

ANA PAULA BARBOSA

**Imagens essenciais
convocação de espaços afetivos pela fotografia contemporânea**

Brasília (DF), 2019

ANA PAULA BARBOSA FERREIRA OTTONI

Imagens essenciais
convocação de espaços afetivos pela fotografia contemporânea

Trabalho de conclusão de curso de Teoria,
Crítica e História da Arte do Departamento
de Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Conceição
Ferraz Camargo

Brasília (DF), 2019

AGRADECIMENTOS

À minha filha, pelo frescor da sua existência. Ao meu marido, pelo incentivo e apoio, sem os quais não teria cursado esta graduação. À minha mãe, por sempre acreditar nos meus sonhos.

Aos amigos Sormani, João e Paulo, pelas trocas, afetos e gentilezas.

À professora Denise Camargo, pelo acolhimento, orientação, críticas e inspiração.

Aos professores Cecília Mori, Gê Orthof e Karina Dias, pelo acesso à utopia.

Às professoras Ana Avelar e Cinara Barbosa, pelas oportunidades de práticas curatoriais.

Ver uma imagem. Tentar escrevê-la (esta imagem, este ver da imagem). Meu corpo todo na jogada. Meu corpo em face do corpo da imagem, meu corpo ser até chamado por este outro corpo (passado, desaparecido) cuja imagem convoca, ou me faz convocar, a sensação. Mesmo que a imagem esteja pendurada numa parede, mesmo que seu mármore a retenha firme no chão, escrever esse olhar será dançar, galopar com ela. A dança como movimento psíquico de nossos corpos reais e imaginados, imaginados ajuntados, tudo aquilo que a imagem me dá.

Georges Didi-Huberman, 2015

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1** - Bernard Wiegandt - Rua São Clemente, Rio de Janeiro 1884. Óleo sobre tela. 96 x 69 cm. Coleção Sérgio Fadel. 1884. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Bernhard_Wiegandt_Rua_S%C3%A3o_Clemente%2C_Rio_de_Janeiro.jpg> Acesso em: 20/06/2019..... **14**
- Figura 2** - Augusto Malta. Bonde elétrico na Praia de Botafogo, 1910. Impressão em gelatina de prata 18,3 x 24,2 cm. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2782>> Acesso em: 20/06/2019. **15**
- Figura 3** - Helen Levitt. Sem título, 1940. Impressão sobre gelatina de prata. Acervo permanente do Albertina Museum, Viena, Áustria. Disponível em: <<https://www.albertina.at/en/exhibitions/helen-levitt/>> Acesso em: 20/06/2019..... **20**
- Figura 4** - Florence Paradeis. La mesure, 1994. Impressão Ilfocromático sobre dibond e laminado. 100 x 148 cm. Galeria In Situ. Paris, França. Disponível em: <http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/3810/paradeis_florence#oeuv-73> Acesso em: 20/06/2019. **21**
- Figura 5** - Tehching Hsieh. Art/Life One Year Performance, 1983-1984, New York. Tehching Hsieh, e Linda Montano. New York. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year>. Acesso em: 20/06/2019. **22**
- Figura 6** - Nigel Shafran. Ruthbook, 1992-2004. Disponível em: <<http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/15/>> Acesso em: 20/06/2019..... **26**
- Figura 7** - Stephen Shore. Granite, Oklahoma, 1972. Impressão colorida cromogênica. 12.7 x 19.1 cm. Tate Gallery, Londres, Reino Unido. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shore-granite-oklahoma-july-1972-p81327> Acesso em: 20/06/2019. **28**
- Figura 8** - Luíza Baldan. Diário urbano, 2004-2012. Impressão a jato de tinta em papel algodão. 45 x 60cm. Disponível em: <https://www.luizabaldan.com/projetos/diario-urbano/> Acesso em: 20/06/2019. **30**
- Figura 9** - Conhecidos de vista, 2013. Letícia Lampert. Disponível em: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista/> Acesso: 20/06/2019. **31**
- des caminhos, 2018.** Ana Paula Barbosa **38**
- permeáveis, 2019.** Ana Paula Barbosa..... **48**
- [in]dispensáveis, 2019.** Ana Paula Barbosa..... **52**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
I. CONVERGÊNCIAS	11
II. IMAGENS ESSENCIAIS	23
III. CONVOC[AÇÃO].....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56

INTRODUÇÃO

– Olha, olha de novo, vê... volta...

A natureza da relação com o meu objeto de pesquisa exorbita. Por isso, embora por muitas vezes tenha me enredado a pesquisá-lo, exclusivamente, pelas vias teóricas, não consigo. Transborda. Aquelas imagens, pela fotografia, se inscreveram em mim e eu devia buscar, sentir e fazer mais.

As imagens que me instigavam não eram as mais impressionantes de um ponto de vista técnico da fotografia. Também não se destacavam por seu formalismo estético, ou por temas específicos, como os retratos e os documentos, ou temas com ênfase social ou política. De modo algum, afirmo aqui que tais questões não me interessam, apenas que as imagens que me pungiram¹, que me despertaram a iniciar esta pesquisa, me impelindo a produzir, são de outra ordem.

Muito embora algumas das imagens que me afetaram tenham sido as mais simples, algumas guardando inclusive proximidade à uma fotografia mais corriqueira, elas brincavam comigo, me inseriam em um jogo com supostas obviedades que traziam algo em comum, uma essência, uma familiaridade e ao mesmo tempo, uma particularidade.

De modo geral, descritivamente, as imagens a que me refiro são fotografias de ambientes internos cotidianos – como parte de um quarto ou de uma sala – ou externos – como corredores, caminhos – em sua maioria sem a presença visível de pessoas. São imagens triviais que, exatamente pela sua frugalidade, operam um jogo de ambiguidades no que se refere ao seu caráter técnico e narrativo visível e sua afetividade pulsante.

¹ O termo pungir faz referência ao *punctum* definido por Roland Barthes em *A Câmara Clara*: (...) é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). P.30.

As considereei honestas, não de um ponto de vista de fidedignidade ao referente, mas no âmbito do seu potencial afetivo. Aquele sentimento me forneceu algumas pistas para começar a trilhar a minha investigação. De fato, o que via era representação, estava visto, entendido. Entretanto, o entendido era apenas o começo. E, assim sendo, tal premissa será direcionadora desta pesquisa: não embaçar a imagem em busca do mistério, contudo, sem reduzir seus possíveis atravessamentos culturais e sensíveis.

O que diferencia estas imagens das provenientes de outras linguagens das artes visuais? Por que este trabalho advém da fotografia contemporânea? Afinal, o afeto e os resultados ocasionados por ele poderiam ter sido ativados de outro modo? Sob a ótica de algumas especificidades da fotografia e da representação do cotidiano na arte contemporânea, tais questionamentos ensejaram o desenvolvimento do capítulo *Convergências*, pelo qual inicio com uma breve apresentação histórica sobre a aplicação da fotografia no século XIX e sua percepção pela sociedade da época, bem como sua inserção no campo das artes. Para tanto, recorro às abordagens de Annateresa Fabris e de Walter Benjamin. Deste princípio derivam as questões ontológicas articuladas neste trabalho por meio, principalmente, de Roland Barthes e André Rouillé. Por fim, Rosalind Krauss e Philippe Dubois são trazidos às considerações sobre a transformação da lógica de recepção e de produção das artes visuais a partir da fotografia, culminando com o que denominamos na atualidade de arte contemporânea.

Como nomear a produção à qual me refiro? Alguns autores a chamam de “fotografias simples”, outros de “fotografias do cotidiano” ou genericamente de “fotografia contemporânea”. Nesta pesquisa vou nomeá-las *essenciais*. Buscando a definição da palavra essencial, os seguintes significados me chamaram a atenção:

“1- Que constitui a parte necessária de algo; indispensável. 2 - Que existe como parte inerente de algo ou de alguém. 3 - Que é a parte mais importante em alguma coisa; fundamental². 1 - Condição principal e indispensável. 2 - Constitutivo da essência. 3 - Preciso, indispensável. 4 - Importante. 5 - Que tem as qualidades requeridas. 6 - Especial, característico³”

² Michaelis Dicionário da Língua Portuguesa, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=eXxj>>

³ Aurélio on-line disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/essencial>>

Essenciais. São partes. Partes, cortes da “máquina desejanter”⁴, extensão e limite. São todo. Todo o espaço visto, engendrado pelos artistas, pela fotografia. Entendo que o conceito de essencial como parte, mas indispensável e constitutivo, é aplicável e, diante do recorte imagético e temporal que será apresentado, estabelece relações outras, as quais são objetos desta pesquisa.

Os limites, a composição, o corte, os elementos são peças do quebra-cabeças das imagens essenciais. De imediato, estas imagens me indagam sobre o que pode ou deve ser visto, agenciam espaços afetivos, aguçam os sentidos e tiram das sombras o que passa.

A partir destas considerações, no segundo capítulo, *Imagens Essenciais*, apresentarei obras pela quais irrompeu o afeto, trazendo inicialmente Charlotte Cotton, a qual traçou um amplo cenário acerca da fotografia contemporânea e, amparada sob as observações de Didi-Huberman e Ronaldo Entler sobre este “tipo de produção”, prossigo em uma reflexão a respeito das escolhas dos fotógrafos e como estas fazem parte, bem como propiciam experiências estéticas a partir do cotidiano, tais quais apontadas por Susan Sontag e Hans Ulrich Gumbrecht, tendo em conta, ainda, algumas das proposições de Michel de Certeau e de Karina Dias, as quais, aqui, serão entendidas como processo ou método relacionados à produção artística contemporânea.

Finalmente, no capítulo *Convoc[ação]*, como observado no princípio, a minha busca pela compreensão do meu objeto extrapolará o expressamente teórico e partirá para algumas experimentações artísticas impulsionadas pelo afeto. Inicialmente procurarei identificar o afeto ao qual me refiro e, para tanto, trarei à pesquisa o conceito elaborado pelo filósofo Baruch de Spinoza.

Por conseguinte, invocarei Gilles Deleuze e Félix Guattari com vistas a propor uma breve reflexão sobre o desejo em seu aspecto produtivo. Mais adiante, amparada, em especial, pelas definições de devaneio sob o aspecto fenomenológico de Gaston Bachelard, trarei uma série de minha autoria baseada em possíveis derivas inseridas no cotidiano.

Por último, como realização poética e prática, recorrerei novamente a Bachelard, mas desta vez aos seus estudos sobre o espaço. Trarei, ainda, ao

⁴ Conceito de “máquina desejanter” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, desenvolvido na obra “O anti-Édipo”(2010, p.11-p.61) aplicado neste trabalho na relação entre o corpo do fotógrafo e dispositivo fotográfico, durante a prática artística.

processo de produção, a obra “Palomar”, de Ítalo Calvino, tendo em consideração sua demonstração de potência resultante do banal para a produção contemporânea e, finalizarei com Georges Perec, em sua abordagem não mecanicista, nos propondo de modo lúdico uma outra organização de percepções, partindo de jogos para apreensão dos microuniversos que, neste trabalho, denomino de espaços afetivos.

