



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA

ROSA BUNCHAFT

**A NOIVA EMULSIONADA E OS APONTAMENTOS DA CÂMARA ESCURA:
DO PORÃO À LAJE, UM ESTUD(I)O EM VERMELHO.**

OU

**A CAMERA ESCURA ARQUITETÔNICA: EXPERIÊNCIA IMERSIVA E
FOTOGRAFIA ARTESANAL CONTEMPORÂNEA DE GRANDE FORMATO.**

Salvador

2016

ROSA BUNCHAFT

**A NOIVA EMULSIONADA E OS APONTAMENTOS DA CÂMARA ESCURA:
DO PORÃO À LAJE, UM ESTUD(I)O EM VERMELHO OU A CAMERA
ESCURA ARQUITETÔNICA: EXPERIÊNCIA IMERSIVA E FOTOGRAFIA
ARTESANAL CONTEMPORÂNEA DE GRANDE FORMATO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Processos de Criação Artística

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella

Salvador

2016

ESPAÇO RESERVADO PARA FICHA CATALOGRÁFICA.

A todos que me ajudaram a realizá-lo
e também a meus Amigos e Amores.

Especialmente a meus pais

Fernando Bunchaft e Maria Elizabeth Fróes Bunchaft (in Memoriam) e
a meus filhos Daniel, Igor e Cauã: luz, luz, luz, alegria dos dias.

Agradecimentos

À minha orientadora Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, pela seriedade, respeito, confiança, dedicação e incentivo ao longo da realização desta pesquisa, tornando sua conclusão possível.

À coordenação, professores e funcionários do Mestrado em Artes Visuais. Aos professores(as) da Escola de Belas Artes da UFBA pelos conhecimentos adquiridos desde a graduação. Em especial, por orientações específicas em fotografia e arte contemporânea a Adalberto Alves, Edgard Oliva, Fábio Gatti, Michael Walker, Maria Celeste Wanner, Renata Voss, Telma Cristina Damasceno e, pelo incentivo à experimentação, a Viga Gordilho, Graça Ramos, Sônia Rangel, Maria da Conceição Andrade Souza, Márcia Abreu e Evandro Sybine. A Eriel Araújo e Mariela Brazon Hernandez além disso, também pelo apoio e incentivo constantes e tão especiais. Ao Prof. Adalberto Alves pela amizade, apoio, paciência imensa e constante.

Aos professores Claudia Possa e Eriel de Araújo Santos, pelas sugestões muito valiosas na banca do exame de qualificação.

Pelas trocas, aos colegas da turma 2012. Especialmente às meninas: Ana Paula Pessoa, Mayra Lins, Rogéria Maciel e Ana Fraga.

Aos curadores Alejandra Muñoz, Claudia Possa e Caetano Dias, Divino Sobral, Flávio Marzadro, Josué Mattos, Marília Panitz, Marcelo Campos e ZMário pela ampliação de minha compreensão em relação a contextos, aportes teóricos, possibilidades, ideias. Em especial a Caetano Dias pela contribuição ao título.

Aos professores Gabriele Grossi (UFRB) e Denise Laranjeiras (UEFS) por trocas e contributos diversos.

À Galeria Roberto Alban (Roberto e Cristina) pela confiança, apoio, interlocução.

A Isabela Lemos pelo incentivo constante e em especial pela dedicação ao projeto em Itajaí, bem como por ter me apresentado ao Acervo da Laje.

Ao Acervo da Laje, centro pulsante de arte do Subúrbio Ferroviário de Salvador. Em especial ao seu idealizador e curador José Eduardo Ferreira Santos, sua esposa Vilma Soares e os artistas e colaboradores que o ajudam a construir.

A meus criativos, talentosos e entusiasmados aprendizes de fotografia nos projetos desenvolvidos em Salvador nos bairros de Paripe, Canabrava e Plataforma e no Rio de Janeiro no CAP UFRJ. A tod@s que ajudaram a viabilizá-los.

À restauradora Cláudia Guanais Fausto pela dedicação na orientação sobre conservação de acervo de fotografia. Também agradeço neste sentido ao Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte (CCPF), no Rio de Janeiro, e particularmente a Sandra Baruki, coordenadora.

