



O Que Escapa Pelas Frestas

Victor Audi

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

O Que Escapa Pelas Frestas
Victor Audi

Orientação:
Professora Dr^a Patricia Franca-Huchet

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais,
habilitação em Desenho, da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 2017

*Dedico este trabalho à paciência
e ao amor de minha família.
Agradeço por eles todos os dias.*

Sumário

1. Resumo	11
2. Preâmbulo	13
3. Primeira parte: Jardim	15
4. Segunda parte: Máquinas de Esperar	29
5. Terceira parte: Camadas	37
6. Quarta parte: Frestas	43
7. Quinta parte: O Caminho da Luz	57
8. Sexta parte: Doação ou Terminando um Trabalho	61
9. Referências	65

1. Resumo

Este trabalho relata a produção e o desenvolvimento conceitual de uma série de obras produzidas ao longo dos semestres de ateliê, bem como as ponderações e investigações teóricas que me fizeram refletir sobre eles. São obras que examinam as possibilidades de alteração dos significados que damos a objetos e imagens do cotidiano e quais consequências que essas alterações podem trazer ao nosso olhar. Tratarei de questões como o respeito sacro que temos com objetos tradicionais como os livros, sobre como nos relacionamos com a fotografia tanto no papel de fotógrafo quanto de observador, sobre o que acontece quando a imagem resolve não se revelar a nós, sobre as camadas de informação que nos privam de experiências e de como deixamos de perceber a paisagem do nosso cotidiano.

2. Preâmbulo

O caminho percorrido para alcançar as proposições que apresento neste trabalho foi, além de longo, repleto de intermitências entre as ideias, que vinham ziguezagueando de diferentes lugares: a produção no ateliê, uma viagem de expedição fotográfica, leituras envolventes ou até mesmo uma conversa com um amigo. Por isso resolvi dividir este texto em seis partes, cada uma dedicada a um momento produtivo, detalhando as ideias e processos desenvolvidos no período referente. Mas, ainda assim, considero importante ressaltar a forte conexão ideológica e conceitual que costura todas elas, como um fio condutor que descobri perpassar muito do que faço.



3. Primeira parte: Jardim

God in his wisdom made the fly

And then forgot to tell us why.

- Ogden Nash

Há alguns semestres, sofrendo com um bloqueio criativo que me causava dificuldades para trabalhar, criei uma lista de direcionamentos para guiar minha produção artística. Tratam-se de pequenas ideias ou conceitos que trazem em si fundamentos que percebia em minha produção, e assim agiriam como uma ferramenta para me ajudar a focar nas coisas que considero mais importantes para a minha criação. A lista é composta pelas seguintes frases: *explorar a dicotomia entre tradição e destruição; a necessidade de haver raízes (culturais, sociais e individuais); explorar o tempo das coisas; permitir tempo às coisas; explorar as minúcias do afeto; ver a humanidade em forma bruta; arte de protesto, jamais; arte para protestar, sim; destituir as coisas de seus significados óbvios; tudo pode ser outra coisa, inclusive destruído; humor é natural, ironia não; estar sem informações é estar inquieto; remover informação = forçar experiência.*

Nessa época já estava trabalhando com livros. Havia visto duas exposições, uma de Thomas Hirschhorn¹ e a outra de Marilá Dardot e Fabio Moraes², e em ambas podia-se perceber um esforço excessivo dos artistas em deixar claro suas influências literárias. Isso acontecia de forma explícita, com



¹Thomas Hirschhorn. RESTORE NOW, 2006. Inhotim



²Longe daqui, aqui mesmo, Marilá Dardot e Fabio Moraes, 2010. 29a. Bienal de São Paulo.

lombadas de livros de Samuel Beckett ou Gilles Deleuze expostas, recortadas e ampliadas ou em lugar de destaque. A forma-livro era, ali, algo sacro. A ideia de se colocar atrás de uma referência com tanta naturalidade me incomodou, e senti isso transparecendo como medo de se expor, insegurança de si mesmo e do próprio trabalho. Fiquei com a impressão de que aqueles nomes funcionavam como escudos, e senti que a existência deles acabou por enfraquecer a obra que, em vez de ser colocada como protagonista, ficou escondida atrás desse filtro. Mas não são somente os nomes icônicos de escritores, filósofos e artistas consagrados: o livro é em si um escudo, uma vez que são o meio comum de sustentação de uma ideia ou argumento. É um objeto inapelável, monólito, que costumeiramente é usado para definir e decretar falhas ou qualidades. Há um julgamento de inteligência baseado nisso: admira-se quem “lê”, não importa o que. Não defendo o anti-intelectualismo, nem acho que deva existir qualquer tipo de orgulho na ignorância, mas há algo na ideia de santidade do livro que me incomoda bastante. Pensando sobre isso percebi que meu incômodo não vinha simplesmente da questão intelectual inherentemente

atrelada a ele, mas sim do objeto em si. Ele parece vir de um lugar tão consolidado que faz com que seja automaticamente categorizado dessa maneira sacra – simplesmente por ter o formato de livro, deve-se respeitar. Decidi investigar se esse incômodo pelo objeto intocável me levaria a algum lugar interessante.

Minhas maiores referências artísticas nesse período eram Gordon Matta-Clark e William Kentridge. Matta-Clark surgiu como referência clara por sua exploração das formas, de como é capaz de transformar e ressignificar objetos que, como os livros, possuem simbolismo e significação muito consolidados. Kentridge por trazer ideias sobre a produção artística que ressoam enormemente em mim e ser capaz de produzir em campos de trabalho muito heterogêneos, realizando obras que operam em diversas dimensões. Mas ambos trazem um teor antiautoritário em seus trabalhos e discursos e um certo pensamento disruptivo de normas e formas que são de grande atração para mim. William Kentridge diz:

A incerteza é uma categoria essencial. Assim que um sujeito fica certo de si mesmo sua voz se eleva, mais autoritária e autoritarista, e para se defender ele trará um exército e armas para se posicionarem a seu lado e protegê-lo. Existe um certo desespero em toda certeza. A categoria da incerteza política, incerteza filosófica, incerteza de imagens, se aproxima muito mais da maneira como o mundo realmente é. Isso também se aplica à provisionalidade, ao fato de que você pode ver o mundo como uma série de fatos ou fotografias ou você pode vê-lo como um processo de dobramentos, onde a mesma coisa em um contexto diferente tem um significado ou formato muito diferente. (KENTRIDGE, 2014)

Matta-Clark, por sua vez, traz uma radicalização desse conceito de subversão do consolidado. Em uma entrevista para a revista *Arts Magazine*, em 1976, ele diz o seguinte sobre sua pesquisa:

“Eu procuro por estruturas típicas que contenham certos aspectos históricos e culturais de identidade. Mas o tipo de identidade que busco precisa ter uma forma social reconhecível. Uma de minhas preocupações é com o “Mo.não.mental” (Non.u.mental), isso é, uma expressão do lugar-comum que pode contrariar a grandiosidade e a pompa de estruturas arquitetônicas e seus clientes narcisistas.”

(...)

“Quando eu desfaço um edifício, estou exercendo um gesto que vai contra uma série de aspectos de condições sociais; em primeiro lugar, eclode um estado de fechamento que foi pré-condicionado não apenas por necessidade física, mas também pela indústria que propaga caixas urbanas e suburbanas como contexto para garantir um consumidor isolado e passivo – uma população virtualmente feita de reféns.”

(MATTA-CLARK, 1973, pp. 182-183)

Sua obra tem uma carga política intensa, e seu exemplo mais famoso é *Splitting*³, de 1974. Trata-se de uma casa serrada verticalmente ao meio, pensa para um dos lados. A visão da casa serrada provoca estranhamento e nos faz questionar imediatamente se aquilo que vemos ainda se trata de uma casa, no sentido simbólico de ainda funcionar como casa, poder ser considerada um lar. O corte é suficiente para desestabilizar toda a carga histórica e simbólica daquele objeto, a casa, e pode lhe transformar em outra coisa, um objeto sem significado evidente, sem forma social evidente.

