

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JOÃO VIRMONTES ALVES SIMÕES

Lugares da impermanência: fotografias de casas em demolição



Universidade Federal de Uberlândia

2011

JOÃO VIRMONTES ALVES SIMÕES

Lugares da impermanência: fotografias de casas em demolição

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Sub área: Artes Visuais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beatriz Basile da Silva Rauscher

Uberlândia/MG

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S593L

Simões, João Virmondes Alves, 1970-

Lugares da impermanência [manuscrito]: fotografias de casas em
demolição / João Virmondes Alves Simões. - 2011.

102 f.: il.

Orientadora: Beatriz Basile da Silva Rauscher.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Fotografia arquitetônica – Uberlândia (MG) - Teses. 2. Fotografia
artística Uberlândia (MG) - Teses. I. Rauscher, Beatriz Basile da Silva. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 77.033:72(815.1)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

Campus Santa Mônica - BLOCO 1V - Fone: 3239-4522 – e-mail posartes@fafcs.ufu.br

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes da Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado 01/ CPART

Discente: João Virmondes Alves Simões

Matrícula: 100081

Título do Trabalho: Lugares da impermanência: fotografias de casas em demolição

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa: Situações do olhar: impressões e projeções de imagens da cidade. Etapa II Poéticas urbanas contemporâneas.

Às quatorze horas e trinta minutos do dia onze de fevereiro do ano de dois mil e onze no Anfiteatro do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta: Professores Doutores: Shirley Paes Leme Paiva Arantes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina – FASM – SP; Renato Palumbo Dória do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia e Beatriz Basile da Silva Rauscher do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia orientadora do candidato. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher concedeu, preliminarmente, a palavra ao candidato para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de 40 minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu os conceitos individuais e emitiu parecer final anexos a esta ata. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato aprovado. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção

Assinado
2/2

do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do regulamento do programa e do artigo 55 da resolução 12/2008, ambas do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de 30 dias. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.



Profa. Dra. Shirley Paes Leme Paiva Arantes - PPG Artes Visuais -FASM



Prof. Dr. Renato Palumbo Dória - PPG Artes – IA – UFU



Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher PPG Artes – IA /UFU Orientadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

LUGARES DA IMPERMANÊNCIA: FOTOGRAFIAS DE CASAS EM DEMOLIÇÃO
João Virmondes Alves Simões

Dissertação defendida em 11 de fevereiro de 2011

21/2

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher
Presidente da banca

Shirley Paes Leme

Profa. Dra. Shirley Paes Leme Paiva Arantes (PPG Artes Visuais - FASM)
Membro externo

Renato Palumbo Dória

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória
Membro interno (PPG Artes - UFU)

À minha mãe, Maria Abadia Carvalho.

À memória dos meus avos maternos, dona Negrinha e Virmondes.

À minha amiga e professora, Heliana Ometto Nardin.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Prof^a Dr^a Beatriz Rauscher, pela confiança, pelo carinho e orientação dedicados;

À Prof^a Dr^a Shirley Paes Leme e ao Prof. Dr. Renato Palumbo Doria, pelas indicações à banca de qualificação;

Aos artistas professores que influenciaram em minha trajetória, em especial à Prof^a Dr^a Beatriz Rauscher, à Prof^a. Dr^a Claudia França, Prof^a. Dr^a Lucimar Bello e Prof^a Dr^a Shirley Paes Leme; e ao professor Dr Marco Pasqualino de Andrade;

Ao Grupo de estudos “Poéticas da Imagem” pelas discussões, diálogos e aprofundamentos teóricos;

Ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia;

Aos meus amigos, em especial, à Maria Inês Machado, ao Antônio Vitor Rocha, ao Luis Eduardo Borda, ao Guilherme Figueira Borges, à Lucia Morena;

Aos meus colegas da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia/MG.

RESUMO

Lugares da impermanência: fotografias de casas em demolição é uma pesquisa em Poéticas Visuais que traz reflexões práticas-teóricas em torno de como o meu fazer artístico se constrói e se desdobra do espaço real para os espaços virtual e de instauração da obra. Utilizou-se como objeto de estudo as imagens de casas em demolição, fotografadas e tratadas com o programa de montagem de imagem panorâmica disponível em aparelho de telefonia celular. As fotografias foram realizadas nos locais em demolição selecionados ao acaso, a partir dos registros dos lugares por ocasião de caminhadas pela cidade de Uberlândia, situada na região denominada Triângulo Mineiro, ao sudoeste do Estado de Minas Gerais. Assim, produziu-se a série de fotografia documental denominada de *Casas Anuladas* período 2008 – 2010. As reflexões em torno do processo de criação à questão do "ponto de vista" do espaço como um lugar do qual a imagem foi subtraída, do sujeito que realiza a operação do corte fotográfico e do que fica fora do campo, do espaço e da imagem. Finaliza-se com análises da relação de deslocamento de um ponto de vista próprio e pessoal para o ponto de vista do espectador no espaço de instalação/instauração. A conclusão deste trabalho se realiza com a exposição *Casas Anuladas* na qual se apresentará a casa anulada como o lugar em que se perfaz a desconstrução do espaço da cidade. Ao operar, nesse lugar, pretende-se refletir sobre a possibilidade de transformar a idéia de resto e de desaparecimento de um objeto, em imagem, como um corte do espaço deslocada para outro espaço - a transposição que se apresenta no espaço de exposição. Pensar como o processo de criação e construção do trabalho se repete para se transformar, num jogo de eterno retorno, num movimento de espiral que pode abrir-se ou fechar-se ao infinito.

Palavras-Chave: fotografia, montagem, subtração, ponto de vista, casa.

RÉSUMÉ

Lieux De L'impermanence: Photographies De La Démolition Des Maisons est une recherche en Poétiques Visuelles qui apporte des réflexions pratiques et théoriques sur la façon dont ma faire artistique se construit et se développe de l'espace réel à les espaces virtuels et d'instauration des oeuvres. On a utilisé comme objet d'étude l'images de quelques maisons em démolition photographiées et traitées dans un programme de montage d'image panoramique qui est disponible dans le téléphone mobile. Les photos ont été prises de lieux en démolition choisis au hasard en marchant à travers la ville de Uberlândia, situé dans une région appelée Triangulo Mineiro, sud-ouest de Minas Gerais. Ainsi, on a produit une série de photographies documentaires intitulé *Maisons Annulé* dans le période de 2008 à 2010. Les réflexions sur le processus de création à la question du "point de vue" de l'espace comme un lieu d'où l'image a été soustraite, du sujet qui effectue le coupe photographique et ce qui reste dehors du domaine de l'espace et de l'image. On termine avec l'analyse de la relation de déplacement d'un point de vue propre/personel à l'un point de vue du spectateur dans l'espace d'installation/instauration. La conclusion de ce travail est effectué à l'exposition *Maisons Annulé* qui présente la maison comme un lieu réservé où on fait la déconstruction de l'espace de la ville. Lorsqu'il fonctionne dans ce lieu, on a l'intention de discuter la possibilité de transformer l'idée de reste et de la disparition d'un objet, en image, comme un coupe du espace déplacé à l'autre espace - la transposition qui se présentée dans l'espace d'exposition. Penser comment le processus de création et de construction des oeuvres se répète afin de se transformer, dans un jeu de l'éternel retour, dans un mouvement en spirale qui peut s'ouvrir ou se fermer à l'infini.

Mots-clés: photographie, montage, soustraction, point de vue, maison.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1. Sem Título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	15
Fig. 2 Sem título, fotografia digital, 50 X 200, 2010	16
Fig. 3. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	18
Fig. 4. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	19
Fig. 5. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	21
Fig. 6. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	22
Fig. 7. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	22
Fig. 8. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	23
Fig. 9. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	23
Fig. 10. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	25
Fig. 11. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	26
Fig. 12. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	28
Fig. 13. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	29
Fig. 14. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	32
Fig. 15. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	33

Fig. 16. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	35
Fig. 17. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	36
Fig. 18. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	37
Fig. 19. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	37
Fig. 20. Cine 1, fotografia digital, 33 X 33 cm, 2006	43
Fig. 21. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.....	46
Fig. 22. Las Meninas, Velázquez, óleo sobre tela, 310 × 276 cm, 1656	50
Fig. 23. Estar aí, fotografia madeira e espelho, 2002.....	51
Fig. 24. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	52
Fig. 25. Quase Lugar, fotografia digital, 86 X 113 cm cada, 2003.....	55
Fig. 26. Quase Lugar, fotografia digital, 2003.....	56
Fig. 27. Entre, fotografia digital, 88 X 172 cm, 2003.....	62
Fig. 28. Splitting, Godon Matta-Clark, 1974	64
Fig. 29. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.	66
Fig. 30. Splitting, Godon Matta-Clark, 1974	68
Fig. 31. Splitting, Godon Matta-Clark, 1974	69
Fig. 32. Office Baroque, Godon Matta-Clark, 1977	70

Fig. 33. A W-Hole House: Datum Cut, Core Cut, trace Coeur, Gordon Matta-Clark, 1973	72
Fig. 34. Sem título, Fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	73
Fig. 35. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	74
Fig. 36. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	75
Fig. 37. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010	76
Fig. 38. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010	76
Fig. 39. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010	77
Fig. 40. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010	78
Fig. 41. .Sem título, Fotografia digital, 50 X 189 cm - 50 X 180 cm - 50 X 195 cm - 50 X 189 cm, 2010	79
Fig. 42. Sem título, Fotografia digital, 2010	79
Fig. 43. Sem título, Fotografia digital, 2010	79
Fig. 44. Sem Título, fotografia digital, 2010. Foto Paulo Augusto.	80
Fig. 45. , Sem Título, fotografia digital, 50 X 189 cm – 50 X 185 cm – 50 X 189, 2010	81
Fig. 46. Sem Título, fotografia digital, 2010. Foto Mirian Silva	82
Fig. 47. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1.....	15
1.1 Armadilhas de natureza: análise e apontamento de uma obra em processo	15
1.2. A instauração: entre a intenção e a realização	17
1.3 Armadilhas: um intervalo para a reflexão.....	20
1.4 A fotografia como o que resta.....	29
CAPÍTULO 2.....	38
2.1 - Sobre os desvios, devaneios e nebulosidades do trajeto	38
2.2 A janela – entre o espaço e a imagem.....	46
2.3. Do recorte do espaço à montagem fotográfica – Os espaços negativos na obra de Gordon Matta-Clark	59
2.4. Entre o olhar do lugar e o lugar do olhar – Da instauração da obra ao devir de seu próprio desdobramento	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88
ANEXO.....	92

O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos... essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces do bloco de sensação. E há certamente dois signos do gênio dos grandes pintores, bem como de sua humildade: o respeito, quase um terror, com o qual eles se aproximam da cor e entram nela; o cuidado com o qual operam a junção dos planos, da qual dependem o tipo de profundidade. Sem este respeito e este cuidado, a pintura é nula, sem trabalho, sem pensamento. O difícil é juntar, não as mãos, mas os planos. Fazer relevos com planos que se juntem, ou ao contrário escarnificá-los, cortá-los. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 232)

INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada “Lugares da impermanência: fotografias de casas em demolição” surge do desejo de investigar, por meio da arte, os processos de transformação do espaço urbano, para perceber o modo como a pesquisa se constrói em um jogo enviesado entre memória, tempo, espaço, objeto e imagem. Ao desenvolver meus trabalhos, percebi questões recorrentes na realização destes e como essas questões ressurgem no decorrer de minha pesquisa.

Num trânsito de entretempos, o pensar e o fazer, o lembrar e o esquecer, apreendi a ideia de passagem, presente na maioria dos meus trabalhos e de como, nestas passagens, os trabalhos se metamorfoseavam de um para o outro. Constato a transfiguração do meu próprio processo de criação, que, do ponto de vista dos recursos plásticos, teve origem no desenho, passando pela pintura, fotografia, objeto, instalação, para voltar à fotografia, sempre como um recorte da paisagem da cidade. Assim, é que quanto mais caminho nas investigações, mais resgato as questões que já apareciam desde o início dessa trajetória. O conceito de memória que perpassa o meu fazer pela relação com o objeto, o espaço, a casa, a obra, a desapareição e o resto. Ainda a imagem fotográfica e o ponto de vista da tomada da imagem, de sua instalação no espaço e de sua recepção pelo espectador.

Nesta pesquisa, abordo os estados do tempo - do passado e do presente - ao devir do desdobramento do trabalho para fazer uma reflexão sobre aquilo que foi minha prática artística e aquilo que ela se tornou. Assim, o foco principal será a série de fotografia que chamei de *Casas Anuladas* de 2008 e 2010 e as reflexões em torno de seu processo de criação. Estes trabalhos partem de um desejo de fixar a transitoriedade da relação entre o tempo e o espaço em um lugar em vias de desapareição. Elegi, como foco central, a questão do ponto de vista do espaço como um lugar do qual a imagem foi subtraída, do sujeito que realiza a operação do corte fotográfico e daquilo que fica fora do campo, do espaço e da imagem. Por fim, quero salientar a relação do ponto de vista do espectador ao modo que a imagem é montada e posicionada no espaço de exposição.

A partir da análise das fotografias criadas para a exposição *Armadilhas de Natureza: três maneiras de capturar a paisagem*¹, observo o descompasso entre um desejo de abordar a ideia de apagamento através da fotografia e a não realização dessa intenção pelo conteúdo das imagens. Essa constatação serve para substituir a noção de apagamento pela ideia de perda e de resto, assim como para pensar os desvios que surgem no trajeto de minha pesquisa. Percebo que essa constatação da intenção não realizada pode ser tomada como ponto zero de minhas análises. Acredito que, a instauração das próximas obras não esteja necessariamente condicionada à verificação de que a ideia de apagamento no conteúdo da imagem cede lugar ao conceito de resto e da imagem construtiva. Entendo que, ao me aprofundar nas questões da pesquisa, remanejei minhas escolhas referentes ao sentido de minha poética. Enfatizo a questão do olhar presente em meus trabalhos anteriores, entendendo que, no desdobramento e no intervalo da produção de um para o outro, apuro o conceito trabalhado para, quem sabe, no estágio que sucede o anterior, desconstruí-lo ou reconstruí-lo. Entendo, assim, a maneira como lido com meu processo criativo como quem tece uma narrativa enviesada, na qual busco, de maneira poética, misturar a razão e o sonho (Lancri, 2002).

Sobre a opção pela fotografia, como meio eleito para desenvolver minha prática artística, busco refletir, através da sua teoria, sobre os conceitos do corte, do fora do campo e do ponto de vista pela perspectiva de Dubois (1998) e sobre as ideias de desaparecimento e resto em Baudrillard (1997) e Soulages (2010).

Trabalho as operações de subtração, construção e montagem da imagem panorâmica atravessada pelas noções de “casa” e pelos devaneios em torno dela. Acredito que essas operações enfatizam os sentidos de morte, de rememoração do passado, e ao mesmo tempo, da impossibilidade de restituí-lo, conforme reflete Barthes (1984). Sobre estas questões, tomo ainda como base o pensamento dos autores: Soulages (2010), Deleuze & Gattari (1992) e Flusser (2002).

¹ Exposição coletiva realizada no período de 15 à 27 de 2009, na Galeria de arte Ido Finotti, Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, com a participação Beatriz Rauscher, Sandra Rey e João Virmondes, na qual participei com quatro trabalhos.

