aproximação com a psicanálise. Freud era amigo de muitos surrealistas, inclusive Breton, "quis fazer da linguagem poética uma exploração do inconsciente, baseando-se nos trabalhos de Freud,

¹¹ Tzara, Tristan

¹² Picabia, Francis (Paris, 1879-1953).

¹³ Dada, movimento ou contramovimento estético.

então desconhecido em França, mas que ele admirava ao ponto de o ter ido visitar em Viena" (ALEXANDRIAN 1976, p.50). Assim torna-se claro uma das motivações maiores do surrealismo ser o estudo do inconsciente como fator de criação.

O surrealismo erguia-se contra o mundo das aparências, mas não se contentando em negá-lo com veemência, queria substituí-lo pelo mundo das aparições, afirma Alexandrian, para confirmar o interesse no campo dos sonhos. Muito elucidativa é a frase atribuída a Aragon "o vício a que se chama surrealismo é o emprego desregrado e passional do estupefaciente *imagem*" (ALEXANDRIAN, 1976, p.245). Não necessariamente uma ligação, como muitos querem, com o fantástico, mas como um modo de unir objetividade e subjetividade.

Alexandrian (1976, p.52) vai esclarecer a direção tomada ao relatar que os surrealistas: "[...] uniram-se para protestar contra todos os abusos e privilégios intelectuais, para afirmar os direitos do sonho, do amor e do conhecimento, e para encorajar a disponibilidade de espírito em loucos encontros e nas surpresas do acaso".

Havia por parte dos surrealistas um convite, ao público, para a colaboração nas ações artísticas. Isto se percebe nos vários questionários, jogos, desenvolvidos por eles. "A originalidade dos artistas surrealistas manifestou-se não só nas suas obras, mas também na maneira de as apresentar [...] para eles, fazer uma exposição era convidar o público para uma festa imaginária [...]" (ALEXANDRIAN, 1976, p.157).

Mas como a intenção maior aqui é mostrar uma possível gênese da influência surrealista, aponta-se aqui a dessacralização da arte e a importância dos encontros e a participação, do público e também para eles, a simples observação das ruas já era uma forma de arte. Muitos saíam às ruas com suas máquinas fotográficas fotografando vitrines, objetos jogados, procurando por roupas fora de moda.

A fotografia foi uma grande companheira do surrealismo e alguns autores, como Sontag, chegam a considerar a fotografia a única arte nativamente surreal. Ela coloca que:

[...] o surrealismo permanece no cerne do empreendimento fotográfico: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais limitada, porém mais dramática do que aquela que nossa visão natural nos permite perceber (SONTAG, 1981, p.53).

Continua a autora, sobre a relação fotografia/surrealismo, ao dizer que "as primeiras fotografias surreais provém da década de 1850, quando fotógrafos

começaram a errar pelas ruas de Londres, Paris e Nova Iorque, à procura de fragmentos espontâneos da vida" (SONTAG, 1981, p.54).

Um grande interesse surrealista, e talvez aí a aproximação, era por este passado que está prestes a sumir, a desaparecer. Já se falou da questão da coleção aqui nesta pesquisa e para aprofundar um pouco mais, Sontag (1981, p.76) é enfática quando diz que: "como o colecionador, o fotógrafo é animado por uma paixão que, ainda quando pareça feita para o momento presente, está ligada a um sentimento do passado". Para mais adiante, a mesma autora propõe que "a fotografia cumpre o mandato surrealista de adotar uma atitude igualitariamente descomprometedora com relação ao tema abordado. (tudo é real)" (p.77). A visão da autora (uma crítica da fotografia e do surrealismo) é de que o fotógrafo torna belo tudo o que é feio. Isto fica claro quando reclama que na visão do fotógrafo, "fábricas sombrias e avenidas acumuladas de cartazes parecem bonitas, através das lentes da câmara, como igrejas e paisagens pastorais" (p.77). Claro que isto é um julgamento e não é o mérito da pesquisa, mas são tomadas as ideias pelo que representam sobre o relacionamento entre surrealismo e fotografia.

Neste sentido é esclarecedora a colocação sobre o trapeiro:

[...] o fotógrafo – e o consumidor de fotografias- segue os passos do trapeiro, que era uma das figuras preferidas de Baudelaire como exemplo do poeta moderno:
"tudo que a grande cidade jogou fora, tudo que perdeu, tudo que desprezou, tudo que esmagou com os pés, ele cataloga e coleciona [...] seleciona e decide acertadamente..." (SONTAG, 1981, p.77).

Seguindo na sua construção crítica, mas que para nós é relevante no que diz respeito à uma possível gênese de influência tanto no situacionismo quanto na estética relacional, pede ainda a autora para que:

[...] lembremos que foram Breton e outros surrealistas, que inventaram as lojas de objetos de segunda mão como templos do bom gosto vanguardista, e fizeram das visitas aos mercados de pulgas uma forma de peregrinação estética (SONTAG, 1981, p.77).

Sobre a importância dos objetos, convém lembrar, de como a imagem torna-se coisa visual e assim um objeto visual, como a própria fotografia. Os objetos de fato foram e são matéria de suma importância para os surrealistas, não tanto pelo

seu valor de necessidade prática, mas principalmente pelo seu simbolismo e pela sua capacidade de operar imagens.

É assim que Gherasim Luca, no seu livro *Le vampire passif* – documento que ilustra a psicologia do objeto nos surrealistas –, designa um tipo de objeto que se constrói, pensando na pessoa a quem se destina. O objeto serve assim para as trocas sentimentais e intelectuais, tornando-se uma descrição qualitativa, interpretável como uma charada (ALEXANDRIAN 1976, p.154).

De uma forma oposta à Sontag, e mais uma vez, no sentido de colaborar neste caminhar da pesquisa, Benjamim vai lembrar que o surrealismo de Aragon, Breton e Nadja:

[...] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los" (BENJAMIM, 1994, p.25).

No mesmo texto Benjamim vai nortear mais ainda o encantamento poético e revolucionário da fotografia, da cidade, das relações e do surrealismo. Quando coloca que: "Breton capta de forma singular, pela fotografia, lugares assim, ele transforma as ruas, portas, praças da cidade [...] o que se passa entre as pessoas se move como uma porta giratória" (BENJAMIM, 1994, p.27).

Aparece então um mundo em transformação, objetos abandonados, modos de se relacionar com a arte e com o público, a rua, a cidade e suas praças, o interesse e o respeito ao mundo subjetivo, o afeto como operador de imagens. Vemos a cidade como um norte criativo, a cidade como fator de reflexões e como bem diz Benjamim (1994, p.26): "E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade". Novamente Benjamim é delicadamente pontual ao afirmar que o surrealismo converteu:

[...] se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. (p.25).

Olhando então as pessoas, os objetos, as cidades, como pequenos mundos, o surrealismo nos legou a possibilidade, através da atenção à subjetividade (com a psicanálise), de fazer vir à tona e com energia vital uma verdadeira operação imagética. Uma possibilidade, enfim, de através da imagem, criarmos relações. Atitude surrealista. Situações.

1.2 SITUAÇÕES IMAGÉTICAS E ESPECÍFICAS

*construção de situações. de
ambientes. de relações. de
momentos.*

Pode-se dizer que este é um ideário situacionista e porque não dizer um ideário também dos artistas que propuseram o *site-specific*. Um imaginário situacionista/*specific*. É sobre estas duas "categorias" que este subcapítulo vai procurar levantar questões. Isto é, de como o situacionismo e o *site-specific* a partir de influências surrealistas (mesmo negando o surrealismo depois) caminham para construir uma ponte para a arte relacional. E de como o situacionismo/*specific* relacionaram-se com a imagem.

Anos 60. Beatnicks, sputnicks, LSD, contracultura, sexo, barricadas, Coreia e Vietnã, rock e algum tempo depois a frase: "*A imaginação no poder*"¹⁴, tornando-se realidade prática, mesmo que por algum tempo, vem compor o cenário da sociedade e da arte contextualizando-se este momento da história.

[...] A Internacional Situacionista (IS)¹⁵ – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade (JAQUES, 2002, p.13).

A partir deste entendimento dos objetivos da IS prosseguimos na elaboração de um roteiro para buscarmos o caminho, mesmo que na deriva, que nos levará à

¹⁴ Bendict Cohen, a frase é atribuída a ele.

¹⁵ Movimento fundado por Guy Debord.

arte relacional. Prossegue Jaques (2002, p.13) ao pontuar que "o principal antídoto contra o espetáculo seria seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura". Apesar da compreensão geral de que o situacionismo envolveu-se apenas com o urbanismo, isto é um engano, pois Debord já no início realizava cinema, pode-se notar a importância da vida cultural e da relação vida X arte para a IS.

É de suma importância olhar para Debord. Guy-Ernest Debord, nascido em 1931 e aos 20 anos, ou seja, em 1951, quando foi ao festival de cinema de Cannes encontrou outros jovens com as mesmas inquietações. Em 1952, Debord realizava seu primeiro filme, sobre este filme é deliciosa a informação de Jaques (2002, p.32):

[...] o filme de Debord era basicamente formado por sequências de telas brancas e negras, e assim ele pretendia declarar a morte do cinema e propunha ir além do princípio de passividade do espectador (o que conseguiu pois após vinte minutos de projeção o público, indignado, deixou a sala...).

e até 1957 publica vários números de *Potlach*¹⁶, revista que viria a ser a base do pensamento situacionista. Como lembra Jaques (2002, p.16):

[...] as questões tratadas em *Potlach*, inicialmente mais ligadas à arte, à superação do surrealismo e principalmente às idéias de ir além da arte, passaram a tratar da vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno.

Mais uma vez é importante lembrar que apesar do interesse maior se concentrar em relação a arquitetura e urbanismo, o situacionismo teve relações intensas com artistas de vários países e tendências. E para nós, o interesse maior em observar o situacionismo está em como a proposta de criar situações desenvolveu-se. Debord e seu grupo mantiveram estreitos contatos com artistas ingleses através da Sociedade Psicogeográfica de Londres, principalmente com Ralph Rumney. E houve intensa colaboração com o Grupo Cobra¹⁷. Na realidade entendiam, os situacionistas, que a arte é urbana e necessariamente, portanto em ligação direta com a cidade. E

¹⁶ *Potlach*, revista para divulgar as ideias letristas e situacionistas.

¹⁷ Grupo CoBrA, criado por Christian Dotremont.

trazendo do surrealismo a crítica da passividade a IS propõe então a construção de situações. E o que seria esta construção? Seria "então um momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos" (JAQUES, 2002, p.21).

A ideia então era de que através de situações construídas a vida cotidiana e portanto também a arte seriam afetadas de modo contundente, para não dizer, revolucionário. Uma revolução cultural do modo de entender o mundo, um modo de ver. Mesmo com ordens e desejos de que não fosse entendido como movimento artístico, o situacionismo criou diversas obras imagéticas. Filmes, mapas, fotocolagens. A proposta mais reconhecida do situacionismo, a deriva, foi intensamente fotografada e filmada. Algumas destas fotos foram usadas em fotocolagens. No livro de Paola B. Jaques, *A Apologia da Deriva*, está muito bem detalhada esta produção imagética. A deriva como questionamento do espaço público vai encontrar com os *happenings*, com performances até desembocar nos artistas de *site-specific*. Historicamente é importante citar no Brasil a importância de Flavio de Carvalho, Helio Oiticica, Ligia Clark.

Mas a importância do situacionismo para esta pesquisa é principalmente a questão da construção de situações. Portanto após esta contextualização histórica e geral para uma compreensão situacionista do modo de ver o mundo passamos efetivamente para a questão que diz respeito às situações construídas:

A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do "público", senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados de atores mas, num sentido novo do termo, de "vivenciadores" (JAQUES, 2002, p.62).

Percebe-se aí a importância da participação ativa entre as partes envolvidas nos processos cotidianos, entre eles a arte. Ainda encontraremos no relatório sobre construções de situações,¹⁸ uma consideração definitiva e fundamental "[...] a situação construída, por sua preparação e seu desenrolar, é forçosamente coletiva" (JAQUES, 2002, p.63). A seguir algumas ideias debordianas a respeito de cultura e estética para compreendermos um pouco mais da trajetória em direção à estética

¹⁸ Publicado no IS n.º 1 de 1958.

relacional: "[...] a finalidade tradicional da estética é fazer sentir, pela privação e ausência, certos elementos passados da vida que, por mediação artística, escapam à confusão das aparências," "[...] o êxito desses momentos só pode ser seu efeito passageiro", "[...] a arte pode deixar de ser um relato sobre sensações" (p.72).