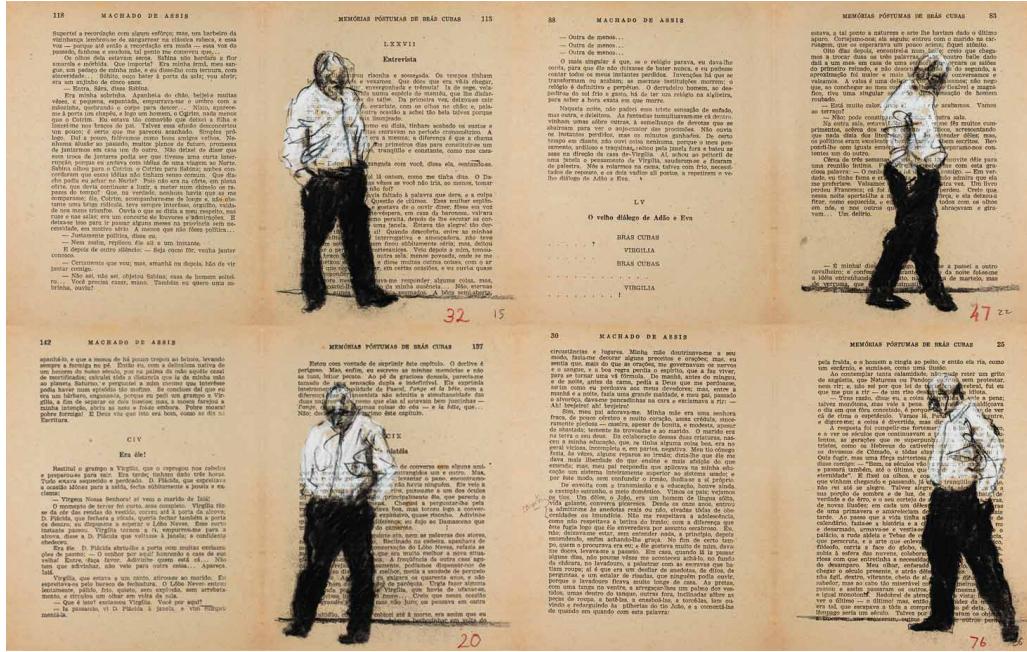
Vejo o livro como um objeto que detém cargas históricas e simbólicas equivalentes às de uma casa, e que a destruição de sua forma tradicional pode trazer esse efeito de choque semelhante àquele dos edifícios desfeitos de Matta-Clark. Kentridge também já trabalhou com livros: um exemplo está na obra *De Como Não Fui Ministro D'Estado*⁴, de 2012, uma animação stop-motion onde vemos um desenho do próprio artista vagando pelas páginas do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Além dessas referências, havia outra questão que me incentivou a trabalhar com livros: há alguns



³*Splitting*, Gordon Matta-Clark. 1974.





⁴De *Como Não Fui Ministro D'estado*, William Kentridge. 2012.

anos li um texto chamado *Notas Sobre Experiência e o Saber de Experiências*, transcrição de uma conferência proferida por Jorge Larrosa Bondía, professor da Universidade de Barcelona. Ele traz uma ideia que desde então se fixou em minha cabeça: de que experiência e informações são coisas muito distintas, quase contrárias, que a informação seria “quase uma antiexperiência” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Segundo Bondía, podemos enxergar a experiência não como algo que acontece, mas sim como algo que nos acontece, e a informação como o oposto disso:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituirnos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. (BONDÍA, 2002, pp. 21-22)

A informação a que se refere Bondía não é necessariamente qualquer informação, mas aquilo se passa por nós sem nos tocar, as coisas que acontecem sem acontecer a nós. Vivemos soterrados por informação, cada vez mais abundantes e de fácil acesso. Dessa forma, somos sujeitos informados, e dessas informações produzimos opiniões. Logo, somos pessoas informadas e opinativas – mas essas opiniões não vêm realmente de nós, pois não temos tempo para experimentar e saber dessas coisas por conta própria. Assim, vivemos “sabendo” de tudo, mas o que chamamos de “saber” não passa, na maioria das vezes, de informação vazia.

Quando se fala no perigo de uma sociedade que não tem tempo para experienciar nada e que vive a partir de informações e opiniões fabricadas, se está falando do periodismo a que Walter Benjamin alertava no início do século passado (BENJAMIN, 1994), onde “o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, esse que teria de fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública” (BONDÍA, 2002, p. 22) – sujeitos incapazes de experiência. Benjamin foi capaz de antever esse periodismo em um mundo muito distante deste em que vivemos, onde a fabricação e disseminação de informação e opinião são muito mais eficazes e muito mais subversivas do que nos tempos do filósofo alemão, uma vez que não se concentram mais apenas em meios “oficiais” como jornais ou revistas, mas espalham-se livremente através da internet. Dessa maneira, torna-se impossível de dissociar o que é opinião e o que é informação – consumimos tudo com a mesma intensidade, e raramente sabe-se qual é qual.

Por isso, buscar a experimentação pode ser considerado em si um ato político, uma vez que vai diretamente contra o que se espera de um sujeito contemporâneo, que se basta apenas com informações:

A experiência (...) requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, pp. 23-24)

Bondía deixa claro, assim, que informação e experiência não têm a ver exatamente com o meio em que se disseminam, mas sim com a forma com que nós nos deixamos tocar por elas. Portanto, um

livro pode tanto servir como uma fonte banal de informação quanto como o instrumento de uma experiência profunda. Refletindo sobre toda essa questão e me aprofundando nas referências de Kentridge e Matta-Clark, realizei a produção da obra *Jardim*.

O trabalho tem origem em um experimento que fiz com um caderno de desenhos em branco, em formato de livro, no qual fiz pequenos desenhos de plantas, um em cada folha, e depois as rasguei, seguindo o contorno dos desenhos. Dessa forma, havia três dimensões de desenho: os traços no papel, o papel recortado e também o próprio livro, adquirindo um formato diferente dependendo da maneira que se olha para ele. Cada conjunto de páginas vistas coletivamente adquiria um aspecto diferente, e o movimento das folhas soltas no ar traziam uma dinâmica interessante à visualização. Assim, percebi que a obra se tratava muito mais do próprio livro desfeito e de como ele se comportava no espaço do que de desenhos de plantas, que pareciam invadir aquele espaço com um outro tipo de conceito não pertencente àquele lugar. Ficou claro para mim que deveria tentar o mesmo procedimento em outros livros – mas agora livros de texto, e não folhas em branco. Dessa forma, além de modificar seu formato, conseguiria trazer também com muito mais força o pensamento da destruição de um objeto “sagrado” como o livro. E assim me afastei completamente do desenho tradicional para dedicar-me apenas à ideia do trabalho sobre objetos, da possibilidade de lhes ressignificar, alterar sua forma tradicional e assim alterar também suas indicações históricas e simbólicas consolidadas – fazer com que eles provoquem no observador aquela estranheza e necessidade de descoberta e reflexão que Matta-Clark conseguiu com tanto sucesso em seus trabalhos.

Comprei vários livros usados, de diversos tamanhos, espessuras e amarelamento das páginas e comecei a rasgar suas folhas, uma a uma. Ao rasgar as folhas, tentava também desenhar – não apenas desenhar a própria folha, mas também criando uma harmonia com as outras, para que no final o resultado tivesse potência estética independentemente de como fosse visualizado. Foram 15 livros, totalizando mais de 3.000 páginas. Desde o primeiro instante minha intenção era de exibi-los em uma parede, presos

à parede pela lombada, de forma que o livro naturalmente se abrisse, revelando as páginas que eclodem da parede. Com as folhas rasgadas e a impressão de organicidade que essa aparência evoca, além da própria literalidade que a palavra “folha” traz e da quantidade de livros próximos um ao outro, batizei a obra de *Jardim*.

Os livros perdem totalmente sua função original, uma vez que não é mais possível fazer sentido do texto que resta nas páginas. Eles ficam ali, abertos, encarando o observador, que é estimulado a desvendar um novo sentido para aquele objeto, que talvez já não possa mais mais ser chamado de “livro” – uma vez que o livro é aquele objeto tão específico, tão tradicional. A organicidade que o trabalho evoca também tem seu sentido: o objeto, ao deixar de ser livro, ganha vida nova, características e funções novas e próprias. Eles ficam expostos de forma que o observador possa livremente tocar suas folhas, explorar suas texturas, analisar as sobreposições de folhas, enfim, é um novo objeto, aberto a qualquer tipo de significação.



Jardim, 2015.



Caderno de desenhos com as folhas rasgadas e desenhos de plantas. Nas páginas seguintes, Jardim.