Espaços afetivos. Lugar de incompletude e trocas. Os espaços efetuados no recorte imagético derivam do íntimo e do cotidiano. Visualmente estão inseridos na arte contemporânea, propondo diálogos, permeando o visto com nuances históricas, fenomenológicas e artísticas. Assim sendo, minha busca ganhou um caráter rizomático, o qual, obviamente, não há qualquer pretensão em esgotar neste trabalho. O desejo é o de realizar possíveis percursos relacionais em um contato cossensível com este tipo de produção, tanto pela escrita como pela prática artística.

I. CONVERGÊNCIAS

O encontro com as imagens que me afetaram deu-se por meio da fotografia. Cabe pontuar que as imagens às quais me refiro fazem parte de um repertório artístico contemporâneo. Existem inúmeras possibilidades de suportes imagéticos com temáticas similares às que esta pesquisa investiga, no entanto, por suspeitar, desde o princípio, que a linguagem esteve intrinsecamente vinculada ao afeto ativado por um determinado universo de imagens, entendo que se faz necessário compreender, em linhas gerais, a inserção da fotografia na cultura de massas, as limitações e vocações da linguagem, bem como a sua aderência à arte contemporânea.

À época de seu surgimento, 1836, a fotografia veio responder, de acordo com Walter Benjamin (1994, p. 91), à necessidade de “fixar as imagens da *camera obscura*”, técnica utilizada desde o Renascimento, dada a obsessão dos pintores pela mimese até então. Ainda, de acordo com Annateresa Fabris, a fotografia advém da demanda por fidedignidade ao referente, como observa:

O sucesso do daguerreotipo pode ser explicado por aqueles fatores que expusemos de início. Proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão. (FABRIS, 1991, p. 13)

Desse modo, a fotografia, inicialmente, apresenta-se à sociedade supostamente despida de significados outros, que não uma cópia perfeita da natureza, para crítica e temor de alguns. Charles Baudelaire, o qual prescrevia a mimese baseada na experiência e imaginação do pintor, ataca frontalmente o invento de Daguerre:

Nesses dias deploráveis, uma indústria nova aparece, contribuindo bastante para confirmar a tolice em sua fé e para arruinar o que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulava um ideal digno dela e apropriado à sua natureza, isso é evidente. Em matéria de pintura e de estatuária, o Credo atual das pessoas, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário), é este: “Creio na natureza e só creio na

natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos de natureza repugnante sejam afastados, como um penico ou um esqueleto). Assim a indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta". Um Deus vingador atendeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela se diz: "Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia." A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. (BAUDELAIRE, 2010, p. 78-79)

De fato, a crítica de Baudelaire corrobora para a visão corrente da época de que a fotografia era, senão, uma técnica de reprodução de imagens. A fotografia em papel domina as produções fotográficas a partir dos anos 60, sendo "capaz de satisfazer à necessidade de uma difusão capilar das imagens de consumo", de acordo com Fabris. A autora, então, divide a história da fotografia em três fases que compreendem o desenvolvimento dos processos fotográficos e as relações com a sociedade do século XIX. Na primeira, que vai até os anos 50, apenas poucos e privilegiados têm interesse e acesso à fotografia, tendo em conta seu alto custo. Posteriormente, o acesso é espantosamente ampliado com o *carte-de-visite* de Disdéri, em virtude do baixo custo e a "vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos [...]" (FABRIS, 1991, p. 17). E, por último, a popularização da fotografia, em seu viés comercial ou artístico.

Interessante observar neste período de expansão da fotografia a tendência ao retrato cênico em busca da aproximação com a pintura. Os aparatos teatrais, antes reservados à pintura, ganham os estúdios dos fotógrafos com vistas a suprir um mercado ansioso por uma autoimagem notável. A autora classifica como "uma paródia da autorepresentação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo" (FABRIS, 1991, p. 21), a qual se reflete na carência de naturalidade nas cenas, nas quais os modelos ficam pouquíssimo à vontade em virtude da busca excessiva de encanto e status conferidos aos retratos antes realizados apenas por pintores e para alguns poucos privilegiados.

Em momento posterior, a fotografia documental dissemina-se, alcançando grande importância probatória, tornando-se, inclusive, peça obrigatória em processos judiciais e investigações criminais. Mas a partir do século XX especialmente, pela fotografia realizada durante viagens, para registros de locais desconhecidos visualmente pelos ocidentais, a fotografia incorpora à sua natureza, definitivamente, o deslocamento de espacialidades. O que é específico, distante, recolhido, escondido, pode ser exibido

em outros espaços. O deslocamento visual das espacialidades proporcionado pela fotografia torna-se mais evidente quando é apresentado algo novo à sociedade. Tal ideia é exposta pela autora no seguinte trecho:

A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção do espaço e do tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dessimilitudes entre os homens, pulveriza a linearidade temporal burguesa numa constelação de tempos particulares e sobrepostos. (FABRIS, 1991, p. 35)

Mas qual seria, para além da fidedignidade, no âmbito do deslocamento de espacialidades, a distinção de uma fotografia de paisagem para pinturas de Frans Post ou Bernhard Wiegandt? Neste sentido, a partir da observação de uma pintura de Wiegandt (figura 1) e uma fotografia de Augusto Malta (figura 2), como exemplo, entendo que o momento descrito pela autora foi crucial para a percepção suplementar da fotografia à sua natureza de reprodução de imagens, não obstante, este acréscimo tenha sido possibilitado por seu traço indicial. Benjamin nos oferece um insight perspicaz:

[...] na fotografia surge algo de estranho e novo: na vendedora de peixes de New Haven olhando para o chão com um recato tão displicente e sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real e que não quer extinguir-se na arte. (BENJAMIN, 1994, p. 93)

Ou seja, o que não quer ser silenciado, de fato, excede à pintura na fotografia. O observador, ainda que diante de uma imagem fotográfica abstrata, supõe uma indiscutível existência do índice, ideia que encontra associação no seguinte trecho:

A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1994, p. 94)

De um outro modo, Roland Barthes ainda amplifica a análise acerca da imagem reproduzida pela fotografia, decretando a morte do índice fora da dela, nomeando o deslocamento possível de “o retorno do morto”, nos remetendo também à posse simbólica do impossível:

[...] eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação como “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 2015, p. 17)



Figura 1 - Bernard Wiegandt - Rua São Clemente, Rio de Janeiro 1884. Óleo sobre tela. 96 x 69 cm. Coleção Sérgio Fadel. 1884. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Bernhard_Wiegandt_-_Rua_S%C3%A3oClemente%2C_Rio_de_Janeiro.jpg> Acesso em: 20/06/2019.



Figura 2 – Augusto Malta. Bonde elétrico na Praia de Botafogo, 1910. Impressão em gelatina de prata 18,3 x 24,2 cm. Instituto Moreira Sales. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2782>> Acesso em: 20/06/2019.

A fotografia torna-se, sem dúvida, o instrumento de posse e, do mesmo modo, de aproximação com o observador. Um instrumento de deslocamento do suposto real. Suposto sempre, por tratar-se de uma imagem, uma espacialidade vista, delimitada pelo fotógrafo. O todo ou a experiência não podem ser transportados, apenas imaginados e desejados. Benjamin, novamente, constata precisamente este anseio social:

[...] fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação através da sua reprodução. (BENJAMIN, 1994, p. 101)

Em outra via de análise, André Rouillé (1998) observa muito bem a busca da fotografia artística por uma diferenciação da chave documental apostando em recursos exagerados e fuga do “realismo plano e a trivial realidade das coisas e do mundo”, patinando em seus resultados ao se distanciar do seu “valor mágico” (BENJAMIN, 1994, p. 94). O autor, entende que os fotógrafos, em determinado momento histórico, acabavam por utilizar processos anacrônicos em busca de

similitudes com a pintura, movidos por uma pretensão artística. Desse modo, Rouillé utiliza o conceito de Gilles Deleuze e Felix Guattari⁵ relativo à desterritorialização e territorialização para entender o deslocamento da fotografia como documento:

Para falar como Deleuze, eu diria que a fotografia artística “desterritorializa” a fotografia documentária, que ela e a conduz para fora do território da estrita duplicação do real e da pura utilidade, mas que ela a “reterritorializa” em uma acepção passadista e arcaica da arte. (ROUILLÉ, 1998, p. 307)

No entanto, neste trabalho, opto por aplicar o conceito de desterritorialização e reterritorialização, como um lugar de possibilidades outras, não somente como um recalque da natureza da fotografia. Considero que as imagens, as quais serão apresentadas no segundo capítulo, advindas do olhar fotográfico em determinadas espacialidades e seus deslocamentos como matéria, olhadas novamente, ainda que capturadas sem opacidades ou pirotecnias do desejo de distanciamento do registro documental, também são desterritorializadas a partir do recorte do fotógrafo, pelos suportes nos quais são exibidas ou impressas e, finalmente, reterritorializadas não somente pela sua atual localização física, mas também pelo modo como são expostas e pelo tempo histórico no qual estão sendo revistas.

Outra vertente de deslocamento, só que exponenciado, é o que Rouillé (1998) denomina de “fotografia-matéria”. De acordo com o autor, com o decorrer dos anos, os artistas começam a dominar as técnicas da fotografia, passando a utilizar a fotografia como material artístico e não apenas como ferramenta para registro, como faziam os artistas conceituais da Land Arte e Performance. Segundo ele, a fotografia passa pelo que ele chama de uma “evolução capital”:

⁵ Trechos relativos aos conceitos de desterritorialização e territorialização desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra “Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia”:

“Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares (epistratos) e que é sempre relativa, tendo um reverso, uma complementaridade na reterritorialização. Um organismo desterritorializado em relação ao exterior se reterritorializa necessariamente nos meios interiores.” (1997, vol.1, p.68)

“E nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam. (1995, vol.5, p.44)

É essa passagem do instrumento para a matéria que caracteriza a “fotografia-matéria” é essa passagem que opera uma ruptura decisiva com a tradição documentária tanto quanto com a lógica da sua vertente oposta, a arte dos fotógrafos (...) Por ter se liberado das limitações da transparência documentária e das servidões funcionais a “fotografia-matéria” é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto a arte quanto à fotografia um campo de possíveis. (ROUILLÉ, 1998, p. 308)

Embora concorde com o ponto de vista abordado por Rouillé, compreendo que a “fotografia-matéria” estaria mais para uma ramificação, uma possibilidade da fotografia, do que para uma situação de rompimento com a tradição documental, levando em consideração o terreno que é atributo da fotografia – a imagem. A fotografia já é, por si só, rasgo no tempo, na materialidade e nas convenções da arte, não necessitando ser apenas uma das substâncias para se libertar das “limitações da transparência documentária”. Na verdade, seria como uma negação do que lhe é próprio. O autor conclui em seguida que a mimese observável na fotografia é um ponto de partida, e não mais um objetivo (ROUILLÉ, 1998, p. 309). Perceber isto é o que, efetivamente, libera a fotografia de seus compromissos temáticos e materiais para a sua perfeita aclimação à arte contemporânea.