À Companhia de Transportes do Estado da Bahia CTB, pela confiança e apoio em projetos de fotografia na ferrovia. Em especial a Carlos Bastos e Jussenan Dias.

Pelo apoio em Irecê BA, no Salão de Artes Visuais, a Tito Casal e Tuti Minervino. Em especial ao artista Adherrio - Laiss Alecrim Moitinho, sua irmã Jilsêth e sua simpaticíssima família. A Maurina Ceará da Silva pela dedicação nas costuras da noiva.

Pelo apoio em Cachoeira e São Félix durante a Bienal do Recôncavo a Dona Roxa, ao Prof. Gabriele Grossi e suas colegas professoras da UFRB, Suzana Maya e Jurema Machado, aos artistas daquelas cidades Ana Fraga, Yasmin Nogueira, Áquila Jammille Araujo Alves, Fernando Rabelo e sua esposa Maira Carbonieri.

Pelo apoio, convívio e trocas no Salão Nacional de Itajaí SC, aos gestores, funcionários, vigilantes e frequentadores da centenária Casa de Cultura Dide Brandão, aos artistas Fabio Leão, Ângela Conte, Yoli Cipriano, Carolina Sanches, aos músicos professores e aprendizes da oficina do prof. Celso Branco no Festival de Música de Itajaí.

Em São Paulo, aos fotógrafos Beth Savioli, Elizabeth Lee e Saulo Tomé por orientações em questões técnicas de fotografia artesanal.

À bibliotecária Marietta Sander da Biblioteca *Centre allemand d'histoire de l'art* em Paris por informação sobre referência bibliográfica. À Fundação Biblioteca Nacional por informações sobre o acervo iconográfico de Mulock (em especial a Francisca Helena Martins Araújo Bibliotecária - Iconografia)

No Rio de Janeiro ao fotógrafo Prof. Francisco Moreira da Costa pelos conhecimentos sobre essa jóia fotográfica, a Daguerreotipia.

No Rio de Janeiro aos organizadores e participantes do Seminário Escrever com Luz - Processos Fotográficos Artesanais e Ensino da Arte, em especial ao grupo Investigações Fotográficas e à Profa. Cris Miranda do CAP UFRJ.

No Rio de Janeiro aos organizadores do Encontro sobre Inclusão Visual (FOTORIO) em especial Simone Rodrigues, Marcella Marer, Rúbia Pella.

Ao MUSAS (Júlio Costa) pelo apoio e entusiasmo na realização da performance *Projeções sobre o Inacabado* na comunidade do Solar.

Aos curadores, gestores, funcionários, montadores, arte-educadores e vigilantes da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Circuito das Artes, IPHAN, Companhia de Transporte do Estado da Bahia; e dos espaços expositivos Galeria Acbeu, Galeria Canizares da UFBA, MAM BA, Palacete das Artes . Museu Rodin, ICBA . Instituto Goethe. Em especial à equipe do Circuito das Artes Triangulações pela importância desse evento na construção das ideias da minha pesquisa.

Aos vigilantes do Forte de São Marcelo, pelo apoio e companhia durante a produção das Mulockianas.

Aos gestores e equipe do Palacete das Artes . Museu Rodin pelo apoio na produção das Cianotipias.

À Edufba - pelo apoio na impressão desta dissertação.

A Norma Bonfim Lima, minha vizinha costureira, por diversos trabalhos.

Pelo convívio e trocas, aos artistas co-participantes do Coletivo lusco-fluxo.

Pelos conhecimentos em oficinas diversas ao longo desta pesquisa, a Alejandra Munõz, Coletivo Garapa, Lucas Bambozzi, Mariana David, Olaf Stüber, Cao Guimarães, Renata Lucas, Josué Mattos, Bruna Beber, Allan da Rosa e aos

professores do Formação em Audiovisual Contemporâneo e Mídias Locativas (FACMIL) em especial Danillo Barata e Karla Brunet.

Pela dedicação à prática e estudos da performance, aos artistas das Mostras de Performance da Galeria Canizares. Em especial a Arthur Scovino e ZMário pelos diálogos em relação a essa linguagem rebelde, fascinante e complexa que é a performance.