Das referencias artísticas que surgiram em minha trajetória, elegi o encontro com a produção do artista norte americano Gordon Matta-Clark (2010, 2006), como a mais significativa, buscando assim, uma aproximação da minha, com a sua prática no espaço da casa e da paisagem urbana². Considerando que suas ações de subtração se dão no espaço real, no qual cria espaços negativos e que estes trabalhos se prolongam no campo da fotografia, me interessam o modo como a fotografia reflete o espaço em desconstrução e como através da montagem fotográfica ele propõe a interação do espectador com o objeto de uma ação que ficou no passado. Nesse sentido, tomo a sua produção como um meio de balizar a reflexão e o entendimento de minhas operações artísticas e os sentidos gerados a partir delas. A questão do ponto de vista da tomada, do recorte e da montagem da imagem panorâmica pelo programa do aparelho celular; a relação de como desloco o meu próprio ponto de vista para o ponto de vista do espectador no espaço de instalação/instauração³ da obra e ainda, a similaridade da condição dos objetos fotografados.

O trabalho conclusivo dessa pesquisa é a exposição *Casas anuladas*, na qual apresento os desdobramentos de minha reflexão e prática, selecionadas de um conjunto de 700 fotografias que compõem um banco de imagens produzido entre os anos de 2008 à 2010. Esta seleção levou em conta as noções de espaço e de lugar; da casa e de perda; do recorte e da montagem da imagem panorâmica. Sua apresentação na Galeria do Museu Universitário de Arte (MUnA-UFU) levará em conta a noção de lugar refletida no campo da cidade e no campo da obra, ao deslocamento do recorte do espaço do qual a imagem foi retirada para o espaço de sua instalação/instauração.

2 Tive contato com a obra de Gordon Matta-Clark na 27ª Bienal de Arte de São Paulo, intitulada Como Viver Junto, curadoria Lisette Lagnado.

3 Entende-se aqui o par de termos instalação/instauração no sentido de que o trabalho só se instaura plenamente em seu modo de oferecimento no espaço. Considera-se “a imagem estendida no espaço como estratégia de envolvimento na apreensão da obra e dispositivo que regula as relações estabelecidas entre o observador e o trabalho” (Rauscher, 2005, p.17).

CAPÍTULO 1

1.1 Armadilhas de natureza: análise e apontamento de uma obra em processo

O ritmo das pessoas na cidade faz com que esta seja percebida apenas na superficialidade de suas fachadas e de seus letreiros. Entretanto, quando me deparo com uma casa em demolição ou mesmo com uma já demolida, minha percepção e apreensão desse espaço são dilatadas, dado o estranhamento dessa experiência. Ao caminhar pela cidade com um aparelho de registro fotográfico, no encontro com uma casa em demolição, sou fisgado pela ferocidade e encantamento do objeto em vias de desaparecimento. O olhar é capturado pelo objeto que se oferece a ser incessantemente fotografado e se deixa levar pelo desejo de congelar a fugacidade do objeto em vias de desaparecimento. Assim, ao adentrar no terreno onde a casa foi demolida, ao olhar as marcas da perda decorrente do processo de demolição, vejo as cicatrizes que ressoam pela falta, não só de seus antigos moradores, mas de suas partes: suas paredes, seu piso, seu teto, seus revestimentos (figs. 1, 2).



Fig. 1. Sem Título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010



Fig. 2 Sem título, fotografia digital, 50 X 200, 2010

Estas fotografias são motivadas pelo desejo de investigar, por meio da arte, os processos de transformação do espaço urbano. A escolha desse tema se deu ao modo como os trabalhos que realizei anteriormente e a reflexão de meu processo criativo que conduziram o meu olhar para os espaços arquitetônicos em desaparecimento, tendo como recurso os procedimentos operatórios de uma poética artística que se vale da fotografia digital. Assim, o interesse deste trabalho está na sensibilização para o processo de transformação da cidade.

Na exposição *Armadilhas de Natureza: três maneiras de capturar a paisagem*, tomo o conjunto de quatro fotografias apresentadas, para, a partir delas, observar que, pelo viés do olhar e da imagem fotográfica, pode-se vislumbrar operações poéticas e conceituais como, por exemplo, as questões do espaço, do lugar, do corte, do recorte, do ponto de vista da tomada da imagem, da montagem fotográfica, a fim de pensar o ato fotográfico pelo que se deixa fora do campo. Assim, fotografar implica jogar com a perda,

com uma imagem que permanece como resíduo de uma experiência. Desse modo, escolher o que registrar significa eleger o que excluir. De acordo com Dubois(1993)

“(...) o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela. Mais exatamente, existe uma *relação* – dada como inevitável, existencial, irresistível – do fora com o dentro, que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma ‘presença virtual’, como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como *excluído*.” (1993, p.179)

A seguir, destaco as principais questões que desencadeiam esta pesquisa: (1) a intenção - não realizada - de abordar a ideia de apagamento através da fotografia; (2) as idéias de corte, perda e resto implícitas no processo fotográfico da construção da imagem e sua aproximação com a paisagem e (3) os sentidos de memória, passado e de morte (presenciada como transformação e transmutação) como constituintes do significado das imagens. A abordagem, nesta análise, será a partir da descrição do processo de instauração do trabalho, tomando a teoria da fotografia como meio de fundamentar esta reflexão.

1.2. A instauração: entre a intenção e a realização

Optei por trabalhar a relação do espaço, do tempo e da percepção de que o processo de demolição é muito veloz e que implica no apagamento de parte da memória da cidade, apagamento este que está intimamente ligado ao processo de desenvolvimento urbano. A esse respeito, escreve Calvino, de modo poético, que "(...) algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si" (1990, p.30). Faz-se necessário, portanto, ter um olhar sensível à efemeridade do espaço arquitetônico que está sempre em vias de ser transformado. Assim, ao entrar em um lugar

em demolição, procuro traduzi-lo num outro lugar pelo disparo e pela montagem fotográfica, usando para isso o dispositivo fotográfico digital do aparelho de telefone celular. Desse modo, o ponto de vista e o corte da imagem me levam para um tipo de montagem de tomadas que resultam em outra perspectiva e determina uma construção/reconstrução deste espaço. A questão da montagem, do ponto de vista, da composição e do arranjo são operações que resultam numa imagem construtiva desse elemento arquitetônico, que se encontra em processo de desconstrução (fig. 3).



Fig. 3. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Tais imagens se desencadeiam a partir da experiência de estar em um lugar em processo de demolição, perfazendo uma operação entre o recompor e o reconstruir, pelo registro fotográfico, daquilo que pode deixar de existir a qualquer momento.

É na experiência de estar no lugar em vias de apagamento que sou tomado pelo impulso de fotografar, utilizando este aparelho que, entre as suas características técnicas, permite sucessivamente cortar e montar três seqüências de disparos fotográficos para formar uma imagem panorâmica. Desse modo, dada a velocidade em que as imagens precisam ser tomadas, apenas antecipo a posição do corpo, do olhar e do aparelho celular diante dos elementos e dos planos que se abrem, desdobram-se e se deformam na composição da imagem. Os limites de cada fragmento de tomada se perdem no encaixe e na construção da imagem; misturam-se e se confundem na sutil sucessão de tempos: o presente do passado (a fotografia) e o passado do presente (o que foi fotografado) e como o tempo escoia em sua continuidade. Como nos diz Soulages, “o passado que é apontado fotograficamente é o presente da obra.” (2010, p. 223). Assim, às ações constitutivas do ato fotográfico, insere-se uma sutil colagem de tempo, que pode ser mais ou menos visível no resultado final (fig. 4). Para Barthes, “a fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. (grifos do autor) (1989, p.127).



Fig. 4. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

1.3 Armadilhas: um intervalo para a reflexão

Quero trazer a esta reflexão o relato do processo criativo de instauração do conjunto das fotografias que apresentei na exposição *Armadilhas de Natureza* para exercitar um olhar distanciado, colocando-me na posição de espectador e verificar a apresentação dos trabalhos no espaço de exposição. Nesse processo, colocam-se em evidência as questões da materialização da imagem sobre o suporte, a resolução da imagem em grande dimensão, a organização espacial e a relação do conjunto que estabelece, entre outras. Trata-se do momento privilegiado da interlocução que se dá com o público que visita a galeria, assim como com a rememoração e análise das próprias questões do processo.

Observo que construo um caminho num constante vai e vem, no qual os conceitos e as operações se repetem e se espelham por uma necessidade de esclarecer um trajeto e, aos poucos, formar o sentido da poética que se desenvolve num jogo entre o fazer e o pensar, entre o lembrar, o esquecer e o rememorar. De acordo com FILHO,

A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: (...) investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los: então fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que recordou quanto o que recordou a partir do momento como o fez. (2002, p. 99)

As quatro fotografias apresentadas na exposição (figs. 6, 7, 8,9) foram selecionadas de um conjunto de 28 fotografias da mesma série. Medem cada uma 200 cm x 50cm, foram obtidas por meio do programa de um aparelho celular e dispostas no espaço da galeria lado a lado em pequenos intervalos (fig. 5). Utilizo o programa do aparelho celular cortando e montando uma sequência de três cortes, formando uma imagem panorâmica, o que possibilita uma amplitude do espaço recortado na imagem. Para fundir os três cortes, oriento-me pelas guias do programa do aparelho, de modo que as fotografias sejam produzidas no próprio espaço do qual as retiro. Por não ter a certeza de que, ao me encontrar com este espaço novamente, em outra situação, tal lugar esteja da mesma

forma como o encontrei antes do momento em que produzi as fotos, sou tomado pelo impulso de fotografar aquele espaço para produzir um maior número de fotografias.



Fig. 5. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

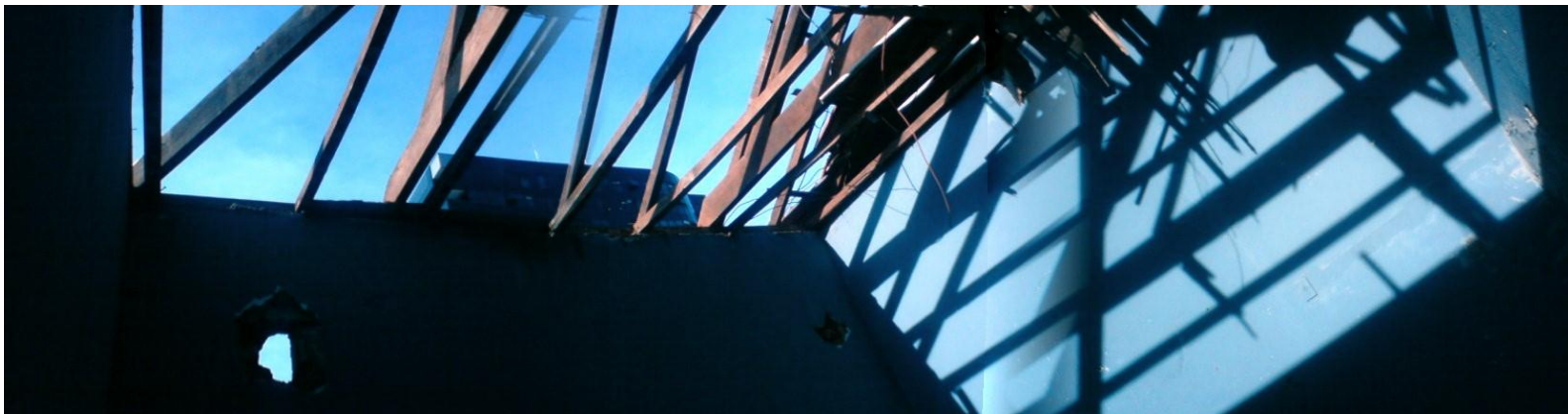


Fig. 6. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

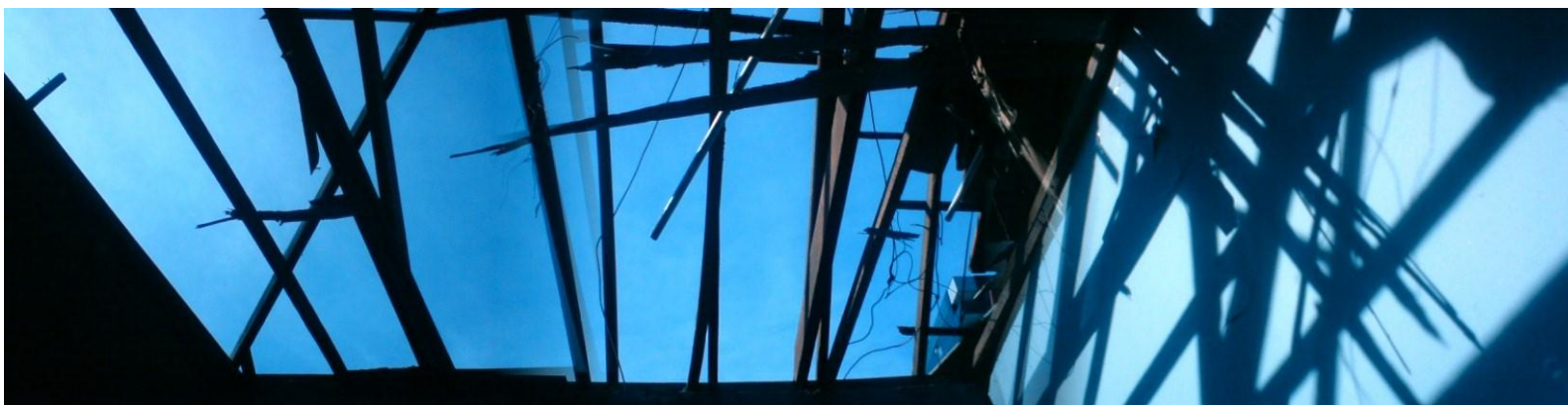


Fig. 7. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010



Fig. 8. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

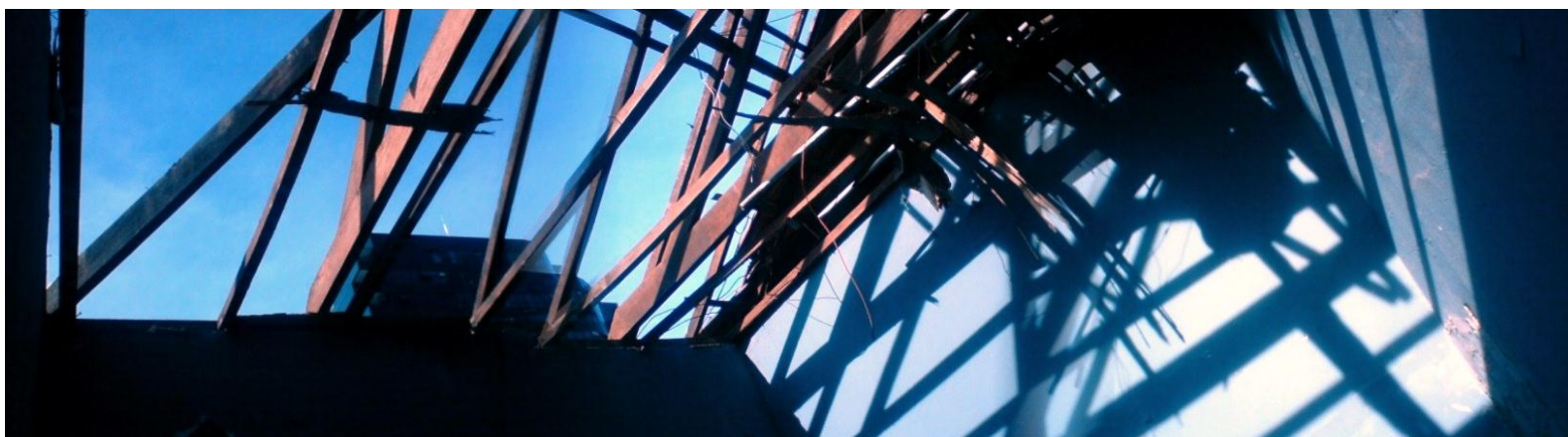


Fig. 9. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

O referente das fotos da exposição é um quarto do que sobrou de uma demolição no qual as telhas foram totalmente retiradas. Suas paredes pintadas de azul cobalto se justapõem ao azul intenso e luminoso do céu. A luz projeta as sombras das tesouras e das vigas do telhado descoberto nas paredes, gerando um contraste entre o objeto iluminado (as tesouras e as vigas) e a projeção de sua sombra nas paredes, num azul quase preto. No conjunto, a cor predominante relaciona-se com o tempo da luz, do reflexo e da sombra. Não é minha intenção reconstituir esse espaço através de uma descrição, mas procuro pontuar o modo como opero o corte, pela colocação e posição de um ponto de vista. Para isso, posicionei o celular acima da cabeça no limite entre a parede e o céu para montar as três seqüências da imagem. Esta manobra física, acaba por fazer com que se perca o ajuste da posição das guias de uma imagem para outra, dada a quantidade de linhas que atravessam o espaço. Isso faz com que os elementos da composição da imagem se misturem e se transformem a partir da montagem da imagem panorâmica.