Equitativamente, partindo do ponto máximo do desejo dos fotógrafos em ter a fotografia reconhecida como arte – o pictorialismo – no qual se buscou uma aproximação, de certo modo ingênua, com a pintura, esgotando seus recursos. Neste sentido, Philippe Dubois, baseado nas pesquisas de Rosalind Krauss sobre o tema, inverte a lógica do questionamento se a fotografia pode ou não ser considerada arte, pois já o considera superado. Desse modo, defende que a essência da arte contemporânea se tornou fotográfica. Para tanto, afirma que as vanguardas históricas tiveram papel preponderante nesta nova configuração. De acordo com o autor, Marcel Duchamp inaugura uma nova lógica nas artes visuais e compara o trabalho do artista com a fotografia em seus processos constitutivos:

A arte de Duchamp e a fotografia tem em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou. (DUBOIS, 1998, p. 256-257)

Em “Notes on the Index”, Rosalind Krauss especifica e denomina o processo artístico dos *ready made* como um possível deslocador, assim como o que ocorre com a fotografia:

O paralelo entre o *ready made* e a fotografia é estabelecido pelo seu processo de produção. Trata-se da transposição física de um objeto do continuum da realidade para a condição fixa da imagem da arte por um momento de isolamento ou seleção. E nesse processo, ele também lembra a função do *shifter*. É um signo que é inerentemente "vazio", sua significação é uma função de apenas uma instância, garantido pela presença existencial deste objeto apenas. É o significado sem sentido que é instituído através dos termos do índice⁶. (KRAUSS, 1977, p. 78)

Ou seja, em ambos processos, também se trata de um recorte delimitado pelo artista e inserido em um espaço expositivo. A autora aponta, ainda, que Duchamp e Man Ray já trabalhavam em uma lógica indicial, revertendo o caráter de simples representação na arte, lançando outras questões além da mimese.

A fotografia devolve à arte uma certa "imposição das coisas" (KRAUSS, 1977, p. 75). Sobre o caráter indicial da fotografia, a autora entende que foi essencial para sua diferenciação com a pintura, já que a última transitaria fundamentalmente no universos do símbolos:

Cada fotografia é o resultado de uma impressão física transferida por reflexos de luz sobre uma superfície sensível. A fotografia é assim um tipo de ícone, ou semelhança visual, que tem uma relação indicial com seu objeto. Sua separação dos verdadeiros ícones é sentida através do caráter absoluto dessa gênese física, que parece causar um curto-circuito ou desautorizar os processos de esquematização ou simbolismo, intervenção que opera dentro das representações gráficas da maioria das pinturas. E se o simbólico encontra seu caminho na arte pictórica através da consciência humana operando por trás das formas de representação, formando uma conexão entre objetos e seu significado, este não é o caso da fotografia. Seu poder é como um índice e seu significado reside naqueles modos de identificação que estão associados com o imaginário. (KRAUSS, 1977, p. 75)

Para compreender mais claramente o percurso da arte em direção ao índice, Dubois organiza um panorama das modalidades de produções artísticas na vanguarda, além do já mencionado *ready made*, incluindo o dadaísmo, o surrealismo, a fotografia aérea do suprematismo, a *pop art*, que vieram a contribuir, cada uma a seu modo, para a transformação da arte de essencialmente pictórica em fotográfica:

⁶ "Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object. Its separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seem to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings. If the Symbolic finds its way into pictorial art through the human consciousness operating behind the forms of representation, forming a connection between objects and their meaning, this is not the case for photography. Its power is as an index and its meaning resides in those modes of identification which are associated with the Imaginary."

Não existe nem regra a priori, nem precedência de princípio de uma sobre a outra. Antes um jogo de relações entre ambas, infinitamente variado e fora de qualquer axiologia, indo da cópia mais estrita às perturbações mais extravagantes do corpo-a-corpo mais físico à analogia mais abstrata. Cada artista, as vezes cada obra, tenta um golpe, experimenta, tranca um fio, fia um artil nas relações. São esses golpes, esses fios, esses ardis "fotográficos" que fazem finalmente a arte contemporânea. É aqui que se pode ver da melhor maneira possível, pela primeira vez, até que ponto, ao longo de todo o século XX, foi de fato a arte (e na maioria das vezes em sua forma mais instituída: a pintura) que se tornou "profundamente fotográfica." (DUBOIS, 1998, p. 279)

O que ocorre, segundo Krauss e Dubois, é uma modificação nos processos artísticos em decorrência da fotografia. Ambos citam alguns exemplos bastante significativos desta transformação, como o verificado em produções da *land art*, nos trabalhos de Richard Morris ou Richard Long, em que, desde a fase do projeto já eram elaborados fotograficamente para posterior exibição, ou em trabalhos de *body art*, nos quais antes a fotografia era mero registro, mas que, a partir de então, os corpos passaram a atuar em função do dispositivo. Dubois menciona, ainda, o trabalho do artista Arnulf Rainer, que se projeta para além do registro do corpo com a manipulação posterior das fotos com rasgos e intervenções:

Como estamos vendo, todas essas práticas contemporâneas (arte conceitual, ambiental, corporal, de acontecimento), embora partam dos antípodas da representação realista e da ideia de representação acabada, sempre terminam, apesar de tudo, em primeiro lugar, por utilizar a foto como simples instrumento "de segunda-mão" (documento, memória, arquivo), em seguida por integrá-la (conceber a ação em função das características do dispositivo foto), depois por se embeber, impregnar-se com sua lógica (a do traço, da impressão, da marca etc.) e, finalmente, por inverter as papéis, para voltar à própria fotografia como prática artística primeira, que por sua vez tomará emprestado da lógica das artes de ação alguns de seus usos criadores (A. Rainer). (DUBOIS, 1998, p. 290)

Rouillé, quando afirma que “[...] a arte, para quem a mimese agora não é mais o objetivo, mas o ponto de partida, se encontra, com isso, profundamente transformada”, (1998, p. 309) corrobora com a visão de Dubois que, de fato, a representação mimética não é a questão que converge com a arte a contemporânea, mas sim o próprio questionamento desta perspectiva realista:

De tal modo que, afinal de contas, por um lado, não é mais de forma alguma dimensão mimética da fotografia que a aproxima da arte contemporânea (esse era o caminho típico do século XIX), mas, ao contrário, a própria crítica dessa dimensão pretensamente realista e, por outro, as características de uma ordem completamente diferente, mais epistêmicas, que levam a fotografia a se aproximar de certas formas de arte não representativas que se inspiram com força em sua lógica interna específica. A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo. (DUBOIS, 1998, p. 291)

Na arte contemporânea, a não completude da obra por ela mesma, é um dos fundamentos essenciais. Uma obra de arte, em qualquer linguagem, não responde à todas questões, na verdade ela indaga e faz indagar, pressupõe um diálogo, uma participação do outro. Não tem o compromisso de solucionar. Seja pela aplicação de materiais ligados ao cotidiano, seja apresentada como recortes do próprio cotidiano, ainda que com representações realistas ou de caráter documental.

Desde a modernidade o interesse pelas ruas da cidade, contíguo ao interesse pelo cotidiano, se intensifica como pôde ser visto, por exemplo, a partir de Atget, passando por Helen Levitt (figura 3) e Robert Frank – em uma chave mais próxima à documental – ou como as representações de situações cotidianas em que Florence Paradeis (figura 4) se utiliza do *mise-en-scène* de uma forma deliberada.

Algumas das proposições de Michael de Certeau (1998) incluem relações com a cidade e com os objetos de um outro modo como apresentado no trecho a seguir, o qual se refere ao espaço como um “lugar praticado”:

Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo, é transformada em espaço pelo pedestre. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um. Sistema de signos – um escrito. (CERTEAU, 1998, p. 202)



Figura 3 – Helen Levitt. Sem título, 1940. Impressão sobre gelatina de prata. Acervo permanente do Albertina Museum, Viena, Áustria. Disponível em: <<https://www.albertina.at/en/exhibitions/helen-levitt/>> Acesso em: 20/06/2019.



Figura 4 – Florence Paradeis. La mesure, 1994. Impressão ilfocromo sobre dibond e laminado. 100 x 148 cm. Galeria In Situ. Paris, França. Disponível em: <http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/3810/paradeis_florence#oeuv-73> Acesso em: 20/06/2019.

Caminhar por outros caminhos que não os esquadrihados pela utopia urbanista planificadora, apropriar-se dos espaços e objetos do cotidiano lhes conferindo formas diversas de uso são algumas das premissas adotadas pelos artistas ligados ao dadaísmo e os performáticos, associados à arte/vida, como Tehching Hsieh e Linda Montano (figura 5).

Retomando, dentro de uma perspectiva relacionada à apropriação e realização consciente do cotidiano como experiência estética, o dispositivo fotográfico, por seu *modus operandi*, oferece a possibilidade de acessar imagens antes inacessíveis ou mesmo de registrar práticas como as propostas por Certeau. Adicionalmente, sua relação com o instantâneo, liberou o artista da dependência da estabilidade prolongada do fotográfico, oferecendo aos processos de trabalho da arte contemporânea uma inserção no cotidiano acima de outras linguagens artísticas. Benjamin já havia apontado para essa direção.

A câmera de tornou cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. (BENJAMIN, 1994, p. 107)



Figura 5 - Tehching Hsieh. *Art/Life One Year Performance*, 1983-1984, New York. Tehching Hsieh, e Linda Montano. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year>. Acesso em: 20/06/2019.

Susan Sontag em “Sobre a fotografia” discorre sobre a relação da sociedade contemporânea com o universo de imagens produzidas pela fotografia e aponta no trecho a seguir, especialmente, para o olhar atento ao fotográfico:

O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto das alegrias da observação, *connoisseur* da empatia, o flâneur acha o mundo “pitoresco”. (SONTAG, 2004, p. n.p.)

Diante desse contexto, a representação do cotidiano e a fotografia convergem, decisivamente, no desejo de partilhar e dialogar sobre experiências sensíveis por meio do banal. Tornando-se uma das principais linguagens adotadas na arte contemporânea, a fotografia pôde reconectar-se à sua natureza documental, deslocando espacialidades percorridas, vistas e agenciadas pelo olhar fotográfico, sem deixar de suscitar questões e provocações ao observador. Portanto, relativamente às imagens que desencadearam esta pesquisa, entendo que somente pela fotografia elas poderiam existir e gerar afetos próprios à linguagem.

II. IMAGENS ESSENCIAIS

Este capítulo é resultado da observação e investigação sobre um determinado grupo de imagens que, pela fotografia, advém de uma produção classificada como artística. A definição de Charlortte Cotton para fotografia contemporânea artística em sua obra “Fotografia como arte contemporânea”, a qual agrupa obras de 250 fotógrafos, sendo ela curadora e diretora artística de instituições museais, me parece pertinente e norteadora para delimitar esse embaralhado universo de possibilidades de produção (COTTON, 2013, p. 9):

Cada fotógrafo aqui representado assume o compromisso de dar sua contribuição ao espaço físico e intelectual da cultura. Numa interpretação das mais literais, isso significa que todos os fotógrafos que estão neste livro criam obras destinadas a serem expostas nas paredes de galerias e nas páginas dos livros de arte.