- 9 - S. A DE EQUAÇÕES
- 9.0 - Considerações gerais
 - 9.1 - Classificação dos métodos
 - 9.2 - Métodos de eliminação
 - 9.20 - Método de Gauss
 - 9.21 - Método de Crout
 - Métodos de aproximações
 - 9.30 - Considerações gerais
 - 9.31 - Métodos iterativo
 - 9.32 - Método de relaxamento
 - 9.40 - Generalidades
 - Erros nos métodos
 - Erros

sistemas, fixas das matrizes de
traduzidos o problema das matrizes de M.
não pode ser resolvido por artes
usuais da álgebra linear, que se resolvem
usando os cofatores de M, por artes
s de rotação.

Gastodes-s
pode ser j → 6_{ij}

luer, F. pode ser j → 6_{ij}

guiação 9.2. de 13 < j → f jores

ress 13 < j → f jores

rele 13 < j → f jores

ado. No 13 < j → f jores

ation of 13 < j → f jores

a Beacon House, 13 < j → f jores

and paroxysm treated thru 13 < j → f jores

the 13 < j → f jores

o 13 < j → f jores



4. Segunda parte: Máquinas de Esperar

“O peso da palavra, o choque das fotos”.

- Lema da revista Paris Match, fundada em 1949

Simultaneamente, estava desenvolvendo com o colega Eduardo Hargreaves uma obra completamente diferente. Sempre tivemos interesse em pensar a linguagem da fotografia, e vínhamos conversando sobre a potência de fotografias caseiras, como retratos de família, e de como as fotografias tem a possibilidade de servir como um artefato que mantêm “vivos” lugares ou pessoas que já não existem mais, mas que, ao tomar essa posição, também lhes nega o desaparecimento. Susan Sontag, em *Sobre Fotografia*, afirma que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 2004, p. 14). Ao tirar uma foto, nos colocamos sobre o mundo em uma relação de poder, e poderemos tomar dele o que quisermos. Essa lógica se aplica também a quando retratamos pessoas, momento em que o ato de fotografar toma ainda outra dimensão, considerando que se está fazendo uma tentativa de preservar alguém, interferindo assim em sua mortalidade ou desaparecimento.

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada.

(...)

Todas as fotos são memento mori. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (SONTAG, 2004, pp. 25-26)

O retrato casual é um tipo de fotografia que parece imediatamente se colocar como “não-artístico”. Mas não é difícil que essa mesma foto acabe tomando em si a “aura” a que se referia Benjamin, ainda que seja para um grupo limitado de pessoas. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1980, p. 16) – Roland Barthes faz a afirmação em seu livro *A Câmara Clara*, e de forma sucinta argumenta que não existe tal coisa como uma fotografia “banal”. Se o ato de fotografar é um ato de apropriação, ou seja, vem de um desejo de apropriação, e se depois o que vemos não é simplesmente uma imagem impressa mas sim tudo aquilo que fotografamos, um retrato pessoal toma uma dimensão de muita importância. E, caso a fotografia não seja imediatamente passível de se colocar como arte, Susan Sontag defende que bastaria dar tempo a ela:

“No fim, o tempo termina por situar a maioria das fotos, mesmo as mais amadoras, no nível de arte.” (SONTAG, 2004, p. 32)

Foi refletindo sobre essa questão do peso imenso que fotos pessoais podem adquirir que eu e

Eduardo começamos a produção da obra *Do Trauma da Visão – Máquinas de Esperar*, ainda não finalizada. Trata-se de uma instalação onde um espectador ficaria rodeado de 24 caixas fechadas exceto por uma pequena abertura na frente, por onde seria possível discernir, graças a uma fonte de luz instalada dentro da caixa, que lá dentro há uma fotografia. Seria um slide fotográfico retroiluminado por uma fita luminosa. Assim que a pessoa se aproximasse para observar a fotografia com clareza, um dispositivo eletrônico desligaria a luz da caixa e não se poderia ver nada – é uma imagem que se esconde de nós. As fotografias seriam reproduções de retratos de pessoas desaparecidas, como as que vemos nos ônibus.

Os retratos de pessoas desaparecidas são fotografias que, apesar de não terem sido tomadas com essa intenção, passam a servir como a face pública desses sujeitos que até então eram anônimos. Então surge o paradoxo de que a pessoa desapareceu enquanto sua imagem se torna pública – um retrato casual que recebe uma carga inesperada de significado. O trabalho então busca propor uma reflexão em torno da visibilidade e importância que se dá a essas imagens e às próprias pessoas desaparecidas. Mesmo esse retrato casual do sujeito desaparecido sempre teve pelo menos alguma intenção de manter viva a pessoa quando ela não estivesse mais presente, e, quando o retrato desaparece dentro da máquina ao se tentarvê-lo, finalmente temos ambos imagem e pessoa desaparecidos, provocando desconforto no observador ao negá-lo a imagem daquela pessoa, negá-lo tanto imagem quanto pessoa. O mero vislumbre de uma imagem pode ser o suficiente para tê-la gravada, como pontua Sontag no texto *Diante da Dor dos Outros*:

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem congelada". (SONTAG, 2003, p. 23)

Assim, a imagem que se recusa a ser vista se projetará com ainda mais força na memória do es-

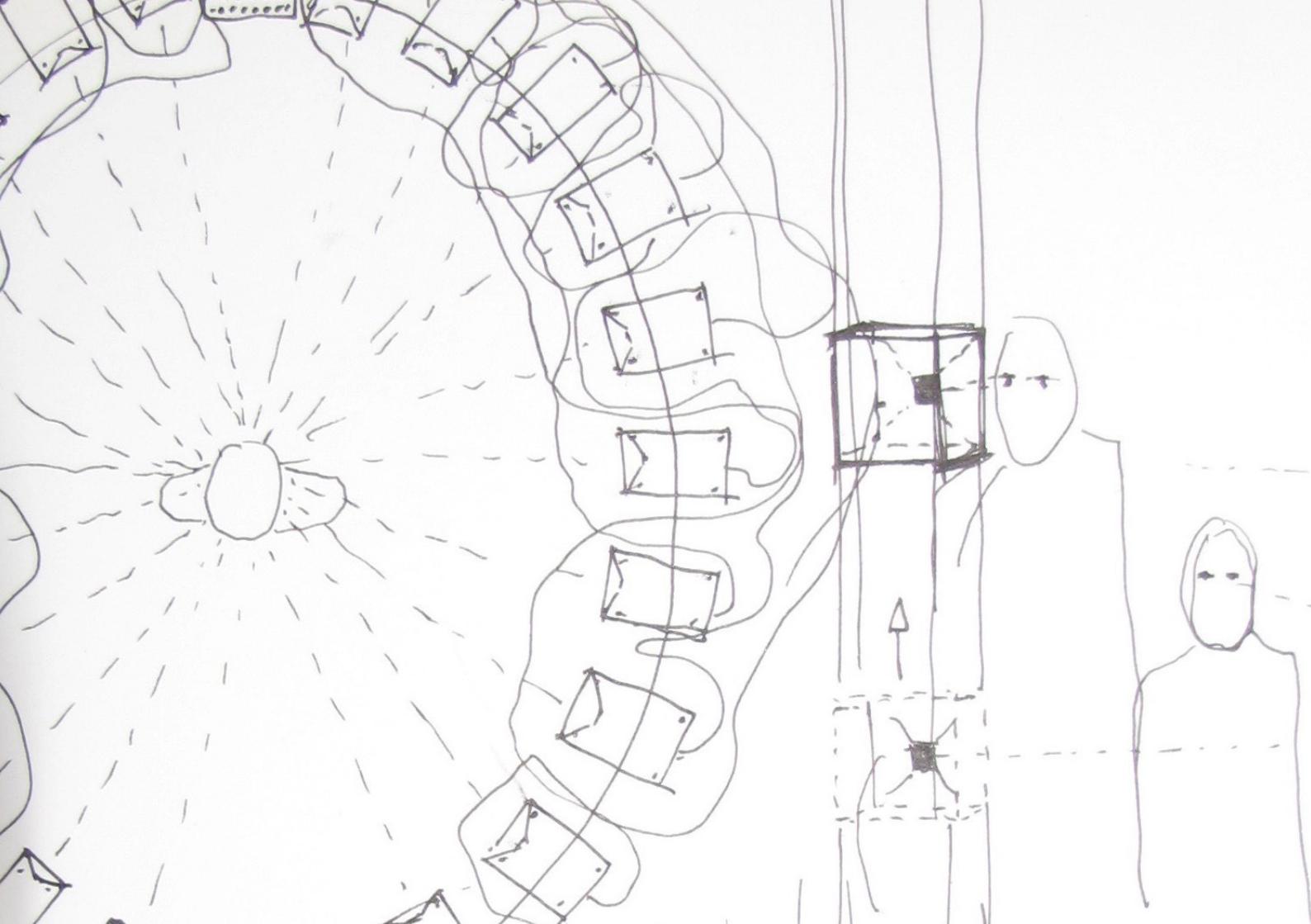
pectador, obrigando-o a confrontar-se com esse desaparecimento tanto da pessoa quanto da fotografia, propondo que reflita sobre sua própria maneira de se relacionar e interagir com as imagens e seus significados. Vejo também que isso é uma maneira de forçar experiência nesse observador, já acomodado demais em todas essas relações.