Posso observar que, no instante do processo de montagem da imagem, as linhas do telhado são recombinadas devido a uma falha da percepção durante esse processo, o que, de certo modo, faz com que os elementos da composição da imagem se abram em outra perspectiva. Isso faz com que não haja uma correspondência precisa entre a forma do objeto representado (as vigas) e o desenho de sua projeção. Posso, então, dizer que as anotações dessa experiência criativa e da leitura da imagem são relevantes no sentido de que me servem para a produção de outros trabalhos.

Ao buscar essas fotografias, ampliadas para a exposição *Armadilhas de Natureza*, passei pelo lugar onde elas foram feitas e vi que o quarto que restava da demolição havia desaparecido. Quis então procurar o mesmo ponto no espaço em que havia feito os registros para a exposição e pude me orientar pelas guias que restaram nos muros, como cicatrizes da demolição. Reposicionei-me no espaço por essas guias e pela memória da posição de minha mão em relação ao meu corpo para tomar as imagens sem o anteparo das paredes e do buraco do telhado que ali existiram (fig. 10). Essa experiência se abriu como um intervalo, como uma pausa para futuras reflexões sobre meu processo de investigação, pois o que resultou dessa nova fotografia foi uma imagem do céu curiosamente nublado que, exceto pela minha experiência, nada dizia do que antes estava ali. Esta é mais uma das imagens que

tomo e que deixo repousar no banco de imagens da pesquisa. Ela praticamente perde seu sentido fora do contexto do processo, por isso deixo a imagem num estado de suspensão.



Fig. 10. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Foi a partir de *Armadilhas de Natureza* que percebi, através dos distanciamentos entre o objeto exposto e sua concepção, que o sentido do objeto fotografado não corresponde ao sentido da imagem que resulta dessa fotografia. O que antes eu pensava em relação ao objeto fotografado como algo que está sendo apagado cede lugar a uma (re)construção do lugar a partir da imagem do que resta. Através da montagem de três cortes fotográficos, componho uma imagem de caráter construtivo.

Ao constatar a distância entre meu desejo de trabalhar com a ideia de apagamento e a transposição dela para o conteúdo instaurado no campo da imagem, pude perceber que o modo como transformo o espaço na composição de uma imagem com forte acento formal e construtivo que corresponde não ao meu desejo de restituir o sentido de apagamento nas imagens tomadas, mas sim a um sentido de (re) construção a partir do que resta de um lugar desordenado e caótico de um espaço em demolição (fig. 11)



Fig. 11. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Acredito que a foto que resulta dessa experiência também pode ser considerada como um resto, algo que recolho dessa experiência impregnada do sentido de destruição e desaparecimento. O acréscimo dos três cortes na justaposição da imagem também corresponde a restos, pois mesmo que eu trabalhe com a adição, com a justaposição e com a reconstrução, o que fica é uma fotografia como um resto daquilo que foi. Desse modo, a fotografia coloca em xeque os limites da relação entre o sujeito (que

fotografa) e o objeto (a ser fotografado). De acordo com Soulages “ao nos questionarmos sobre o objeto a ser fotografado, refletimos sobre as capacidades e os limites da fotografia em sua pretensão de restituir o objeto visado, e, portanto, sobre suas possibilidades, seus sonhos e suas ilusões” (2010, p. 27). De certo modo, procuro transpor a transitoriedade desses espaços em demolição para o campo da imagem e, ao mesmo tempo, problematizar a minha inquietação diante da incerteza da duração/permanência desses locais e de como posso (re) significá-los no campo da imagem. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, ao mesmo tempo em que busco uma reflexão acerca dos conceitos que permeiam a produção e/ou ato de produzir e fica claro que a intenção de trabalhar com a ideia de desaparecimento não equivale ao sentido gerado na obra e no momento de sua recepção. Posso pensar que essas reflexões surgiram no meio do desenvolvimento da pesquisa e a partir da exposição *Armadilhas de Natureza*. Nesse sentido, os deslocamentos ou o devir da pesquisa situam-se em um terreno movediço, logo que, como pesquisador em arte, encontro-me em um campo atravessado pelas incertezas, que exigem intervalos para a reflexão. Nesse sentido, é a partir da instauração da obra que posso relacionar o modo como o objeto de arte se oferece ao espectador com as reverberações disparadas a partir desse encontro. Sobre o processo de pesquisa do artista, Lancri observa que

(..) opera-se um vaivém constante *entre os outros e si mesmo*, um vaivém, afinal de contas, similar àquele que dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente. Qual é a ambição de tal vaivém? Introduzir, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si. Introduzir, pelo viés desse comparatismo diferencial, um afastamento tão significativo quanto possível: um distanciamento de si mesmo consigo mesmo.”(2002, p. 20)

É na relação com esse outro que surge um desvio, seja o orientador, os colegas de pesquisa e os espectadores sobre os quais buscamos submeter nossas conquistas. O desvio surge como um dispositivo para que haja a reflexão e a (re) orientação nesse trajeto. Considero esse “desvio pelo outro”, conforme expõe Lancri (2002, p.21), como um ponto fundamental para que possamos nos reconhecer nesse território permeado de dúvidas, (in) certezas, erros e acertos.

A partir dos desvios pelo outro é que me atentei para um dado importante de minha pesquisa que corresponde a um desvio entre uma intenção de transpor uma ideia para o campo da imagem e a materialização dessa mesma ideia, que se revela como um *resto*. A partir daí, penso no resto como uma noção que atravessa uma imagem construtiva e que permanece enquanto resíduo (fig. 12).

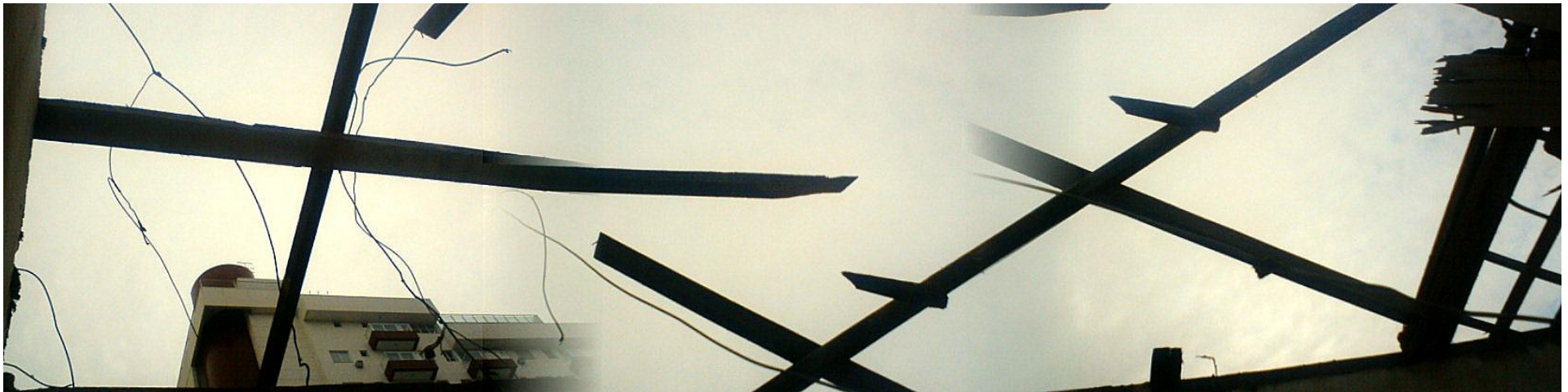


Fig. 12. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

1.4 A fotografia como o que resta

Observo nas quatro fotografias panorâmicas (figs. 5, 6, 7, 8), que elas são imagens que (re) constroem um espaço numa operação mais construtiva do que desconstrutiva. O que está em desconstrução é o objeto e o desenho do seu espaço arquitetônico. Na tomada da imagem de um lugar que está em vias de desaparecimento, o corte fotográfico produz um jogo de espelhos, de um resto daquilo que foi registrado (do referente): uma existência da casa ou da impermanência do espaço arquitetônico. Ao produzir imagens construtivas em um lugar em desconstrução, através da operação de cortar, montar e reconstruir a imagem de um objeto em desconstrução, essa reconstrução ocorre pela montagem que rompe ou mistura os limites das guias que fundem as três seqüências de imagens com o programa do aparelho celular. Ao subtrair um recorte de imagem de um objeto em desconstrução o ato de subtrair é tornado positivo ao invés de negativo, isso porque a imagem do lugar é transformada, reconstruída ao mesmo tempo que inversamente como um jogo de espelhos o caráter positivo dessas imagens passa a ser negativo, não pela subtração, mas pela adição (fig. 13). Assim podemos pensar o ato de fotografar a imagem subtraída do espaço real como um resto, como expõe Baudrillard, “Talvez só no espelho a pergunta possa ser colocada: quem, do real ou da imagem, é o reflexo do outro? Neste sentido pode falar-se do resto como de um espelho, ou do espelho do resto”. (1981, p. 176)



Fig. 13. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Ao rever as fotografias da exposição, percebo que a imagem se apresenta como um resto do lugar de onde ela foi subtraída e, ao mesmo tempo, essa idéia de subtração apresenta-se como uma composição formal, pois os elementos contidos na imagem passam a funcionar como elementos de composição visual: a linha, os planos de cor, as manchas, as sombras e a luz. Veja-se a descrição de Nardin:

As coisas, os elementos se arranjam como se ele tivesse a chave sensível, apropriada para penetrar por todas as fechaduras e abrir, encontrar todas as imagens em seu plano construtivo original, em exposições de perspectivas, reflexividade do sensível, mudas significações. Esquecemo-nos, por um momento, que tudo se liga numa produção, pois não se sabe mais o que é fato visual constituído por seus elementos concordantes ou idéias construtivas projetadas onde o encaixe constrói o 'quadro' e torna possível a textura do real. Constatamos, a arte se realiza, a imagem pode ser perpetuamente retomada entre o fundante e o fundado. (NARDIN, 2009)

Mesmo sendo o espaço real o assunto da composição, o corte é a principal ação desse discurso construtivo evidenciado nas imagens. De acordo com Dubois (1998), a operação fotográfica do corte pode ser considerada subtração e, por isso mesmo, produz um resto o qual pretendo tratar a seguir através da articulação da idéia de resto com a idéia de corte. Ao apresentar duas das categorias de espaço⁴ produzidos pela fotografia, o autor afirma:

Como corte, extração, seleção, desprendimento, levantamento, isolamento, enclausuramento, ou seja, como espaço sempre necessariamente *parcial* (com relação ao infinito do espaço referencial), o espaço fotográfico implica, portanto, *constitutivamente* um resto, um resíduo, um outro: o fora-de-campo, ou espaço "off". (grifos do autor) (DUBOIS, 2009, p.179)

⁴ Para Dubois (2009, p. 209), qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre o *espaço representado* (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é o plano de espaço referencial transferido para a foto) e um *espaço de representação* (a imagem como suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro). É essa articulação entre espaço representado e espaço de representação que define o *espaço fotográfico* propriamente dito.

Pode-se então, inferir também como a questão do *fora-de-campo* pode ser observada nas fotografias apresentadas na exposição *Armadilhas*. Elas tocam no conceito de paisagem pela ideia de janela constituída pela articulação dos planos da parede e do teto que emolduram e/ou recortam o céu (fig. 14). O modo ou o ponto de vista dos quais a imagem é tomada situa-se entre um interior - a casa - e um exterior - o céu. Numa relação topológica, esse jogo se desdobra na recepção da imagem, enfatizando o lugar do olhar em relação ao modo como a fotografia é instalada num espaço, observa-se como o ponto de vista se desdobra, desde o ato da produção até sua recepção no espaço expositivo. Assim, tanto do ponto de vista do produtor quanto do ponto de vista do receptor, Dubois (2009) define o espaço do observador como espaço topológico. Para ele, trata-se de

(...) todo um jogo de relações se instala entre o espaço referencial de onde se extrai a foto e de que se faz um levantamento, e o espaço finalmente dominado que constituirá o espaço fotográfico, da mesma forma, mas no outro extremo do ato, qualquer contemplação de uma fotografia situa um sistema de relações entre o espaço fotográfico como tal e o espaço topológico de quem olha. (2009, p.212)

Na relação com o espaço topológico, desconstruo a minha posição no espaço pela multiplicação de pontos de vista no momento do ato fotográfico. A montagem fotográfica pelo aparelho celular resulta em uma imagem que indica um estar em movimento dentro de um ambiente construído em relação àquilo que está fora - o céu - que pode ser visto pela borda dos planos articulados das paredes como estático. Sobre o espaço topológico, Dubois (2009, p.212) esclarece que “somos seres eretos, verticais, erguidos na perpendicular com relação à horizontalidade do solo”.

Nesta perspectiva, busco uma aproximação com a ideia de paisagem. No jogo entre exterior e interior, contido nas panorâmicas, pode-se perceber o céu através de uma abertura retangular entre os planos das paredes ou por uma representação de janela. É na articulação entre os cortes fotográficos e o recorte promovido pelas paredes e janelas que tomo representação do céu como a paisagem que está fora do campo (figs. 14, 15).

Ao refletir algumas questões relacionadas ao espaço, posso contrapor essas relações com as ideias ligadas ao sentido do corte na imagem com os sentidos produzidos pelo ato fotográfico. Ao me deparar, ao acaso, com um espaço em demolição, prevejo a fugacidade tanto de minha experiência e de meu ato fotográfico quanto da existência daquele espaço singular. Pode-se relacionar o gesto compulsivo de fotografar a casa em demolição, encontrada ao acaso, com o desejo de conservá-la como imagem, assim como que em um duelo entre artista/fotógrafo e aparelho/arma/brinquedo.