As imagens exibidas a seguir são algumas das que, enquanto observadora, me afetaram não somente pela estrita afeição, mas sim, pelo convite a agir, operar e a produzir, feito por elas. Ao observar tais imagens me pergunto: o que pode ou deve ser fotografado? Ao mesmo tempo, apenas olho e vejo um espaço afetivo, que parece tão displicente, de relance, mas que na verdade foi deliberadamente conquistado. Quem sabe, um lugar particular para o fotógrafo que o impele ao recorte.

Georges Didi-Huberman (2018) classifica como “leitura regozijante” um texto em que, segundo ele, Georg Simmel “reverte a perspectiva platônica da evidência sensível”, na qual o inapreensível estaria para além da imagem, citando o seguinte trecho:

O que está para além do conhecimento não é o que está detrás da imagem das coisas, o obscuro, o em-si, o inapreensível – mas, ao inverso, é justamente o imediato, a imagem plenamente sensível, a superfície das coisas virada para nós. Não é além, mas aquém da ciência que o conhecimento para. O fato de não exprimirmos em conceitos o que justamente vemos, tocamos, vivemos de não podermos fazê-lo entrar *tal e quale* nas formas do conhecimento – nós o explicamos de maneira totalmente errônea: como se justamente os conteúdos dessas formas escondessem algo misterioso e irreconhecível. (imagens-ocasiões, 2018, p. 135)

Ao mesmo tempo, Ronaldo Entler (2011) chama atenção para a aparente simplicidade deste tipo de resultado imagético no seguinte trecho:

Mesmo que tenha menor preocupação em demonstrar seu estatuto de construção cultural, essa fotografia que sobrevive e que negocia sua presença no contexto da arte contemporânea não pode ser chamada de ingênua: Ela não deixa de estar rodeada por discursos sofisticados, às vezes mais acadêmicos, às vezes mais poéticos, mas que sempre contrastam com sua simplicidade formal. (Fotografia contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos, 2011, p. 74)

Tratam-se de abordagens distintas. A primeira, uma crítica acerca do conhecimento produzido sobre a imagem, quase que negando a sua própria existência enquanto objeto visível. Já a segunda, alerta para uma suposta ingenuidade no conteúdo de parcela das produções fotográficas no âmbito da arte contemporânea. Ponderações pelas quais me guiarei.

Durante as reflexões, no decorrer deste capítulo, me posiciono como uma investigadora híbrida, valendo-me do suporte teórico dos pesquisadores e das fotografias que analiso e faço. Por isso, entendo que o que deve ser ou não fotografado está estreitamente relacionado ao que deve ou não ser exposto já que, no segundo caso, chegará ao observador. Em ambos pontos de vista, a questão é o cotidiano como tema de interesse na arte contemporânea, conforme abordado no capítulo anterior. Cotton toca a questão afirmando que: “A esse respeito, os artistas contemporâneos decidiram que, graças a um ponto de vista sensibilizado e subjetivo, tudo que há no mundo real é um tema em potencial.” (2013, p. 10).

Mas como se fazem determinadas escolhas dentro do universo cotidiano? Ao observar as imagens a seguir notaremos que não se aponta simplesmente a câmera para qualquer direção e aciona-se o botão de disparo, não obstante temas ou narrativas serem corriqueiros. O fato é que o aparente relaxamento da imagem, muito provavelmente, reivindicou um preciso delineamento do recorte e alguns disparos além do que é mostrado. Analogamente, em argumentação sobre a mítica do instantâneo como sendo aquele momento mágico no qual o fotógrafo em um só lance vê e captura uma impressionante imagem, tanto nos seus aspectos técnicos, quanto nos poéticos ou estéticos, tal como no instante decisivo de Cartier-Bresson ou, ainda, na *street photography*, Ronaldo Entler (2015) entende como uma visão limitadora sobre o fotógrafo:

Maneira simplista de pensar a fotografia, essa ideia cai por terra quando vemos a folha de contato de um fotógrafo: nele, percebemos que a presença do fotógrafo no local foi planejada, que a cena foi antevista, mapeada, cercada, que a imagem foi testada, refeita, negociada, e posteriormente editada. [...] Mas, ao isolar e supervalorizar o momento da tomada, cria-se a ideia de que a imagem surge como uma comunhão repentina entre o olhar e o mundo. Essa mística serve também para reintroduzir a ideia de “dom” numa produção que tantas vezes foi entendida como mecânica, desprovida de espiritualidade.” (A fotografia e o desejo de happening, 2015)

Ou seja, o que veremos nas fotografias a seguir não nos dá certeza sobre o modo ou a razão de terem sido realizadas, os quais exerceriam certo magnetismo, como o que ocorria com a *street photography*, dos anos 70, mas nos oferece questões sobre escolhas temáticas e espaciais. Para Susan Sontag (2004), o fazer fotografia é como um outro modo de ver tudo ao nosso redor:

Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. n.p.)

Neste sentido, o resultado imagético realizado por Nigel Shafran (figura 6), fotógrafo e artista britânico, é preciso. Observar o trabalho de Shafran é, inicialmente, questionar escolhas. No entanto, no momento seguinte, é perceber o quanto eventos que partem de um recorte particular do cotidiano do fotógrafo compõem uma espécie de diário, que é tão comum ao modo de vida urbano. Em Cotton, podemos ter algumas pistas sobre seu processo de trabalho, as quais corroboram com a visão exposta por Entler:

As fotografias de Shafran frequentemente usam formas encontradas na vida diária (...). Com um estilo fotográfico discreto, uso de luz ambiente e tempos de exposição relativamente longos, ele transforma essas cenas em observações poéticas sobre as maneiras como conduzimos nossa vida por meio de atos inconscientes de organização, empilhamento e exposição de objetos. Há algo de extremamente intuitivo no modo como Shafran trabalha. (...) seu processo consiste em se manter atento às possibilidades dos temas do cotidiano como meio de explorar nossas personalidades e estilos de vida. (COTTON, 2013, p. 121)



Figura 6 – Nigel Shafran. Ruthbook, 1992-2004. Disponível em: <<http://nigelshafran.com/category/ruthbook-1992-2004/page/15/>> Acesso em: 20/06/2019.

A imagem, a qual pertence a série “Ruthbook”, exhibe, ao centro, uma caixa de costura empilhada sobre um pequeno banco de madeira posicionado sobre mesinhas de plástico maiores. No entanto, no espaço escolhido pelo fotógrafo há alguns objetos e situações que remetem a processos em andamento. Ao fundo, uma janela trocada sem acabamento, um tubo de cola grande no lado esquerdo, uma caixa com pedras e uma ferramenta ao lado direito que parecem não pertencer ao cômodo. A cortina amarrotada dá a impressão de haver sido recém-instalada. Alguns restos de madeira no chão, próximos ao pé da mesa da televisão.

A cena, embora perfeitamente controlada e, ao mesmo tempo casual, indica um ambiente em transformação. A imagem que, em um primeiro momento se mostra crua e estática, revela outras camadas de percepção sem abandonar sua simplicidade temática. A potência afetiva deste trabalho se evidencia nas suas ambiguidades. O controle da luz, o corte aparentemente displicente, mas que seleciona cuidadosamente o que deve ser compartilhado do seu diário íntimo e doméstico,

aliado a uma certa incoerência do conjunto de objetos que compõem o cômodo são cuidadosamente delineados pelo fotógrafo.

A imagem funciona como relato, que acontece sempre em relação ao ponto de vista do fotógrafo e, neste caso, sobre o ambiente do próprio autor. Para Certeau (1998), os relatos têm a capacidade de elaborar ou desfazer espaços. Ele diferencia espaços e lugares do seguinte modo:

[...] lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Implica uma indicação de estabilidade. Existe espaço sempre que se tomam vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. (CERTEAU, 1998, p. 201)

Na fotografia do cotidiano vemos com clareza a proposição de Certeau, na migração de interesses de conteúdo em conjunto com a prática espacial onde só havia lugares ou até mesmo não-lugares⁷ (AUGÉ, 1994).

Nesta chave percebo parte da produção de Stephen Shore, fotógrafo norte-americano, como provocadora e bem-humorada. Embora a fotografia (figura 7) seja de 1971, período anterior à supermodernidade discutida por Augé, vemos na imagem uma mesa com alguns objetos e um lanche, os quais poderiam estar localizados, à época, em outros não-lugares. Não há qualquer particularidade em sua materialidade. Entretanto, Shore parece virar a mesa em nossa direção para nos mostrar sua superfície em relação ao restante do espaço, expediente evidenciado pelo seu enquadramento propositadamente enviesado. No centro, um prato com o sanduíche, mas Shore opta por nomear a fotografia de *Granite*, uma referência ao material da mesa que imita a pedra que dá nome à pequenina cidade de Oklahoma, na qual o espaço foi fotografado. E, trabalhando nesta imagem diante de um conteúdo tão banal, Shore afeta com sua atenção aguçada ao que permeia seu campo de visão e, ao mesmo tempo, nos introduz ao seu divertido esquema.

⁷ Em sua obra “Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade”, Marc Augé explora a relação da sociedade com o que ele definiu como não-lugar. Em linhas gerais o conceito engloba locais padronizados que podem ser encontrados em diferentes culturas, nos quais se espera um mesmo tipo de comportamento com regras gerais bem definidas e que despersonalizam os frequentadores. Em geral são lugares de passagem ou permanência reduzida.



Figura 7 - Stephen Shore. Granite, Oklahoma, 1972. Impressão colorida cromogênica. 12.7 x 19.1 cm. Tate Gallery, Londres, Reino Unido. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shore-granite-oklahoma-july-1972-p81327>> Acesso em: 20/06/2019.

O deslocamento de espacialidades inseridas no cotidiano é ponto crucial da fotografia artística contemporânea. Para além dos fotógrafos viajantes, exploradores, que fotografaram, e os que continuam saciando a curiosidade da sociedade desde o início do século XX (haja vista a quantidade de sites e programas sobre viagens), o deslocamento de espacialidades proporcionado pela fotografia atua de modo extremamente possante quando realizado pela via do cotidiano.

A transparência aparente deste recorte, bem como seu objeto, aproximam, também, por identificação. De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, a experiência estética é preenchida por “sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidas na nossa consciência” (2007, p. 54).

Ao observar uma fotografia em um espaço expositivo ou, ainda, pela experimentação de fotografar temas cotidianos, nossa visão sobre o banal é modificada. A fotografia se instaura em nós como um lembrete de que o que está à nossa volta tem um potencial para além do que estamos habituados a captar e estabelecer diálogo.