Protótipo de Máquinas de Esperar, 2015-16



Protótipo de Máquinas de Esperar, 2015-16





Protótipos de Máquinas de Esperar, 2017. Ao lado, rascunho para projeto de exibição.

5. Terceira parte: Camadas

*Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro nem secreto centro.*

*Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro,
Que obstinadamente se bifurca em outro,
Tenha fim.*

- Jorge Luis Borges

A essa altura, havia criado uma outra lista. Nela, enumerei coisas que impedem imagens de serem vistas – ou que ajudam imagens a se esconderem. “A máscara; o véu; a sombra; a montanha; o mar; as janelas; o vento; a gordura; os muros; as folhas; a bebida; a tinta...”. Estava interessado nas camadas que se interpolam entre as imagens, nas possibilidades que temos de privarmos das imagens ou que elas têm de se privar de nós, e de como essas camadas podem ser tratadas como excesso de informação.

Aproveitei uma excursão à Serra do Gandarela para fazer uma série fotográfica onde montanhas são vistas cobrindo o céu, pouco a pouco, como camadas que vão se acumulando à frente da “paisagem”, obstruindo nossa visão. São como camadas de informação frustrando nossa experiência. Depois, imprimi as fotografias e as fui recobrindo de tinta látex branca – conforme a terra ia cobrindo o céu, a tinta ia cobrindo a terra, formando uma nova camada invasora, que propõe uma ideia de ciclo. Como se toda imagem sempre fosse enterrada por uma nova camada de informação, e a série tornou-se *Camadas*.

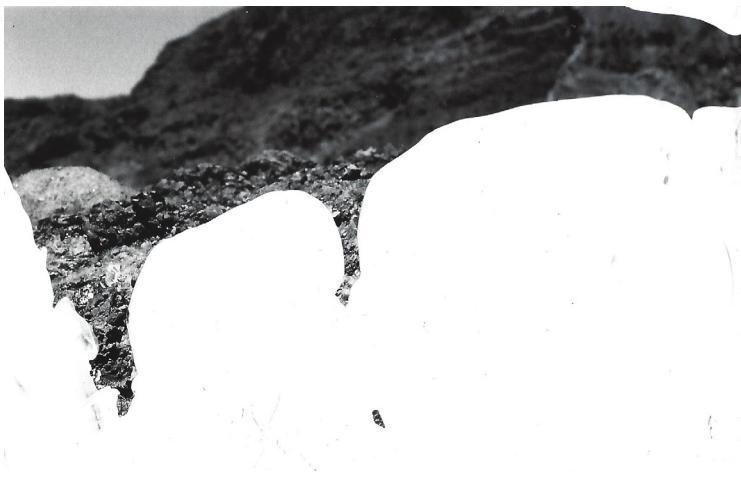
O papel fotográfico não absorve a tinta, que, quando seca, adquire um aspecto de mapa fluvial,

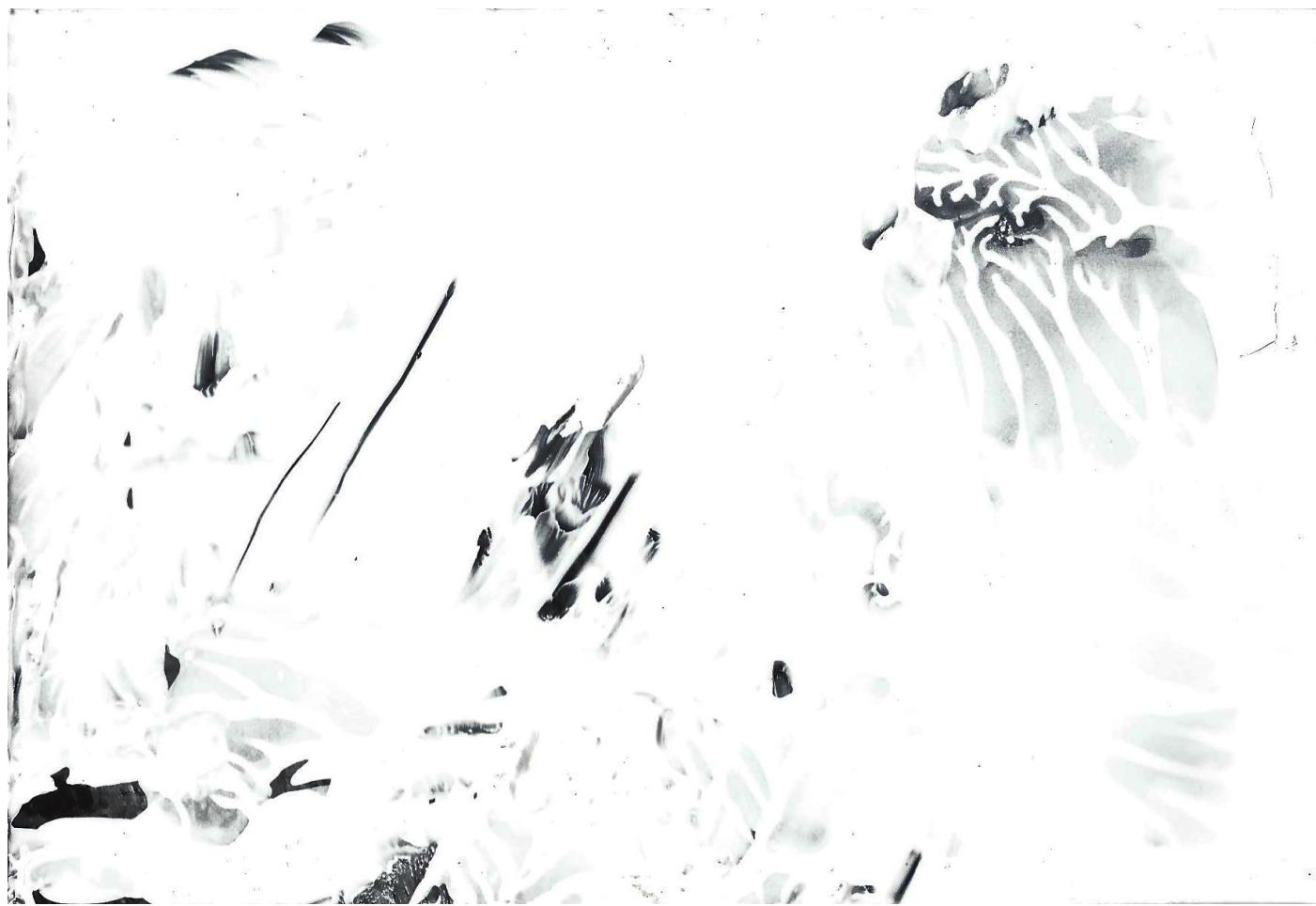
rasa e com alguns acúmulos pontuais. Então coloquei a tinta numa bacia e comecei a mergulhar nela outros tipos de papel. Assim, acabei voltando aos livros.