Fig. 14. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010



Fig. 15. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Se a demolição é o apagamento ou a morte dessas casas, a fotografia duplicará o sentido de morte sobre o que delas resta, as suas imagens. Vários autores tratam do sentido da morte como uma das características da linguagem fotográfica. Para Flusser, “o aparelho é um brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. Aparelho-arma” (2002, p. 54).

No ato fotográfico, a representação é congelada, metaforicamente morta. Isto é, a partir do momento em que ela é capturada, ela deixa de ser um dado da realidade para ser imagem. Poder-se-á, também, comparar o disparo fotográfico a um movimento predatório, como nos chama a atenção Flusser:

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura (2002, p. 29).

O disparo fotográfico empalha a realidade ao capturá-la. Nos dizeres de Santaella & Nöth (1999), há uma “relação entre a morte e a eternidade que, na fotografia, consubstancia-se de maneira exemplar, magistral” (1999, P. 115).

Da imagem fotográfica como morte do objeto fotografado, volto à minha recente descoberta de que aquilo que desejo transpor para a fotografia se perde durante o registro; já não é mais sentido de desaparecimento intencionado que se vê na foto, a partir do momento em que o fotografado passa a ser um vestígio dessa intenção: o resto do lugar do qual subtraí a imagem. Assim a fotografia é tida como um resto, um vestígio. SOULAGES afirma e, ao mesmo tempo, coloca a questão:

Uma foto é um vestígio. Mas um vestígio de quê? Daquilo que se quis fotografar ou do que foi fotografado sem premeditação, sem vontade, sem desejo? Do objeto em si ou de um simples fenômeno? Do fotografável ou do infotografável?(2010, p. 13)

Encontro-me num embate entre o meu desejo de fotografar, aquilo que de fato fotografo e o conteúdo da imagem gerada no ato fotográfico. De qualquer modo, o que fica é sempre um resto, seja ele da experiência do encontro; do desejo de preservar o instante ou o estado daquele objeto. Os lugares que fotografo são, por sua vez, marcados por vestígios, seja pelas cicatrizes deixadas nos muros do terreno onde a construção foi apagada, seja pelas partes das paredes retiradas da casa ou por qualquer objeto encontrado no espaço (fig.16).

Desse modo, tanto minha entrada quanto minha retirada desse lugar podem ser incluídas entre os vestígios, conforme argumenta Soulages (2010) “(...)mas porque não também um vestígio do sujeito que fotografa ou do ato fotográfico? (...) Um vestígio do ponto de vista ou do enquadramento?” (2010, p.13).



Fig. 16. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Retomando, o que antes era uma intenção: de tratar como assunto de meu ato fotográfico a ideia do desaparecimento da casa, agora cede lugar à própria ideia do vestígio e do resto. Nesse sentido, considero que minha pesquisa percorre um terreno movediço no qual as coisas se transmutam na medida em que tento fixá-las. De acordo com Soulages,

Toda foto é, pois, esse vestígio enigmático que faz sonhar e que constitui problema, que fascina e que inquieta. Por um lado, *quer-se acreditar* que, graças a ela, o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante, etc., vão ser reencontrados; por outro, *deve-se saber* que ela nunca os dá novamente: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; no máximo, ela os metamorfoseia. Essa ilusão de reencontros e essa imposição da perda alimentam a prática fotográfica – o fato de as fazer e o de as ver. Esse problema e esse mistério convocam o artista a explorá-las e o filósofo a pensá-las: a estética da fotografia seria, então, uma *estética do que permanece após a perda?* (grifos do autor) (2010, p. 14).



Fig. 17. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Nessa pesquisa, me imponho a tarefa de comunicar como penso as fotografias que faço. Não como o teórico ou o filósofo fariam, mas como artista, e, desse modo, entendo que as colocações postas aqui, não pretendem esgotar suas possíveis aberturas e seus mistérios (figs. 18,19).



Fig. 18. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010



Fig. 19. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

CAPÍTULO 2

2.1 - Sobre os desvios, devaneios e nebulosidades do trajeto

O que antes impulsionava meu desejo por registrar os espaços em vias de desaparecimento era uma vontade de congelar a temporalidade daquelas casas em seu estado de devir. Agora que volto o olhar para as fotos tomadas, eu as vejo como restos de minhas operações e da minha passagem por aqueles espaços, retomando alguns de meus devaneios sobre o tempo e o espaço. Para SOULAGES (2010, p.13), “(...) é que a fotografia faz sonhar, trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente, habita nossa imaginação e nosso imaginário e é, no *continuum* do visível, um buraco negro brilhante que nos faz passar para um espaço e um outro tempo”.

Em meio a essas considerações, volto o olhar para minha trajetória como quem segura uma foto e a olha e depois outra e outra, [o que se vê - a fotografia - o meu processo criativo, as lembranças que me escapam...]. Haveria uma ordem para essas leituras? Percebo que a cada olhar que lanço sobre o meu trabalho, a cada salto que me arrisco, revejo o passado, rememoro, reflito e remonto, transformo aquilo que está por vir: o meu próprio trajeto.

No desenrolar da pesquisa, a cada salto ou a cada parada, é que recomeço meu trajeto como se estivesse elaborando um novo trajeto, e ao continuar no *Meio*, frente a um novo começo, é que posso, assim, dar um novo passo para me embrenhar ainda mais nesse nebuloso campo de investigação da pesquisa em artes plásticas.

Eis que a dúvida surge como uma pausa nesse percurso, um intervalo que me faz perceber que estou no meio, ou melhor, num entre-meio. E nesse percurso cheio de entre meios é que como pesquisador em artes tento descobrir como construir o método para

recomeçar a pesquisa. Considera-se que a pesquisa em artes se constrói em um processo no qual o fazer e o pensar se misturam, e o artista pesquisador tanto pode se lançar para dentro, criando uma intimidade com o objeto, como para fora de sua pesquisa para, de certo modo, distanciar-se de seu objeto.

De acordo com o teórico Lancri, o artista pesquisador opera “entre o *conceitual* e o *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*” (2002, p.19). E é nesse “entre” que o pesquisador transita, na medida em que eleger como se lançar nesse trajeto, descobrindo como prosseguir em sua investigação. Ora, se estou no meio ou no entre-meio, posso considerar que estou a cada movimento me reposicionando entre uma coisa e outra ou entre um campo e outro e, por isso, como não claudicar⁵?

Na claudicação, o pesquisador em artes plásticas transforma a falha, o ato de mancar ou “coxear” numa qualidade a ser incorporada como valor. Outro ponto a se incorporar no fazer do pesquisador é o erro e o acaso no processo de criação, visto que ambos servem como desvios nas escolhas que constituirão os direcionamentos da pesquisa.

Nesse sentido, é necessário então que eu possa desconstruir minha própria trajetória poética e meu próprio processo de criação no sentido de que tais leituras foram de fundamental importância para o desdobramento de minha poética. Para isso, remontarei uma análise de um trabalho, intitulado **Cine 1**, de 2006.

Por minhas caminhadas pela cidade, num exercício diário do percurso entre minha casa-galeria e o meu local de trabalho – as galerias da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, nesse trajeto cotidiano entre esses espaços de arte, e em outros momentos nos quais fiz caminhadas por outros lugares, sempre relacionadas ao campo da arte e da cultura: MUnA (Museu Universitário de Arte), Museu Municipal, as atividades ligadas ao ensino, no curso de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e nas escolas das redes Municipal e Estadual de ensino é que, de certo modo, o meu processo criativo deixa de ocupar o espaço fechado do *atelier* e se abre para o espaço da cidade.

⁵ Lancri toma “claudicar” como um ato de mancar, de ficar entre duas posições. Para ele “a claudicação em questão não é [...] senão uma outra maneira de nomear a posição mediana” (2002, p. 23).

Considerando que minhas experiências cotidianas ocorreram nesses espaços relacionadas ao campo da arte, de certo modo, identifico uma conotação de lugar, comum entre eles. Não que estas experiências não me abasteçam e contribuam para o meu repertório artístico, pelo contrário, esses convívios possibilitam múltiplas trocas e reflexões, mas é nas minhas caminhadas de casa para o trabalho, do trabalho para a casa, que realizo minha prática artística através de um desvio gerado pelo encontro com o acaso: com as demolições e ruínas.

A partir desses muitos encontros pude perceber uma aproximação com o conceito de rizoma⁶ de Deleuze (1996). No rizoma as ligações e as conexões que produzem sentido no meu processo de criação se dão pelo acaso, de certa maneira de um encontro fortuito com o espaço em demolição que minha prática se abre nas vias pulsantes da cidade em constante transformação. Desse modo, as conexões se estabelecem em rede. Posso dizer que essa rede é tecida num cruzamento de relações enviesadas que se sucedem entre o objeto fotografado – a casa em demolição – as memórias e reflexões sobre meu processo criativo, os sentidos contidos no espaço no qual a obra é gerada, a transitoriedade do tempo e do espaço, os conceitos operatórios do corte, da justaposição, do enquadramento e da colagem, da imagem panorâmica, do ponto de vista e do fora de campo estão posicionados como conceitos geradores da obra. E é nesse emaranhado de ligações que se estabelecem as conexões que dão sentido e forma ao trabalho, através de um processo de reflexão, das leituras que faço, dos vínculos entre teoria e prática, ou seja, de um relacionamento entre a discussão teórica e as imagens em processo.

⁶ Sobre o Rizoma, o autor Deleuze refere-se a:

Princípios de conexão e de Heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. *Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (grifos do autor) (DELEUZE, 2000, p.15)

Desse modo, ao perceber que meu processo de criação e reflexão se dá no emaranhado de conexões e desvios, posso fazer uma aproximação entre a fotografia com o mundo criado e o mundo vivido. Nesse sentido, Soulages (2010) propõe:

Estudemos as relações entre os fotógrafos e o mundo, distinguindo entre o mundo vivido – que não é o mesmo para cada um de nós - e o mundo criado – que é formado pela obra particular de cada fotógrafo: ou melhor, há *múltiplos* mundos vividos e *múltiplos* mundos criados. Como a fotografia pode ser então um questionamento dos dois? Como o mundo criado pela obra questiona, ao mesmo tempo, o mundo (vivido) e se abre para mundos criados? (2010, p. 207)

É no mundo em que habito de onde retiro a imagem. Não posso antecipar o devir ou prever a permanência da existência do objeto que capturo e que se situa nesse lugar de pura incerteza da fugacidade do tempo e de um estado de suspensão entre o apagamento e a ruína. Nesse intervalo, lanço minhas operações como guias que mapeiam meu trajeto e retomo um relato de meu processo de criação, voltando à noção de corte da imagem.

De acordo com Dubois (2009), a imagem fotográfica é um corte da realidade, corte esse que a separa em dois espaços de tempo, a saber: o tempo do instante do corte fotográfico e o tempo da imagem congelada. Pode-se identificar a operação do corte fotográfico como um ato que demarca esse entre tempos e, nesse sentido, opera conceitos que carrega consigo.

A partir das experiências e das práticas do registro fotográfico no espaço da cidade e no que diz respeito ao modo como processo as memórias, tanto de meu trajeto criativo quanto de minhas experiências nesse campo, volto o olhar para um dos trabalhos que realizei em momento anterior à pesquisa, por trazer inquietações comuns às que se apresentam nos trabalhos atuais. Tomo como exemplo o trabalho **Cine 1** (fig. 20), que desenvolvi para a exposição do projeto Cidade Invadida⁷. na qual a proposta para a

⁷ Projeto Ciudad Invadida/ Cidade invadida – um proyecto itinerante Espanha/Brasil. Comissário: Guilherme Aymerich. Co-comissários no Brasil: Uberlândia: Beatriz Rauscher (UFU), Salvador: Luiz Mario (UFBA), Aracaju: Otávio Luiz (UFS), Porto Alegre: Sandra Rey (UFRGS), Belo Horizonte: Patrícia Franca (UFMG), Brasília: Marília Panitz (UnB), Rio de Janeiro: Marisa Flórido (UFRJ). Período: 2006/2008

criação das obras foi desenvolver um trabalho que primasse pela dialética do espaço natural que invade a cidade ou da cidade que invade o espaço natural. Sobre esse trabalho, Nardin comenta:

Em seus estudos fotográficos de lugares “apagados” pela dinâmica transformista da cidade, registra ausências e vestígios de presença. Cinema 1, parte dessa mostra, faz o inventário da perda e acrescenta memória. O título e a projeção da natureza inserida e sobreposta ao muro de tijolos que fecha o grande primeiro plano da imagem, ao negarem o enquadramento, desestabilizam o olhar. Queremos consertar, refazer a imagem. Ao fundo, a cidade vai perdendo seu foco. (2006, p. 64)

Nesse aspecto, relacionei a minha investigação através do registro fotográfico de demolição de partes da cidade à proposta de realização da exposição. Apropriei-me da imagem de um lugar específico, um acontecimento da cidade, apagamento de um espaço de memória e de cultura. Escolhi do meu banco de imagens uma fotografia do terreno onde se situava o Cine Regente na rua Machado de Assis, no centro da cidade de Uberlândia, que foi demolido em junho de 2003. Na imagem do terreno onde ficava o edifício restaram apenas os muros laterais e o posterior. Nesse aspecto, relacionei a minha investigação através do registro fotográfico de demolição de partes da cidade à proposta de realização da exposição. Apropriei-me da imagem de um lugar específico, um acontecimento da cidade, apagamento de um espaço de memória e de cultura. Escolhi do meu banco de imagens uma fotografia do terreno onde se situava o Cine Regente na rua Machado de Assis, no centro da cidade de Uberlândia, que foi demolido em junho de 2003. Na imagem do terreno onde ficava o edifício restaram apenas os muros laterais e o posterior Fiz uma colagem que remete ao formato da tela do cinema que coleí ao centro da fotografia, projetando esse recorte no lugar onde ficava a tela. Nessa ordem, a imagem da tela do cinema é um fragmento da paisagem do parque municipal de Uberlândia *Parque do Sabiá* que se contrapõe à imagem de um terreno vazio em que têm nos seus muros as marcas de uma demolição. Sobreponho um recorte de um ambiente natural sobre a imagem da desconstrução arquitetônica no ambiente da cidade, sendo que o recorte dessa imagem da natureza ativa a memória da função daquele espaço arquitetônico que foi destruído.



Fig. 20. Cine 1, fotografia digital, 33 X 33 cm, 2006

O que se tem é uma projeção da natureza, num espaço construído e modificado pela natureza do homem. A colagem sugere um deslocamento da imagem do parque para o centro da cidade. Essa imagem, ao mesmo tempo em que relaciona a ação do homem no ambiente por meio do apagamento de um bem cultural, remete também a um trânsito entre o espaço construído, o não-construído, o desconstruído e o transformado. Assim, o trabalho põe em obra, as questões da memória na produção da História, que para Brathes (1984) é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual, ele diz, que abole o Tempo mítico, e completa, sobre o papel da fotografia:

(...) a fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a *duração*: a era da fotografia é também a das revoluções, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. (BRATHES, 1984, P. 139-140)

O deslocamento da paisagem do parque simbolizado pela tela do cinema pode ser pensado como uma janela que corresponde à passagem / limite da memória e das transformações entre o afetivo e o simbólico.