As irrupções poéticas no cotidiano ou, ainda, segundo Gumbrecht (2007), as “pequenas crises”, são desencadeadoras de experiências estéticas, já que “se opõem ao fluxo da vida cotidiana” (2007, p. 54). O estranhamento aos momentos ou objetos ordinários seria, assim, uma das formas de experimentação estética. Para Karina Dias (2010), a experiência se desenvolve por uma “aspiração paisagística” produzida “entre olhar e o espaço cotidiano”:

Nada mais banal para os habitantes da cidade do que subir ou descer a rua, nada mais rotineiro no corre-corre cotidiano que as várias vistas vislumbradas dos carros, ônibus ou metrôs. No entanto, é nessa absoluta banalidade que residiriam os instantes de paisagem. Capturá-los e mostrá-los em trabalhos artísticos seria como (re)ver, ver uma vez mais o que já teria sido tantas vezes (re)visto. Uma espécie de tautologia poética em que, pela constatação, a evidência nos é mostrada de tal forma que somos conduzidos a ver (in)comum. (DIAS, 2010, p. 147)

O trabalho da artista visual Luiza Baldan, promove um encontro com o olhar que “ajanela o cotidiano” (DIAS, 2010, p. 145) e que o transmuta em, no que denomino, recorte-paisagem urbana. A fotografia de Baldan (figura 8), a qual faz parte da série intitulada “Lagos”, apresenta um desfoque que projeta o espaço em profundidade, e o turva como uma lente míope que é forçada à enxergar a distância, mas que não detecta imperfeições, que totaliza o espaço em uma só visada. Uma escada com carpete vermelho, provavelmente de um hotel, um lugar de passagem, é apresentada pela artista como paisagem em essência, com horizonte e destino incertos.

No texto curatorial para a exposição coletiva “Lugar Nenhum”, realizada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, na qual foi exposta a obra da artista, Lorenzo Mammi e Heloisa Espada reforçam a ideia sobre a experimentação estética de quem vê, seja artista ou observador:

Em grande parte da fotografia recente, ao contrário, a experiência do mundo não se dá pela imagem, mas na imagem, como se o mundo fosse uma coleção e uma superposição infinita de imagens, cada uma remetendo a uma série potencialmente infinita de outras imagens. Não se trata necessariamente de formalismo, porque a referência a esse conjunto ilimitado de imagens não segrega da experiência do mundo; ela é, justamente, grande parte da experiência do mundo. Mas de um mundo sem fundo, queda livre de uma imagem a outra, sem que nunca possamos dizer que chegamos, não digo a um objeto, mas à reprodução fiel de nossa experiência imediata do objeto. (As imagens de Passaic, 2013)

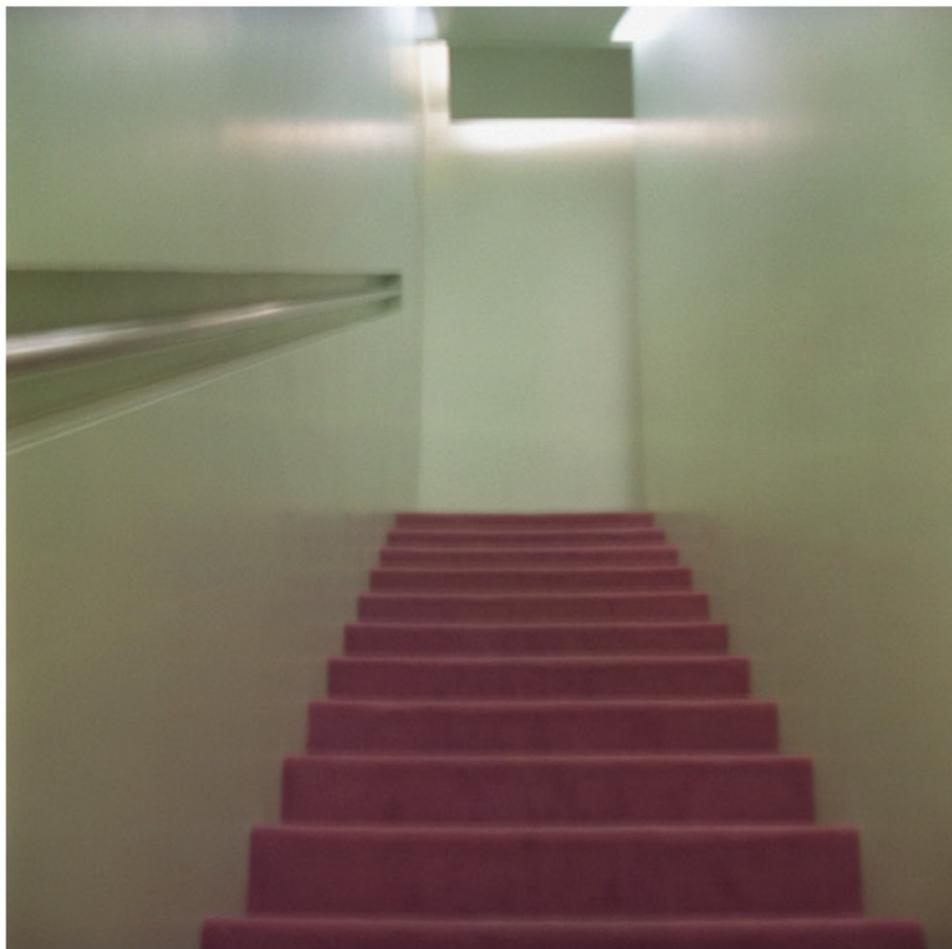


Figura 8 - Luíza Baldan. Diário urbano, 2004-2012. Impressão a jato de tinta em papel algodão. 45 x 60cm. Disponível em: <https://www.luizabaldan.com/projetos/diario-urbano/> Acesso em: 20/06/2019.

Em relação à própria experiência do mundo, a efetuação de espaços sugerida por Certeau não se limita à criação de novos percursos. Afinal, como perceberíamos as possibilidades espaciais com um olhar tão condicionado que, por vezes, nos assusta ao ponto de dirigirmos um carro até um determinado destino sem entender como lá chegamos. Estar atento ao caminho e ao que se acha à sua volta abre fissuras para o acontecimento estético como relatado por Dias:

Geralmente, quando sou interpelada por um detalhe inesperado no espaço cotidiano, a cidade se eleva diante dos meus olhos. Uma janela se abre, tudo parece diferente, o mesmo já é outro e o caminho de sempre ganha outro contorno. Esse instantes inesperados e fugidios trazem o arrebatamento porque somos travessados por aquilo que olhamos, tocados pelo espaço que nos envolve. (DIAS, 2010, p. 147)



Figura 9 – Conhecidos de vista, 2013. Letícia Lampert. Disponível em: <<http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista/>> Acesso em: 20/06/2019.

Quando o detalhe inesperado está nos presenteando dia após dia e num instante ele grita, pensamos em como nunca o havíamos notado. A fotografia que compõe a série “Conhecidos de Vista” (figura 9), de Letícia Lampert, artista visual e design, navega nesta linha de elaboração. Nela vemos a imagem de um cômodo de apartamento, provavelmente uma sala, na qual a janela ao fundo expõe outras habitações. O território da imagem, o cômodo, está invadido por outros espaços habitacionais. A imagem nos lança em um movimento pendular que projeta nosso olhar voyeurístico, ao tempo em que nos alarma sobre a invasão do outro. Nós os vemos e eles nos veem. Ao mesmo tempo, as habitações alheias compõem a paisagem intimista da fotografia. Lampert, em uma leitura aguçada do espaço urbano, atenta para o quanto locais, a priori íntimos, são, na verdade, compartilhados fora do círculo doméstico e partilha desta impressão com o observador.

Finalmente, em todos os trabalhos apresentados a deriva advinda do íntimo é explicitada nas imagens. São olhares e convocações a espaços particularizados pelos fotógrafos, os quais cingem a intimidade consciente de cada um. Entretanto, ao

observar estas imagens essenciais, justamente por sua simplicidade temática, ou por ser recorte não tradicional – em um sentido mais relacionado ao apuro técnico ou estético declarado – ou ainda, por deslocarem espaços tão familiares, me deixo afetar. Um afeto que, para compreender o que está posto diante de mim, necessita ser produtivo, não somente em palavras, mas também pela experimentação fotográfica e artística, que serão relatadas e seus resultados partilhados no capítulo a seguir.

Eu objeto: feito jato eu joga isso ante os nossos olhos. Eu constituo em objeto sob nosso olhar, eu localizo ante a nós. Mas também: eu nos localizo – e questiono esse local – ante a ele. Eu exponho a coisa e nos exponho a ela. Eu aprocho de nós. Eventualmente, eu nos reprocho por dela termos desviado o olhar. De sorte que tornar visível será sempre ao mesmo tempo objetar certo estado de coisas, quando as coisas estão somente “no estado”, ou seja, nem tão estranhas para serem vistas e interrogadas.

Georges Didi-Huberman, 2018

III. CONVOC[AÇÃO]

A causa deste meu percurso é o afeto. Chegando a esta afirmação, estou considerando que há resultados advindos de uma relação com ele, o afeto. Desse modo, percebo que a afecção experienciada vai além do *punctum* barthesiano que na foto “[...] me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2015, p. 29) pois, no último caso, não há necessariamente um impulso à elaboração, à geração. Neste sentido, embora os estudos de Baruch ou Benedictus de Spinoza sobre o afeto datem de 1677, entendo que são aplicáveis ao processo vivenciado neste trabalho.

Em suma, o filósofo interpreta o corpo e a mente como uma unidade na qual a relação entre ambos seria instantânea e não mais como se fossem substâncias separadas. Ou seja, fariam parte de uma única substância.

De acordo com Spinoza (2016), as afecções, então, atingiriam a substância (corpo e mente), concomitantemente. Entretanto, para o autor, o corpo é considerado um atributo extensão e a mente um atributo pensamento, sendo o corpo um conjunto de outros corpos menores, os quais seriam responsáveis pelas funções motoras, e a mente, a concepção do próprio corpo. Isto posto, corpo e mente não justificariam um ao outro, mas sim responderiam simultaneamente, de formas diferenciadas, às interações com outros corpos, processo responsável pela essência do ser - o *Conatus*, definido por Spinoza do seguinte modo: “Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar no seu ser”, (SPINOZA, 2016, p. 1745) isto é, seria uma busca do que é importante para a substância, em razão das afecções, pois são elas que a definem. Guilles Deleuze nos diz:

A cada instante, portanto, as afecções determinam o *conatus*; mas a cada instante o *conatus* é a procura daquilo que é útil em função das afecções que o determinam. É por isso que um corpo vai sempre o mais longe que pode, tanto na paixão quanto na ação; e aquilo que ele pode é seu direito. (2017, p. 177)

Dito isto, Spinoza (2016) afirma que o corpo humano pode ter a sua potência de agir aumentada ou diminuída em razão do afeto.

Destarte, entendo que o afeto pelo contato com outros corpos (as imagens) derivou em ação para o desenvolvimento deste trabalho e transformação do meu corpo, compreendido como essência. Esse algo passou a me constituir. Contribui ainda para esse pensamento o que Spinoza afirma a seguir: “a mente é tanto mais capaz de considerar este ou aquele objeto, quanto mais o corpo é capaz de ser estimulado pela imagem deste ou daquele objeto.” (2016, p. 1691).