Nota-se então uma crítica quanto ao papel da arte enquanto mediadora, enquanto mero relato de sensações e novamente a crença na situação construída como forma de superação tanto da mediação quanto do relato.

No IS n.º 2 são publicadas outras ideias situacionistas a respeito da arte que nos indicam a forma de ver deste movimento. Por exemplo: "[...] o trabalho maquinal e a produção em série oferecem possibilidades inéditas de criação, e quem souber colocar essas possibilidades a serviço de uma imaginação ousada será o criador de amanhã [...]", "[...] os artistas tem a tarefa de inventar novas técnicas e de utilizar a luz, o som, o movimento, e todas as invenções em geral que possam influir nas ambiências," "[...] no futuro, a arte livre será a que dominar e utilizar todas as novas técnicas de condicionamento" (JAQUES, 2002, p.94). Percebe-se aí uma aposta na reprodutibilidade, no uso da tecnologia pelos artistas e quem sabe já uma antevisão do que viria a ser chamado de arte relacional e arte híbrida.

Podemos pensar então numa proposta de produção imagética que proporcione a construção de situação, imagens que se utilizem da tecnologia para a reprodução e domínio desta mesma tecnologia para criar um "descondicionamento" visual perceptivo. Uma produção de arte, enfim, interdisciplinar, ao unir, e assim relacionar, fotografia, vídeo, cinema, música às outras formas de arte. Inclusive tornando a ideia (conceito) tão arte quanto. Para segundo o conceito proposto por Rosalind Krauss¹⁹ chegarmos ao campo expandido (*expanded field*). E dentro da noção de campo expandido e ainda com a efervescência dos anos 1960, se de um lado do Atlântico temos os situacionistas, do outro lado surge com muita força o *site-specific*.

Mais uma vez é importante lembrar que o objetivo da pesquisa não é realizar um tratado histórico e sim levantar questões contextuais de aproximações de caráter estético-ético entre os movimentos citados e a arte relacional e o meu processo criativo. Assim, voltando aos movimentos, percebe-se que "criticou-se o sistema

¹⁹ Referente a Rosalind Krauss.

oficial de circulação da obra de arte, buscando-se novos espaços estéticos e a eles emprestando uma nova ética, ligada ao comportamento", segundo as palavras de Ligia Canongia (2005, p.57).

E se temos o situacionismo de Debord, o *site-specific* de Smithson, abaixo da linha do Equador, não existe pecado e existe Oitica com sua antiarte. E o que seria a antiarte? Na proposta de Oitica a antiarte não seria mais apenas alvo de uma contemplação e estimularia a participação do antigo espectador. Ou ainda, nas palavras de Miwon Kwon, no artigo de Gabriel Girnos Elias de Souza que a antiarte ou *site-specific* traria:

[...] a aspiração estética (neo-vanguardista) de exceder as limitações dos meios tradicionais, como pintura e escultura, assim como seu aparato institucional; o desafio epistemológico de relocalar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto; a reestruturação radical do sujeito, de um velho modelo cartesiano para um fenomenológico de experiência vivida corporalmente; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia de mercado capitalista, a qual circula trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e trocáveis (CARDOSO; PINHEIRO; CORREA, 2008, p.358).

Na verdade vemos uma grande confluência entre reflexão e arte, seja na Europa, EUA ou Brasil, claro com propostas estéticas diferentes, mas um certo movimento numa mesma direção. Por exemplo, como afirma Nivaldo Vieira de Andrade Jr., que:

[...] a deriva situacionista pode ser captada claramente em uma das principais canções do primeiro LP tropicalista de Caetano Veloso, de 1968. "Sem lenço, sem documento/nada nos bolsos ou nas mãos". Passear pela cidade, bombardeado por informações, "fotos e nomes", "bomba e Brigitte Bardot", é uma experiência única e irreproduzível (CARDOSO; PINHEIRO; CORREA, 2008, p.315).

Neste enorme campo expandido da arte temos vários conceitos sobre várias possibilidades estéticas. Sobre a proposta de arte *site-specific*, encontro em Jorge Menna Barreto, na sua dissertação para mestrado "Lugares Moles" (2007), várias considerações que considero bastante próximas de minha pesquisa. A seguir menciono e discuto algumas delas aqui. A começar pelo entendimento de Menna Barreto (2007, p.10) de *site-specific*: "entendo o *site-specific* como um procedimento;

e não como uma categoria, como costuma ser utilizado". Se considerarmos como procedimento, entenderemos como prática, como método e ampliaremos mais ainda o campo desta proposta. Prática e método que envolve a participação de artista, obra, lugar e o outro como já vimos anteriormente. Para não ficar repetindo as palavras prática e método exaustivamente vou colocá-las na palavra *procedimento*. Um procedimento, uma ideologia *site-specific*! Um modo de ver. Um olhar *site-specific*! Um *think site-specifically*! Aparece aí um aspecto bastante interessante para a pesquisa que é o aspecto relacional deste procedimento que:

[...] lança o trabalho em um processo infinito de transformações e reconfigurações onde o participante é quem define seus limites, temporalidades e significados, longe do espaço controlado e temporalmente delimitado do espaço expositivo (MENNA BARRETO, 2007, p.47).

A proposta de fotografia líquida, por mim desenvolvida vai buscar exatamente esta situação, onde o lugar seja líquido, não fixado. Onde seja discutida também intrinsecamente a questão do circuito de arte. Onde seja pensada inclusive a noção de lugar. Por exemplo, entender que neste procedimento, a pessoa mesma pode ser compreendida como um lugar, "como uma situação, como um *site*, passível de aplicação do método *site-specific*" (MENNA BARRETO, 2007, p.67).

A imagem, a fotografia, a coisa visual, fundando um "sítio relacional de diversas instancias e deixando de ser matéria passiva para tornar-se um agenciador de diversos atores" (MENNA BARRETO, 2007, p.76).

Onde a situação relacional é suporte para as imagens, criando assim uma rede de relações. Na proposta de fotografia líquida teremos o *functional site*, segundo James Meyer²⁰ (*apud* MENNA BARRETO, 2007, p.12), que "flerta com sua destruição; é temporário de propósito, sua natureza não o leva a durar, mas a se desmanchar", desta forma um procedimento *site-specific* que privilegia a relação, a situação relacional, e que a participação e a interação são fundamentais, decisivas e operadoras de destino.

²⁰ James Meyer, prof. de história da arte e crítico.

No texto de Miwon Kwon²¹ inserido na dissertação de Menna Barreto vamos encontrar novas possibilidades de pensar o *site-specific*, a ver:

[...] há novas expressões como *site-determined*, *site-oriented*, *site-conscious*, *site-responsive* e *site-related*; e mesmo outras que nem sequer mencionam o *site*: *community-specific*, *audience-specific*, *context-specific*, *time-specific*, etc. Entendo que sejam tentativas de diferenciação das práticas *site-specific* anteriores das mais recentes. Por outro lado, essas "traduções" não abandonam completamente a referência à história do *site specificity*, em uma tentativa de atualizar a possível criticidade e a potência reflexiva implicadas pelo termo (MENNA BARRETO, 2007, p.15).

Penso que o meu processo poético visual desenvolvido nesta pesquisa pode ser visto como um procedimento de *site-specific* que tem como *specificity* a *person-specific* e o *context-specific*. Na medida em que crio para uma pessoa específica e para um e num contexto específico. No terceiro capítulo o leitor terá maiores detalhes do processo. Mas o essencial é perceber que desde o surrealismo, passando pelo situacionismo e pelo *site-specificity* a busca foi de criar novas relações entre arte e vida, cotidiana, e um questionamento e um olhar sobre a importância das relações... e uma atitude não sacra frente à arte e à vida.

1.3 RELAÇÕES IMAGÉTICAS

[...] pois a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço.

(BOURRIAUD, 2009b, p.110)

Começo este subcapítulo pela frase final do livro Pós-Produção de Nicolas Bourriaud, como que sinalizando entre outras coisas, o círculo que nunca se fecha, o tempo e o espaço não são fechados, talvez pela capacidade de gerar relações e imagens. A arte, aqui a fotografia, como uma proposta, uma possibilidade de olhar, perceber portanto, a dimensão espaço-temporal da vida, do cotidiano, como uma poética relacional.

²¹ Miwon Kwon, prof.^a de história da arte e crítica.

A seguir, um pequeno glossário elaborado por Bourriaud (2009a) no livro *Estética Relacional*, em que são esclarecidos alguns conceitos fundamentais para esta pesquisa:

arte: ...a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos. (p.147).

critério de coexistência: toda obra de arte produz um modelo de sociedade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real. Portanto, há uma pergunta que cabe fazer a qualquer produção estética: Esta obra me autoriza ao diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define? (p.149).

relacional (arte): conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo (p.151).

relacional (estética): teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam. (p.151).

Ainda dentro da ideia de uma postura de não sacralização da vida, da cidade, da arte enfim, e a partir do conceito de que é o uso que configura esta postura, encontramos em Bourriaud (2009b, p.110) a seguinte proposta: "Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las... a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista".

A intocabilidade provoca a não relação, a não troca, a impossibilidade do diálogo proposto. "O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte. Ligada ao sentimento de adquirir um território" (BOURRIAUD, 2009a, p.20). O não uso, a sacralização, impedindo a existência, ou o habitar. Habito quando sou, habito quando existo. Existo quando me relaciono. O outro me olha. Deixo de ser invisível quando sou olhado. Para Bourriaud (2009a, p.13), a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais.

Ao colocar as vanguardas (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) do século XX como ponto de partida, e ao mesmo tempo criticá-las pela sua versão idealista e teleológica, para sua estética relacional, Bourriaud a inscreve num projeto que é o "aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma idéia preconcebida da evolução histórica" (2009a, p.18). Para explicar logo em seguida que "em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou

modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista" (p.18).

Se para o surrealismo tínhamos a sociedade surrealista, nos 60 a sociedade situacionista e especificidades, agora a partir dos 90 a sociedade relacional. Depois de Thatcher, dos yupies, do individualismo mercantil, punks, *sex pistols*, imigrações em ondas, internet, redes sociais, o encontro, o diálogo, a interação. A cada momento histórico surge uma forma de sociedade e uma necessidade e a arte não foge disto, assim aparece uma "forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentido" (BOURRIAUD, 2009a, p.21).

A imagem relacional, que liga, que gera vínculo, aproxima, cria espaços de relações, de encontros. Cria e produz modos de convívio. Um projeto político pois questiona e investe no cotidiano relacional. A arte contemporânea "cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas" (BOURRIAUD, 2009a, p.23).

A estética relacional propondo "não uma teoria da arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma." (BOURRIAUD, 2009a, p.26) E a forma, como é entendida na estética relacional? Bourriaud a define da seguinte maneira: "a forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro." (p.27), que em termos filosóficos pode ser entendido como algo que "não tem origem nem sentido preexistente, nem razão que possa lhe atribuir uma finalidade" (p.25), ou seja, um jogo, como diria Duchamp, um jogo sem ganhadores e perdedores, um jogo-composição, onde o jogador é um átomo que encontra outro átomo e a cada encontro uma liga, e assim por diante. Para aprofundar esta filosofia relacional da forma, Bourriaud acrescenta que "a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha" (p.29).

Para a estética relacional, o artista, através da forma, inicia um diálogo que "seria a proposta de habitar um mundo em comum" (BOURRIAUD, 2009a, p.31), uma proposta no sentido de invenção, pois proposta concreta, viável, não mais inscrita no universo das utopias. Em outro livro, o mesmo Bourriaud, vai aprofundar esta questão ao propor que a arte deve "inventar protocolos de uso para os modos de representação e estruturas formais existentes" (BOURRIAUD, 2009b, p.14). Protocolos

de uso que, na verdade, são métodos, procedimentos, de uma cultura do uso. Uma lógica duchampiana, quando este falava que são os espectadores que fazem a obra, no sentido de que "nasce uma colaboração, uma negociação entre o artista e as pessoas que observam" (2009b, p.17) Desta forma, "a obra de arte contemporânea não se coloca como término do 'processo criativo' (um 'produto acabado' pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades" (2009b, p.16).

Local de manobras, um pátio, um *site* (um portal), onde deve haver a troca. Uma imagem relacional é mostrada por alguém (artista) a alguém que lhe devolve à sua maneira. Novamente aparece o diálogo. Mas o diálogo deve acontecer, ser, existir, como um diálogo onde o habitar aconteça. Algo como, "parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã." (BOURRIAUD, 2009a, p.62). Afinal, como diz Bauman (2009, p.89),

o espírito da cidade é formado pelo acúmulo de minúsculas interações cotidianas com o motorista de ônibus, os outros passageiros, o jornaleiro, o garçom do café; das poucas palavras, dos cumprimentos, dos pequenos gestos que aplainam as arestas ásperas da vida urbana.