A partir de Barthes (1984), retorno a reflexão sobre minha prática artística. O ato de caminhar pela cidade com o aparelho celular com o qual faço registros, tendo como prática um itinerário/percurso, faz-me voltar o olhar para os encontros ao acaso com os lugares em demolição. Na experiência e no contato com esses lugares, é que posso tomar como minha prática, o ato de fotografar. Considero que o movimento do processo de criação está ligado a uma prática no espaço da cidade, pois de acordo com Certeau, (...) o espaço é o lugar praticado. Ele expõe: “Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (1994, p. 202).

Como pedestre e praticante da cidade, observo calmamente o lugar onde a casa foi demolida, vejo as marcas de sua permanência, de suas ausências e de suas memórias (fig. 21). Assim, sou motivado a realizar minhas escolhas de como operar

através da fotografia nesse lugar estranho e melancólico da cidade, ressignificado por minhas ações como um lugar da perda, no sentido que lhe dá François Soulages: a fotografia é, pois, “a articulação entre o que se perde e o que permanece”. O autor exemplifica:

Perda das circunstâncias únicas que são causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a ser fotografado e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Permanência constituída por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo. A perda é irremediável: a fotografia nos grita, nos mostra, nos faz imaginar isso; se a perda é absoluta e violenta, não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos eram anteriormente de um grande valor para nós ou em si, mas porque esse tempo, esse objeto e esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão perdidos que, de repente, seu valor se torna absoluto e que, logo depois, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda. O que permanece não pode ser um remédio milagroso, a não ser para aqueles que precisam crer nos milagres; efetivamente, será que isso nos consola da perda, nos permite suportar seu luto? Algumas vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo com que se deverá lutar, o que se deve debater, combater, graças a que o artista poderá realizar obra: a fotografia ou a arte de dispor aquilo que permanece... perdas infinitas, permanências infinitas... (SOULAGES, 2010, p. 132)

Assim, Soulages coloca o problema do fim do processo e da impossibilidade de voltar ao ponto de partida. Nesse caso, antes pela característica do próprio objeto, que pelo processo fotográfico, que por ser digital possibilitará (pelo menos em potência) o que o autor chamou de “eterno retorno” (p.133).



Fig. 21. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

2.2 A janela – entre o espaço e a imagem

Uma janela de madeira encostada no muro do quintal de uma casa em que morei me serviu como um dispositivo disparador em meu processo criativo. Um objeto carregado de memória e das marcas do tempo, deslocado de seu lugar de origem, estava ali. Comecei a pensar na sua simbologia, sua função no espaço da casa e como o objeto janela repercutiu em minhas memórias e dos sentidos que o objeto carrega em si. Pensando na janela, penso nesse “entre o vivido e o imaginado” que repercutem minhas experiências ao adentrar no espaço da casa em demolição. Os limites da casa se diluem entre o exterior e o interior. Ao revê-las, a imaginação não busca apenas o ser que ali habitou, mas sim o corpo que tomou esse lugar como um refugio para um olhar *voyeurístico* e que buscou através da fotografia preservar a efemeridade do olhar, do lugar e da experiência de estar ali. Convém evocar, nesse momento, os dizeres de Dubois acerca da janela:

A operação de (re)enquadramento interno, que vem inscrever o recorte quadrangular na figura circular, faz-se de início por um dispositivo mecânico, funcional, totalmente simples, que foi introduzido com esse intuito na caixa entre a objetiva e a película sensível: é o que chamamos, não por acaso, a *janela*. É ela que é o verdadeiro embreante da relação entre espaço representado e espaço de representação. (DUBOIS, 1993, p. 211)

Este dispositivo, que no aparelho fotográfico, opera a passagem dos modos de ser da representação é de acordo com Lurker (1997), em seu Dicionário de Simbologia, a “ligação entre o interior e o exterior”. A janela estabelece “na arquitetura sacra, em sentido figurado, ligação entre o terreno e o transcendental” (LURKER, 1997, p. 361)

. Desse modo, é relevante tomar a janela enquanto um elemento de passagem, de ligação entre diferentes estados como entre a razão e o sonho. A janela é um símbolo de passagem que separa os limites da arquitetura da casa entre o exterior e interior, Dias (2008), quando analisa a pintura, coloca que essa abertura significou uma nova relação com o mundo exterior. “O que se observa com o aparecimento da janela é a articulação do interior/exterior, onde o espaço externo, profano adquire a mesma dimensão do espaço interno, privado e religioso. É a articulação do abertamente coletivo e do íntimo, do privado e do público” (DIAS, 2008, p. 1804).

A janela também aparece na arte moderna. Mas, ao contrário da tradição perspectivista, aqui essa imagem é tomada como simultaneamente transparente e opaca. A superfície que admite luz também reflete. Leva para dentro e dá para fora: duplicidade que faz com que se estenda, com uma grelha, em todas as direções, até o infinito. A janela cumpre a mesma função que tiveram as nuvens: instaura o espaço sem profundidade nem limites, que conforma a visualidade contemporânea. (PEIXOTO, 2003, p. 11)

A janela como um objeto que emoldura e faz um recorte do mundo. Recorte esse que se liga à observação e à percepção da paisagem, ela como um mirante para o mundo exterior também se abre para o dentro, ou seja, para o espaço de intimidade da casa e metaforicamente do ser.

A janela se abre entre os limites do espaço e se desdobra ao infinito. Desse modo, a janela corresponde a um espaço de passagem, a um recorte da imagem do espaço real e do espaço virtual. E a janela enquanto aquilo que se desponta para a paisagem na qual esta “deixa de ser aquilo que se oferece lá ao fundo para se converter no campo, plano e extenso, em que se articulam todas as coisas: uma grade” (PEIXOTO, 2003, p. 11).

O objeto janela me conduz à investigação poética do espaço e os devaneios do entorno da casa, da não casa, de um eu e de um não eu. É através da fotografia, como uma metáfora de uma janela que corresponde a um recorte da realidade, e que, ao mesmo tempo, permanece como um resíduo da realidade do mundo, que se estabelece um jogo dialético entre o interior e o exterior do campo da imagem.

Bachelard, na obra *A Poética do Espaço*, pontua que “no reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (BACHELARD, 1993, p. 19).

É nesse desequilíbrio que, como nos chama a atenção Bachelard, a casa corresponde a uma topografia do ser íntimo, esse lugar onde o ser redesenha o mapa de seus espaços vividos, a memória de infância, a casa natal. Assim, para BACHELARD, “mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio” (1993, p. 34).

Busco em minhas lembranças como uma janela repercutiu como um dispositivo de investigação sobre as relações do espaço interior e exterior. Esse objeto, encontrado ao acaso e deslocado das paredes da casa, leva-me ao devaneio da poética do espaço (Bachelard, 1993) que funciona como um gatilho na produção do trabalho *Estar aí* de 2002 (figs. 23 e 24).

No seu processo de construção coloquei espelhos nos 8 retângulos vazados da janela-objeto e a levei para um parque urbano⁸. Impulsionado pelo sonho de construir uma casa sem paredes suspendi a janela na árvore da clareia por fios de nylon. A janela ao ser pendurada fez um movimento giratório que multiplicou infinitamente o jogo do olhar entre a percepção do espaço real e a imagem do espaço virtual, refletido nos espelhos na janela.

Fotografei vários pontos de vista em torno da janela que girava. Segundo Foucault, “o espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe” (FOUCAULT, 2009, p. 415). A janela, como objeto, ao ser suspensa, faz um comentário da grade à perspectiva da pintura e, ao mesmo tempo, discute a questão da representação da paisagem da percepção do espaço real, que está fora do campo da janela, ao espaço virtual, refletido no espelho que, concomitantemente, está e não está ali. E esse jogo dialético entre o que está e não está no que poderíamos chamar de uma gaiola virtual, nos dizeres de Foucault, ao elaborar uma análise da obra *Las Meninas*, de Velázquez. Quando Foucault elabora uma análise da obra de Velázquez, ele coloca o espectador para fora do campo da pintura e, de forma simultânea, abre-lhe a possibilidade de estar dentro (fig. 22)

⁸ Parque do Sabiá, Uberlândia MG.

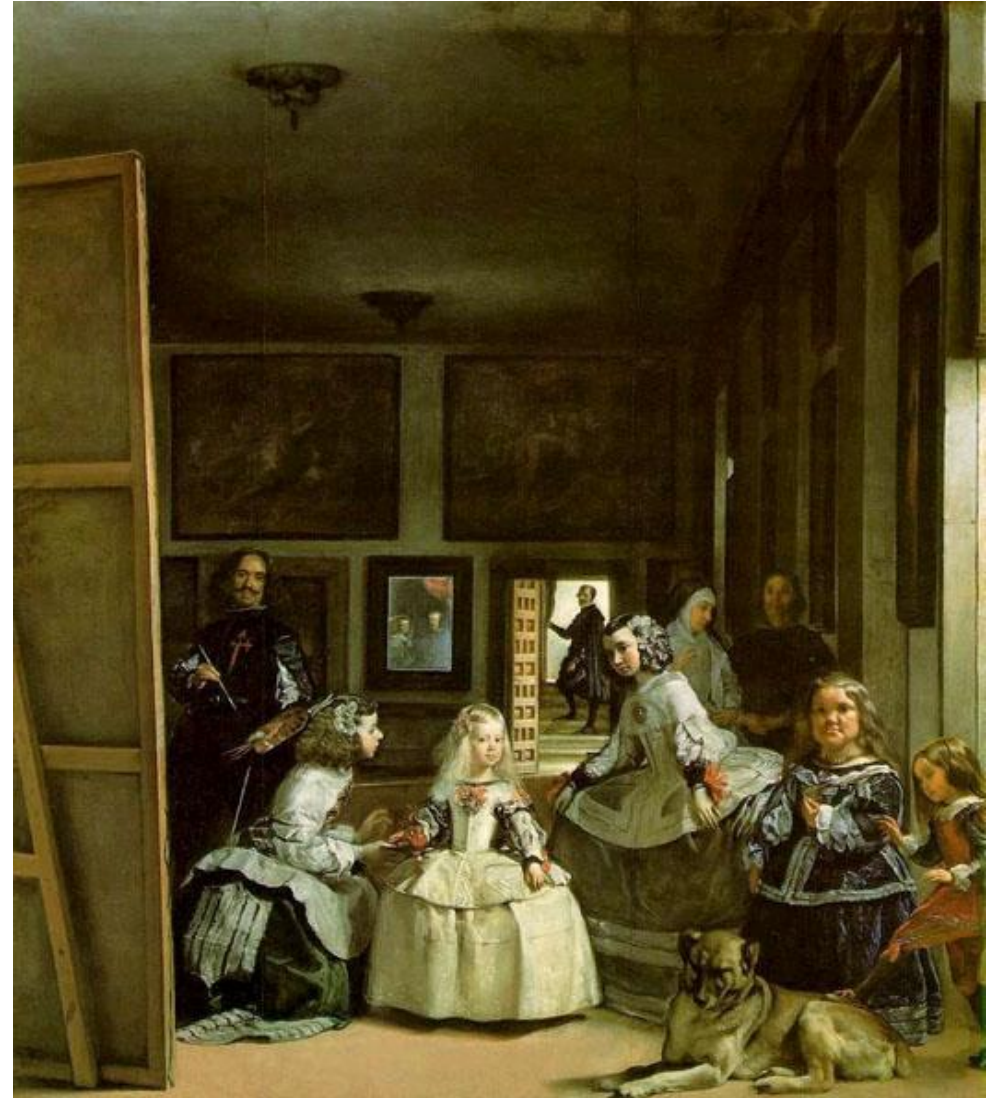


Fig. 22. Las Meninas, Velázquez, óleo sobre tela, 310 × 276 cm, 1656

A gaiola virtual corresponde à tela que aparece de costas para nós, os espectadores. Ela nos coloca, ao mesmo tempo, dentro e fora do campo de representação da pintura. Não sabemos o que Velázquez, que está posicionado em frente à tela, pinta. Ele olha para o que está fora e dentro pelo reflexo do espelho ao fundo, espelho esse que revela quem ele estaria pintando. Assim, o rei e a Rainha que estavam fora do campo, foram capturados para dentro, cedendo o seu lugar para nós, os espectadores. Desse modo, essa relação de estar e de olhar atravessa o tempo e é atualizada a cada espectador que se põe diante da obra (Foucault, 2007)



Fig. 23. Estar aí, fotografia madeira e espelho, 2002



Fig. 24. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

No capítulo *Dialética do exterior e do interior*, Gaston Bachelard menciona a propósito das imagens que comandam a espacialização dos pensamentos que

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí* (BACHELARD, 1993, p. 216).

Pensando a partir de Bachelard e Foucault considero que a experiência da realização do trabalho de *Estar Aí* desconstrói as posições antagônicas absolutas do lugar, lá (parque) e cá (galeria) para propor uma ligação entre as duas situações. Uma operação que de certo modo retoma as experiências *indoor-outdoor*; *dis-location* e *non-site* de Robert Smithson, tanto pelo uso dos espelhos, quanto pela dialética interior-exterior que o artista introduziu nas obras produzidas para o espaço ao ar livre (*earth proposals*) (FERREIRA e COTRIM, 2006).

Ainda é relevante destacar o modo como instauro a obra no espaço expositivo, as relações que posso estabelecer do conteúdo da imagem fotográfica com o espaço em que ela é instalada; a relação do ponto de vista do espectador com o ponto de vista da tomada da imagem fotográfica e com o movimento do objeto janela-espelhada. Para pensar, assim, também, na posição tanto da obra quanto do espectador no espaço numa relação topológica com os planos, as linhas verticais e horizontais do espaço arquitetônico. Pode-se pensar, então, na experiência que se constrói a partir da percepção do espaço referente ao corte da imagem fotográfica, a relação que a mesma gera no espaço onde a obra é instalada ao modo como ela se abre para refletir o olhar do lugar e o lugar do olhar.

todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa [...] a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir 'paredes' com sombras impalpáveis, reconforta-se com ilusões de proteção ou inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais solidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade através do pensamento e dos sonhos. (BACHELARD 1993, p. 25)

Recapitulando, são questões que determinaram a instauração do trabalho *Estar Ai* e seus desdobramentos: (1) a experiência e a reflexão sobre o lugar, sobre o olhar, sobre o jogo de espelhos entre o objeto janela, a imagem virtual e a imagem do espaço real e com relação à posição do espectador diante da obra no espaço; (2) as pesquisas com suportes e materiais reflexivos para compor com a fotografia e ao ponto de desmaterializar o objeto janela de madeira com espelhos do trabalho e assim operar com a metáfora do vidro transparente onde buracos (metafóricos) que correspondem à imagem externa de cada parede do espaço de exposição⁹; (3) as muitas caminhadas e passagens entre espaço de exposição, de minha casa, de meu trabalho, nesses caminhos, eu refletia sobre a passagem do trabalho *Estar Ai* para trabalho em processo *Quase lugar*.

Nesse trabalho a proposta era que o espectador, ao entrar no espaço do trabalho, depara-se com a imagem externa à sala de exposição, ele entra dentro do espaço para ver/olhar uma imagem do que está fora. Essas imagens também servem como dispositivo da memória de quem acabou de passar por aquele lugar representado na fotografia. Cada fotografia (janela/buraco) se liga à memória do lugar e trajeto do espectador por esse lugar.