Aos artistas Arthur Scovino, Erivan Moraes, Fernando Mestre, Flavio Marzadro, João Oliveira, Karla Rúbia, Helaine Ornellas, Nara Dourado, Paulina Dagnino Ojeda pelo apoio na primeira apresentação da performance *Projeções sobre o Inacabado*.

Pelo apoio, convívio, trocas, aos artistas que me auxiliaram muito de perto em diversos momentos dos projetos: Bianca Portugal, Cristina Nascimento, Félix Caetano, Geancarlos Barbosa, Isabela Lemos, Thayane Matos. Obrigada pela dedicação, paciência, e boas energias em momentos cansativos e difíceis da produção e captura das imagens em grande dimensão.

A Thayane Matos em especial pelo tempo despendido, cuidado, delicadeza imensa em relação às fotografias produzidas.

A Félix Caetano pelo lindo vestido de refugos em tela de fachada criado para as apresentações na Bienal do Recôncavo e em Irecê e pelo apoio na montagem em diversos eventos. A Iansã Negrão pelas edições do portfólio, apoio e incentivo. Pelos registros em fotografia e vídeo a Erivan Moraes, Flávio Marzadro, Bianca Portugal, Félix Caetano, Mayra Lins, Tito Casal, Andrew Kemp, Marina Alfaya. A Andressa Cunha Rosa, Marcos Lê e Cecília Tamplenizza pela edição em vídeo.

A Adriane Figueiredo, Erivan Moraes, Fátima Amorim, Izaura Cruz, Jocete Fontes, Jussara Guerra, Marizete Araújo Silva, Mônica Novais Penna, Otávio Graná, Rosângela Palavizini, Solange Valladão e Zélia Fernandez, as afilhadas Tuiane Sued e Aparecida Costa, a Taiane Sued da Costa e Tamaiara Ohara pelos cuidados e pela amizade que fica. A Fabiana Rodrigues de Souza (in Memoriam), moça doce e generosa que se foi de forma tão abrupta.

It is impossible to express its beauty in words. The art of painting is dead, for this is life
itself, or something higher, if we could find a word for it.

Constantijn Huygens, sobre a câmara escura.

Quando sei qui con me, questa stanza non ha più pareti
ma alberi, alberi infiniti
quando sei qui vicino a me, questo soffitto viola
no, non esiste più.
Io vedo il cielo sopra noi

Gino Paoli, Il cielo in una stanza.

O tempo alterou as coisas outra vez. Lá vamos saindo do arco coberto de folhas,
penetrando num mundo cada vez mais vasto. A verdadeira ordem das coisas - e é esta a
nossa ilusão eterna - é agora apenas aparente. Assim, num instante, numa sala de estar, a
nossa vida ajusta-se à marcha majestosa do dia através do céu.

Virginia Woolf, As Ondas.

Resumo

Por que pesquisar a *câmara escura* um século e meio depois do nascimento da fotografia, depois da incrível evolução técnica que esta atingiu e das duas grandes revoluções que produziu: o cinema e a imagem digital? A fotografia artesanal pode ainda ser o lugar da invenção? De uma experiência? Nesta dissertação, a autora apresenta algumas reflexões a partir dos resultados teórico-práticos de sua pesquisa tendo como objeto a câmara escura arquitetônica, de modo que, através da inversão de escala alterando a relação entre corpo e dispositivo, a arqueologia da imagem pré-fotográfica potencializa a criação fotográfica como vivência imersiva, participativa, processual, sonora. A parte prática da pesquisa é composta pelos projetos artísticos por ela desenvolvidos de modo experimental e que envolvem tanto a produção de fotografia artesanal de grande formato, quanto a vivência efêmera das projeções internas. Para além do encanto de remeter às fotografias antigas e para além da natureza lúdica, experimental e artesanal do processo, interessa a possibilidade de potencializar outras formas de pensar, criar, sentir e compartilhar a imagem. Uma vez transformado um determinado espaço em câmara escura, a técnica desenvolvida pela autora permite incluir o outro na criação, produzindo imagens de grande formato a partir de uma composição de papéis fotossensíveis dispostos com a participação do público, que pode escolher seu particular enquadramento e acompanhar o processo de revelação do fragmento de imagem correspondente a este enquadramento escolhido. A criação se dá num formato participativo, uma espécie de ateliê coletivo e aberto onde criação, imersão, envolvimento, reflexão, recepção, mediação, diálogo e montagem são concomitantes e processuais, e a configuração final da imagem produzida é coerente com o processo: uma grande fotografia em preto e branco fragmentada e imbricada, uma imagem tramada, tessitura de olhares a partir da percepção, pensamento e envolvimento de todo um conjunto de autores.