Habita-se o presente, pois sou quando habito e habito como sou, segundo a noção heideggeriana sobre o habitar²². Novamente Bourriaud vai tornar mais clara à questão quando afirma que:

[...] uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana, que Marcel Duchamp chamava de "o coeficiente de arte" – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora (BOURRIAUD, 2009a, p.57).

Aqui e agora a partir do uso da arte, do espaço, do tempo, aqui e agora na criação de relações, desde o processo criativo até o mostrar. Pois a exposição também é fator de relação, de convívio. Para a estética relacional, como a obra não se encerra em si, o diálogo continua na exposição e depois. "A exposição já não é mais o resultado do processo, é um local de produção" (BOURRIAUD, 2009b, p.79).

²² Ler "Construir, Habitar, Pensar" de Martin Heidegger.

Mas ao se falar de estética relacional, deve-se salientar que não se fala de uma estética. Um padrão, um modelo de estética, nem em estilo ou escola relacional.

Neste sentido a seguinte afirmação é esclarecedora:

[...] todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas (BOURRIAUD, 2009a, p.60).

Da mesma forma que pode-se observar, estudar, analisar, criticar e afirmar que existem procedimentos surrealistas, situacionistas, *site-specifics*, também podemos falar de procedimentos relacionais. O que acontece é que os artistas relacionais tratam de seus trabalhos a partir "de um ponto de vista triplo: estético, histórico e social" (BOURRIAUD, 2009b, p.64) O outro não existe como um tema, o outro é essencial para a arte relacional. Duas perguntas são fundamentais para o artista relacional: "Como posso habitar tua realidade? e 'Como um encontro de duas realidades pode modificá-las bilateralmente?'" (BOURRIAUD, 2009a, p.74).

Este questionamento é central na proposta e posição do artista, pois a intenção é levar "o observador a participar de um dispositivo, a lhe dar vida, a completar a obra e a participar da elaboração de seu sentido" (BOURRIAUD, 2009a, p.82). Então, em termos imagéticos, a partir da ideia de que a imagem é um momento, um recorte, este momento deve produzir potencialidades, um futuro, um devir. Tendo como princípio filosófico de que a "realidade é aquilo que eu posso comentar com outrem" (p.112).

Finalmente, entendendo a arte como troca, mais do que troca, um intercâmbio de experiências vitais. Para Michel Onfray²³ (2010, p.95), "o valor de uma obra se mede pela soma dos intercâmbios intelectuais gerados – éticos, políticos, filosóficos, metafísicos, estéticos [...]", proponho que este intercâmbio vai além. É um intercâmbio intelectual sim, mas também afetivo, pois repleto de subjetividades. Por isto arte.

²³ Michel Onfray, filósofo, escritor.

O artista relacional através dos seus procedimentos propõe o exercício de vinculações, exercícios de habitabilidade, e em termos estéticos-históricos, "a dissolução da autoria, a abdicação do espaço discursivo do artista a um terceiro elemento e a criação de um espaço novo para a arte que é a do diálogo, do confronto e da negociação com o social" (CRUZEIRO, 2010, p.34).

2 DENTRO DA IMAGEM

[...] entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado, buscando nem rir nem chorar, nem julgar nem condenar, nem absolver nem lançar anátemas, mas pegar pelo interior [...]

(ONFRAY, 2010, p.59).

Fotografia como procedimento. Processo.

JANELAS DE VERMEER
LUZES DE HOPPER
BARES DE LAUTREC
BAILARINAS DE DEGAS
DORES DE PICASSO

CAMINHO DE BRESSON
ANGULOS DE RODCHENKO

A IMAGEM.
O CAMINHO DA IMAGEM.

Falar de fotografia é como olhar uma foto, uma imagem. O que é fotografia para mim, qual a importância da fotografia no meu processo poético. Uma reflexão teórica. Sobre e sob como vejo a fotografia. A fotografia no fazer e a fotografia do olhar são congruentes. Considero que olhar para a vida como se olha ao fotografar é também fotografar. O olhar como um procedimento, uma postura. Inclusive o olhar que olha uma fotografia.

Falo de um olhar que é diferente do ver. Um olhar que se forma diante, dentro e depois da imagem fotográfica. Um olhar que pode penetrar e/ou percorrer.

Um olhar que faz fotografias, que entra numa fotografia como quem entra num mundo! Como numa viagem, numa aventura. Uma aventura do olhar. Não me interessam as imagens técnicas, aprisionadas por um aparelho de fazer ver tecnicamente. Busco um olhar que possibilite, que instigue, que alimente a imaginação, que seja um convite. Um olhar, que ao fazer e ao ver uma fotografia, não conforte as pessoas nos seus clichês. Por isto a viagem. Viagem como procedimento que tira as pessoas de suas zonas de conforto. Viagem como procedimento de busca. Arquetípica. O viajante se move no mundo da mesma forma que algo se move dentro dele. Como bem coloca Etienne Samain (1998, p.111):

leitura do viajante que, primeiro, prescruta e varre o horizonte; investiga, em seguida, em todas as direções, procurando os indícios que lhe permitirão descobrir novas pistas, novos rumos, novos significados. Dentro deste campo e deste modo de exploração, as informações visuais pareciam se apelar, dialogando entre si, extrapolando até os assuntos que efetivamente mostravam.

A fotografia pode ser compreendida como uma geografia da percepção, uma geografia sensível, subjetiva. Uma geopoética visual, não para a partir de conceitos técnicos realizar interpretações mas, explorações que nasçam de uma imagem. Propondo usar alguns termos da geografia para descrever algumas estratégias poéticas desenvolvidas a partir de metáforas surgidas durante as práticas artísticas.

Penso a fotografia como uma aventura do olhar, uma viagem, uma geografia visual. Imagética. Penso *na* e *a* possibilidade de *no* quando ao estar dentro da imagem (fotografando/olhando), dentro de uma ou mais personagens imagéticas, realizar uma trajetória narrativa, realizar um percurso. Viagem. Um diálogo entre o que se vê e o como se vê. Uma relação. Uma experiência. Não um mapa de informações. Esta geopoética é um procedimento estético e não informativo.

Ao vermos fotografias, observamos luzes, texturas, olhares de seus personagens, e a cada foto, se a pessoa se detiver, respirar e olhar, mais uma vez olhar, novamente olhar a mesma foto, mas agora vai ser diferente, não vai experimentar algo que sentimos quando estamos em viagem? Descobertas de sensações, de histórias.

Certas fotografias, certos lugares, certas paisagens. Assim podemos pensar cada fotografia como uma paisagem. Um retrato como uma paisagem. Um rosto que revela uma geografia. A cidade como um retrato. Uma leitura de onde se vive, como se vive e convive.

Muitas vezes buscamos por uma paisagem, que nos revele algo da vida, onde de certa forma buscamos vida.

A imagem fotográfica provoca a existência de um imaginário do mundo. Imaginário este que a partir do olhar inicia um processo de criação e de comunicação. De relação. O olhar precedendo o gesto. O olhar como ação. O olhar como gesto. Uma atitude.

Mas olhamos de um lugar. A partir de um lugar. Este lugar onde estão os meus pés. O olhar é um ponto de vista. Assim se constitui uma imagem. Quem fotografa, produz algo através de uma atitude geopoética. Uma proposta de imaginação geográfica, um repensar o modo de entender e ver as paisagens. Eu sou uma

paisagem, você é uma paisagem, somos uma paisagem. Ou somos várias paisagens ao mesmo tempo! Quem produz imagem é um imaginador.

Penso as imagens como lugares. Por isso o procedimento geopoético! Por isso a proposta da viagem como procedimento visual. Imagético. Algumas vezes fotografamos imagens que não tem nada para ver. Lugares que não tenham nada para viver. Seriam não lugares? Imagens que não nos habitem. E que nem proponham um habitar. O habitar como frequentar. Habitar como existir. Esta imagem sem o habitar seria enfim uma *imagem-não-imagem*? Algo como lugares e não-lugares.²⁴ Essas imagens existem, mas não podemos estar dentro delas.

Fotografar como forma de habitar, como forma de existir, como forma de relação. Uma fotografia relacional. Apesar de se tradicionalmente pensar a fotografia como algo fixo, ela traz em si o deslocamento. Tanto espacial quanto temporal. Mas se uma fotografia tem dentro de si, um campo subjetivo, tem também um aspecto relativo ao de deslocamento. Procura-se então, no olhar, um deslocamento. Poderíamos pensar numa *desimagem*? A pesquisadora Sandra Fischer vem desenvolvendo a noção de *deslugar* – que diz respeito à condição daqueles que

se encontram, se movimentam e se deslocam no cotidiano em *deslugar*, colocados em situação de *deslugar*. Enquanto a noção de não lugar relaciona-se ao estar de passagem, à provisoriedade e ao não pertencer, e a de entre-lugar contempla o pertencer a dois ou mais lugares, o estar posicionado entre duas ou mais situações, a ideia de *deslugar* implicaria um estar *des-acertado*, *des-encaixado*: um alojamento parcial, um descompasso entre um espaço situacional e seu ocupante. O estar em *deslugar* é da ordem do permanente desconforto, do estranho [...] define-se, basicamente, pelo *nem/nem*: trata-se de uma situação, uma posição psíquica e emocional definida pelo *não estar dentro* e o *não estar fora*, simultaneamente. (FISCHER, 2011).

Pensar a *desimagem* como uma possibilidade de estar dentro dela e ao mesmo tempo deslocar-se para outras imagens, imagens não presentes nela mesma mas dentro e a partir dela assim mesmo. Uma ausência presentificada. Um jogo de aparências, definido pela luz e sombra. Uma imagem que se desloca, que desloca e que é deslocada. No sentido que não é documento, não é ficção, mas é. É uma

²⁴ Ver AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Campinas: Papirus, 1994.

relação do "entre". Documento e ficção. É memória, é desejo, é afeto. É objetiva e subjetiva. Imagens que trazem consigo uma mobilidade. Fotografias que são feitas e olhadas como trajetórias. Indicando muitos destinos. Para o viajante importa o caminho percorrido e não o ponto de chegada.

Afinal, "aos olhos de cada viajante, detalhes fortuitos como uma erva curativa, uma pegada de animal podem ganhar a mesma ressonância de um monumento clássico" nos diz Renato Modernell (2011, p.133).

Neste sentido, podemos pensar num procedimento fotográfico relacional, líquido, geopoético. Pois olhar e fotografar, é conviver com o outro, com as coisas do mundo.

Fotografar para costurar, tecer um mundo.

A fotografia tecendo. Textos visuais sobre o mundo. Etienne Samain (1998, p.112), novamente nos diz, "as fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de um narrador para desdobrar seus segredos".

Fotografar como procedimento.

Um procedimento do olhar.

Quando e onde procedo, me relaciono.

Ao fotografar, há sempre um entrecruzamento de olhares!

As câmeras são obscuras, são caixas escuras, técnicas, mas seus usos podem ser também claros, poéticos e líquidos, como a vida.

Quando viajo nunca volto o mesmo.

Que assim seja o fotografar.

Nunca sou o mesmo depois de fotografar. Nunca sou o mesmo depois de olhar.

Não sou o mesmo depois de Brassäi, Bresson, Verger, Magella... Ou então não olhei. As fotografias são confidências e memórias (SAMAIN, 1998, p.112).

Fotografar como procedimento geopoético. Um olhar existencial geopoético!

Diz Michel Onfray (2009, p.106) que "uma poética da geografia supõe essa arte de deixar-se embeber pela paisagem, para querer depois compreendê-la, vê-la em suas combinações [...]". Entrar na imagem da paisagem e fazer parte dela, dentro.

Encontro no poeta Manoel de Barros uma "imagem" do fotógrafo:

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
 Entretanto tentei. Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta.
 Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
 as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
 pedra.
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
 Fotografei o sobre.
 Foi difícil fotografar o sobre.
 Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de
 braços com Maïakovski – seu criador.
 Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
 mais justa para cobrir a sua noiva.
 A foto saiu legal.

Neste capítulo, procuro mostrar minha trajetória como fotógrafo, procurando identificar uma poética fotográfica que se relaciona com o existencial, uma reflexão sobre o fazer e o ver fotografia.