A tinta recobre totalmente o papel do livro, se afixa a ele rapidamente e toma posse do material, formando uma camada grossa, pesada e rígida, formando um contraste completo à leveza e mobilidade do papel. Havia comprado um pequeno livro japonês, de folhas muito finas e sensíveis, e passei a mergulhá-las na tinta, exacerbando esse contraste. Ao mesmo tempo, criava um acúmulo de camadas de informações – o livro, os escritos em japonês, a tinta. Tentava também criar desenhos com a tinta. A cada vez mergulhava a folha de um jeito diferente, para que a tinta criasse representações abstratas que talvez tomariam sentido depois. Elas se parecem montanhas, o mar, ou muros... Aproveitei esse momento de produção para fazer outras experimentações, como mergulhar livros inteiros dentro da tinta, incluindo um da obra Jardim, e a usar outros tipos de tinta. Em um livro sobre psicanálise, fiz desenhos com grande abundância de nanquim nas páginas ímpares para depois fechar o livro e criar um espalhamento de cada desenho em sua página vizinha. Cobri de tinta uma grande variedade de coisas, inclusive desenhos e trabalhos antigos, observando como a tinta se comportava em cada tipo de papel, imagem e objeto.

Nas próximas páginas, as Camadas.







6. Quarta parte: Frestas

As estações mudaram
E também a luz
E o tempo
E a hora.

Mas é a mesma terra.
E eu começo a reconhecer o mapa
E tomar conhecimento de meus arredores.

- Dag Hammarskjöld

Não havia interrompido minha produção fotográfica, mas já estava mais interessado em buscar a paisagem na cidade, onde vivo. Em seu texto *Verdade e Paisagem*, Robert Adams atribui a Dag Hammarskjöld, escritor e diplomata sueco, a seguinte frase: “se alguém amava a própria paisagem, será então, e apenas então, capaz de amar outras paisagens” (ADAMS, 1981, p. 18). Nascido no interior da Suécia, imagino que seu pensamento tenha tido base em uma relação construída intimamente entre homem e natureza. Primeiro a “sua” natureza, o seu ambiente e território, e explorá-los, absorvê-los e compreendê-los, para, só então, partir para outras paisagens – natureza, ambientes, territórios – funcionando como um processo lento de aprendizagem onde só o começo é fixo. Um pensamento que infere que alguém precisa reconhecer seu lar como paisagem antes de qualquer outra coisa.

Mas é incrivelmente difícil pensar em paisagem dessa forma. Em um mundo de metrópoles e desenvolvimento acelerado, não há tempo para “amar a própria paisagem” – muitas vezes, apenas no período entre infância e adolescência de um sujeito, a paisagem transforma-se bruscamente. Também

é difícil pensar em “própria paisagem” num ambiente de cidades tão populosas. Em um bairro haverão milhares de pessoas, e o conceito de paisagem própria se desfaz. Não há como exigir de alguém que ame como seu um espaço tão densamente compartilhado – é uma paisagem de muitos, produzida pela convivência de muitos, e mudando constantemente ao adaptar-se às necessidades da cidade.

Assim, o rótulo de “paisagem” é popularmente mantido de forma praticamente exclusiva para designar imagens de natureza, principalmente agradáveis, insinuantes. A paisagem que se busca está, então, o mais longe possível da ideia de cumplicidade em relação ao homem, do possível envolvimento afetuoso, espiritual ou engrandecedor entre eles. A busca pela paisagem centra-se na busca pelo prazer, não apenas estético, mas também o prazer de uma fuga para um lugar menos tocado pelo homem – uma vez que ir para lugares ainda absolutamente inalterados pelo homem não é algo que está ao alcance de qualquer um. Aliás, como pondera Robert Adams, “lugares intatos nos entristecem porque, em um sentido importante, não são mais verdade” (ADAMS, 1981, p. 14).

Comecei a tentar perceber, então, a paisagem que me envolve. Queria criar, talvez, um pouco do conceito de “paisagem própria” de Dag Hammarskjöld, ainda que viva num bairro em franco momento de gentrificação, que se modifica a toda semana e que aparente comportar cada vez mais muros e pessoas. Passei a dar muita importância às imagens que sobrevivem a muros, portões, tapumes e quaisquer outras estruturas criadas para impedir nossa visão da própria paisagem. Assim comecei a fotografar buracos e fendas que surgem nesses aparatos, observando, como Marcel Duchamp propôs em *Etant donnés*, através das frestas que permitem a passagem da luz e nos revelam um enquadramento disforme de cidade, um fragmento que deveria estar escondido mas escapou.

Usando ou uma câmera analógica ou a própria câmera do celular comecei a registrar essas frestas, tentando capturar tanto a camada de impedimento e sua textura, como o muro quebrado, quanto o que aparecia revelado pelas frestas. Assim, mantendo os dois em foco, busco evitar a sensação de voyeur que uma fotografia de fresta pode trazer para concentrar-me apenas nesse ponto que me é mais importante: o

de propor a quem vê essa imagem que passe também a procurar sinais de paisagem dentro de seu próprio território, cenas que podem se revelar em detalhes, sempre possíveis de experimentação em enquadramentos diferenciados e perspectivas pessoais. Dessa forma, as fotografias que faço, apesar de manterem o sentido de apropriação que eu imponho sobre as imagens, não têm o propósito de se bastarem em si mesmas, mas sim de tentar transmitir que ao parar para observar o que se move atrás daquelas frestas pode-se ter verdadeiramente uma experiência – assim como tive um momento verdadeiro de parar, olhar, absorver e refletir no meu dia, a fotografia tenta instigar no observador a vontade de descobrir experiências similares dentro de suas próprias paisagens. Tentar provocar o olhar do *estrangeiro*, como exemplifica Nelson Brissac Peixoto:

É a questão que atravessa, nos últimos anos, o pensamento e a arte contemporâneos: a perda de sentido das imagens que constituíam nossa identidade e lugar. Daí o recurso ao olhar do estrangeiro, tão recorrente nas narrativas e filmes americanos recentes: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. (PEIXOTO, 1988, p. 362)

Se quisermos perceber essas pequenas nuances num mundo de informação, formatado para uma vida em alta velocidade que normalmente busca impedir esses momentos de contemplação do cotidiano, precisamos fazer um verdadeiro esforço. João Francisco Duarte Jr. define esse esforço da seguinte forma:



Frestas

(...) a experiência estética solicita uma mudança na maneira pragmática de se perceber o mundo. Esta experiência (e também o trabalho científico ou filosófico) constitui-se, segundo o termo empregado por alguns autores, um “enclave” dentro da realidade cotidiana. A experiência do belo é uma espécie de parêntese aberto na linearidade do dia-a-dia. (DUARTE, 1991, p. 31).

Pois *Frestas* é um trabalho que tem justamente essa intenção: tenta provocar uma mudança na maneira pragmática de se perceber o mundo. Para mim, isso se resolveu nesse momento com a observação das frestas, e as fotos também indicam uma experiência pessoal minha. Elas não “restituem o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas atestam que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 1980, p. 123). Para outras pessoas, as frestas podem não significar nada, podem ser janelas inúteis, que mostram coisas que não serão lembradas – apenas mais uma experiência que se perde no tempo, como muito do



Frestas

cotidiano. Mas acredito que o campo é vasto, e o esforço de se perceber experiência estética no mundo pode ser imensamente gratificante.

Além disso, penso que, se ir contra o mundo de informação que se impõe a nós é um ato político, e se podemos relacionar esse mundo atual com o “periodismo” a que Benjamin alertava, também podemos relacioná-lo às preocupações do cineasta Pier Paolo Pasolini, que, em 1974 escreveu denunciando o comportamento cego e consumista do povo italiano como sendo capaz de “remodelar e deformar a consciência do povo italiano até uma irreversível degradação” (PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20). Vejo o mundo sufocante de bombardeamento de informações de hoje em grande relação com os alertas sociais de Pasolini e Benjamin – em todos os três casos, trata-se da preocupação com uma sociedade que vive sempre sob controle de um poder totalitário, seja ele mais ou menos explícito. Sendo assim, acho pertinente que o ato de perceber as minúcias do nosso cotidiano, exercitando uma mudança em nossa maneira pragmática de ver o mundo, seja visto como os vaga-lumes de “lampejos



Frestas

de inocência e desejo” de Pasolini que, segundo Didi-Huberman, desaparecem não na noite, mas na “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30) – justamente o bombardeamento de informações antiexperiência de nosso tempo, que se exponencia no século XXI. Percebendo a paisagem de nosso cotidiano urbano, um ambiente em perpétua metamorfose, estaremos percebendo as “imagens em perpétua metamorfose” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30) – as imagens *sobrevidentes*. *Frestas*, então, fundamentalmente presta-se a fomentar a experiência de busca pelas imagens que sobrevivem.