Enquanto no trabalho *Estar Ai*, discuti questões relacionadas ao interior e exterior da casa, aos limites entre o espaço real e o espaço virtual, fundamentadas pela poética do espaço de Bachelard (1993) e Foucault (2007, 2009), conforme discussão acima. Na obra *Quase Lugar*¹⁰ (2004) (figs. 25, 26), o trabalho surge a partir da leitura do capítulo “As Cidades e as Memórias” da obra *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino (1990), e desse modo se desdobra e se transforma com a intenção de uma aproximação ou diálogo com o espaço da cidade. Abaixo a descrição de Calvino:

⁹ O trabalho foi instalado na sala de pesquisas visuais do Museu Universitário de Arte/UFU – MUnA.

¹⁰ Também apresentado na sala de pesquisas visuais do Museu Universitário de Arte/UFU – MUnA

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivo. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi.

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília. (p. 30-31)



Fig. 25. Quase Lugar, fotografia digital, 86 X 113 cm cada, 2003



Fig. 26. Quase Lugar, fotografia digital, 2003

Percebo que é a partir desse trabalho que transfiro efetivamente a passagem de minhas atividades do ateliê para o espaço da cidade. É no espaço da cidade que reconheço a ligação do sentido de passagem da dialética do espaço interior e exterior através das janelas que vou encontrar nas casas em demolição.

Assim, a casa ou a poética da casa e da janela se abre para o espaço da cidade, é no espaço da cidade que passo a operar como um flâneur, nos dizeres de Benjamin, “a ‘paisagem construída de pura vida’, como Hofmannsthal certa vez a chamou. Paisagem

– é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto”. (BENJAMIN, 2007, p. 462)

É nesse sentido, que me percebo no espaço urbano no qual transito e, ao mesmo tempo, como que o espaço em demolição adquire para mim um sentido de espaço de intimidade ou de um espaço íntimo, mesmo estando no jogo dialético, simultaneamente, da passagem e da perda dos limites entre o espaço da casa e do espaço urbano. Nos dizeres de ARGAN, “o espaço urbano tem seus interiores” (2005, p. 43). Esta observação de Argan pode ser relacionada com o espaço coletivo que o flâneur, de Benjamin, experiencia: “as ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2007, p. 468). Nesse ambiente urbano, que o flâneur com “aquela embriaguez anamnésica, na qual [...] vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido” (BENJAMIN, 2007, p. 462).

A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas porque o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão. (BENJAMIN, 2007, p. 461-462)

O tempo da experiência do flâneur de caminhar pela cidade se funde a um tempo passado de suas experiências vividas, suas memórias e suas lembranças ao tempo de infância. Assim o vivido se liga ao tempo presente, ao mesmo tempo, em que remonta um tempo passado ou um tempo perdido. O flâneur é seduzido não somente pelo encontro com o seu próprio passado, mas sim principalmente por um passado em que ele não vivenciou. O flâneur é esse ser que se deixa levar pelas ruas da cidade de Paris e, enquanto caminha, inebria-se pela sedução de um passado que, não necessariamente o leva de encontro a suas memórias de

infância ou sua casa natal. Ele se deixa mergulhar em um passado que não vivenciou enquanto divaga, é tocado pela atmosfera da cidade com suas luzes suas texturas e seus cheiros, assim ele flana entre uma realidade objetiva e subjetiva ao mesmo tempo. Assim, a experiência do devaneio se mistura com a experiência do tempo presente dado pelos elementos que compõem as ruas por onde vagueia. Desse modo, desvela-se uma “dialética da Flanerie: de um lado, o homem que se sente olhando por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido” (BENJAMIN, 2007, p. 465).

Ainda de acordo com BENJAMIN (2007, p. 479), “Delvau pretende reconhecer no flunar as camadas sociais da sociedade parisiense com a mesma facilidade que um geólogo identifica as camadas do solo”. Pode-se comparar esse flunar ao modo como Matta-Clark expõe as camadas do espaço como um substrato social. Ele desloca sua produção do ateliê para o espaço urbano, toma a cidade como a metáfora de um labirinto e, da mesma maneira, que rompe com os limites do espaço e da fotografia, Gordon rompe com a geometria da própria cidade e a compara com essa idéia de labirinto:

[...] É interminável a história da fascinação psicológica do labirinto, na verdade como modelo de dominação, por meio da imposição de uma progressão mentalmente atordoante, originalmente sob a forma da masmorra de Micenas. Porém, a questão é que não vejo o labirinto como um problema espacialmente interessante. Eu construiria um labirinto sem paredes. Criaria uma complexidade que nada tivesse a ver com a geometria, nem com o mero encerramento ou confinamento, tampouco com barreiras, mas que remete à criação de alternativas que não sejam derrotistas. (MATTA-CLARK, 2010, p. 31)

Matta-Clark abordou, através de sua produção, diversas questões da arte contemporânea e que interessam à esta pesquisa. Pretende-se então, a seguir, sem querer fazer comparações, enfatizar alguns pontos de contato que estabeleço com sua obra e que foram importantes para fomentar as reflexões postas nesse estudo.

2.3. Do recorte do espaço à montagem fotográfica – Os espaços negativos na obra de Gordon Matta-Clark

Tomo as fotografias das demolições como imagens da memória de minha passagem por esses espaços, das paradas ao acaso, nos deslocamentos de meus percursos. Construo uma topografia de imagens de espaços vividos. Robert Morris (2006), no texto *O tempo presente no espaço*, diz que o espaço só pode ser experimentado no tempo real e pode ser percebido de acordo com o movimento do corpo e do olhar. São infinitos os pontos de vista para olhar o espaço, os objetos estáticos ou em movimento ao modo como nosso corpo experimenta o espaço real, e ao modo como podemos relacionar ou não a experiência com a linguagem, a memória e a reflexão.

Assim, penso em como se pode, ao mesmo tempo, interpor a aproximação e o distanciando do *self* na experiência e na percepção do espaço em relação ao espaço real e o espaço mental. Para Morris,

Como existem dois tipos de *selves* conhecidos pelo *self*, o 'eu' e o 'mim', existem dois tipos fundamentais de percepção: aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes. O 'eu', que se é essencialmente sem imagem, corresponde ao espaço desdobrado no contínuo presente. O 'mim', um constituinte retrospectivo, estabelece um paralelo ao modo de percepção do objeto. Os objetos obviamente são experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apresentação, entretanto é uma experiência relativamente instantânea tudo-ao-mesmo-tempo. (MORRIS, *apud* FERREIRA E COTRIN, 2006, p 404)

O objeto torna-se assim uma imagem da memória, ao modo como ele se constitui da cultura e sobrecarrega o "mim". Faço uso do pensamento de Morris para pensar minha posição no espaço que faço fotografias, a maneira como eu o percebo, me desloco, simultaneamente, para dentro e para fora do espaço e de "mim", e de como opero nesse espaço ao me posicionar diante do objeto a ser fotografado: a memória do objeto casa, memória de minha experiência no espaço da casa à memória da experiência no espaço da casa em demolição. Assim posso dizer que a realidade e a ficção se misturam e se confundem na criação da imagem poética. Ao

estar ali, naquele espaço, lugar de criação e experimentação, abro-me à repercussão e reverberação da imagem nova gerada pelo contato com a experiência de estar ali.

Na experiência de estar dentro e fora de si, dentro e fora do lugar da casa, dentro e fora dos limites entre o espaço real e o espaço mental ou imaginado, que opero, através do ato e da montagem fotográfica, o deslocamento entre objeto e memória, ou seja, entre objeto carregado de memória no espaço real e a fotografia como recorte e memória desse objeto. Bachelard nos fala que é preciso “abrange[r]mos assim o universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior [...] o espaço nos convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (BACHELARD, 1993, p. 31).

Acredito que a mistura das lembranças de meus trajetos, de minhas experiências em outras casas e em outros lugares repercutem nesse lugar de encontro ao acaso com a casa em demolição, com suas portas, janelas, passagens abertas no espaço e no tempo, à espera dos acontecimentos. Assim, em meio a tudo isso movimento-me no espaço com o aparelho celular no qual faço minhas fotografias para reconstruir/montar/remontar esse lugar da casa em desconstrução. Desse modo - é importante repetir - ponho-me num jogo entre o interior e o exterior; do eu e de um não eu; da casa e de uma não casa; da surpresa e da memória. O que fazer ao estar nesse lugar da dúvida e da impermanência dos objetos? Nesse lugar onde a função do habitar é anulada pela perda dos limites entre o exterior e o interior, onde o espaço da casa se transforma em um lugar de passagem do tempo e da memória. Para Bachelard, o espaço é tudo, porque o tempo não anima a memória. Ele diz: “A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato e privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os mais belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1993, p. 28-29).

Entre os muitos encontros ao acaso com os espaços em demolição, com a prática de congelar uma fatia daquele lugar, é que o meu fazer artístico adquiriu um corpo. No revisitar as memórias das minhas ações e lembranças em torno da cidade e da casa, penso

nas influências artísticas que me impulsionaram nesse trajeto e encontro no meio desse caminho, a produção do artista Gordon Matta-Clark. O reflexo de sua obra pode ser percebido em um trabalho que realizei em 2003, intitulado *Entre*, no qual fiz uma fotografia do resto de uma demolição, recortei, montei e dupliquei a imagem ao espelhá-la, invertendo assim, a leitura do lugar e da imagem. Assim, propus um jogo expresso pelo título que nos convida a *entrar* na imagem que nos repele. A perspectiva construída nos empurra para fora (fig. 27).

A partir desse trabalho, é que pude perceber a relação de minha produção artística com o trabalho de Matta-Clark. Ao modo como Matta-Clark trabalhou com a fotografia e a montagem fotográfica para, de alguma maneira, reconstituir o espaço que ele mesmo desfez com seus recortes nos planos do espaço arquitetônico. Com estas ações, Matta-Clark queria revelar as várias camadas do edifício que foi abandonado ou que estava em via de ser demolido.

As montagens fotográficas desse artista tinham o interesse de recompor uma percepção mais ampla de um determinado local ou de suas próprias ações de cortar esses espaços utilizando um esforço sobre humano, operando com serra elétrica e outros instrumentos de corte. Matta-Clark corta o espaço da paisagem urbana e faz uma intervenção crítica no espaço da paisagem da cidade com uma obra ao mesmo tempo radical, poética e contextual.

As casas cortadas de Gordon Matta-Clark também enfatizam o caráter precário e desagregado da paisagem urbana. Criam espaços críticos em que os vários planos, verticais e horizontais, se confundem, alterando continuamente a percepção do observador. Uma atividade arquitetônica negativa: cortar, escavar, des-construir. Detectar vazios, buracos existentes na cidade, espaços que restaram – que permitem rever ou desintegrar a sintaxe arquitetônica e urbana. Rasgar a arquitetura, expondo seu funcionamento secreto. Desenterrar fundações, cortar tetos, paredes e pisos, exigindo do observador um trabalho de trapezista, equilibrando-se à beira de abismos. (PEIXOTO, p. 400-402)



Fig. 27. Entre, fotografia digital, 88 X 172 cm, 2003

Matta-Clark ao operar diretamente no espaço real da casa, do edifício e da paisagem urbana, nos ensinou a ver o espaço degradado das cidades em sua potência e melancolia. Suas operações de cortar, escavar, retirar e transformar o espaço para mostrar as múltiplas camadas do espaço arquitetônico tinham como intenção a desconstrução para formar espaços negativos. Estas ações foram chamadas por ele de Anarquitectura.

“como um processo aberto em constante transformação do espaço, em sua consideração da luz como uma nova medida constante, da parede como limite, o espaço como condição de ser e deixar-nos uma noção clara de um todo coeso, que se baseia, a partir da libertação da opressão, na ruptura de limites, e ao formalizar-se transforma todas as realidades, recebe o poder da poesia, e assiste a parcela aleatória, e possibilita um encontro efetivo do pensamento e da matéria”¹¹ (MOURE, 2006, p. 12)

Matta-Clark foi um artista que desfez o espaço arquitetônico ao cortá-lo e rompeu com a linguagem ao compor suas montagens fotográficas. Ele rompeu com a noção de arquitetura, e rompeu também os espaços do ateliê para os espaços da cidade. Nesse sentido, Matta-Clark ao propor uma anarquitectura, revela sua distância das restrições inerentes à profissão do arquiteto: “enquanto a maioria dos arquitetos procura dar vida a edifícios novos, eu me baseio em edifícios já existentes. Procuro complementar e ampliar o sentido de um determinado espaço por meio de cortes “metamórficos” ou criando vazios nesse espaço. [...] Isso faz com que eu e o arquiteto profissional estejamos em pólos opostos” (MATTA-CLARK, 2010, p. 158).

Esses buracos, espaços negativos servem como lentes para nos mostrar/ver através das estruturas de um conjunto de sistemas que atravessam não só as estruturas físicas, mas também as sociais, econômicas e culturais que compõem a paisagem urbana. Suas ações permitem refletir e transformar esses sistemas e as relações que compõem o ambiente urbano.

¹¹ Nossa tradução do original:

“como un proceso abierto y continuado de mutabilidad del espacio, sobre su consideración de la luz como una nueva medida constante, el muro como límite, el espacio como una condición de ser y nos deja una patente noción de totalidad cohesionada, que se fundamenta, de partida en la liberación de opresiones, en la ruptura de límites, en la ruptura de límite, y al formalizarse transforma toda las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, y possibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia” (MOURE, 2006, p. 12)



Fig. 28. Splitting, Godon Matta-Clark, 1974

Além das operações de cortar uma casa, de fazer buracos nos planos de um edifício, desfazer o espaço que está abandonado ou em vias de ser demolido, subtrair partes de um espaço arquitetônico, Matta-Clark realiza através da fotografia, o registro do seu processo de criação. Mais que uma mera documentação, na produção de imagens o artista recria e recompõe a leitura de sua intervenção ou subtrações através do corte no espaço real. Sua ação se desdobra nas montagens fotográficas com o interesse de reconstituir/recompôr a sua intervenção no espaço.

O trabalho de Gordon Matta-Clark nos é acessível hoje, principalmente por suas fotografias¹². Sua obra me faz perceber a potência de significados presentes em um espaço arquitetônico que se desfaz. Posso de alguma maneira pensar que a minha atuação em um espaço em demolição difere da do artista citado acima no sentido de que a minha operação é antes contemplativa que de fato ativa. Não pretendo subtrair parte da matéria do espaço real, mas sim subtrair a imagem da realidade que em certa medida já havia sido desfeita no seu processo de demolição. Assim, subtraio o fragmento do real pelo ato fotográfico, para refazê-lo e, ao mesmo tempo, reconstruí-lo através da imagem e da montagem panorâmica que se realiza no programa do aparelho celular.