Penso que estar dentro da imagem já é uma imagem em si. Será um olhar para o interior? Ou um olhar a partir do interior? Ou tudo ao mesmo tempo? Dentro significa *do lado interior* segundo o sempre disponível Aurélio (2004, p.292). Lado interior...Lá do interior...essência? mergulho? morte e renascimento? Afinal Édipo volta às profundezas da terra pelas mãos divinas para não morrer, voltar a enxergar. O quê existe no interior da imagem? De qual matéria ou matérias é feita a imagem? Se diante da imagem posso ver ela mesma, dentro vejo o quê? Mas para estar dentro, estive fora. Houve um movimento, uma passagem. Como afirmam os organizadores do livro "a fotografia nos processos artísticos contemporâneos", Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (2004, p.12), que

a fotografia predisposta no lugar de *passagem*. [...] a fotografia é, simultaneamente, desmaterialização e motivo. Também neste setor, percebemos a imagem fotográfica como deslocamento, como transição de um dado contexto para outro, elucidando aspectos legados ao esquecimento.

A imagem me convida à um movimento, uma passagem, uma viagem, quando não me responde e sim quando me pergunta. Estou falando de imagens fotográficas. Então estou dentro da imagem fotográfica! Não me preocupo como foi feita a foto, porquê foi feita a foto, quando foi feita a foto, não se trata de uma análise científica, antropológica, semiótica, construtivista, histórica-artística, trata do desejo de querer, pois se estou dentro é porquê desejei! Como afirma Barthes (1984, p.36) "o princípio da aventura permite-me fazer a Fotografia existir. De modo inverso, sem aventura, nada de foto." A aventura do olhar. A epopeia do olhar. E qual é o princípio da aventura? Barthes continua, "é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é nada animada (não acredito nas fotos "vivas") mas ela me anima: é o que toda aventura produz." (p.37) Assim penso em duas possibilidades fotograficas: de fazer e ver e fazer ver. A imagem técnica e a imagem poética; toda imagem é oriunda de uma técnica, mas toda imagem é poética. Ou melhor, toda imagem se presta à uma análise (o *studium*) e existirá algo além?

Quando estou dentro de uma foto, estou efetivamente dentro de uma aventura! Aliás, para mim, fotografar é uma aventura. Comungo com o pensamento de Barthes (1984, p 39), "só me interesso pela Fotografia por "sentimento"; [...] vejo, sinto, portanto noto, olho e penso." O diante, o dentro e o depois conotam um fazer, pois trazem em si o tempo, o verbo, a ação e o lugar. Fotografo pela ação de um sentimento, de aventura. Aventura de vida. Pois para mim toda imagem é uma paisagem, toda imagem tem uma geografia, um mundo, uma vida. Viajo enquanto fazedor de fotografia, enquanto fotógrafo.

Segundo Onfray (2009, p.14), "viajar supõe, portanto, recusar o emprego do tempo laborioso da civilização em proveito do lazer inventivo e alegre". Há uma ética e uma estética nisto.

Há um campo de escolhas, de possibilidades no ato de fotografar, de viajar. Para Michel Onfray (2009, p.20), " como escolher um lugar? O que escolher? A que renunciar? E por quais razões? Nas combinações pensáveis, qual preferir, e por quê?". A fotografia é para mim, desde o diante, o dentro e o depois, exatamente

como uma viagem. Uma paisagem, uma geografia. Uma geoimaginação! Associao esta escolha ao *punctum* bathesiano:

[...] é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar... [...] essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também a idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos (BARTHES, 1984, p.46).

Para realizarmos uma viagem, um projeto, um processo precisamos inicialmente pensar, ter uma ideia, a ideia como forma de pensar por imagens.

Penso com o meu corpo, a partir do meu corpo, e, assim busco Onfray (2009, p.21) quando diz que

cada corpo busca reencontrar o elemento no qual se sente mais à vontade e que foi outrora, nas horas placentárias ou primeiras, o provedor de sensações e de prazeres confusos, mas memoráveis. Existe sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta descobri-la.

Como entro para a fotografia? Como estou dentro da fotografia? Estas questões me fazem olhar para uma imagem e explorar suas potencialidades narrativas, como propõe Rubens Fernandes Jr, no seu artigo Processos de Criação na Fotografia. Talvez porque ciente de que cabe nos olhos um mundo, cabem os dias, as noites, sol, chuva e lua que vivemos todos os dias de nossas vidas. Entro para a fotografia, olhando fotografia. Olhando luzes e paisagens. A luz e as imagens no colo.

Curitiba, fim dos anos 50, começo dos anos 60. Uma geografia, uma paisagem, um afeto. Uma cidade com menos, bem menos, edifícios, e com mais campos e mais frio do que a Curitiba de hoje! Geadas e neblinas frequentes, nas ruas de paralelepípedos a umidade fazia brilhar a luz e diversos reflexos aconteciam no caminhar, no brincar. Olhar e andar nas ruas era procurar imagens. As casas, quase todas as casas, tinham um fogão à lenha. A cozinha, era um encontro. Uma paisagem, uma geografia afetiva. Naquela cozinha, havia uma mistura de frio, calor do fogo e afeto; um tio, diariamente, folheava revistas comigo no colo e com minha família ao redor. O cheiro do café, do pinhão, o barulho da madeira crepitando no fogo, e as palavras que vinham da leitura das fotografias, realizada por ele, tornavam-se imagens. O corpo armazena imagens transformadas em ícones, diz Onfray (2009, p.22). O frio, o afeto, o fogo, as mãos, as risadas, as horas esperadas

para ver fotografias, são detalhes, e é justamente esta a importância, pois "esse detalhe é o *punctum* (o que me punge). (BARTHES, 1984, p.68). Não são detalhes técnicos, não análises técnicas, pois naqueles e outros momentos, "a imagem teria essa capacidade de construir, no lusco-fusco da memória, uma estranha composição sugerindo mais do que informando" (BARROS, 2003, p.69). Barros em seguida vai tecer um comentário esclarecedor:

[...] para meu deleite de guri, inexistiam nos retratos silêncios enigmáticos, nenhuma imagem necessitava decifrar: bastava usufruir o jogo de espelhos que com meus olhos as fotografias cumpliciavam remetendo, cada uma, a um sem número de outras, em um estranho dialeto que minha memória fabulava. (p.70).

Seguindo este pensamento podemos dizer que as imagens podem ser usufruídas, no sentido de se deleitar, posso criar uma relação de cumplicidade com as fotografias. Surge, então, uma outra questão, como é que ficamos quando estamos viajando por alguma geografia (lugares, pessoas, coisas), enfim mundo vivido. Podemos perceber que a imagem fotográfica, desde o fazer até o olhar, é um modo de reflexão, de cumplicidade. De modo que, "o fenômeno do olhar, não o estou situando em um sujeito, em um local ou mesmo em uma imagem, estou colocando o olhar entre estes elementos". (ARAÚJO, 2007, p.9).

Podemos pensar o entre elementos como uma passagem que diferencia a fotografia de registro, o documento, um índice, da fotografia icônica, emocional, pois traz em si a estética e sua carga de metáforas. Um entre que é entendido como um procedimento. Procedimento poético. Aqui recusa-se a perfeição, a exatidão, a precisão e elege-se a estética como fruição/desejo/vitalidade, como uma homenagem às relações. Recusa-se, enfim, a imagem técnica, a interpretação científica, programática, pois segundo Vilém Flusser (1998, p.36), "a função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceptualmente". Para continuar um pouco mais adiante, quando o mesmo autor afirma que "as imagens técnicas passam a fundir a sociedade numa massa amorfa". (p.38). Afinal, podemos entender os espaços da fotografia como sendo três as possibilidades: o pictórico, o formal e por quê não o geopoético, enquanto espaço sensorial, experiencial e afetivo.

A seguir desenvolvo um breve roteiro de ações ou procedimentos artísticos com a fotografia que serviram como precedentes históricos para o projeto desenvolvido

para a presente pesquisa. Roteiro este que chamo de aventuras de um olhar. Tendo como conceitos norteadores a noção de geopoética visual. Viagens imagéticas.

A estas aventuras do olhar relaciono, de forma conceitual os projetos poéticos visuais de dois processos artísticos: as "polaroides (in)visíveis" do artista visual Tom Lisboa²⁵ e o coletivo fotografico "Estendal"²⁶, um grupo de fotógrafos que realiza varais fotográficos com temas a partir de expressões populares da língua portuguesa. A seguir um depoimento do artista Tom Lisboa, dado a mim:

As polaroides (in)visíveis começaram como uma intervenção urbana, em 2005, em Curitiba.

Desde então, já foi realizada em quase 30 cidades brasileiras e em Buenos Aires.

As polaroides (in)visíveis são fotografias feitas sem câmera ou imagem. Confeccionadas em papel sulfite amarelo, na dimensão 14x11,5cm, elas trazem no lugar da

imagem um texto escrito por mim que dá instruções sobre o que deve ser visto. Ou seja, basta "ler para ver". É assim que a imagem instantânea desta polaroide se concretiza.

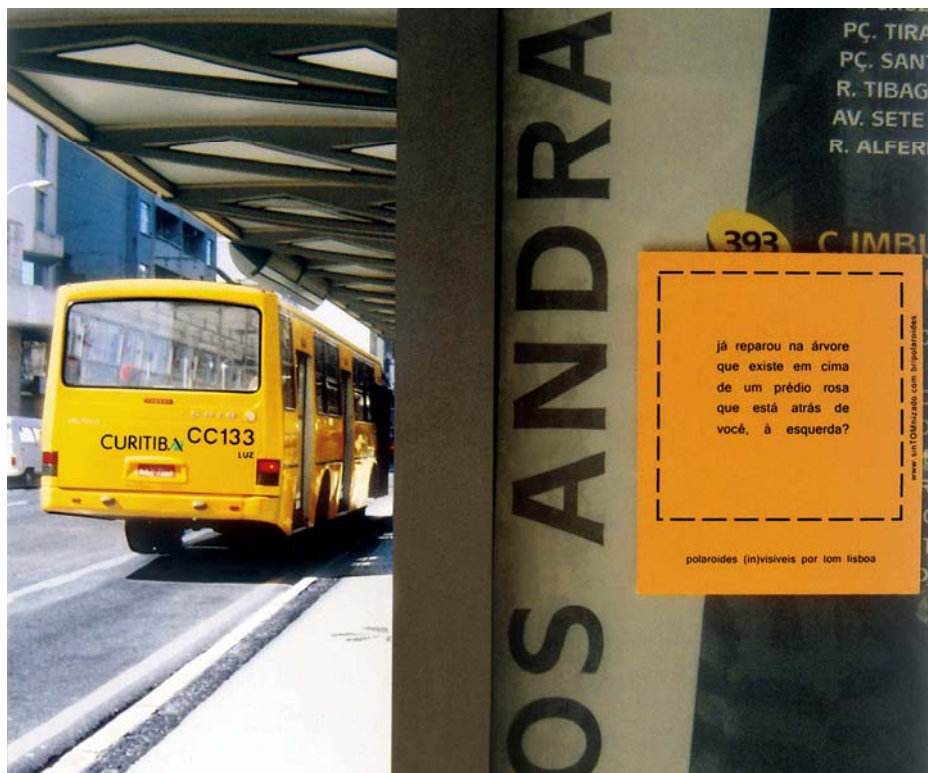
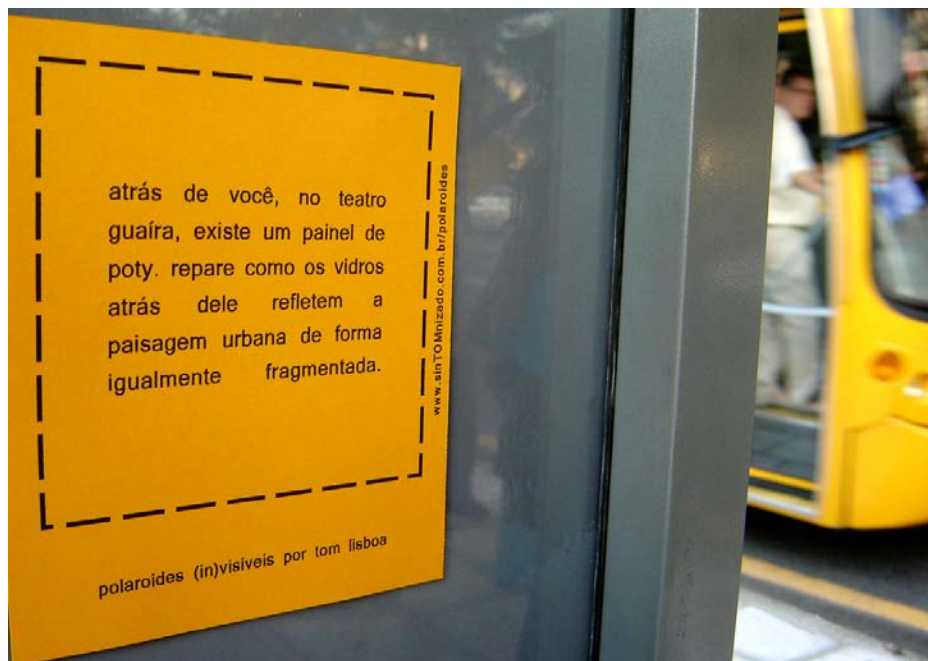
O diálogo como espectador é sempre muito próximo porque é ele que, ao olhar, revela e

registra mentalmente a imagem. Sem a interferência do espectador, uma polaroide (in)visível não se concretiza.