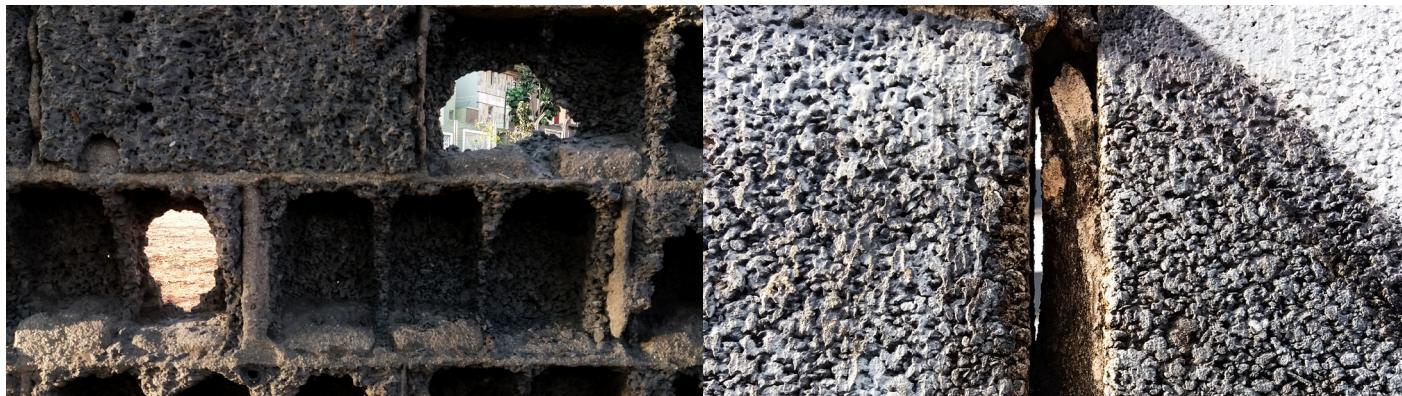
Para a exposição, fiz primeiro um teste que consistia na impressão das fotografias e um recorte das frestas, produzindo um “muro em miniatura” por onde se podia observar efeito semelhante à edificação original: uma camada e uma fresta. Seria exposto contra janelas, para acentuar a passagem da luz e ressaltar a fresta. Acabei não ficando satisfeito: o formato de fotografia traz em si uma carga forte de finalização – estamos acostumados a ter a fotografia como uma coisa definida, e achei que a proposta



Frestas

conceitual perdia muita força dessa maneira. Percebendo que a simples impressão da fotografia não satisfazia minha proposta, vi naquelas imagens nada mais do que um fragmento próprio de memória, e não uma proposição de experiência, agindo segundo o molde que Berenice Abbott sugere: “o fotógrafo é o ser contemporâneo por excelência; através dos seus olhos, o agora se torna passado” (ABBOTT apud SONTAG, 2004, p. 82). Sabia que para transmitir tudo o que queria, precisaria pensar sobre outras maneiras de exposição, então comecei a fazer alguns testes.

Primeiro, fiz cópias ampliadas em xerox. Imediatamente gostei do aspecto granulado em preto-e-branco do xerox, que trazia uma acentuação das texturas das paredes. Num papel mais maleável e barato, passei a experimentar. Fiz o recorte de todas as frestas e testei maneiras de posicioná-las sem fixar numa janela ou parede. Notei que, posicionando uma à frente da outra, com um certo espaço de distância entre elas, e organizando a ordem a partir do tamanho das frestas, conseguia uma visualização tridimensional muito interessante. São várias camadas em sequência, com a de fresta maior em primeiro



Frestas

lugar e fresta menor por último, como se fossem diminuindo, num efeito de cone. Dessa forma, ao se movimentar em torno das camadas, vê-se o que há por trás de todas elas além das diversas maneiras de se visualizar cada uma. Ficou claro também que bastava fazer a impressão em ambos as faces do papel para que se pudesse rodear o trabalho e perceber o efeito de cone contrário do outro lado, tornando-se uma espécie de escultura. Percebi que se conseguisse imprimir cada camada numa superfície dura e estável, poderia fazer uma espécie de “sequência fixa”, com todas as camadas em posição e sustentadas verticalmente em ordem, e assim poderia levar essa sequência para qualquer lugar aberto que quisesse e provocar a experiência da observação por camadas nesses espaços de paisagem urbana, trazendo de volta o sentido original do trabalho – além de colocar em público um objeto novo, prontamente apto a receber significações. A *Sequência de Frestas*.

A maneira ideal de realizar esse trabalho foi produzindo impressões das fotografias em adesivos transparentes de grande formato: assim, pude reproduzir as fotografias em grandes chapas de madeira,



Frestas

o que facilitou imensamente a construção da *Sequência*. A impressão em adesivo transparente mantém a textura e a cor escura da madeira, trazendo uma força física ao trabalho, e o recorte da fresta se revela com mais força e evidência, com a borda plenamente visível, trazendo à tona a materialidade daquela camada, que perdia muito de sua brutalidade quando impressa apenas no papel. Também notei que poderia voltar à ideia de expor as fotografias em janelas, mas não como fotografias: impressas também em adesivos aplicados em madeira, a imagem incorpora também essas características físicas da madeira e recoloca o foco no ato de observar a fresta e descobrir significados ao objeto e àquilo que ele lhe permite experimentar.

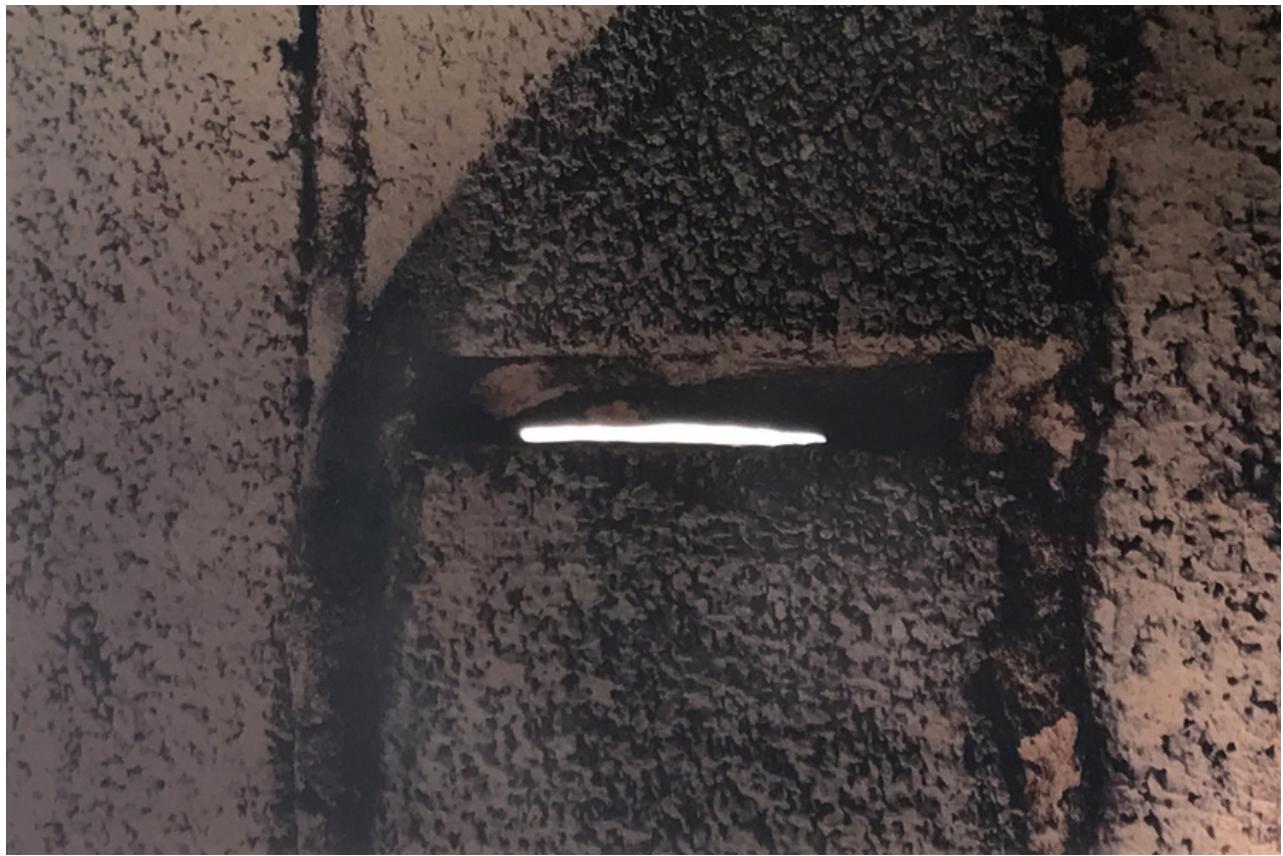
Tentei também uma execução em vídeo. Primeiro fiz a experiência de gravar alguns vídeos pela rua e, usando um editor de imagens, reproduzi-los por trás de uma fotografia de fresta recortada. Então via-se a parede, e, pela fresta, um fragmento do vídeo em movimento. Não fiquei satisfeito com o resultado, então busquei uma outra solução. Pensei que poderia colocar o vídeo passando normalmente em