Palavras-Chave: Câmara escura, Fotografia de grande formato, Fotograma, Pinhole, Imersividade, Site Specific, Arte Participativa.

Abstract

What are the borders of (un)visible, of shadow, opacity, in a world submerged in images? How can we experiment other ways of thinking, creating, feeling, sharing images? My artistic research focuses on penetrable, walk in, Camera Obscura in architectural spaces, exploring consequences of inverting conventional relative dimensional scale between body and device, so that old media archaeology can potentialize immersive, procedural, performative and participatory experience involving either production of experimental large format photography . panoramas and photograms, as ephemeral live experiences of internal projections.

Photogram as artistic expression is a technique without camera. In my artwork it differs both in process and conceptual characteristics. Regarding process they are produced with a rare mixed technique using double exposures plus large format pinhole photography. Relationship medium-body is straightforward: body is confronted with image, generating noises, shadows contaminating photography. Conceptually, image relates to ephemeral actions through a reversal of scale, body operating device from inside, in constitutive relation, at once subject and object of an action.

Panoramas, fragmented large format pinhole photography were created in site-specific relational projects transforming photography into expression of identity and community through experiences that expand the idea of panorama to include contemporary ideas about authorship and time in photography, enhancing procedural, immersive, collaborative action.

Why explore Camera Obscura, almost 200 years after birth of photography, facing incredible technical evolution reached and the two revolutions produced, cinema and digital images? There are many possible reasons and any artist has one close to his heart. What moves me isn't nostalgia: beyond beauty and aura of "old" , "alternative" techniques, I feel that anachronic images are not necessarily outdated and that paradoxically, boundaries of experimental photography and its innovative, creative, conceptual, expressive potential, are still very open and in flux with art media and contemporary issues, strategies, connections and approaches.

Keywords: Architectural Camera Obscura, Large Format Pinhole Photography, Photogram, Panorama, Immersivity, Site Specificity, Participatory Art.

Lista de figuras

Fig.01 - Rosa Bunchaft, Love in Bahia. Salvador, 2013.	16
Fig.02 - Bethan Huws, Artists interpret the world and then we interpret the artists, 2012.	34
Fig.03 - ZMário, Embasamento. Salvador, 2005.	38
Fig.04 - Emídio Contente, Cobogó, 2013.	43
Fig.05 - Jochen Dietrich, Self Portrait, 1993.	43
Fig.06 - Operários da Italsider. Napoli, [Entre 1970-80].	47
Fig.07 - Capa do livro Le favolette di Alice de Gianni Rodari, 1995.	48
Fig.08 - Chaplin, Tempos Modernos, 1936.	49
Fig.09,10 - Jan Svankmajer, Frame de Alice, 1987.	52
Fig.11 - Nadam Guerra, Cinema Manual. Rio de Janeiro, 2004.	54
Fig.12 - Rosa Bunchaft et al., Fotografia pinhole (negativo). Salvador, 2006.	55
Fig.13,14,15 - Coletivo lusco-f.LUX.o, Tenda dos Milagres. Salvador, 2008.	56
Fig.16,17 - Coletivo lusco-f.LUX.o, Vagão tornado câmara escura. Salvador, 2009.	57
Fig.18 - Fábio Duarte, Ana Paula Pessoa, Entre Linhas. Salvador, 2009.	59
Fig.19 - Ana Paula Pessoa, Riscos (de Gabriel, seu filho, ao vivo). Salvador, 2010.	59
Fig.20, 21 - Rosa Bunchaft, Câmaras-capacete. Salvador, 2011.	60
Fig.22,23,24 - Rosa Bunchaft, Meta-cerâmica (croqui, processo). Salvador, 2011.	61
Fig.25,26,27,28 - Rosa Bunchaft, Meta-cerâmica (captura, negativos). Salvador, 2011.	61
Fig.29 - Thulio Guzman, desafiando cotoco. Piscinão do MI_Zera. Salvador, 2012.	64
Fig.30 - Rosa Bunchaft, et.al., Vista Google e coordenadas. Salvador, 2009.	69
Fig.31,32,33 - Rosa Bunchaft et.al., Terreno Baldio. Salvador, 2009.	71
Fig.34,35,36,37 - Rosa Bunchaft et al., Eu-Mato. Salvador, 2012.	72
Fig.38 - Agnes Denes, Campo de Trigo . Uma Confrontação. New York EUA,1982.	75
Fig.39,40 - Oficina com Lucas Bambozzi. Salvador, 2011.	78
Fig.41 - Lucas Bambozzi, Pêndulo. São Paulo, 2005.	79
Fig.42 - Karla Brunet e grupo ECOARTE, Geografias do Mar. Salvador, 2010.	80
Fig.43 - Garvin Nolte, Crossroads (what to do). Berlim, Alemanha, 2010.	84
Fig.44 - Claude Closky, Backward Rain Forecast. 2009.	85
Fig.45 - Clement Valla, Postcards from Google Earth Bridges. 2010.	85
Fig.46 - Julien Levesque, The Street View Patchwork. 2009.	86
Fig.47 - Jon Rafman, The Nine Eyes of Google Street View. 2009.	87
Fig.48 - Robin Hewlett e Ben Kinsley, Street With A View. 2008.	87
Fig.49 - Aram Bartholl, Map. 2009.	88
Fig.50 - Rosa Bunchaft, Estandartes para a Mulher de Roxo. Salvador, 2012.	90
Fig.51, 52 - Rosa Bunchaft, Projeções sobre o Inacabado, Salvador BA, 2012	97