A relação com a cidade é interessante porque meus textos sempre apontam coisas/paisagens que estão fora da observação mais objetiva, condicionada. Não estou interessado em revelar aos transeuntes os pontos turísticos de determinado local, mas sim a propor uma espécie de jogo que os incentive a desenvolver um novo olhar sobre o espaço ao qual estão acostumados e apenas, superficialmente, parece imutável. Tudo muda todos os dias.

²⁵ Tom Lisboa. Disponível em: <www.sintomnizado.com.br>.

²⁶ O Estendal. Disponível em: <www.oestendal.wordpress.com>.



Fotos da série "polaróides (in)visíveis" (Tom Lisboa)

2.1 AVENTURAS DE UM OLHAR

Os procedimentos fotográficos que formaram meu olhar, que de alguma forma podem ser compreendidos como a genese do processo (a fotografia como processo) definiram o que denomino *...ou onde habitam as imagens...*, uma busca pela relação entre imagens, lugares e pessoas.

No final dos anos 80 e início dos 90, junto com o fotógrafo Geraldo Magella²⁷ desenvolvi uma série de projetos fotográficos na cidade de Curitiba e em outras cidades. A proposta inicial era mostrar fotografias em lugares não oficiais (museus, galerias, centros culturais), promovendo assim, uma espécie de relação direta das imagens com as pessoas. Realizamos diversas exposições no formato de **varais fotográficos**. Estes varais, ou melhor, estes procedimentos tinham já um suporte teórico e ideológico, baseado na obra de Vilém Flusser "A Filosofia da Caixa Preta" que anos mais tarde seria reeditado no Brasil com o nome de "Ensaio Sobre A Fotografia". De certa forma, havia uma espécie de inscrição urbana, *sites specifics* acompanhados de um questionamento sobre o modo de apresentação e fruição de imagens fotográficas. Uma proposta de atelier e museu abertos.

Estes varais eram organizados com fotos nossas ou com fotos de pessoas convidadas, ou as duas possibilidades. Escolhíamos o lugar (bares, praças, esquinas, estações de transporte público etc.) e montávamos o varal, que consistia de corda de nylon, grampos de roupa de madeira e as fotos. A montagem das fotos não obedecia critérios rígidos. Ora eram montadas em suportes, ora eram simplesmente colocadas diretamente na corda com o grampo. Os varais eram montados amarrados em postes, árvores, enfim onde fosse possível. Os lugares não tinham relação direta com as fotos expostas.

²⁷ Geraldo Magella, fotógrafo que viveu em Curitiba.



Foto reprodução de varal fotográfico realizado em praça pública na cidade da Lapa/Pr (Roberto Pitella)

Algumas vezes montávamos a exposição e deixávamos por algumas horas no local e ficávamos no mesmo ambiente, outras vezes saíamos e voltávamos mais tarde. Em muitas oportunidades, na mesma noite, andávamos pela cidade fazendo exposições que chamávamos de relâmpagos. Um pouco em cada lugar. Assim, durante numa mesma noite chegávamos a realizar três, quatro exposições. Buscávamos mostrar fotos em ambientes os mais variados possíveis. Uma busca de deslocamento imagético e de lugar. E invariavelmente aconteciam situações as mais diversas possíveis também. Diversos olhares, diversos lugares, diversas relações. Às vezes bem aceitos, algumas com indiferença, outras com desconfiança e uma certa insegurança... a cidade e suas relações são plurais! Percorríamos a cidade para escolher o lugar. O ambiente precisava ter espaço para a montagem do varal, além de proporcionar convivência/troca, e quando num bar, a permissão do dono. Avisávamos amigos e no dia do varal (a exposição) acontecia uma grande festa de encontros em torno das fotos. Um ponto comum, aos diversos tipos de varal é que alguém do lugar, sempre perguntava sobre alguma foto. Por que foi feita, o que se quis dizer etc. Desta forma criando um ambiente relacional e de diálogo. A fotografia como fator relacional e dialógico.

Com a morte de Magella, passei a realizar os varais e outras ações fotográficas, que hoje, percebo como genese do processo que atualmente desenvolvo. Com a participação de outras pessoas, algumas vezes como proposta à alunos do curso de Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde sou professor de fotografia e de processos experimentais em multimídia.

Surgiu a proposta de realizar exposições (varais) dentro de ônibus de linha metropolitana, uma mostra em trânsito, mantendo o princípio da exposição relâmpago associada ao deslocamento do lugar, pois o lugar estava em constante deslocamento na cidade. Montávamos as exposições dos varais em terminais de ônibus, ou então, realizávamos os varais dentro dos ônibus. Entrávamos nos ônibus e esticávamos a corda com as fotos penduradas e percorríamos o trajeto de um ponto inicial até o ponto final, refazendo o percurso de volta, agora com a exposição já montada. Assim os passageiros que retornavam já encontravam a exposição montada, diferente das percepções daqueles que acompanhavam a montagem. Diversas eram as reações, mas sempre, ocorria o diálogo entre os passageiros e nós. Pensava nisto como "um varal no seu caminho"...



Foto de acervo (Roberto Pitella)

Outro procedimento fotográfico surge das mesmas questões teóricas, que chamei de "**photo-movies**". Eram projeções em slide, cromos ou positivos, que realizava em diversos ambientes públicos e privados. As ações eram acompanhadas de trilhas sonoras, selecionadas para cada lugar. A cidade sendo usada como suporte para a projeção de fotos, sobre as paredes de bares, edifícios e outros elementos constituintes do espaço urbano.

Para o desenvolvimento das ações era necessário: uma fonte de energia para o projetor e o som, sempre andava com uma quilométrica extensão... e um lençol. Até o dia (na verdade noite) em que, ao instalar o lençol entre duas árvores de cada lado da rua, as imagens projetadas no lençol sofriam alterações causadas pelo vento. Ao balançar fazia com que as imagens sumissem no ar ou fossem reaparecer num ônibus ou carro que passava pelo local. Neste dia, comecei a pensar sobre o destino das imagens...

Também com a perda do amigo Magella, comecei então a realizar varais fotográficos afetivos, isto é, varais em que homenageava amigos. O primeiro varal foi em homenagem ao próprio Magella. Sobre esses varais associei uma frase, que li ainda bem jovem, numa entrevista realizada com Henri-Cartier Bresson: "a fotografia é sempre uma forma de homenagem".



Varal fotográfico realizado em homenagem ao fotógrafo Geraldo Magella, durante a semana da fotografia de Curitiba/2011 (Roberto Pitella)

Esta frase se atualiza e participa dos princípios norteadores do projeto desenvolvido durante este período do mestrado em artes visuais.

Assim penso que neste *dentro da imagem*, encontro as ferramentas conceituais que dirigem meu olhar, minha fotografia. Uma poética que discute possíveis relações entre imagens, pessoas e lugares ...ou onde habitam as imagens...

3 DEPOIS DA IMAGEM

Neste capítulo dicuto o processo criativo desenvolvido no mestrado. Suas etapas, pesquisas de materiais, angústias referentes ao processo criativo, encontros e desencontros, soluções. Soluções que definem o que conceituo como fotografia líquida e relacional. Descrevo as ações realizadas e os procedimentos adotados para o desenvolvimento de uma poética situada entre o fotográfico e sua relação entre lugar e pessoas.

Assim, através de um recurso utilizado pelos cineastas documentais, o depoimento, será uma ferramenta que da voz ao fazer artístico e sua relação com o cotidiano de uma sociedade. Depoimentos pessoais, meus e de outros, são usados para fazer do verbo e das imagens do outro minha própria voz, meus desejos, minhas memórias; um jogo, talvez, de tranferência e reconhecimento. Voz que surge de um corpo, corpo que elege uma estética e uma ética. Como já discutido nos capítulos anteriores, ética e estética presentes na vida cotidiana, das relações, não no campo "de idéias puras ou de conceitos etéreos", como diz Onfray (2010, p.53).

Uma homenagem ao outro. Esta talvez a frase que resume o princípio que norteia a produção que desenvolvi durante o mestrado em artes visuais. Uma afirmação que o outro existe. O olhar, a fotografia, a imagem como fator de ser. Ainda Onfray (2010, p.56), quando coloca "o saber viver como saber ser". Sou, quando e como habito. Esta homenagem é realizada através de um processo artístico, poético-visual. E como se deu e se dá este processo? Qual ou quais foram os procedimentos e/ou pensamentos²⁸ lançados na construção da obra? Cecilia Salles (2009, p.135) é pontual ao dizer que:

tratando-se de um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; assim, precisão absoluta é impossível. A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo.

²⁸ Compreendendo aqui o pensar como procedimento.

Pode-se então compreender o projeto *...ou onde...* oriundo de uma genese histórica-teórica apresentadas na introdução e no capítulo 1 e uma gênese estética/ética colocada no segundo capítulo, onde ambas as geneses confluem para a compreensão do atual processo.

A proposta de criação de uma obra pode ser vista como uma trajetória, um percurso, o processo em si como um gesto, um procedimento geopoético, pois como bem coloca Salles (2009, p.39):

percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

Mas esta trama, esta busca, estes princípios existem porque existe um corpo. Corpo este que habita. Ao habitar "relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina", diz Salles (2009, p.41). E no solo em que o trabalho germinou, solo da Bahia, em Salvador, me encontrei um dia em situação *"des"*. Deslocado, despossuído, desterrado, desmenbrado, descuidado, desavisado e tantos outros *des...* Dois fatos me deslocaram para um lugar em que não habitava: um assalto acompanhado de uma arma branca, uma faca e a notícia da morte de meu pai. Quando andando pela orla, pensando em como viver, para onde ir, corpo e obra, que direção tomar, duas imagens (pensamentos)²⁹ não saiam de minha cabeça: a frase de Bresson (toda fotografia é uma homenagem) e a sensação de não estar mais *des* pois lembrava das relações afetivas mantidas na cidade de origem e das relações afetivas estabelecidas na cidade em que estava habitando. Neste dia então, no encontro da teoria e da prática, o desejo de homenagear as relações torna-se pulsante. Mas como homenagear? A vida, a habitabilidade se torna possível pelas relações. " As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação", diz Salles (2009, p.43).

²⁹ O pensamento pode ser entendido já como imagem.

O sentimento *des*, surgido após o assalto, em que fico sem equipamento fotográfico, sem documentos, deslocou o projeto inicial para uma situação de indecisão, pois ele previa a produção de ensaios fotográficos. Sem equipamento, a ausência passa a fazer parte das minhas inquietações. Assim as imagens (homenagem e relações) já citadas, figuravam a cada passo. Havia uma tendência, um desejo, uma ideia em construir um trabalho que respondesse àquelas provocações oriundas dos fatos cotidianos. E assim como, segundo, "as tendências se cruzam com o acidental, causando possíveis modificações de rumo" (SALLES, 2006, p.22), naquele momento o projeto muda, toma um rumo totalmente inesperado. Com a impossibilidade de fotografar, produzir ensaios, surge então a pergunta, o que é fotografar? Ao pensar que olhar é fotografar, lembro do meu acervo fotográfico.

Naquele momento não estava em condições de fotografar com equipamento, surge daí a possibilidade em criar a partir das fotografias de acervo. Acervo contendo imagens fotográficas de diferentes situações, lugares, épocas, enfim, diferentes propostas. Surge a idéia da possibilidade de homenagear as relações (pessoas, lugares, cidades) por mim escolhidas com uma exposição fotográfica. Esta exposição ocupando um lugar da cidade por elas escolhido. Através da técnica de colagem das fotos nas superfícies que se apresentassem. No projeto inicial, que como princípio estético tinha a arte urbana, estava prevista a colagem de fotos em diversos pontos da cidade. Este pode ser pensado como um procedimento que se enquadra na ideia de tendência do processo. As alterações surgidas durante esta pesquisa sinalizam que o artista "ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes" (SALLES, 2009, p.29). Pensando assim, acredito que as qualidades visuais adquiridas durante a colagem das fotografias, nos direciona para uma reflexão sobre os desdobramentos que o ato fotográfico pode alcançar, seja do ponto de vista estético seja do ponto de vista conceitual.