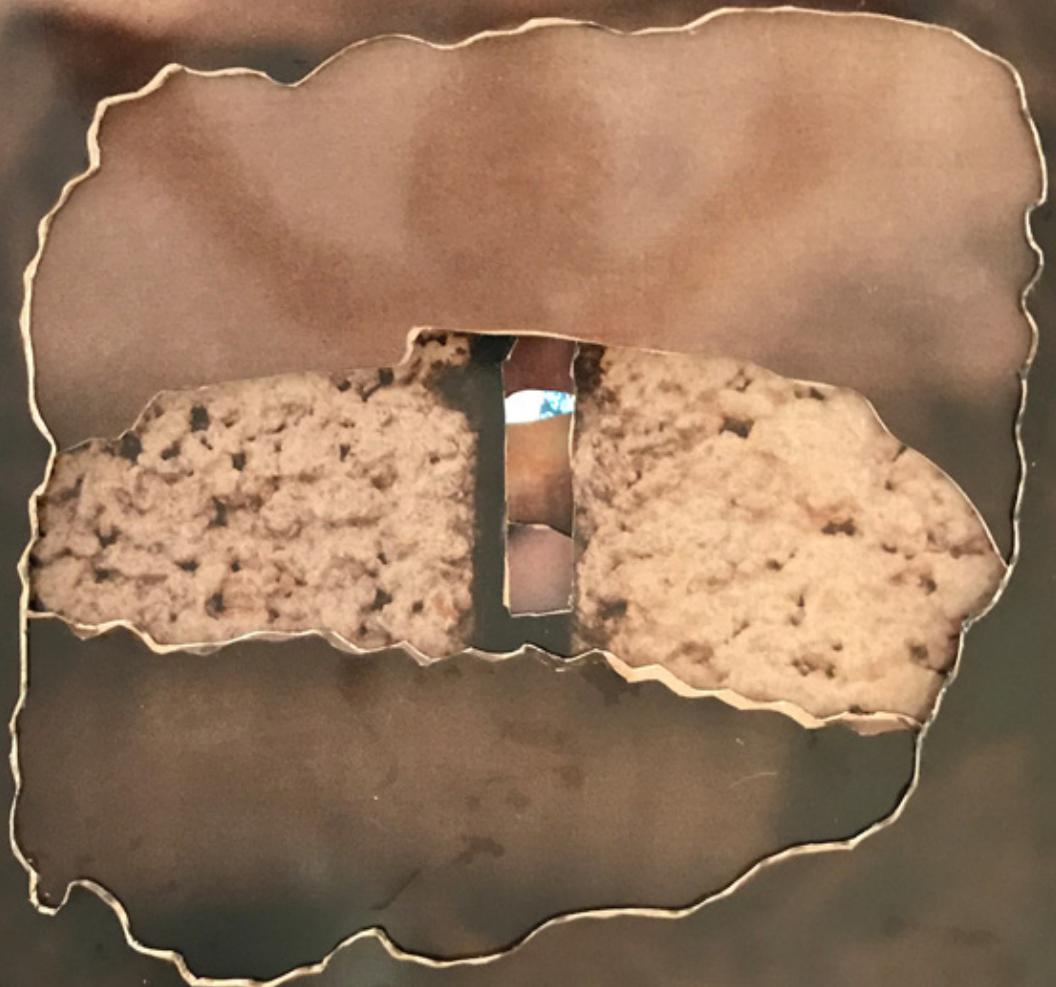
Frestas

uma tela na parede, mas posicionaria uma chapa de madeira impressa em frente da tela – então a pessoa veria um fragmento do vídeo a partir da fresta recortada da chapa. Funciona bem, mas ainda não finalizei desenvolvimento desse projeto.

Por fim, mais uma ideia de desdobramento para as fotografias de frestas apresentou-se em uma conversa com o professor Roberto Bethônico no ateliê. Seria a realização de montagens, substituindo o que se vê nas frestas por outras coisas. É uma possibilidade que me interessa bastante, com diversas questões teóricas para se investigar e um campo muito vasto para se trabalhar. Ainda não investi nessa execução, mas é o próximo passo.



Fresta na madeira e, a seguir, Sequência de Frestas, 2017.