Fig.53 - Rosa Bunchaft, Projeções sobre o Inacabado, Irecê BA, 2012	98
Fig.54, 55 - Rosa Bunchaft, Projeções sobre o Inacabado, Irecê BA, 2012	99
Fig.56, 57, 58 - R.Bunchaft, Projeções sobre o Inacabado, São Félix e Cachoeira BA, 2012	101
Fig.59, 60 - Rosa Bunchaft, Projeções sobre o Inacabado, Salvador BA, 2013	102
Fig.61 - Rosa Bunchaft, Poema-objeto Estandarte. Salvador, 2013.	103
Fig.62 - Material Gráfico dos Salões de Artes Visuais da Bahia. 2013.	105
Fig.63 - Luis Buñuel, A Bela da Tarde. 1967.	109
Fig.64 - Rotunda, panorama de Robert Barker. Leicester Square. Londres,1801.	125
Fig.65 - T [ç ã } * Á Ú æ} [! æ{ æÁ [~ Á Ú ã * ! ã { q • Á Ú! [* ! ^ • • È Á Y ã26 ã æ{ • c	
Fig.66 - Caetano Dias, O Mundo de Janiele. Salvador, 2007.	129
Fig.67 - Valério Vieira, Panorama n.1, Salão Progredior. São Paulo, 1905.	131
Fig.68 - Valério Vieira, Panorâmica de São Paulo. 1922.	132
Fig.69,70 - Puck Magazine, Ilustração sobre a câmara escura. 30 de Agosto 1890.	135
Fig.71 - Cartão postal antigo da câmara escura de Santa Mônica, EUA.	136
Fig.72 - Câmara escura de Dumfries, Dumfries, Escócia, 1996.	136
Fig.73,74,75 - R.Bunchaft, Processos fotográficos em câmara escura. Salvador, 2013.	142
Fig.76 - Rosa Bunchaft, Parede Frontal, Quarto 11. Salvador, 2013.	146
Fig.77 - Rosa Bunchaft, Parede Lateral Direita, Quarto 11. Salvador, 2013.	146
Fig.78 - Rosa Bunchaft, Sem Título, Salvador, 2013.	151
Fig.79 - Rosa Bunchaft, Gulliverina. Salvador, 2013.	152
Fig.80 - Rosa Bunchaft, Gulliverina. Salvador, 2013.	155
Fig.81 - Rosa Bunchaft, Gulliverina. Salvador, 2013.	156
Fig.82 - Rosa Bunchaft, Alice no Quarto 11. Salvador, 2013	158
Fig.83,84,85 - Rosa Bunchaft, A Noiva despida pela cidade mesmo. Salvador, 2013.	162
Fig.86 - Rosa Bunchaft, Projeção em câmara escura. Love in Bahia. Salvador, 2013.	163
Fig.87 - Rosa Bunchaft, Registro de Processos. Love in Bahia. Salvador, 2013.	164
Fig.88 - Rosa Bunchaft, A Voz do Senhor do Bonfim. Salvador, 2013.	165
Fig.89,90,91 - Rosa Bunchaft, A voz do Senhor do Bonfim. Salvador, 2013.	166
Fig.92 - Rosa Bunchaft, Sem Título. Salvador, 2013.	166
Fig.93 - Rosa Bunchaft, Sem Título. Salvador, 2015.	167
Fig.94 - Rosa Bunchaft, Sem Título. Série Argentique. Salvador, 2014.	168
Fig.95 - Rosa Bunchaft, Sem Título. Série Argentique. Salvador, 2014.	169
Fig.96 - Dennis Oppenheim, Reading Position for Second Degree Burn. New York, 1970.	171
Fig.97 - William Henry Fox Talbot, Wrack. 1839.	174
Fig.98 - Sir John Herschel, Four Leaves. 1839.	174
Fig.99 - Hippolyte Bayard, Arrangement of Specimens. Paris. c.1842	174
Fig.100 - Anna Atkins, Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. 1842.	174
Fig.101 - Henry Cook, A Scene in Italy. Gravura original.1839.	175