Ainda, de acordo com a Teoria dos Afetos de Spinoza, todos eles são provenientes de três afetos básicos e da relação entre si: o desejo, a alegria e a tristeza. Com eles a vontade de perseverar no ser é aumentada ou refreada. O autor acredita ser a definição de desejo, o apetite “com a consciência que dele se tem” (SPINOZA, 2016, p. 1781) e entende que o desejo é a essência do homem.

Prosseguindo ao contexto da ação, tal ideia sobre o desejo encontra eco em Gilles Deleuze e Félix Guatari (2010), os quais elaboraram o conceito de “máquinas desejanter”, tendo o corpo humano como objeto inicial de estudo. Segundo os autores, o desejo seria o princípio imanente da produção. A produção, no caso, é entendida como um processo e dele fariam parte a máquina-órgão e a máquina-fonte: “É que há sempre uma máquina produtora de fluxo e uma outra que lhes está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca)” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 16). De acordo com o conceito, o corte seria tanto a função primordial das máquinas, quanto o próprio resultado obtido, “Longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como continuidade ideal” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 11).

Me encontro agora em posição de observadora e agente da elaboração. O observador vê, o fotógrafo efetua, engendra, maquina, mesmo o que parece mais banal. Entendo que o trabalho reside em, além de ver ou mostrar, encontrar a melhor maneira de partilhar o objeto afetivo.

Atenho-me, especificamente, ao conceito de máquinas desejanter e compreendo que a produção do fotógrafo e o desejo de partilhar, oriundos da pulsão inicial, fundariam o olhar, o dispositivo fotográfico, a pós-produção, a seleção e a exibição das fotografias, como máquinas-corte. Assim, o fotógrafo começa a efetuação do espaço afetivo pelo desejo, acessando suas máquinas desejanter em um processo de apreensão e corte que podem possuir infinitas etapas, já que os

resultados sempre são consumidos, impelindo a novas pulsões, de acordo com Deleuze e Guattari (2010).

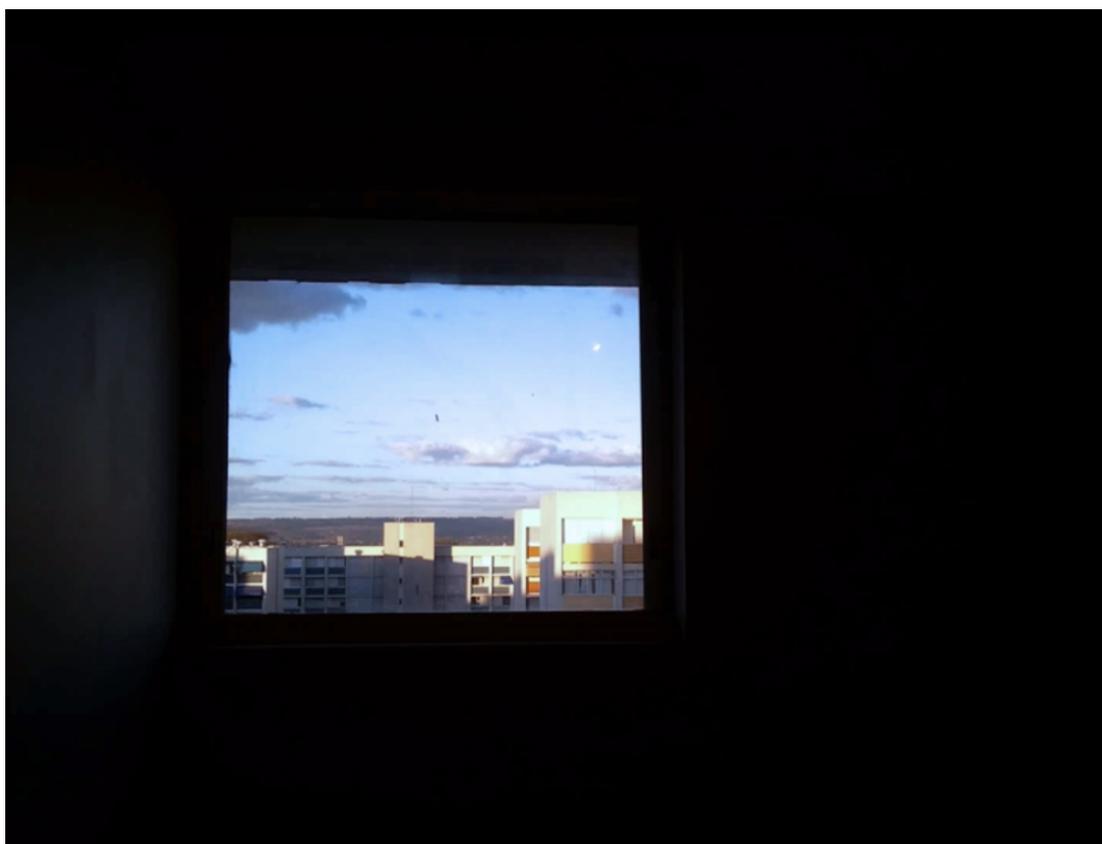
Retomando as práticas cotidianas, algumas já abordadas, considerando as propostas de Certeau, inicio a minha aplicação artística, afetada por outras produções, as quais, a partir de então, me constituem. Alçando a flânerie à importância dentro de um cotidiano cada vez mais alvoroçado, são acessados registros de percursos não lineares, os quais se integram a um olhar aguçado sobre detalhes de pequenas derivas.

Neste caso, trata-se de uma experimentação de estranhamento sobre caminhos percorridos, nos quais são identificados recortes que não necessariamente sugerem o espaço urbano, mas que lá estão inseridos. Com a câmera do celular sempre ao alcance para balizar e suportar o recorte destes fragmentos diários tão concernentes ao meu íntimo, inicio um exercício, o qual denomino *des* caminhos. “des” – artigo francês que significa quantidade indeterminada para substantivo de qualquer gênero no plural.

Em uma operação controlada por um devaneio poético, posso ver e imaginar microrrelevos, passagens inventadas, outras moradas, afinidades cromáticas e conflitos territoriais no trajeto.









O devanear tornado linguagem encontra correspondência no devaneio de Gaston Bachelard (1996). Cabe esclarecer que, de acordo com o autor, o devaneio do qual trata sua obra é relacionado à fenomenologia. Inicialmente, Bachelard intenta elucidar a diferença entre o seu objeto de estudo e o devaneio associado ao psíquico. O filósofo afirma que para se estudar o devaneio no campo da fenomenologia faz-se necessária a presença da consciência e que, para tanto, será essencial que se resolva este dilema. O autor entende que o devaneio no qual se perde a consciência está próximo ao do sonho noturno e que, nesta forma, é tratado pelas áreas relacionadas ao psíquico, dissolvendo assim, a imagem do devaneador tradicional (o que perde a consciência) e denominando o seu objeto de estudo “devaneio poético (BACHELARD, 1996, p. 6).

Bachelard aponta para a infância como tema relevante no construto de devaneios na vida adulta, em especial quando estamos mais amadurecidos. O autor constata que a infância está presente em toda a nossa existência e que a acessamos mediante solidão. Para tanto, baseia esta associação no fato de que quando crianças, em nossa solidão, imaginamos, devaneamos sem qualquer fronteira. O sonho acordado infantil é livre e extenso. Posteriormente, nos afastamos da criança, absorvidos pelo utilitarismo. Entretanto, de acordo com o autor, na solidão, podemos lembrar dos devaneios da infância:

Por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta. Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel. (BACHELARD, 1996, p. 21)

Retorno aos meus cortes e percebo o quanto do “devaneio voltado para a infância” (BACHELARD, 1996) regeu aquela experimentação. Um olhar detido nas coisas das quais não se tem compreensão. Sejam os elementos da natureza ou os industrializados, quase tudo do que temos algum entendimento faz parte de uma abstração. Temos fórmulas exatas para explicar a composição de todas as coisas, e assim, tentar controlá-las, sintetizá-las. Entretanto, no campo fenomenológico, não passam de ideias para amansar as inquietudes do ser. Todavia, o não-saber infantil não é dotado de críticas pré-estabelecidas e se embrenha nas contingências sem receio.

Naquele exercício, em cada mínimo recorte apresentavam-se questões que impulsionavam outras, em um constante desenrolar de pensamentos. Nas imagens selecionadas a presença dos meus não-saberes, dos meus olhares, meus percursos de infância. Pequenos espaços que me projetavam em devaneios. Fragmentos imagéticos que compunham o meu percurso de uma forma desordenada para um modelo lógico, e que, ao mesmo tempo, recolocavam em ordem o meu eu.

Ítalo Calvino (1994) logra expressar tal processo com acuidade em “Palomar”. A obra narra alguns breves momentos da vida cotidiana de um homem, por assim dizer, comum, chamado Palomar, o qual sob pequenas circunstâncias, deliberadas ou não, coloca-se em estado de devaneio. Seja descansando, ou até mesmo em uma fila de compras, o senhor Palomar quer o saber, mas de um modo, por vezes, disfuncional. O trecho a seguir, entre inúmeros outros, manifesta esse procedimento:

Enquanto se estende numa espreguiçadeira e “trabalha” (na verdade tem ainda outra sorte: a de poder dizer que trabalha em locais e ambientes que se diriam do mais absoluto repouso; ou, melhor dizendo, está condenado a sentir-se obrigado a não deixar de trabalhar, mesmo quando repousa sob as árvores numa manhã de verão) [...]. (CALVINO, 1994, p. 16)

Palomar sempre possui a disponibilidade do olhar. Quero dizer com isso que ele possui um olhar para além do apenas ver tudo que já compreendemos de modo abstrato. Observando o céu noturno por um telescópio, Palomar, de posse de um mapa de constelações, sente-se um pouco atordoado por não conseguir entender ou localizar tudo o que nele se encontrava e muda seu foco de observação para a escuridão em busca de alguma “estabilidade”, no entanto percebe que sempre há mais a ser visto se olharmos com disponibilidade:

Se os corpos luminosos estão prenhes de incerteza, só resta confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu. Que pode ser mais estável do que o nada? Contudo, não se pode, nem mesmo do nada, estar cem por cento seguro. Palomar, onde vê uma clareira no firmamento, uma brecha oca e negra, lá fixa o olhar como que se projetando nela; e eis que também ali no meio toma forma um grãozinho claro qualquer ou uma pequenina mancha ou sarda; mas ele não chega a estar seguro se elas estão naquele lugar de fato ou apenas tem a impressão de vê-las. Talvez seja um clarão como aqueles que se veem rodar mantendo-se os olhos fechados (o céu escuro é sulcado de fosfenas como o reverso das pálpebras); talvez seja um reflexo de seus olhos; mas poderia ser também uma estrela desconhecida que emerge das profundezas mais remotas. (CALVINO, 1994, p. 29-30)

O não-saber torna-se a única certeza neste processo. O não-saber sobre um suposto saber. Para as imagens, Didi-Huberman compreende o não-saber como uma incitação à deriva que converteria o nada em movimento:

Contentemo-nos em admitir que as imagens veiculam, muito a miúdo, algo assim como um não-saber. Mas o não-saber não é para o saber o que escuridão completa seria para a luz plena. O não-saber se imagina, se pensa e se escreve. Ele vira, então, outra coisa que não “o nada” do simples desconhecimento ou da simples escuridão, e nos tornam desejantes de revê-los. Como quando os vagalumes fazem uma noite de verão dançar, por exemplo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 23)

Retomando meu experimento, esclareço, para fins de efetividade, que o percurso material realizado no presente não é o mesmo da minha infância. Não são lembranças exatas que se põem ao meu olhar, mas sim fragmentos. Um presente chamuscado pela infância que potencializa a experiência. *Des* caminhos foi realizado, quase em sua totalidade, em espaços urbanos ao ar livre. Contudo, no retorno ao meu apartamento fiz uma fotografia da escadaria dos fundos do meu prédio.