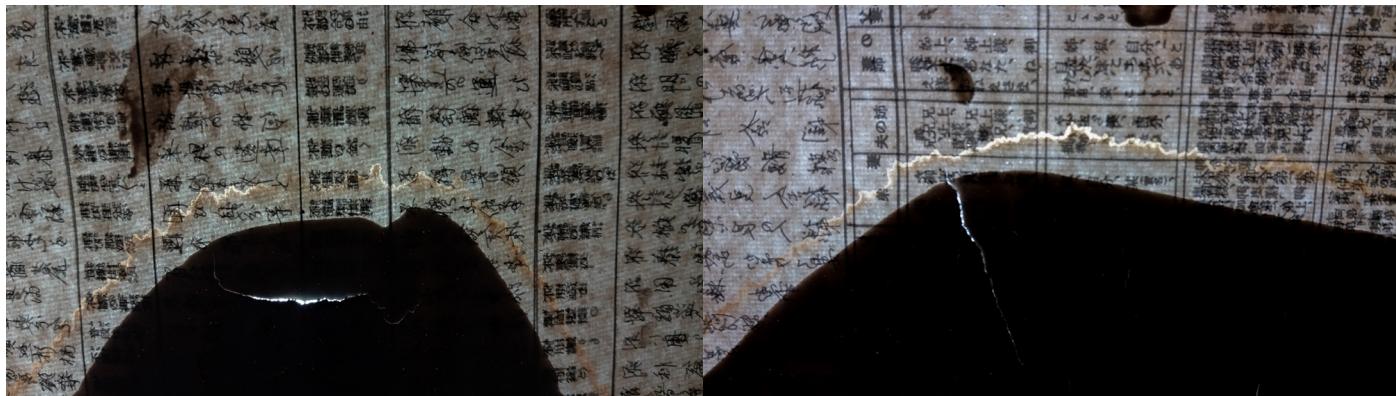
7. Quinta parte: O Caminho da Luz

There is a crack in everything

That's how the light gets in

- Leonard Cohen

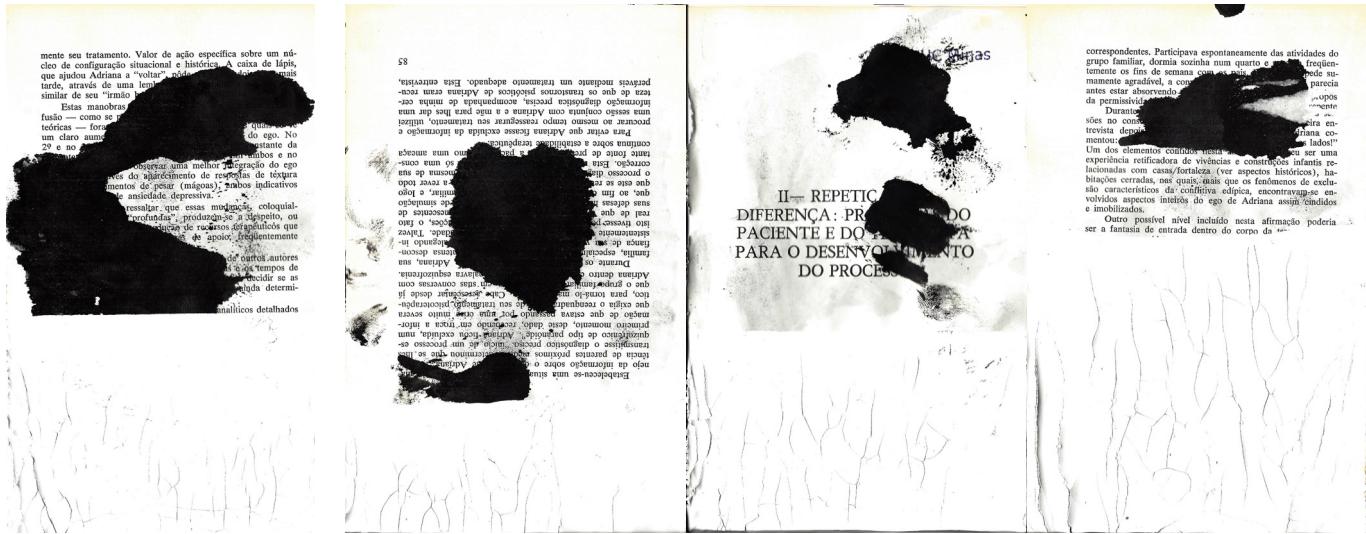
Enquanto trabalhava com as fotografias, resolvi voltar aos livros. Queria saber se o que andava fazendo e tudo o que havia pensado sobre as frestas traria alguma ideia de trabalho nova. A primeira coisa que fiz foi perceber que as páginas de livro japonês estavam bastante quebradiças nas partes onde havia tinta recobrindo-as. Dessa forma, conseguia com facilidade fazer rachaduras na tinta, que automaticamente provocavam também rachaduras no papel, devido a sua fragilidade. Pensei então que poderia fazer frestas nesses livros, para que essas páginas se tornassem um acompanhamento das fotografias. Vê-se a camada de tinta, vê-se o texto, vê-se a página – todas as informações, mas também o que está por trás. Mas não funcionou da mesma maneira, pois o mais interessante ali ainda era o objeto-livro desfeito. Então resolvi aproveitar as frestas criadas de outra forma: colocando a página contra uma fonte de luz, temos como resultado a própria luz se revelando pela fresta, o papel de pouca espessura ficando totalmente iluminado, criando contraste entre a tinta da impressão e o papel, e a tinta branca que, contra a luz, se transforma numa massa preta. A capacidade estética me agradou bastante – a tinta branca se tornando



O Caminho da Luz

negra por causa da luz, que se revela pela fresta, traz um efeito muito curioso – e senti que é um passo a mais na minha apropriação desse objeto, um passo além em sua ressignificação. É um trabalho em andamento, que batizei de *O Caminho da Luz*. Penso que seria interessante desenvolver um dispositivo eletrônico que, como em *Máquinas de Esperar*, possa controlar essa fonte de luz.

Acabei produzindo também um novo trabalho, utilizando o livro onde fiz os desenhos de nanquim a que me referi anteriormente. Arranquei página por página de sua lombada, que já estava fragilizada, e comecei a mergulhá-los na tinta, mas dessa vez com certo rigor: não estava interessado em criar desenhos com a tinta, mas sim de embebê-los de tinta apenas até certo ponto de sua orientação vertical, criando um verdadeiro muro de tinta acima da página, criando a impressão de que se poderia ver através dele se ali existisse uma fresta ou se pudéssemos nos erguer e espiar por cima. E ele esconde o texto e o desenho, que possui uma cópia espelhada, com talvez mais ou menos tinta acima de si. Sua exposição consiste numa chapa de madeira com 30 a 50 dessas folhas, a depender do tamanho da chapa, afixando



O Fim do Livro, 2017.

as folhas em colunas simétricas. Além do trabalho de camadas, do contraste entre tinta, papel e texto, do contraste do branco da tinta, branco do papel e preto do nanquim e da grande quantidade de folhas expostas, a obra traz uma singularidade a partir da possibilidade de se tentar encontrar o par de cada folha exposta ali, sendo isso possível por causa dos desenhos espelhados, que não ficam um ao lado do outro na chapa de madeira. São várias maneiras de se interagir com uma obra que desfaz o livro por completo.

8. Sexta parte: Doação ou Terminando um Trabalho

*Dá o santo aos cães,
Deita tuas pérolas aos porcos.
O importante é dar.
- Carlos Drummond de Andrade*

Eu sempre quis que minhas obras pudessem ser tocadas, mesmo as frágeis. Me atrai muito a ideia de que elas tenham também um ciclo de vida, e que algum dia passem a existir apenas como memória. Ficaria revoltado caso algum dia colocasse *Jardim* em exposição e alguém que quisesse correr os dedos por entre as páginas soltas fosse impedido de fazê-lo. Afinal de contas, estou retornando ao público um objeto do qual me apropriei, modifiquei e despi de significado prévio, e sinto fazer parte da experiência de ressignificação que se tenha a liberdade de fazer o que quiser com o novo objeto.

Assim como as *Frestas*, que têm o valor fundamentado na experiência e na proposição da experiência, e não na própria chapa de madeira. A *Sequência de Frestas* precisa poder ser empurrada, girada, levantada e reposicionada para realmente ser um objeto propositivo, que enquadra e incita o olhar a reconhecer paisagens até então invisíveis. E me deixaria ainda mais satisfeito abandonar a *Sequência* ou qualquer uma dessas outras obras em algum lugar público, onde esses novos objetos estariam verdadeiramente sujeitos a usos e interpretações orgânicos e voluntários.

Em *Devolver Uma Imagem*, Georges Didi-Huberman toma os trabalhos de Harun Farocki como ponto de partida para desenvolver um raciocínio sobre a imagem que é retornada “a quem de direito, ao bem público” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 209), e que Farocki possui um gesto político “não de se apropriar, mas de devolver pontos de vista” (idem, 2015, p. 208). Didi-Huberman argumenta que a restituição de imagens não parte simplesmente de uma premissa moral, mas principalmente de um ato político, a partir do compreendimento de que as imagens constituem um bem comum.

Aquilo que ele [Farocki] nos restitui, tira na passagem em certas instituições que tentam – segundo estratégias evidentes de poder – se apropriar e, quando ele nos devolve, sabe que devolve a quem é de direito. Ele não é senão o atravessador (mas há todo um trabalho, já que é preciso, para “fazer passar”, ele mesmo passar entre as malhas de uma rede de controle muito fechada). Ele não fica com nenhum copyright nessa passagem: a mulher que passa na fotografia do Album d’Auschwitz ou as imagens do campo nazista de Westerbork não pertencem à obra de Farocki. Elas voltam a nós porque sempre nos concerniram, porque fazem parte do nosso patrimônio comum. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212)

Vejo meus trabalhos também como obras restituidoras, mas não de imagens. Lendo este texto ficou claro para mim que o que devolvo ao bem comum é o próprio bem comum, após breve apropriação. É a tentativa de fazer com que se perceba que a paisagem e os objetos que se ignora cotidianamente são também parte do patrimônio comum, e que se pode usá-los como ferramenta para criar, provocar, interagir e propor ideias e novos significados. Não é que tudo possua beleza ou experiência inherentemente; mas existem experiências e belezas a serem reconhecidas e percebidas abaixo das camadas de informação.

9. Referências

Livros

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara; Notas sobre a fotografia.** 9^ª ed. São Paulo, SP: Ed. Nova Fronteira, 1980

BENJAMIN, Walter, (1994). **Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura.** In: Obras escolhidas. 7^a ed., São Paulo: Brasiliense, vol. I).

DIDI-HUBERMAN, Georges. A sobrevivência dos vaga-lumes. trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2011

DUARTE Jr., João Francisco **O que é beleza (Experiência estética).** 3^a ed. SP: Brasiliense, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac **O olhar estrangeiro**. In: O Olhar. NOVAES, A [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003

Artigos

ADAMS, Robert. **Truth in landscape**. IN: BEAUTY IN PHOTOGRAPHY: Essays in Defense of Traditional Values. Aperture, 1981, New York.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devolver uma imagem**. IN: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2015

Entrevistas

“**Gordon Matta-Clark’s Building Dissections**”, entrevista por Donald Wall, Arts Magazine, Maio de 1976, agora reimpresso em Corinne Diserens (ed.), Gordon Matta-Clark cit.

Vídeo

Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014. **William Kentridge Interview: How We Make Sense of the World.** 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>>. Acesso em: 13 jun. 2017.
William Kentridge cit.

π