Após decidida a forma de homenagear as relações, através de fotografias de acervo, surgiam novas questões. Quantas fotos, quais fotos? Quais seriam os critérios de escolhas das fotos? Qual material, qual suporte, responderia ao meu desejo estético e ético? Enfim, muitas possibilidades se apresentavam.

O assalto, como indicado anteriormente, foi um fato que definiu novas direções em meu percurso como fotógrafo, pois colocou em xeque o ato de fotografar. Naquele momento criei uma poesia que contribuiu para o processo de construção da

obra produzida durante este mestrado, algo como uma reação poética ao destino. Salles coloca de maneira muito clara esta possibilidade do ato criador quando afirma que "os artistas não fazem seus registros, necessariamente na linguagem na qual a obra se concretizará" (SALLES, 2009, p.118). Poesia, rascunhos, desenhos, rabiscos, conversas são condutores de potencial criativo.

24 agosto 2010³⁰

na ponta da faca o quê tem?
 tem felipe de tal e eu
 entre a ponta nós fumaça caos
 expulsão de vida
 a ferrugem corre a faca inteira a ferrugem existe entre felipe de tal e eu
 vida enferrujada
 na 12 o quê tem?
 tem retrato. de quem?
 porra felipe de tal .cê tá bem na foto.
 se eu fosse artista contemporâneo faria uma obra conceitual.
 quem sabe uma apropriação. quem sabe ferrugem tomando conta do papel.
 felipe de tal não vai ver esta obra felipe de tal você vê como?
 tem trator sem tradutor
 há música no ar sirenes martelos
 é bom passar uma tarde em itapuã
 mas itapuã enferrujou
 é fumaça
 é parede
 é cavalo no mar
 é faca
 é ferrugem
 é o olhar perdido
 é areia
 é corrida
 é 12
 é ninguém
 ninguém
 ninguém
 ninguém

Esta poesia indica algumas direções pertinentes aos procedimentos adotados nesta pesquisa, em especial atenção para os procedimentos técnicos, capazes de responder às questões pertinentes à cada imagem escolhida e apresentada. Foram testados vários materiais e suportes. Colas, papéis, impressões. Gráficas eram meu destino. Alguns papéis não respondiam à estética, não buscava a perfeição, afinal a vida não é perfeita. Algumas colas eram tóxicas demais, outras não funcionavam no asfalto, outras no tijolo. Muitas vezes a interação entre papel, impressão e cola não

³⁰ Poesia realizada alguns dias apos o assalto referido.

funcionava. Outras vezes não era um problema da área técnica mas de uma coerência conceitual, afinal a estética relacional e líquida era o norte. Precisava achar um papel, cola e método que me respondesse ao mesmo tempo um problema técnico e conceitual. Buscava um conjunto que além de colar (sem causar danos) as fotos nas diversas superfícies proporcionasse a interação, a relação, a troca. Propunha que o gesto de colar trouxesse o simbolismo do toque, do carinho. Um conjunto que remetesse de alguma forma ao mundo líquido e relacional.

Assim os melhores resultados foram com a impressão das fotos em papel digital ou papel *outdoor* através do calor e laser. Dessa maneira a impressão fotográfica poderia ser colada e ficar exposta à ação do sol, chuva e ainda permitiria uma possível ação de quem quer que fosse. A cola que melhor se apresentou foi o CMC³¹, usada no restauro de papel, confeitaria, preparo de fritas para cerâmica e em papel de parede.

Nessas ações em que o outro participa da montagem da exposição, a qual a *descolagem* é facilitada pela cola usada, o gesto é fundamental, as mãos desempenham um papel importante e simbólico pois "acompanhado-se os movimentos da mão que faz, percebem-se gestos que significam e encontra-se, inevitavelmente, a mão que aprende" (SALLES, 2009, p.133). Assim nesta reciprocidade, ou melhor, cumplicidade entre mãos, papel, cola e a imagem sendo colada/acariciada encontrei as possibilidades estéticas e éticas que procurava.

Ainda sobre as propriedades das fotos, precisava pensar na quantidade e no tamanho. Sobre a quantidade decidi que as exposições para as pessoas teriam dez (10) fotos. Levei em consideração que seria o número ideal para que eu realizasse assim, uma leitura o mais sutil possível, uma tradução simbólica de cada pessoa. Digo exposições para as pessoas, porque na continuidade do processo realizei também exposições para lugares, para cidades. Afinal, percebi que me relaciono também com os ambientes. Os ambientes, os solos, as ruas, a cidade enfim para mim são pontos de encontro. São personagens imagéticas. Sobre esta questão Alice Nataraja Garcia Santos no artigo "A GEOGRAFIA DAS IMAGENS" (2009, p.29) vem pontuar que:

³¹ Carboxi metil celulose.

assim, podemos nos sentir nela incluídos – em seus espaços e em seu ritmo – ou excluídos – de determinados lugares e momentos. Esse espaço público é portanto onde se trava a dinâmica da vida pública, que se constitui pelo diálogo e pelo conflito...[...] agregam-se grupos e agregam-se valores simbólicos... [...]

Mais adiante a mesma autora concluir que "podemos dizer que estas imagens expressam e comunicam um determinado imaginário sobre a cidade, seus personagens, trajetos, hábitos e lugares privilegiados" (SANTOS, 2009, p.29). De modo que as exposições realizadas que intitulei de locais. Nestas aproveitei para realizar diversos testes que resultavam sempre em situações inesperadas e novos questionamentos. Como pontua Salles (2006, p.60):

é neste momento de testagem que novas possibilidades podem ser levadas adiante ou não. São interações responsáveis pela proliferação de novos caminhos, que geram seleções, opções e concretizações de novas formas. Tudo está, potencialmente, em movimento.

Em relação ao tamanho optei pelo A3 (420mm de altura e 297mm de largura). Assim, estaria facilitando a reprodução gráfica e sua visibilidade e adequação nos espaços expositivos. Contudo, posteriormente este tamanho e a quantidade de fotos variou conforme a proposta da exposição e das possibilidades dos espaços expositivos.

Outra mudança ocorreu quando as imagens foram ampliadas em sistema de impressão por mosaico, no qual a imagem é construída por diversas partes, algo como um quebra-cabeça.

Perguntas surgiam a cada situação, realizadas por mim e por pessoas que de algum modo participavam do processo. Estas questões geravam novas possibilidades de trabalho pois "as perguntas que o artista se faz parecem dialogar com dúvidas genuínas ou com situações, consideradas até ali, estáveis. Em ambos os casos, o questionamento é ativador, exige algum tipo de continuidade do pensamento" (SALLES, 2009, p131). Penso nestas perguntas como "perguntas dialógicas ou perguntas relacionais". Por exemplo, quando fiz a exposição em homenagem à Siribinha, pequena praia no litoral norte bahiano, algumas pessoas descolaram algumas fotos da parede onde originalmente estavam. O primeiro pensamento foi de que não tinham gostado das fotos ou de onde foram coladas. Porém, ao olhar no entorno, reparei que as fotos estavam recoladas, recoladas nas paredes externas das casas particulares. Esta ação espontânea, praticada pelo público, me levou a pensar

sobre a necessidade de encontrar um outro tipo de cola, que pudesse atender às novas direções que o trabalho estava apontando.

A cola usada era muito forte, e quando do ato de descolar, muitas vezes rasgava ou ficava o adesivamento comprometido.³² A apropriação e o deslocamento das imagens pelo outro foi e é entendida como uma forma de relação, de diálogo com o habitar da imagem e das relações que podem surgir entre autor, obra e público. Constitui uma troca. Imagem e lugar. Lugar e imagem. Situação esta que se tornou recorrente durante o processo. Em muitas exposições, as pessoas que estavam no local, passeando, trabalhando, aproximavam-se para olhar as fotos e perguntavam se podiam ficar com alguma foto, se podiam levar embora.³³ Desta forma o ato e as fotos criavam um ambiente relacional. "A prática artística é sempre a relação com o Outro, ao mesmo tempo em que se constitui uma relação com o mundo", diz Bourriaud (2009a, p.119). Sem o fetichismo da obra única, da sacralização imagética. Como lembra Rouillé (2009, p.401):

a imagem não é mais um objeto inerte a ser contemplado, aliás, tampouco é, por si só, um instrumento político[...] só ao ser levada por indivíduos ou grupos é que ela toma vida e, em troca, gera sentido. À imagem estática pregada na parede, opõe-se a imagem transportada, utilizada, rasurada, etc., inserida em uma dinâmica social e humana.

No campo da dessacralização da imagem, da cidade, da relação, da autoria, surge a questão da assinatura da obra, ou registro. Como resolver esteticamente e éticamente, de forma coerente com a proposta? A solução encontrada foi um carimbo com as iniciais do autor. Assim, carimbei as fotos e as superfícies em que elas estão coladas, procurando marcar metade do papel e a outra metade na superfície em que esteja colado. Desta forma, quem leva a foto leva metade da assinatura, uma divisão de autoria que poderá ser complementada quando a imagem chegar ao seu novo destino, lugar.

E o formato carimbo remete à uma correspondência postal, ou seja, uma troca relacional mantendo uma proposta gráfica, visual.

³² Neste momento do projeto ainda não usava a cola cmc.

³³ Ver relatos das pessoas homenageadas.

A escolha das pessoas foi e é um processo estritamente pessoal. A metodologia adotada solicita que as pessoas convidadas escolham o lugar onde seria realizada a exposição. Um lugar significativo para cada uma, desta forma onde fosse o lugar escolhido seria feita a exposição. As exposições ganhariam o nome das próprias pessoas enquanto as exposições realizadas em homenagens a determinados locais receberam nomes conceituais.³⁴

Ainda sobre o processo, um item fundamental foi a edição³⁵ das fotos. Quais critérios, porquê escolher esta foto e não aquela outra? Buscava uma forma de mostrar o modo que percebo a pessoa e por quê não, também uma nova, outra expressão narrativa visual da foto. Afinal nenhuma foto tinha sido feita para aquela situação. A foto deveria ser um despir mútuo. Precisava olhar para as fotos de uma maneira nova, descobrir novos sinais, novas direções, uma geopoética visual. "É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associando-se, assim, transformados de modo inovador", segundo Salles (2009, p.99). Criar com as fotos uma visão do todo sem ser uma simples soma de partes, o todo não precisa ser um resultado técnico, matemático. Um todo poético, relacional. A ação de realizar a edição como um procedimento estético implica numa modificação perceptiva. Ainda Salles (2009, p.115), "a força da montagem está no fato de que ela inclui no processo criativo a emoção e a mente do espectador, o que nos remete à criação como ato comunicativo." Este ato comunicativo, esta troca, podendo também ser considerado como um ato estético em si, uma obra.

Neste momento, da e na edição, é o momento em que fico diante, dentro e depois da imagem. Torno a fotografar, olhar. Para André Rouillé (2009, p.205), "fotografar consiste em atualizar um evento que não existe fora da imagem que o exprime...[...], a atualização é uma criação: a imagem não reproduz o evento, ela o exprime". Mais do que uma leitura, ou uma releitura, uma análise formal, a edição então é em si uma obra. Uma busca de narrativas não lineares, narrativas com potencial criativo. A exposição como forma. Como homenagem.

³⁴ Ver mais adiante descrição das mesmas.

³⁵ Edição no sentido de montagem, envolvendo seleção, combinação, organização, não confundir com edição usada no tratamento digital de fotos.

Homenagens realizadas, como já dito, para pessoas, lugares, cidades e como ponto final deste processo, foi realizada uma exposição em homenagem à própria imagem, realizada na cidade de Curitiba, no período de agosto a outubro de 2011, nas dependências do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC). exposição que recebeu o nome de *...ou onde habitam as imagens...*

Penso que a proposta pesquisada e produzida encontra paralelos em artistas como Oiticica, Smithson, Sofhie Calle, coletivos tais como " Não curvar-se"³⁶, principalmente no que diz respeito ao afeto, e o reconhecimento do Outro.

A seguir um breve relato sobre cada exposição. Relatos meus e das pessoas homenageadas. Junto aos relatos seguem algumas fotos de cada exposição e também após aos relatos algumas imagens do processo.