Fig.102 - Sir John Herschel, A Scene in Italy. 1839.	175
Fig.103 - Joseph Nicéphore Niépce, Cardinal d'Amboise. Agosto - Outubro de 1826.	176
Fig.104 - Joseph Nicéphore Niépce, Cardinal d'Amboise. Agosto 1826 - Janeiro 1827.	176
Fig.105 - Hercule Florence, Epreuve N°2 (photographie). Campinas, 1833.	180
Fig.106 - Hyppolite Bayard, Fotoperformance, 18/10/1840.	184
Fig.107 - Studio Século XIX, Lumiar RJ, 2012	186
Fig.108 - Oficina de Daguerreotipia Studio Século XIX, Lumiar RJ, 2012	187
Fig.109 - Rosa Bunchaft, Autoretrato. Daguerreótipo. Lumiar RJ, 2012.	188
Fig.110 - Walead Beshty, Three Color Curl. Irvine CA, EUA, 2008.	193
Fig.111 - Stephen Berkman, Wandering Eye, s.d.	201
Fig.112 - Stephen Berkman, Surveillance Camera, s.d.	201
Fig.113, 114 - Stephen Berkman, Camera Obscura Object, s.d.	201
Fig.115 - Rebecca Cummins, Giovanni Battista Della Porta, s.d.	202
Fig.116 - Shi Guorui, Great Wall. 2002.	203
Fig.117 - Vera Lutter, Fulton Ferry Landing. New York,1996.	203
Fig.118 - Montagem de exposição. Galeria Acbeu. Salvador, 2013	207
Fig.119 - Rosa Bunchaft, Exposição Galeria Acbeu. Salvador, 2013	211
Fig.120,121,122 - Rosa Bunchaft. Prêmio Aquisição 13º Salão Nacional de Itajaí, 2013.	217
Fig.123 - Rosa Bunchaft. Prêmio Aquisição 13º Salão Nacional de Itajaí. 2013.	226
Fig.124 - Carlos Bastos, Vista de Salvador com Forte de São Marcelo, Salvador, 1982.	233
Fig.125 - Forte de São Marcelo Detalhe da ilustração anterior.	233
Fig.126 - Registro de oficina no Acervo da Laje. Salvador, 2014.	236
Fig.127 - Rosa Bunchaft. Câmara Escura Arquitetônica no Forte de São Marcelo. Salvador, 2013.	237
Fig.128 - Projeto Museu Vivo, A Família Real na Bahia, Forte de São Marcelo, Salvador, 2011.	239
Fig.129 - Projeto Estações do Olhar, Salvador, 2013.	242
Fig.130 - Joseph Beuys, Como explicar quadros a uma lebre morta. Dusseldorf, 1965.	245
Fig.131 - Rosa Bunchaft, Cinema Baldio. UFRJ Rio de Janeiro, 2014.	248
Fig.132 - Luciano Huck, Refotografia com carrinho bandeirantes. São Paulo, 2015.	255
Fig.133,134 . Lucas Bambozzi, Ypiranga. Série Postcards.São Paulo, 2000-2001.	257
Fig.135 - Carla Borba, Álbum de Família. 2001.	258
Fig.136 - Carla Borba, Álbum de Família: Annie. 2002.	258
Fig.137 - Renata Voss, Imagens Reencontradas, 2011.	259
Fig.138 - Gustavo Germano, Projeto Ausências (Argentina). 2006.	261
Fig.139 - Benjamin Mulock em 1858.	271
Fig.140 - Benjamin R. Mulock, The city of Bahia: from the Forte do Mar. Salvador, 1860.	277
Fig.141 - Benjamin R. Mulock, The city of Bahia: from the Forte do Mar. Salvador, 1860.	278
Fig.142 - Acervo da Laje, Salvador, 2016.	283
Fig.143 - Rosa Bunchaft, fotografia de longa exposição, pinhole. Salvador, 2014.	307