Atualmente algumas câmeras fotográficas digitais já possuem em seu *menu* a opção panoramas e, na *web*, não é difícil encontrar sites especializados em proporcionar a montagem eletrônica de panoramas. Nesse jogo com os efeitos da tecnologia, disponíveis nos programas das 'caixas-pretas' digitais, as estruturas estéticas mantêm-se fiéis aos enquadramentos regulares e horizontais dos primeiros panoramas. Para obtenção fotográfica dessas paisagens a *boa técnica* recomenda o uso de um tripé a fim de manter os deslocamentos da câmera em uma mesma continuidade horizontal. Apesar do movimento para obtenção desta visão panorâmica ser circular, gira-se com a câmera em um ponto fixo, depois as imagens são montadas lateralmente criando a impressão de um horizonte contínuo. Os panoramas são apresentados em uma linha horizontal contínua, na qual a paisagem se abre ou em programas eletrônicos nos quais é possível acompanhar o movimento da paisagem. (TEDESCO, 2009, p. 37)

Posso dizer que ao utilizar o programa do aparelho celular para fazer uma imagem panorâmica, trabalho com a idéia de um panorama não linear dentro de um formato de imagem panorâmica. Ao montar a sequência de imagens pelas guias do programa do aparelho celular, não me interessa o encaixe preciso dos panoramas tradicionais, opero com o encaixe composicional que não se funde perfeitamente com as guias do programa de montagem panorâmica do aparelho celular. Desfaço/desmonto, assim, a linearidade da montagem da imagem, como resultado obtenho uma subversão da perspectiva (fig. 29).

¹² Apesar das notas, textos, filmes, relatos etc. são suas imagens de prédios desconstruídos que associamos à obra do artista.



Fig. 29. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010.

Matta-Clark se utiliza da imagem fotográfica para romper tanto com a linguagem da fotografia quanto com uma visão ortogonal que remonta suas ações no espaço através da fotografia, mas não restitui a noção da experiência de estar dentro da obra em seu todo. A operação que faço no espaço se realiza no campo da imagem e do virtual

O meu esforço físico é mínimo para fazer as fotografias enquanto que Matta-Clark, por promover ações na matéria, ao fazer as suas subtrações no espaço, despendia um esforço sobre-humano. Matta-Clark tinha por interesse que suas obras fossem experimentadas ao modo como o corpo do espectador se movimenta, se relaciona e percebe o espaço da obra. Como também o seu corte no espaço interferia diretamente na paisagem da cidade e seus sistemas de relações, fazendo também um comentário sobre a perda da memória cultural e histórica.

Em seu projeto *Splitting* (fig. 28, 30, 31), Gordon corta um sobrado ao meio “com um monumento a espelhar o que ocorre quando uma metade da comunidade é separada da outra [...] ao ver ao adentrar nessa casa as pessoas também eram separadas da

comunidade [...] À medida que o público se movia, sua perspectiva se modificava, oferecendo múltiplos pontos de vista no tempo e no espaço [...] a participação do público era requerida para ativar a obra, o que significava alterar a responsabilidade do espectador” (CRAWFORD, 2010, p. 54)

Em minha prática, busco através da fotografia remontar, simultaneamente, o espaço e minha própria experiência de olhar esse espaço. Isso se dá de um modo solitário enquanto que Matta-Clark sempre buscou a participação e a ligação direta com os espectadores e com o entorno. Trato a questão da memória e da perda da memória ligada à cidade. Mesmo não localizando ou identificando esses espaços de memória, ou seja, as casas que compõem a paisagem da cidade

A relação do meu trabalho com o entorno do lugar se encerra nos limites do interior e do exterior do próprio espaço que fotografo como um fragmento da paisagem que remete a muitos outros espaços que podem ser situados na lembrança de uma passagem em algum lugar da paisagem ou mesmo da memória da cidade. Na descrição do trabalho *Office Baroque* de 1977 (fig. 32), Matta-Clark diz sobre a preocupação que tinha com a percepção das suas obras como um todo a partir do movimento e da memória:

E essa incapacidade de perceber a obra de uma vez só faz com que seja preciso circular continuamente de um espaço a outro e tentar juntá-la tanto num processo de memória como numa exploração do espaço. [...] me parece bem mais interessante do que essas obras que a gente capta de um golpe só e mais ou menos revelam de imediato do que se trata. Neste caso, a obra tem de ser reconstruída a partir de uma série de perspectiva, e de certo modo o conceito final é mais o resultado de um desenho do que de qualquer leitura puramente superficial. (MATTA-CLARK, 2010, p. 179)



Fig. 30. Splitting, Godon Matta-Clark, 1974



Fig. 31. Splitting, Godon Matta-Clark, 1974



Fig. 32. Office Baroque, Gordon Matta-Clark, 1977

Enquanto Matta-Clark faz suas fotografias com o interesse de traduzir a experiência da obra em sua totalidade, ele reconhece a impossibilidade para tanto, porque nada substitui a experiência de estar no espaço da obra e que por mais que se tente documentar o processo de construção da obra como um todo, a câmera não substitui a lente do olhar. Assim, Gordon trabalha com a fotografia, ao mesmo tempo, como documento e como linguagem poética no sentido que a fotografia como documento não dá conta de substituir a experiência da obra, em sua totalidade. Ao descrever seu modo de trabalhar, explicita o uso da colagem e da montagem e diz como reflete nas fotografias suas ações sobre os edifícios:

Eu gosto da idéia de romper do mesmo modo como corto os edifícios. Gosto da ideia de que o processo sagrado do enquadramento fotográfico seja igualmente “violado” e creio que, em parte, mudei minha maneira de tratar as estruturas e a minha maneira de tratar as fotografias. Essa convenção rígida, muito acadêmica, literária que existe entorno da fotografia, não me interessa. Bem, não é que não me interesse mas que para o que eu o faço é necessário romper com ela. Comecei tentando usar multiplas imagens para procurar captar a experiência completa da obra. São aproximações que esta maneira ambulante de “ir sabendo” o que é que tem no espaço. Basicamente, são caminhos para atravessar o espaço. Passa-se através de um numero de caminhos, pode atravessá-los, movendo somente a cabeça ou, simplesmente, os olhos que desafiam a câmera. Já se sabe que é muito fácil enganar a uma câmera, superar uma câmera. Com o campo periférico de visão, qualquer movimento leve da cabeça nos daria mais informações que a câmera jamais teria¹³. (MATTA-CLARK, 2006, p. 332-333)

Hay collage y montaje. Me gusta mucho la idea de romper – del mismo modo como corto edificios. Me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea igualmente “violado”. Y creo que, en parte, lo he traslado de mi manera de tratar las estructuras a mi manera de tratar las fotografías. Esa convención rígida, muy académica, literaria, que existe alrededor de la fotografía, no me interesa. Bueno, no es que no me interese, pero creo que, para lo que yo hago, es necesario romper con ella. Comencé intentando usar múltiples imágenes para procurar captar la experiencia completa de la pieza. Son aproximaciones a esta manera ambuante “de ir sabiendo” qué es lo que hay en el espacio. Básicamente, son caminos para atravesar el espacio. Tú pasas a través de un numero de caminos; puedes recorrerlos moviendo solamente la cabeza o, simplemente, los ojos, que desafían a la cámara. Ya se sabe que es muy fácil engañar a una cámara, superar una cámara. Con el campo de visión periférico del ojo, cualquier movimiento leve de la cabeza nos daría más información de la que la cámara habría tenido jamás. (MATTA-CLARK, 2006, p. 332-333)

Desse modo, Matta-Clark expõe a importância que deu às fotografias. Sua intenção era trazer a experiência espacial da vertigem e dos atravessamentos para o campo da imagem. A referência aos trabalhos do artista nessa pesquisa é uma das provas de que é através dessas imagens, que seu trabalho nos impacta e que modifica nossa visão de mundo (fig. 33).

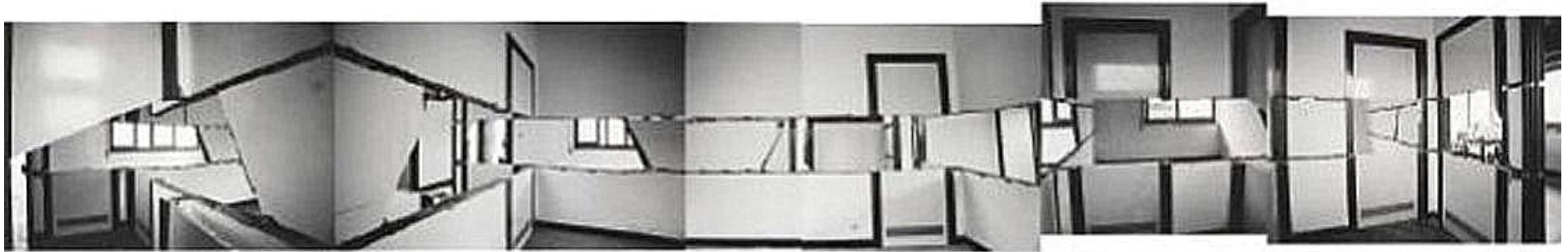


Fig. 33. A W-Hole House: Datum Cut, Core Cut, trace Coeur, Gordon Matta-Clark, 1973

2.4. Entre o olhar do lugar e o lugar do olhar – Da instauração da obra ao devir de seu próprio desdobramento

Posso dizer que muito me identifiquei com a produção de Matta-Clark, a maneira como esse artista rompe, atravessa, transforma e ressignifica os limites da arquitetura à paisagem da cidade. Ele transita pelo desenho, pela escultura, pela arquitetura e a não arquitetura, como as suas ações, ao mesmo tempo, se desdobram e se transformam na paisagem. Me interessa como ele reflete as transformações do espaço e como interfere nesse espaço para rompê-lo e, ao mesmo tempo, faz e desfaz com suas subtrações e cortes. Vejo como tudo isso vai se construindo, o artista gera uma coesão em sua poética com o sentido de libertação e de sempre

romper com os limites dos espaços, dos meios e da linguagem. Joga com a construção e desconstrução, com a coesão e o aleatório, intercambiando essas noções para atravessar o tempo, o espaço e suas relações poéticas e contextuais.

Um aspecto de sua obra que ainda gostaria de destacar é que se por um lado Matta-Clark tinha por interesse trabalhar num espaço de coletividade e envolver o espectador na sua obra, por outro lado ele procurava eliminar os resíduos e resquícios dos antigos moradores, eliminando assim os objetos de memória. Busco, pelo contrário, incorporar tanto os objetos quanto os sentidos de memória impregnados nas coisas, nos resíduos deixados como resquícios de uma experiência, como rastros de uma passagem por aqueles espaços (Fig. 34, 35, 36).



Fig. 34. Sem título, Fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Busquei me aproximar da obra desse artista para pensar como o meu trabalho pode refletir o dele pelo verso e pelo reverso, como que na imagem de um espelho. No sentido das aproximações e dos distanciamentos de trajetórias poéticas diversas, entendo

que é difícil falar em primeira pessoa e apresentar a importância da obra desse grande artista. Eu me apoiei em pontos comuns e contrários como um artifício para trazê-lo para o centro das minhas interlocuções, olhando meu próprio trabalho pela lente que ele legou à arte.

Acredito que de alguma maneira eu preciso romper com essa referencia para poder avançar numa leitura de minhas ações do processo dessa pesquisa para retomar como pude transpor minhas experiências nesses espaços em demolição para o campo da imagem até a instalação desses trabalhos nos espaços de exposição.

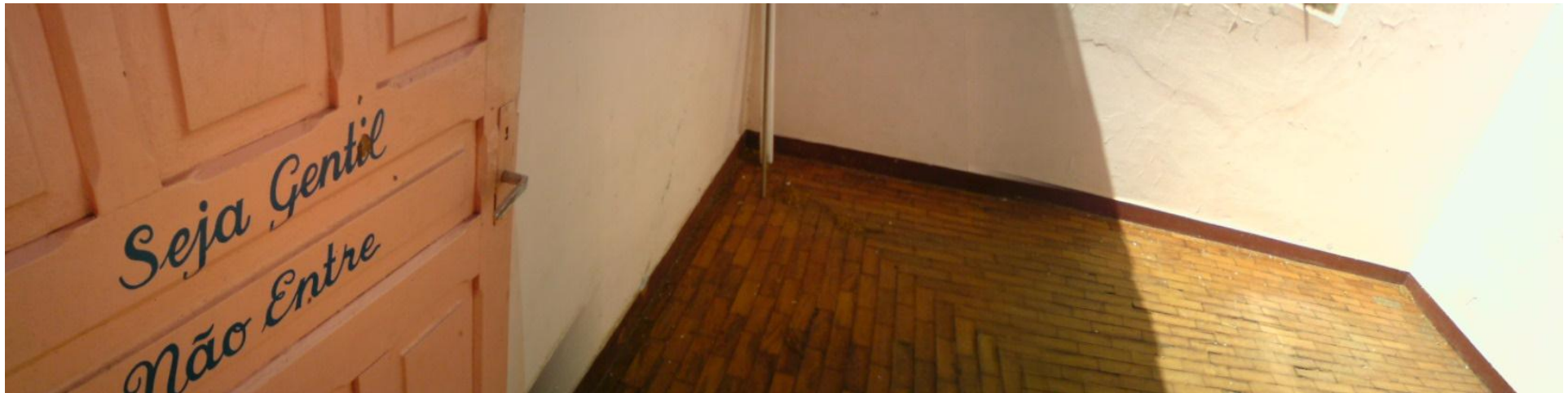


Fig. 35. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010



Fig. 36. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

Nesses quase dois anos que marcaram o período dessa pesquisa, uma estratégia muito importante de estudo, produção e reflexão foram as exposições. Foram quatro, ao todo, as oportunidades de apresentar as fotografias da série *Casas Anuladas* sob curadorias diferentes, e em espaços de exposição abertos ao público. Este texto foi aberto com o memorial descritivo e analítico da exposição *Armadilhas de Natureza* e será fechado com as reflexões promovidas pelas outras três. Para tanto, tomarei a análise das exposições que realizei, a saber, *Experiências em Campo Cerrado*, *Do Local ao Lugar* e *Paisagens Outras*. Para a exposição *Experiências em Campo Cerrado*¹⁴ (figs. 37, 38, 39, 40), foram selecionadas quatro fotografias panorâmicas no tamanho de 0,50 X 200 cm cada, formato e tamanho aproximado em todos os trabalhos, mesmo que mudasse o modo de impressão e o tipo de suporte.

¹⁴ Esta exposição teve a curadoria de Marco Antonio Pasqualini de Andrade e foi realizada em junho de 2010 no espaço Eugénie Villien da Faculdade Santa Marcelina, na cidade de São Paulo.



Fig. 37. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010



Fig. 38. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010

Nessas imagens, é sutil a modificação do espaço pela montagem das três seqüências de imagens do programa de montagem panorâmica do aparelho celular. As guias não se encaixam e se misturam entre os planos das paredes, os planos de cor que são recortados e atravessados por uma luz difusa que realça os limites entre o dentro e o fora do espaço de intimidade da casa.

Ao mesmo tempo, a luz confere ao espaço um tom de solidão, de memória, de ausência e um ar fantasmagórico. A essa leitura que faço do conteúdo da imagem, ao instalar a obra no espaço, procuro modificar o ponto de vista da recepção do conjunto das fotografias, instalando-as um pouco acima da linha do horizonte.

Dessa maneira, crio um distanciamento entre o campo da imagem e o ponto de vista de quem olha, para que o espectador possa se deslocar no espaço para apreender o conjunto das fotografias. O deslocamento da linha do horizonte e do olhar se liga a um outro modo de apreensão da paisagem.