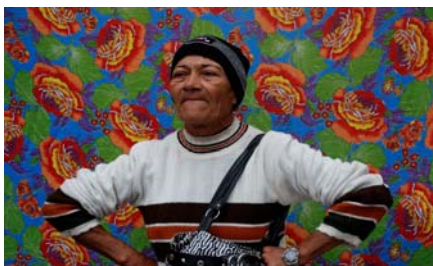
³⁶ Ver André Roullé, a fotografia entre documento e arte contemporânea.

3.1 DAS EXPOSIÇÕES

3.1.1 Limes

Exposição realizada na Galeria do Livro, em Salvador, com sete (7) fotos com tamanho de 1,60m x 0,80cm. As fotos foram coladas com CMC em painéis de madeira. Propus com as imagens e o nome da exposição "LIMES", uma homenagem àqueles que vivem nos limites, nas bordas. E um questionamento, onde são as bordas, os limites? No sentido de que as fotos de lugares poderiam ser em qualquer região. Os retratos eram de pessoas de vários lugares. De modo que durante a abertura, muitas pessoas vieram me perguntar: quem são? onde é?...

Com esta exposição aconteceu um evento posterior ao seu encerramento que mostra o potencial líquido e relacional do procedimento proposto pela pesquisa. Uma pessoa descolou as fotos dos painéis, em Salvador, e as levou (deslocou) para a cidade de São Paulo. Onde juntamente com um grupo de artistas urbanos, colaram, recolaram, em diversos pontos da cidade. Assim, realizando, na prática, no cotidiano, uma ação relacional e líquida. A imagem escorre de uma cidade para outra, de uma mão que cola para outra. E inclusive, colocando em questão, autoria, propriedade, usos, espaços expositivos, relação público x privado.



Fotos da Série Limes (Roberto Pitella)

3.1.2 Ladolá

Esta exposição, realizada nas paredes externas de um bar, no bairro de Santo Antonio, em Salvador, contou com ...fotos, tamanho A3, impressas em papel adesivo. Neste momento estava pesquisando papéis, impressões, tipos de colagem. Com o tema, o nome da exposição, e suas fotos sem identificar as regiões em que foram produzidas buscava propor um pensar sobre a relação das imagens com a identidade. O lá do lá é aqui. O que é de lá pode ser aqui.



Fotos da Série Ladola (Roberto Pitella)

3.1.3 Vida



Foto da Série Vida (Roberto Pitella)

Bairro da Mouraria, em Salvador, usando já o papel que usaria efetivamente no processo mas ainda usando uma cola que não se mostrou apropriada. A colagem não apresentava respostas satisfatórias para o conjunto de ações que procurava. Neste momento a cola era uma diluição de cola branca com água. O nome da exposição junto com as fotos sugeria uma pergunta sobre o tempo e a vida.

3.1.4 Onde

Esta exposição, realizada em Siribinha, foi uma homenagem ao lugar, às pessoas do lugar e de certo modo à Bahia. As fotos eram todas da Bahia, porém, de uma região totalmente diversa do litoral. As fotos eram do sertão bahiano. Uma reflexão geopoética da identidade. Aqui usei papel adesivo e que também não respondeu aos anseios estéticos que buscava, sentia que faltava o elemento líquido.



Fotos da Série Onde (Roberto Pitella)

3.1.5 Elyane

Diante do olhar de Pitella

A experiência de participar da obra de Pitella me fez sentir, em um primeiro momento, uma indisfarçada satisfação egoísta já que se tratava, em suas palavras, de uma homenagem. Ela seria uma de uma série que então elaborava e cujas intenções apenas ele mesmo poderá explicar. Enfim, a homenagem-celebração, digo eu, aconteceria em um lugar escolhido pelo homenageado, e neste sentido a Praça da Piedade, localizada no entorno do centro antigo de Salvador, era para mim um dos mais significativos, já que a frequento com regularidade dada a proximidade de onde moro, e por ser, ainda, uma das praças "vivas" da cidade, onde não apenas passam diariamente centenas de pessoas indo e vindo de suas casas ao trabalho, ou realizando outras infinidades de atividades, mas porque é frequentada também por vendedores ambulantes, aposentados, estudantes e moradores de rua. Tem, além do mais, uma longa história de protestos e manifestações civis, sendo, enfim, um lugar que abriga uma diversidade que a faz ser uma verdadeira ágora, onde se discute dos dramas pessoais aos destinos da cidade.

No decorrer da homenagem, com uma duração aproximada de duas horas, o que foi possível viver e pensar? Pitella colou no chão em torno de dez coloridas e belas fotos: o sorriso de uma criança indígena, mãos que teciam, mãos que preparavam uma comida, entre outras sobreacolhedoras imagens. Pessoas e objetos ali retratados não faziam pose, estavam em seus lugares, em sua naturalidade. Eram autênticos e verdadeiros. Essa foi a segunda e indisfarçada satisfação ao ver que ele não me retravava, mas me relacionava com as imagens e os significados mais humanos e essenciais, e me obrigava, como homenageada, a ser uma pessoa melhor; mas, certamente, essas qualidades eram a expressão fotográfica e imagética daquilo que ele mesmo é.

Imagens de rostos e mãos humanas que despertavam nos transeuntes uma curiosidade pelo retratado e, em consequência, por mim: quais as relações entre mim e as fotos, perguntavam? Havia ali algo conhecido, mas também algo novo e estranho ao mesmo tempo. Eram fotos, mas não eram silenciosas, estabeleciam relações, primeiro comigo e depois com o público que passava ou, melhor ainda,

com aqueles que se detinham para olhar; surgiam perguntas: quem são, quais seus nomes, onde vivem, que lugares são estes das fotos? Eram reais e não se extinguíam na "arte da fotografia"; neste sentido, foi uma experiência viva, onde o que foi retratado mudou minha relação com o lugar, mudou o lugar, mudou a relação daqueles que até se sentaram e ficaram até o final da experiência. Alguns se identificaram, pediram fotos e levaram-nas para casa. O público não era um mero espectador, mas parte da obra.

O fato de ser um lugar público trouxe ao trabalho do artista e, por consequência, a mim também, um novo modo de relacionamento com as pessoas, estas mesmas a que chamamos de fruidores da arte e que, em sua maioria, jamais teriam acesso a essa obra artística se ela houvesse sido exposta em uma galeria ou museu. Entendi depois, com mais satisfação ainda, que era uma homenagem a um espaço público e a quem o frequenta, e assim à cidade. Ao contrário da ideia do ensaio fotográfico como apenas a eternização de um instante, a obra celebra um encontro. Todos nós conhecemos hoje muitas pessoas, mas quase ninguém celebra de modo próprio, pessoal e exclusivo – neste caso artístico – esse encontro e esse compartilhamento do tempo de nossas vidas. A experiência proporcionada pela obra de Pitella foi efêmera e irrepetível, ficou na memória daqueles que, por sorte, a viveram.



Fotos da Série Elyane (Roberto Pitella)

3.1.6 Mônica

Praça da Luz

Salvador-BA

Quando Pitella me convidou para participar da sua pesquisa, fiquei muito feliz e honrada. Soube que ele utilizaria imagens, que havia captado nos mais diversos lugares e momentos, para representar a pessoa a quem ele dedica a *exposição*, mas, fora isso, não tinha idéia do que esperar. Fiz então o que ele tinha me pedido: escolher um lugar na cidade que fosse importante pra mim.

O local escolhido para a intervenção foi uma praça na orla da Pituba: na Pituba porque é o bairro onde eu morei praticamente toda a minha vida, sendo o cenário de algumas das lembranças mais importantes e significativas pra mim, e na orla, porque além de considerar a melhor parte da cidade, este ambiente ocupa uma parte importante na minha memória.

Nos encontramos então na Praça da Luz, em uma ensolarada tarde de sexta-feira. Depois de decidir o lugar exato da *exposição*, Pitella começou a colar as fotografias no chão da praça sob os olhares curiosos dos passantes. Uma festa de aniversário acontecia logo ao lado e o aniversariante, empolgado com aquela exposição surpresa, nos convidou a brindar com eles, o que acabou parecendo um coquetel de abertura. Então, como mágica, tudo virou uma celebração só.

Embora o clima geral fosse de diversão e festa, para mim, esta foi também uma experiência surpreendentemente profunda e emotiva. À medida que Pitella ia colando as fotografias uma a uma, eu percebi que a minha essência estava ali, decodificada em imagens, que eu não sei como, ele associou a mim com tanta precisão: são fotografias que captam toda a beleza e poesia que existe em momentos de desconcertante simplicidade e representam bem a forma como eu vejo a vida. Foi muito emocionante receber aquela homenagem tão pública e tão íntima ao mesmo tempo.

No dia seguinte, senti a necessidade de voltar ao local, pois fiquei curiosa para ver se as fotos ainda estavam lá e, para a minha surpresa, encontrei todas, menos o título (que era o meu nome). Por um momento pensei que deveria deixá-las onde estavam, que não me pertenciam, mas tive a nítida sensação de que haviam

se tornado parte de mim. Não resisti e resolvi então levá-las pra casa. As fotografias, impregnadas com areia e texturas do chão onde foram coladas, são pra mim uma recordação daquele momento que se tornou tão especial.

O que torna este trabalho tão especial é que ele ultrapassa os limites da técnica e do talento e toca diretamente a alma das pessoas. Oferecer uma exposição como esta é um gesto de extrema gentileza e generosidade, que fica evidente quando ele coloca os seus sentimentos traduzidos em imagens, em uma declaração visual de afeto.



Fotos da Série Mônica (Roberto Pitella)

3.1.7 Fernão

Alto do Bonfim

Salvador-BA

Desde o primeiro dia em que tive contato com a pesquisa de Pitella eu soube do potencial poético e emocional envolvido no ato de oferecer imagens, e isso acabou se confirmando com o passar do tempo, quando tive a oportunidade de conhecê-lo melhor e perceber que aquilo era o fruto da sua personalidade aberta e comunicativa e, acima de tudo, da sua positividade em relação às pessoas e aos lugares. Como era de se esperar, nos tornamos grandes amigos e desde então, passei a acompanhar de perto o desenvolvimento do seu trabalho com particular interesse, pois sentia que tinha diante de mim, um inestimável aprendizado sobre a capacidade das imagens de construir pontes entre a sensibilidade do artista e a subjetividade inerente à tudo que nos rodeia: pessoas, lugares, situações etc.

Após algum tempo testemunhando os seus esforços em experimentos de adequação dos suportes e modos de abordagem fotográfica, chegou o dia em que eu também iria fazer parte efetiva daquele incrível conjunto poético que se tornou a sua pesquisa. A primeira coisa que deveria fazer era escolher onde aconteceria a intervenção: teria que ser um local que tivesse uma verdadeira ligação afetiva comigo e, sem pensar duas vezes, escolhi o Alto do Bonfim, pois foi onde eu passei a minha infância e adolescência e foi determinante na construção do meu imaginário.

Naquela praça, um dos mais importantes cartões postais de Salvador, parte do conjunto arquitetônico que envolve a famosa igreja do Senhor do Bonfim, eu passei momentos de despreocupada felicidade, correndo de pés descalços, empinando pipa e jogando bola com os amigos, sem mencionar as primeiras descobertas de adolescente, quando no período da festa do Bonfim, que acontece em janeiro, nos reuníamos na praça para paquerar e jogar conversa fora.

Desse modo, partimos eu, Pitella e Monica, a minha esposa, que também teve a sua própria intervenção mais cedo naquele dia, uma sexta feira e, que é importante ressaltar, é o dia consagrado a Oxalá, que no sincretismo do Candomblé

com o Catolicismo é representado pelo Senhor do Bonfim. Chegamos na praça no Alto do Bonfim aproximadamente 18:30 e imediatamente começamos os preparativos. Foi somente nesse momento que eu vi surpreso as imagens que Pitella havia preparado para a intervenção e compreendi o forte aspecto sensível envolvido na obra, e por isso, a reação emocionada das pessoas que participaram das outras intervenções antes de mim. Aquelas fotografias, retiradas do seu acervo pessoal e com as suas próprias memórias, que ele singelamente posiciona sobre o local, que é, por sua vez, impregnado com as minhas memórias, são como o seu tributo e esse ato diz muito sobre a sua generosidade, pois ao contrário do procedimento natural dos fotógrafos que *retiram* as imagens das pessoas e lugares e as guardam pra si, ali estava ele *oferecendo-as*. Durante o tempo que acontece essa exposição performática, é muito interessante observar a construção poética baseada em um intercâmbio simbólico surgido da interação entre imagem e lugar: entre artista e observador. Nesse momento, era impossível não me emocionar vendo as imagens que, partindo de uma interpretação pessoal e sensível, são a sua tradução do que ele percebe em mim. Eu especialmente me lembro da belíssima imagem de algumas crianças brincando com um balanço sobre um rio, que ele justifica dizendo que, tal como elas, assim sou eu diante da vida e aquilo, além de me remeter aos meus dias de infância, retorna com sua própria carga simbólica e reveste-se em pura poesia, naquele momento e naquele lugar, me tocando profundamente.