Fig.144,145 - Rosa Bunchaft, sobreposição fragmentada no panorama de Itajaí (detalhe), 2013.	309
Fig.146 - Rosa Bunchaft, sobreposição fragmentada na Série das Mulockianas, 2014.	309
Fig.147 - Rosa Bunchaft. Panorama I. Série das Mulockianas. Salvador, 2014.	310
Fig.148 - Pinhole Day no Acervo da Laje, Salvador, 2015	322
Fig.149 - Pinhole Day no Acervo da Laje, Salvador, 2015	323
Fig.150 - Bagnoli, Napoli, Italia. s.d.	325
Fig.151 - Livro com dedicatória. 1986.	328
Fig.152 - Rosa Bunchaft, O Grande Mar. Série das Mulockianas. Salvador, 2014-2015	329
Fig.153 - Rosa Bunchaft - Processos fotográficos. Forte de São Marcelo, Salvador, 2014.	330
Fig. 154,155 - Exposição Bahia, contemporânea Bahia. Salvador, 2014.	370

Sumário

RECEPÇÃO	16
CHECK IN: METODOLOGIAS E ANTECEDENTES	27
APONTAMENTOS METODOLÓGICOS.....	27
ROSA-ALICE	44
ANTECEDENTES DOS PROJETOS COM CÂMARA ESCURA.....	52
CORPO-IMAGEM: AS MOSTRAS DE PERFORMANCE DA GALERIA CANIZARES	63
O BALDIO	68
O INACABADO	89
A Noiva da Rua Chile e outras noivas da cidade	89
Sobre a performance Projeções sobre o Inacabado, de Rosa Bunchaft.	91
Outras considerações	103
1º ANDAR. 24 H OU A CÂMARA ESCURA ARQUITETÔNICA COMO CINEMA ÍNTIMO.....	109
HOTEL CINELÂNDIA.....	110
HOTEL LES BARTHES (OU HOTEL CLICK).....	112
HOTEL CAPRI	113
HOTEL 24 HORAS	114
HOTEL BEIRA MAR	115
HOTEL FOCUS.....	116
HOTEL CHIADO	118
HOTEL CONTACT	120
HOTEL JARDIM.....	110
HOTEL MUNDO NOVO	122
2º ANDAR. PANORAMAS DO LOVE IN BAHIA: UM QUARTO TODO SEU; OU IMERSÃO NA CÂMARA ESCURA ARQUITETÔNICA: INVENÇÃO DA PAISAGEM NO PANORAMA FOTOGRÁFICO.	123
QUARTO 21. A AMBIÇÃO DOS PANORAMAS OU FOTOGRAFIA COMO INVENÇÃO	123
QUARTO 22. LOVE IN BAHIA, O MOTEL COMO ATELIÊ.	132
QUARTO 23. CORPO - CÂMERA - CIDADE	139
QUARTO 24. ESTUDOS PARA PANORAMA . SÉRIE LOVE IN BAHIA	143
3º ANDAR. FOTOGRAMAS DO LOVE IN BAHIA OU IMERSÃO NA CÂMARA ESCURA ARQUITETÔNICA: O CORPO COMO RUÍDO NA FOTOGRAFIA.	149
QUARTO 31. FOTOGRAMAS DO LOVE IN BAHIA.....	150
Gulliverina	150
Fotograma de corpo: Alice no Quarto 11	157
Fotograma de corpo: A noiva despida (pela cidade mesmo)	159
Fotograma A Voz do Senhor do Bonfim.....	163
Outros experimentos com Fotogramas.....	166
A série Argéntique	168
QUARTO 32. FOTOGRAMAS COMO PRÁTICA PIONEIRA	170
QUARTO 33. FOTOGRAMAS DE FLORENCE: UM PIONEIRO ISOLADO NO BRASIL	177
QUARTO 34. FOTOGRAMAS E FOTOGRAFIA: O PROBLEMA DA ORIGEM.....	182
QUARTO 35. FOTOGRAMAS DAS VANGUARDAS: PARA ALÉM DO ÍNDICE	190
QUARTO 36. FOTOGRAMAS EM PRÁTICAS RECENTÍSSIMAS	192
QUARTO 37. FOTOGRAMAS VS. FOTOGRAFIA: DESAFIO CONCEITUAL.....	195
QUARTO 38. FOTOGRAMAS COMO TÉCNICA MISTA: IMERSÃO NA IMAGEM.....	196