Fig. 39. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010



Fig. 40. Sem título, fotografia digital, 51 X 192,5 cm, 2010

Na sequência participei da exposição *Do Local ao Lugar*¹⁵ (Fig. 41, 42, 43). Para esta exposição, a princípio, foram selecionadas três das quatro fotografias que foram expostas na Faculdade Santa Marcelina (figs. 38, 37, 40) e acrescentadas quatro outras fotografias escolhidas/montadas a partir da relação que pude estabelecer com o espaço da galeria (Figs. 44).

Sendo o espaço de exposição adaptado de um antigo casarão da cidade, com o pé direito de 4,70m, pude radicalizar o deslocamento do ponto de vista da apresentação das fotografias, instalando-as no limite entre a parede e o teto e justapondo as imagens de forma a relacionar com as três sequências de imagens que montei para constituir cada foto.

Esse deslocamento fez com que a imagem ficasse no limite entre o visível e o não-visível, exigindo do espectador mais atenção do que se estivessem na mesma altura dos trabalhos dos outros artistas da exposição.

¹⁵ Exposição coletiva com a curadoria de Paulo Faria e Clarissa Borges, promovida pelo seminário *Arte, Imagem e Lugar* do grupo de pesquisa *Poéticas da Imagem* e realizada em agosto de 2010, na galeria de arte Lurdes Saraiva, na Oficina Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia.

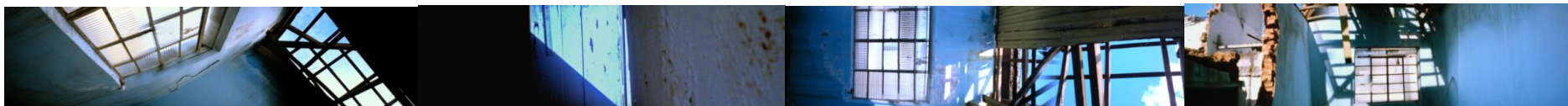


Fig. 41. .Sem título, Fotografia digital, 50 X 189 cm - 50 X 180 cm - 50 X 195 cm - 50 X 189 cm, 2010



Fig. 42. Sem título, Fotografia digital, 2010



Fig. 43. Sem título, Fotografia digital, 2010



Fig. 44. Sem Título, fotografia digital, 2010. Foto Paulo Augusto.

Outro aspecto do diálogo estabelecido com a arquitetura da sala de exposição foi a comunicação entre as janelas: as, que compõe o espaço da galeria, em número de nove e as nove fotografias, justapostas em dois grupos. Colocava-se em evidência também este aspecto do edifício, pois algumas das fotografias traziam imagens com janelas muito semelhantes as presentes na galeria.

Na exposição *Paisagens Outras*¹⁶, (Fig. 45, 46) pude afinar a relação da montagem da imagem panorâmica à justaposição de três fotografias que remontam a operação do programa de panorama do aparelho celular que faz a junção de três sequências de cortes. Ao mesmo tempo em que mantive o formato panorâmico, o conteúdo do campo da imagem fotográfica como um não panorama é realçado pelo não encaixe e pela variação dos pontos de vista sobre o mesmo espaço em cada fotografia, sobretudo, à relação estabelecida com o espaço arquitetônico da galeria na instauração da obra.



Fig. 45. , Sem Título, fotografia digital, 50 X 189 cm – 50 X 185 cm – 50 X 189, 2010

¹⁶ Exposição coletiva realizada em setembro de 2010, com a curadoria de Shirley Pais Leme, na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás em Goiânia.



Fig. 46. Sem Título, fotografia digital, 2010. Foto Mirian Silva

Posso dizer que na medida em que eu pude montar e remontar as fotografias em espaços expositivos diferentes, pude perceber como a relação com a arquitetura e com o ponto de vista da imagem foi se apurando e como que o deslocamento do encaixe da imagem panorâmica reconstrói a imagem do lugar. Observei também que na montagem das fotografias no espaço essa reconstrução, ou transformação do espaço, fica mais evidente, realçando um contra-ponto do formato panorâmico ao não encaixe da imagem que corresponde a um panorama não linear. A obra se define nesse espaço *entre*, da relação do ponto de vista, do formato da imagem, do panorama e do não panorama, vários aspectos espaciais ao mesmo tempo. A fotografia foi aderida ao espaço pela intenção de querer fundi-la ao plano da parede, o que se pode observar por utilizar nenhum tipo de suporte que evidencie o caráter de objeto da fotografia. Da mesma maneira que vou tecendo e construindo e transformando as minhas ações nesse lugar da experiência da casa em demolição ao espaço de instauração da obra, estabeleço um movimento de muitos encontros e incertezas (fig. 47).

Assim, as imagens de casas em demolição, foram da pequena tela do aparelho fotográfico do celular à diversos espaços de exposição. Foram experimentadas em vários contextos expositivos, mostrando sempre renovados desafios de oferecê-las ao espectador. Considero estas mostras como ensaios para o desafio que a apresentação do trabalho conclusivo da pesquisa colocará. O espaço reservado para a exposição final é extremamente desafiador e impregnado de significados próprios. Além disso, será uma oportunidade única de apresentação solo, do conjunto de trabalhos produzidos para a série *Casas Anuladas*.

É adequada a definição da arte como “fenômeno-que-não-é-fenômeno”, pois ela traduz perfeitamente a ambigüidade fundamental da arte em seu esforço de aprender, além da coisa, o significado da coisa [...] A ambigüidade da arte reflete a ambigüidade de uma condição humana: o artista pertence a uma classe cuja natureza e cujo destino são incertos. Pode perder-se ou salvar-se, depende do que faz. (ARGAN, 2005, p. 39-40)



Fig. 47. Sem título, fotografia digital, 50 X 200 cm, 2010

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltar o olhar para a trajetória do meu processo de criação foi de fundamental importância para o desenvolvimento de minha pesquisa, as questões experimentadas, remontam de certo modo, o momento atual do seu desenvolvimento. Com base na Poiética discutida por Paul Valéry, Rennè Passeron, Jean Lancry e Sandra Rey é que reconheço aspectos significativos do meu processo de criação e que posso considerar que, é na medida em que avanço, sempre retorno ao meio.

Numa análise de como monto e remonto minha poética, procuro relacionar as experiências anteriores, as reflexões desencadeadas entre a teoria e a prática; os conceitos operatórios que perpassaram a produção e a análise de minha produção à luz das obras do artista Gordon Matta-Clark. Considero a necessidade de sempre retomar o cruzamento entre o passado, o presente e o devir da pesquisa, entendendo que a pesquisa do artista está sempre aberta para as mudanças de percursos.

Ao analisar o conjunto de fotografias que são o objeto da pesquisa, percebi o aparecimento de um desvio entre a intenção e a realização da mesma. Acredito não ter fechado os desdobramentos de meu trabalho por entender as possibilidades de transformação logo que passo a operar do espaço do ateliê para o espaço da cidade. Considero a mobilidade desse ambiente onde construo o meu percurso e que meu trabalho se modifica a partir das experiências e das práticas da instauração da obra no espaço de exposição. Nessa medida, busco estabelecer um cruzamento entre as questões da pesquisa no campo da imagem fotográfica, da cidade e da ideia de desaparecimento e de restos ao mesmo tempo em que preciso distanciar-me para compreendê-la. Desse modo, continuo a lançar as guias que antecipam o meu trajeto para depois desconstruí-las.

Nesta pesquisa, tomei a casa como um espaço que agencia as relações entre a memória e o apagamento. Da passagem do corte do real, para a imagem como um resíduo desse real, do montar e desmontar o meu processo de criação como um mote que embaralha esse trajeto, os conceitos operatórios e os aspectos conceituais que surgem nesse processo de criação. Para isso,

evoquei autores que deram fundamento a essa reflexão como Bachelard, Benjamin, Argan, Lancri, Flusser, Matta-Clark, Soulages e Dubois.

Explicitarei, ao longo desse estudo, que há sempre uma vontade de voltar ao passado para remontar o futuro e tornar o espaço de exposição como o lugar onde se efetivam as experiências vivenciadas no espaço da casa em demolição. Voltei a trabalhos anteriores com uma vontade de rever conceitos e ideias que estavam presentes em outros tempos e que repercutem nos trabalhos atuais e remontam o processo criativo

Assim, a imagem construtiva e o ponto de vista do lugar da imagem e da imagem do lugar, foram tratados para estabelecer relações topológicas entre o olhar de quem fotografa e o olhar da coisa fotografada, apoiando-me no pensamento de Philippe Dubois; as idéias de perda e de permanência na fotografia tendo como apoio as reflexões de François Soulages foram fundamentais para elaboração e deslocamento da ideia de apagamento, assim como foram significativas as contribuições de Flusser, no tratamento do determinismo do aparelho na produção fotográfica

As imagens dos espaços em demolição como o objeto conceitual, nessa pesquisa, reflete as imagens do pensamento presentes na poética do espaço de Gastón Bachelard que foi um importante motor de toda a produção. Deve-se a Brissac Peixoto e especialmente a Walter Benjamim, as reflexões elaboradas nesse texto sobre a paisagem urbana e a cidade.

As curadorias, interlocuções e discursos elaborados sobre minha produção, no decorrer da pesquisa, foram contribuições que não podem ser negadas e que permitiram ver aspectos do trabalho que estavam nebulosos dentro do processo de criação.

A conclusão deste trabalho se dará com a exposição **Casas Anuladas** na qual apresentarei a casa anulada como o lugar em que se perfaz a desconstrução do espaço da cidade. Ao operar, nesse lugar, pretendo refletir sobre a possibilidade de transformar a ideia de resto e de desaparecimento de um objeto, em imagem, como um corte do espaço deslocada para outro espaço. Pretendo, então, colocar em evidência a transposição daquilo que não é mais, para aquilo que se apresentará no espaço

de exposição. Espero que o trabalho *Casas Anuladas* reflita como conduzi as questões referentes ao recorte do espaço real para o espaço virtual, do lugar da casa em demolição para a sala de exposição, da subjetividade do olhar que fotografa para a apreensão do olhar do espectador, e dos conceitos que o trabalho pode aderir ou romper. Pensar como o processo de criação e construção do trabalho se repete para se transformar, num jogo de eterno retorno, num movimento de espiral que pode abrir-se ou fechar-se ao infinito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Marco de. **João Virmondes: uma metáfora para a combustão**. *Catálogo*. Uberlândia: Oficina Cultural, 1999.
- ARGAN, G. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARCHER, M. **Arte na contemporaneidade: uma história concisa**. São Paulo: Martins fontes, 2001.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. **A Arte da Desaparição**. Rio de Janeiro: UFRG/N-Imagem, 1997.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CALVINO, I. "As cidades e a memória". In: **As cidades invisíveis**. São Paulo: companhia das letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- COUCHOT, E. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: 2003.
- CRAWFORD, J. "Gordon Matta-Clark Uma Comunidade Utópica: O Soho Na Década De 1970". In MATTA-CLARK, G. **Desfazer o Espaço**. São Paulo: Museu de Arte moderna, 2010.
- DELEUZE, G. & GATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIAS, K. "Notas sobre a paisagem, visão e *invisão*". In: [HTTP://WWW.anpap.org.br/2008/artigos/163/pdf](http://www.anpap.org.br/2008/artigos/163/pdf). Pesquisa realizada em 29/11/2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papirus. 2009.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Papirus, 1993.

- FILHO, J. M. G. "Olhar e Memória". In: **O Olhar**. Adauto Novaes [et al]. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. Rio de Janeiro: Martins Editora, 2007
- _____. "Outros Espaços". In: **Ditos e Escritos III**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- HEIZER, M; OPPENHEIM, D; SMITHSON, R. "Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson". In: FERREIRA, G. & COTRIM, C. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- LANCRI, J. "Colóquio sobre a metodológica da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade". In: BRITES, B., TESSLER, E. **O Meio Como Ponto Zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas, Porto Alegre, Editora Universidade / UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4).
- LURKER, M. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MATTA-CLARK, "Entrevista Con Gordon Matta-Clark Judit Russi Kirshner, Febrero 1978". G. MOURE, G. **Gordon Matta-Clark: Obras e Escritos**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- _____. **Desfazer o Espaço**. São Paulo: Museu de Arte moderna, 2010.
- MORRIS, R. "A arte em relação à Arquitetura". In: FERREIRA, G. & COTRIM, C. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- MOURE, G. "La eternidad a Corto Plazo". In **Gordon Matta-Clark: Obras e Escritos**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- MOURE, G. **Gordon Matta-Clark: Obras e Escritos**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- NARDIN, H. O. **Objeto e instalação: itinerários de criação e compreensão em artes plásticas**. Tese de Doutorado, Campinas, 2004.

- _____. "A propósito do Projeto Cidade Invasa e da produção dos artistas em Uberlândia, Brasil". In: **Ciudad Invasa / Cidade Invasa** : un proyecto itinerante. Valencia: Editorial UPV (Universidad Politécnica de Valencia) 2007.
- PASSERON, R. **Da estética à poiética**. Porto Alegre: Porto Arte. v.8, n.15. 1997.
- PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PEIRÓ, J. B. ; AYMERICH, G. et al **CIDADE INVADIDA**. Valencia: Editora UPV, 2006.
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- RAUSCHER, B.B.S. **Imagens Do Corte: Desdobramentos Operatórios Em Imagens Impressas E Projetadas**. 2005. Orientadora: Sandra Rey. Tese (doutorado) - Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre/RS.
- _____. "Cortes: a fotografia em relação ao espaço em que se apresenta". In: SANTOS, A. & SANTOS, M. I. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- _____. "A trajetória do artista-pesquisador". In: MARCELINA. **Revista Do Mestrado Em Artes Visuais Da Faculdade De Santa Marcelina**- Ano 2 V2 (1.Sem.2009)-São Paulo Fasm, 2009.
- REY, S. "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais". In: TESSLER, E. & BRITES, B. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- SONTAG, S.. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOULAGES, F. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac/SP, 2010
- TEDESCO, E. "Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark". In: **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, V. 16, Nº 26, Maio/2009.
- VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras – Projetos e Produções Editoriais Ltda. 1991.

VALLE, M. do - **Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea**. Dissertação de Mestrado. 1991.

VIRMONDES, J. **Passagem**. Monografia. Faculdade de Artes Plásticas: Universidade Federal de Uberlândia, 1998.

_____. Apontamentos/cruzamentos entre o campo da cultura e da arte. In: SALIMENO, R.(org) **Educação Arte e Cultura** grafiaca composer Ltda, 2010.

SIMÕES, J. V. A.; Dória, Renato Palumbo. **Tencionar a Cidade**. In: 1º Seminário internacional sobre Arte Público en Latino América, 2009, Buenos Aires. Arte público Y Espacio Urbano, 2009. v. 1. p. 66-68.

SIMÕES, J. V. A. Entre Tempos. In: NAKAMUTA, A. S. (Org) JUSTINO, D. S. (Org.) **Arte e patrimônio de Uberlândia [entre] o passado e o presente**. Uberlândia:Ed e Gráfica Aline, 2009, v.1 ed., p. 155-161.

Filmografia

Stalker. Direção: Andrei tarkovisk, URSS: Mosfilm, 1979 (163 min).

ANEXO:

Exposição “Casas Anuladas”, no MUnA – Museu Universitário de Arte, de 01/02 à 11/02/2011

03 fotografias digitais impressas em papel Kodak , 60x 240 cm (cada foto) Fotos :Paulo Augusto

17 fotografias digitais impressas em papel Kodak , 50x 200 cm (cada foto) Fotos :Paulo Augusto





