Após aqueles maravilhosos minutos que duraram a intervenção, notamos que algumas pessoas começaram a se aproximar a fim de observar melhor o que estávamos fazendo ali e ao perceberem que eram lindas fotografias coladas sobre o banco de cimento da praça, gentilmente nos perguntam se poderiam retirá-las e levá-las para suas casas. Pitella então responde que é uma exposição feita para mim e que eu sou o dono delas, portanto teriam que me pedir para carregá-las embora. No entanto, eu percebo que na verdade, as fotografias impressas tiveram o seu tempo no acontecimento da performance/intervenção e aquilo que eles estavam pedindo eram o que restou *após*, e que eu respeitosamente quis devolver em agradecimento, ao local, e à vida, permitindo que eles a levassem consigo. Aquelas pessoas também eram participantes e iriam dar continuidade à obra muito depois de termos ido embora: pra mim eles sempre alimentariam aquelas fotografias com seus

olhares, em um perpétuo deleite visual, pelo menos em minha mente era assim. O extraordinário eu vi acontecer naquele momento mágico do tempo e espaço, que eu agarrei e guardei em meu coração e carregarei sempre comigo onde quer que eu vá, como uma jóia.



Fotos da Série Fernão (Roberto Pitella)

3.1.8 Manuela

No início não compreendi bem como seria a exposição, mas, como tinha que escolher um local de grande significado aqui na minha cidade isso já me deixou bastante FELIZ. Escolhi um local junto a minha mãe Yemanjá! A aldeia dos pescadores no Rio Vermelho tem um significado muito forte para mim que desde que me conheço como gente, sou filha de Yá e sempre freqüentei esse local como sagrado, prestando homenagens e deixando oferendas a dona do meu Ori.

Chegamos ao local e foi uma verdadeira emoção alguém falar sobre mim, através de fotos onde eu não estava presente. Falar através de momentos, paisagens, cenários, enfim através de imagens que no fundo tinham a ver muito com minha alma. Mas também acredito que a foto seja o reflexo da alma!

As pessoas iam passando e observando, tentando compreender o significado, se identificando com algumas delas ou mesmo apenas admirando o seu colorido. Eu analisei uma por uma e pedi para Pitella que me falasse um pouco sobre o significado delas.

Não conseguiria traduzir em palavras a minha emoção! Apenas consigo dizer que cada uma delas tem muito haver comigo! Registrei o momento também através de fotos e acho que essas fotos traduzem exatamente o meu sentimento no momento...



Fotos da Série Manuela (Roberto Pitella)

3.1.9 Ana

O convite consiste na escolha de um local em que me remetesse ao sentimento de que "AQUI É MEU LUGAR EM SALVADOR", na verdade acabei escolhendo um espaço; em frente à Igreja do Rosário dos Pretos – Pelourinho. Decidi fazer a foto neste lugar porque lá me sinto mais NEGRA, acho sim que o Pelourinho é o lugar de todos nós negros e negras de Salvador. Igreja esta, local de fé e resistência no passado, tem como tutora uma irmandade que curiosamente este ano está completando 325 anos de existência, composta somente por negros e negras onde todas as terças feiras é aberta para dar bençãos a todos e todas que procuram paz, daí surgiu uma festividade local conhecida como TERÇA DA BENÇÃO DO PELOURINHO.



Fotos da Série Ana (Roberto Pitella)

3.1.10 Téo

Partindo da ideia de Susan Sontag de que a fotografia é uma homenagem, me questionei muito à que foi esta homenagem feita pelo meu pai. A minha (nossa) memória, claro, pois nada é ou existe se não pela memória.

Mas primeiramente havia pensado, dada a sua exigência da escolha de um sítio para a exposição, que esta homenagem era a minha existência em um determinado espaço, território.

Porém neste exercício de escolha, percebi uma dificuldade tremenda na definição de um campo para este ritual. Pensei, andei e imaginei esta exposição em inúmeros endereços, pensando ser o meu território, mas não foi.

Na minha adolescência, meu pai lembra bem disto, tinha um fascínio pela cultura cigana e sua essência nômade, aterritorial. Não a toa (acho) o resultado do endereço, o local da exposição foi o local onde estava no momento em que ela devia acontecer, e não a toa era o muro em frente ao bar onde ocorria minha despedida, pois partia para outro país, para um território ainda desconhecido.

Esta homenagem me possibilitou e propôs uma reflexão incrível e saudável: qual é o meu território? Ou ainda, à qual, ou quais (ou quantos) territórios pertencem?

Como sempre, as propostas de meu pai são inquietantes, e como sempre, geram desequilíbrios que me fazem andar, percorrer territórios.

Por hora posso concluir que o único território que conheço a ponto de chamar de meu é minha memória e suas fronteiras chamadas de imaginação.

Obrigado pai, e nunca se esqueça, no país da nossa memória, onde mora a Dona Flor, o Picardi, a maniçoba, a farofa de caju da casa do Ildeu, estaremos sempre juntos.



Fotos da Série Téo (Roberto Pitella)

3.1.11 Pedro

Será que a partir de uma ou duas imagens poderemos vislumbrar o que 'queremos ser'? Acredito que sim, no entanto, nem todas as imagens do mundo são suficientes para vislumbrar 'o que realmente somos'.

Talvez seja por isto que continuaremos sempre a produzir imagens. O Louvre, o Ermitage, o Metropolitan, nunca é suficiente... Nos atraem para perto ou as atraímos. Seja como um amuleto, como uma caixa de recordações ou simplesmente como puro luxo, as queremos bem perto. Quando nelas vislumbramos um mundo que conosco ressoe, é certo que partiremos para uma viagem. Neste percurso indagamos: quero isto ou sou isto? E sem a confirmação de nada damos seguimento à construção de mais uma, mais duas.



Fotos da Série Pedro (Roberto Pitella)

3.1.12 ...ou onde habitam as imagens...

A exposição final. Realizada em Curitiba, no MAC (Museu de Arte Contemporânea do Paraná), como proposta final decidi que homenagearia a imagem. A cidade como imagem, as pessoas como imagem, as relações, as frestas, nas imagens, o tempo, os lugares. Pode-se entender esta exposição como uma síntese. Todos os lugares, todas as pessoas, estão de um certo modo, em cada foto. Pinteí aquarelas com imagens urbanas e fotografei detalhes das mesmas. As texturas da cidade aquarelada misturavam-se com as texturas dos retratos e da parede. Seriam aquarelas, seriam fotografias? São imagens. Com o nome geral de geografia. Assim, as etiquetas do museu indicavam: geografia I, geografia II, ..., para deste modo, indistintamente, todas as imagens tornarem-se uma possibilidade geopoética.

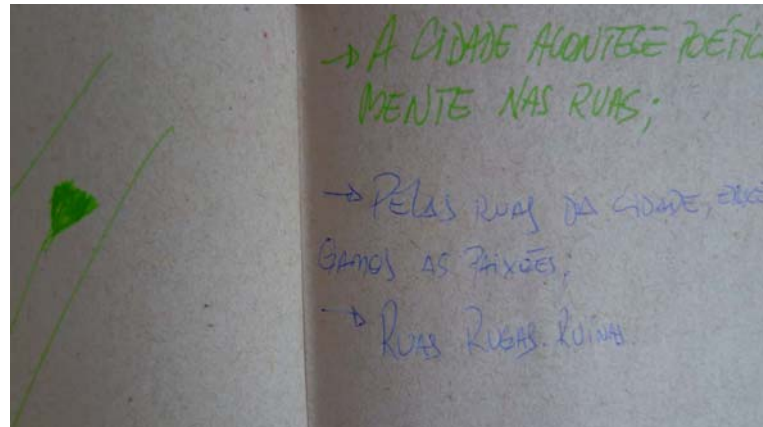
A cidade, a vida, como aquarela, líquida, escorrendo entre as relações. As relações escorrendo por entre as frestas aquareladas. Onde habitam as pessoas, as relações, as cidades?

...ou onde habitam as imagens...



Fotos da Série ...ou onde habitam as imagens... (Roberto Pitella)

3.2 DO PROCESSO



Fotos de acervo (Roberto Pitella)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tecer considerações finais sem que sejam conclusivas. Mais um desafio que se apresenta. Ao iniciar o mestrado já possuía tanto uma produção artística quanto uma vida acadêmica, como professor na Escola de Musica e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Mas quais seriam as relações teóricas que poderia descobrir e aprofundar minha busca tanto como artista e professor? Esta foi sem dúvida alguma uma das questões mais fascinantes do processo. Tantas descobertas depois, teóricas, artísticas e pessoais sinalizam o processo do inacabamento. Definitivamente não saio o mesmo.

Como proposto na dissertação, pensar uma geopoética do processo seria possível. Realizar um diante, dentro e um depois do mesmo. Afinal, assim como as palavras fazem coisas conosco e fazemos coisas com as palavras, as imagens e nós também realizamos um percurso infinito de possibilidades de trocas.

Espero ter conseguido realizar um pressuposto teórico e artístico que sirva para outros pesquisadores e de modo especial aos alunos de arte visual. Procurei situar a fotografia no mundo da arte e com a mesma paixão situá-la no mundo cotidiano, no mundo das relações vitais.

A fotografia relacional e líquida como procedimento artístico se mostra viável, como se mostra viável a dessacralização dos usos, tanto da cidade quanto de espaços tradicionais de fruição de arte, sem que com isto, os renegue. Não é uma negação e sim uma proposta de ampliação. Fica o desafio e a vontade, sem dúvida a necessidade de aprofundar a pesquisa sobre estes conceitos. Uma porta aberta para futura investigação. Da fotografia relacional, da geopoética visual. Pesquisar e aprofundar minha produção imagética para enfim:

colocar a arte sob a soberania da troca e do diálogo, preparando um lugar ativo para o espectador e orientando o procedimento em direção ao Outro, é, para a arte, um modo de entrar em ressonância com o mundo, de secularizar-se e, até mesmo, de resistir modestamente à exclusão do Outro, ao isolamento, ao individualismo.

Desta forma Andre Rouillé (2009, p.433) torna clara minha busca, meu desejo, de que a imagem fotográfica seja mais do que mídia e/ou ciência e seja uma ponte entre subjetividades vitais.



Fotos de acervo (Roberto Pitella)

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Bia. **Claricidade**: a cidade segundo Clarice. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **O surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1976.
- ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. **Encruzilhadas do olhar**. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BARROS, Armando Martins de. **Práticas discursivas ao olhar**. Rio de Janeiro: e-papers, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zigmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: NOVAES, Adauto. **Artepensamento**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009a.
- _____. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009b.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloísa Petti; CORREA, Elyane Lins. **Arte e cidades**: imagens, discursos e representações. Salvador: edUFBA, 2008.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. Práticas de sociabilidade na arte contemporânea. **visualidades - Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual UFG**, Goiânia, v.8, n.1, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia. **Facom**, São Paulo, n.16, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**. 6.ed. Curitiba: Posigraf, 2004.

FISCHER, S. Vidas em *deslugar*: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL LUSOCOM, 9., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Paulista/UNIP, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GUÉRIN. Michel. **O que é uma obra?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

JAQUES, Paola Berenstein. **A apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Salvador: edUFBA, 2007.

KOSSOY, Bori. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**. Brasília: Ed. UnB; Finatec, 2007.

MACIEL, Mario Luiz Belcino; VENTURELLI, Suzete. **Imagem interativa**. Brasília: ed. UNB, 2008.

MENNA BARRETO, Jorge. **Lugares moles**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 2007.

MODERNELL, Renato. **Em trânsito**: um ensaio sobre narrativas de viagem. São Paulo. Univ. Mackenzie, 2011.

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **Quando o cinema vira urbanismo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2007.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **A potência de existir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: ed. SENAC, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 2009.

SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luís Eduardo (Org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Editorial, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Alice Nataraja Garcia. A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer. **Espaço e Cultura**, n.25, p.17-30, 2009.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

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

VELOSO, Caetano. Cajuína. In: **Cinema transcendental**: gravadora universal/philips, 1979.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.