A imagem me pareceu tão desoladora e ao mesmo tempo tão familiar que me intrigou. A fotografia, em si, não me agradou, mas a imagem me feriu. Comecei a me lembrar da minha relação com os corredores e escadarias dos fundos dos prédios.

Passei parte significativa da minha vida em Brasília. No Plano Piloto, bairro no qual resido atualmente, muitos prédio são vazados, ou seja, uma habitação ocupa os dois lados do prédio. Na parte da frente, em cada andar, localizam-se um pequeno hall de entrada e um elevador. A maioria das pessoas, residentes, funcionários ou visitantes transita por estes espaços. Já na parte de trás, nos “fundos” do prédio, em cada andar, está presente outro pequeno hall, o dos fundos, as escadas, e um elevador geralmente destinado ao transporte de móveis, lixo, bicicletas e outros objetos. Nesta configuração os apartamentos possuem uma porta na frente e uma porta nos fundos.

Bem, na infância morava em um desses prédios, no qual havia muitas outras crianças de idades próximas a minha. Inúmeras vezes, estranhamente, brincávamos nas escadarias dos fundos, não obstante utilizarmos a área ao ar livre. Neste momento, comecei a compreender a fotografia da escadaria no meu exercício. O que havia naquele espaço relegado a usual desimportância dos fundos, maltratado e de passagem? A partir de então, passei a observar estes espaços cada vez com mais curiosidade.

Inicialmente, visitei todos os halls de entrada, os da frente, de cada andar, em alguns prédios com o mesmo modelo de habitação. Constatei que, embora haja um esforço hercúleo, especialmente em Brasília, com vistas à padronização, cada morador, a seu modo, busca exprimir algo de pessoal naquele espaço. Analogamente,

pensei no que tentamos mostrar de nós, na superfície, para a sociedade. Imaginei, a grosso modo, que nas instâncias de Freud⁸, o hall de entrada estaria para o resultado de uma mediação do superego sobre o ID. A aparência daqueles espaços é individualizada, mas não se aprofunda, é dotada de um freio social que a faz aceitável para a maioria. Como meu interesse era centrado na parte dos fundos, não fotografei aqueles espaços, até porque são, de modo geral, mais conhecidos, pois existem em todos os prédios de qualquer localidade as chamadas entradas “sociais”.

Início minha peregrinação pelos espaços dos fundos. Como já esperado, diferentemente das entradas da frente, estes são menos ostensivos e, de forma geral, mais mal cuidados. Entretanto, exibem características individuais, seja no aspecto de conservação estético de cada porta, seja nos objetos escolhidos para estarem à mostra. De um modo cartesiano, poderia se pensar que os moradores não têm interesse em cuidar do espaço porque este é menos frequentado. Contudo, se assim o fosse, não haveria uma escolha, um posicionamento de outros objetos naquele local. Talvez um nada. E como Palomar, e Didi-Huberman, mirando no suposto nada, topo com outros elementos e, nesse jogo com outros corpos, realiza-se um movimento.

Nesta prática, mais preparada, levo uma câmera para fotografar tais espaços. Caminho pelas escadarias. Em a “A vida modo de usar”, romance composto por histórias independentes sobre o cotidiano dos moradores de um condomínio, que se conectam por alguns detalhes, assim como em um *puzzle*, Georges Perec (2009) nos traz, de modo pormenorizado, a descrição do prédio, de objetos nele encontrados e da personalidade de cada morador. Seu ponto de partida, capítulo I, é a escadaria:

Certo, a história poderia começar assim, aqui, desta forma, de maneira um tanto lerda e lenta, neste reduto neutro que é de todos e não é de ninguém, onde as pessoas se cruzam quase sem se ver, onde a vida do prédio repercute, distante e regular. Do que se passa por trás das pesadas portas dos apartamentos só se percebem no mais das vezes os ecos perdidos, os fragmentos, os esboços, os contornos, os incidentes ou acidentes que se desenrolam nas chamadas “partes comuns” [...] Eles se entrincheiram em suas partes privativas – pois é assim que se chamam – e gostariam que nada dali saísse [...]]É por esse motivo que a escadaria permanece um lugar anônimo, frio, quase hostil. (PEREC, 2009, p. 16)

⁸ De acordo com Paulo Endo e Edson Sousa (2013) no ensaio bibliográfico *Itinerário para uma leitura de Freud*: Freud propõe uma instância psíquica denominada supereu. Essa instância, ao mesmo tempo em que possibilita uma aliança psíquica com a cultura, a civilização, os pactos sociais, as leis e as regras, é também responsável pela culpa, pelas frustrações e pelas exigências que o sujeito impõe a si mesmo, muitas delas inalcançáveis. Daí o mal-estar que acompanha todo sujeito e que não pode ser inteiramente superado (...) P.10.

Interessante encontrar nesta parte da narrativa de Perec correspondência com a afecção sofrida por meio da imagem da escadaria do meu prédio e, contudo, pensar que a hostilidade e a frieza daquele espaço nunca foram barreiras para as brincadeiras na infância – e aí, talvez, resida o motivo da conexão. Nas escadarias se desenhavam os devaneios daquela solidão da infância, mencionada por Bachelard. Lá se constituía a morada da imaginação, um refúgio de ideias livres:

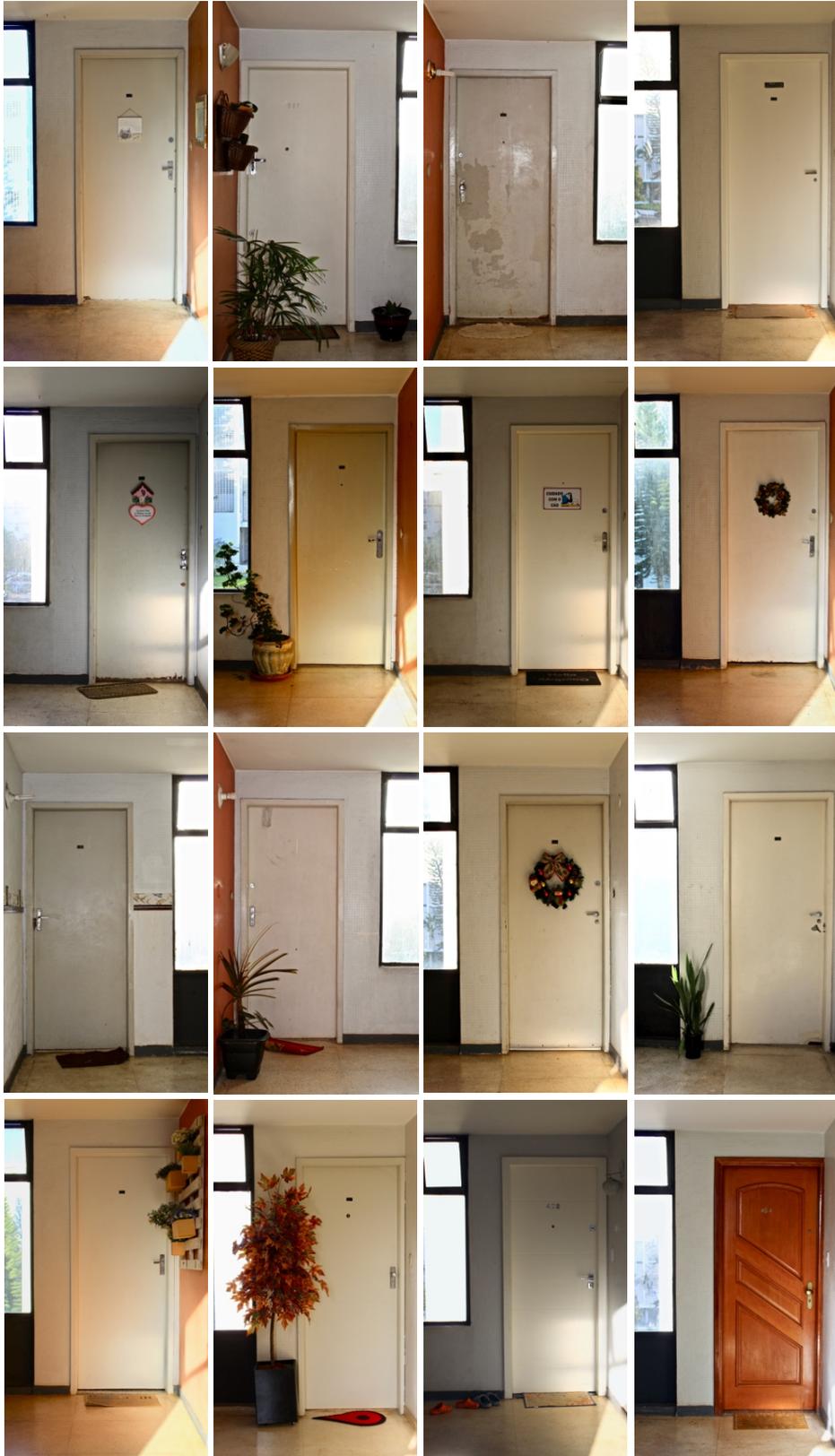
A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranquilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância. (BACHELARD, 1996, p. 94)

Mais adiante em minha peregrinação, começo a pensar sobre as portas dos fundos e o espaço próximos a elas. Entendo que os espaços dos fundos, nos prédios que percorri são, de certo modo, revelados por alguma expressão dos moradores se os olharmos detidamente. Em quase a totalidade das portas observadas havia breves traços, indícios dos moradores. No entanto, esses ecos mostravam-se com menos pudores que no hall de entrada.

Estas portas/barreiras eram assimiladas em uma outra chave de vínculo. Nelas, ou ao lado delas, repousavam dizeres, sapatos, tinta velha, planta morta, planta viva, planta de plástico, luz queimada, festa passada e tapete velho. Penso... o que depois dela, depois de mim, reside aí? O que foi escolhido para estar aqui, à minha vista e não foi jogado fora ou guardado? Há algo entre o entre e o eu que não alcanço. Entre o dentro e o fora há uma barreira, a porta. Todavia, entendo que naquele espaço existem escolhas cuidadosas do que se quer exibir, no entanto, os objetos das escolhas são mostrados providos de um certo desprezo, tendo em conta o espaço no qual se localizam. Bachelard (2008) analisa o aspecto ativador da porta como matéria convidativa, ou não, entre o dentro e o fora:

[...] Então quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada. (BACHELARD, 2008)

O autor afirma antes que o homem é o “ser entreaberto” (BACHELARD, 2008), ambíguo, que deseja mostrar-se e ocultar-se ao mesmo tempo. O ser também reside na porta, antes e depois dela. Ela é o seu “cosmos”. Assim sendo, pela porta dos fundos mostra-se o inadequado, o ultrapassado, o que não cabe, o não tão ocultado, mas que faz parte do ser. Pela porta dos fundos o ser transborda sua intimidade, tornando as barreiras permeáveis.





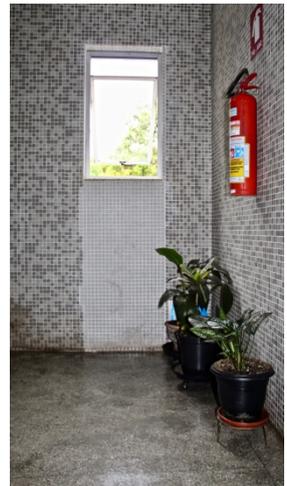
Para a série “permeáveis” foram fotografadas portas dos fundos de edificações que seguem o padrão de moradia dos anos 60, proposto no projeto urbanístico do Plano Piloto. A iluminação solar nesta série surge em contraponto ao objeto do estudo, o qual estaria inserido em uma lógica mais soturna. Optou-se pela exposição das fotografias lado a lado e próximas umas das outras, compondo uma instalação na qual é possível observar minuciosamente as portas das moradias em sua individualidade ou em seu conjunto sem ater-se aos detalhes. Monta-se o quebra-cabeças ou se olha para cada peça em particular, sem desconsiderar que estão conectadas de algum modo.

As pequenas áreas denominadas de hall dos fundos, além de abrigarem as portas, são compostas de escadarias e pequenos corredores. Como já apontado por Perec, são locais de passagem. Um espaço que passa. Passa muitas vezes sem deixar registro ou passa como as “apercebenças” de Didi-Huberman:

(...) quando aquilo que me aparece deixa, antes de desaparecer, algo assim como o arrasto de uma questão, de uma memória ou de um desejo (...) e que merece, portanto, sempre em meu uso ou bricolagem de escrita, o tempo de trabalho, ou de jogo (...) (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 135)

Passando de um andar ao outro, me encontro com demais objetos, composições e estruturas. Restos dispensáveis (nem tanto) de um cotidiano do qual se põe mais ou menos à mostra. Novamente um jogo me sobreveio. Estas imagens mais me parecem peças sem par dos antigos jogos da memória. Não há correspondentes exatos entre eles, porém alinham-se em um cenário composto de uma espécie de abandono controlado. Seu rebaixamento estético e temporal está à vista de todos – mas não de muitos – e assim como na exibição das portas, a série [in]dispensáveis é composta de imagens exibidas próximas umas das outras com alguns espaços vagos, os quais poderiam estar reservados aos seus pares.

[in]dispensáveis, 2019





Uma vez mais me ocorre Palomar ao perceber que habito um lugar no qual tantos projetos de uma vida funcional e utilitarista foram esquadrihados detalhadamente para os seus viventes (pessoas, árvores, bichos, etc.) e o quanto o ser, a vida, se encarrega de desordenar e reordenar continuamente o que é delimitado tão precisamente:

O modelo é por definição aquele em que não há nada a modificar, aquele que funciona com perfeição; ao passo que a realidade, vemos bem que ela não funciona e que se esfrangalha por todos os lados; portanto, resta apenas obrigá-la a adquirir a forma do modelo, por bem ou por mal. (CALVINO, 1994, p. 70)

Ainda que o modelo demonstre toda a sua pujança, em cada passada somos capazes de romper a visão funcional do cotidiano pelo afeto, que passa a nos constituir e a amplificar os espaços afetivos não contemplados pelo modelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aporto aqui, neste espaço, entendendo que o caminho escolhido para desenvolver a compreensão das imagens com as quais me deparei há alguns anos está inelutavelmente relacionado ao meu íntimo. Na época, minha filha havia nascido há pouco tempo. Durante o tempo no qual interrompi a graduação para ficar mais dedicada à sua chegada vivi uma espécie de contraexpectativa no que se refere ao amor. Diversas mães compartilham desse contexto pós-natal. Muito embora o afeto amor se fizesse presente mesmo antes do nascimento, a rotina o transformava em um sentimento relegado à quase pura utilidade. Naqueles meses, o afeto amor era sufocado por uma imposição de sentido funcional. Havia muito pouco espaço para uma relação mais imaterial. Era o amor funcional.

Nesta conjuntura retorno à Universidade. E bem nas primeiras aulas começo a ser afetada por imagens das quais tenho, inicialmente, um nada. De imediato as considerava mera representação de situações indiferentes, sendo exatamente na indiferença que residia a potência afetiva delas. Bem, de posse do nada começo a buscar a história daquelas imagens, de seus autores e começo a ter um pouco. Mas o pouco, pelo sentido da própria palavra, não me bastava.

Paralelamente, minha filha começava a crescer, desenvolver suas linguagens e a indagar sobre todas as coisas, fosse com o olhar, com gestos ou sons. A funcionalidade daqueles primeiros meses começa a dar lugar às interações mais contemplativas. Naquela fase intensifica-se um constante exercício de alteridade. Não era só a existência dela que dependia da minha, mas o meu novo eu em constituição necessitava e fluía dela. Ao perceber a minha não completude começo a desejar cada vez mais respostas para questões que andavam um pouco relegadas. Em suma, questões sobre a minha essência.

Ao mesmo tempo, começo a me interessar mais pelas questões ontológicas da fotografia. Do mesmo modo, cada vez mais sinto que arte contemporânea é o que cria movimento. Aquela potência do nada, da necessidade do outro para ser.

Mais adiante, tenho contato com a experimentação artística pela via fenomenológica e me encanto. Ao ler Bachelard constato que havia deixado algo pelo caminho, mas que isso não se traduzia em frustração e sim em desejo. Me reconecto, em especial, pelo estranhamento do cotidiano.

A essa altura, minha filha, de propriedade das palavras (numerosíssimas inclusive) e de alguns significados, começa a elaborar perguntas cada vez mais instigantes, para as quais as respostas nem sempre são muito convincentes. Daí em diante, principalmente, esforço-me ao máximo para fugir da resposta pronta e exercitar junto com ela o desconhecimento da infância, algo que incorporei à minha prática artística.

Esta pesquisa teve como elemento ativador um estranhamento que se converte em afeto. Para entender um pouco mais a linguagem do objeto afetivo comecei pelas questões inerentes à fotografia, trilhando o caminho histórico iniciado pela mimese. Comentei sobre algumas tentativas dos fotógrafos, com vistas a que a fotografia obtivesse o status da pintura até a constatação de que havia algo específico na linguagem e, em seguida, acerca da modificação das artes plásticas por uma lógica fotográfica, a qual se aplica à arte contemporânea.

Cabe, neste ponto, observar que foram citadas e utilizadas teorias sobre os aspectos ontológicos da fotografia, tendo em mente que não há um consenso geral a respeito do assunto, sendo esta situação, ainda, agravada pela mudança dos dispositivos fotográficos e pela contaminação das linguagens. No entanto, entendo que as teorias abordadas são apropriadas ao recorte imagético escolhido neste trabalho.

Em seguida, objetivando compreender as escolhas dos fotógrafos, dentro de um recorte imagético específico, busquei uma abordagem mais pessoal sobre a arte contemporânea amparada por artistas e teóricos que têm o cotidiano como objeto de produção.

Ao finalizar este percurso que materializa uma trajetória pessoal e acadêmica, procurei demonstrar que o afeto vivenciado foi de ordem produtiva, do desejo. E, retomando alguns métodos de deriva urbana e de devaneios da infância, me lanço em

processos de experimentação artística produzindo, finalmente, as séries permeáveis e [in]dispensáveis.

Concluindo, concordo com Deleuze e Guattari (2010) quando afirmam que o que produzimos torna-se imediatamente consumo, gerando novas pulsões. Diante desta constatação, penso que foram apontadas diversas possibilidades para ramificações deste breve estudo, tais como métodos e processos de trabalho na arte contemporânea, discussões sobre a fotografia e a relevância das questões ontológicas, a mimese na fotografia contemporânea, as quais pretendo aprofundar em estudos futuros.

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da super modernidade. Tradução de Maria Lucia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

———. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. Coleção 50 anos, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **Paisagem Moderna**: Baudelaire e Ruskin. 1ª. ed. Porto Alegre: Sulina. (org) Daniela Kern, 2010. 248 p.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, v. 1 Obras escolhidas., 1994.

CALVINO, Ítalo. **Palomar**. Tradução de Ivo Barroso. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano - artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. 2a. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 256 p.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 1a. ed. Rio de Janeiro: 34, v. vol. 1, 1995. 94 p.

———. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Janice Caiafa e Peter Pál Pelbart. 1a. ed. São Paulo: 34, v. vol. 5, 1997.

———. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. Orlandi. 1a. ed. São Paulo: 34, 2010. 560 p.

DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. 1a. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2010. 300 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-ocasiões**. Tradução de Guilherme Ivo. 1ª Edição. ed. São Paulo: Fotô Imagem e Arte, 2018. 144 p. Os textos da obra foram

traduzidos em língua portuguesa a partir de "Images-Occasions", parte integrante de "Aperçues" de Georges Didi-Huberman.

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica. In: _____ **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª. ed. Campinas: Papirus, 1998.

ENDO, Paulo.; SOUZA, Edson. Itinerário para uma leitura de Freud. In: FREUD, Sigmund. **Compêndio da psicanálise**. Tradução de Renato Zwick. 1ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos. **Revista de Comunicação da FAAP**, São Paulo, v. n. 23 2011. 63-75.

_____. A fotografia e o desejo de happening. **Icônica**, 15 setembro 2015. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-o-desejo-de-happening/>>. Acesso em: 23 de maio 2019.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 1ª. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 3 Coleção texto & arte, 1991.

GUMBRECHT, Hans. Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARAES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. **Comunicação e experiência estética**. 1a. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 208.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the index: Seventies Art in American. **The MIT Press**, Disponível em: <www.jstor.org/stable/778437>, v. III, p. 68-81, 1977. Acesso em: 20 de junho de 2019.

MAMÌ, Lorenzo.; ESPADA, Heloisa. As imagens de Passaic. **Luiza Baldan**, 2013. Disponível em: <<http://files.luizabaldan.com/Texto-LugarNenhum.pdf>>. Acesso em: 23 de maio 2019. Texto curadoria da exposição "Lugar Nenhum" realizada no Instituto Moreira Salles da Cidade do Rio de Janeiro durante 02/03 a 02/06 de 2013.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Brasília, v. n. 27, 1998. 303-311.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueredo. ed. Kindle. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2ª. ed. Kindle. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TREVISAN, Rosana (org.). **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Positivo, 2015.