CORREDORES DE PASSAGEM: DO MOTEL À GALERIA, DA GALERIA AO PORÃO	200
OBSCURISTAS CONTEMPORÂNEOS	200
DO MOTEL À GALERIA, DA GALERIA AO PORÃO	207
UM PORÃO: PROJETO DO 13 SALÃO NACIONAL DE ITAJAÍ	212
O EVENTO, O PROJETO, A MONTAGEM	212
A EXPERIÊNCIA SONORA	214
A PARTICIPAÇÃO	215
O PORÃO DA CASA, DAS CIDADES, DA ESCOLA, DO MUSEU	219
A FOTOGRAFIA DE ITAJAÍ: ESPECIFICIDADE DO LUGAR	222
UMA LAJE: SERIE DAS MULOCKIANAS E SÉRIE O GRANDE MAR	227
ENCONTRO NO FORTE DO MAR	231
ANTECEDENTES: PROJETO ESTAÇÕES DO OLHAR.	242
O ARTISTA COMO FOTO-EDUCADOR, E VICE-VERSA.....	245
REFOTOGRAFIA COMO REENCENAÇÃO DE SI E DO TEMPO.	255
BENJAMIN ROBERT MULOCK, BEN	271
O ACERVO DA LAJE	282
O que é o Acervo da Laje?.....	282
Fotografia na Laje	295
REFOTOGRAFANDO BEN	301
FOTOGRAFIA DE GRANDE FORMATO NA CÂMARA ESCURA ARQUITETÔNICA - A FRAGMENTAÇÃO	305
O ARTISTA COMO ETNÓGRAFO	315
O GRANDE MAR	325
RECEPÇÃO/CHECK OUT.....	330
REFERÊNCIAS.....	338
APÊNDICES.....	349
APÊNDICE A. PRODUÇÃO [2012 - 2016]	350
APÊNDICE B. OUTROS TRABALHOS	352
APÊNDICE C. REFERÊNCIAS RECENTES SOBRE HERCULE FLORENCE (2006 A 2014)	358
APÊNDICE D. FOTOGRAFIA COMO TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E INCLUSÃO VISUAL	362
APÊNDICE E. PINHOLE DAY NO ACERVO DA LAJE, 2014.	366
APÊNDICE F. PINHOLE DAY NO ACERVO DA LAJE, 2015.	367
ANEXOS 368	
ANEXO A. Humanos direitos. Texto curatorial de Flávio Marzadro.	369
ANEXO B. Bahia, Contemporânea Bahia. Texto curatorial de Marcelo Campos. Registros.	370
ANEXO C. Exposição minérios. Texto curatorial de Jovan Matos e cartaz.	376

RECEPÇÃO

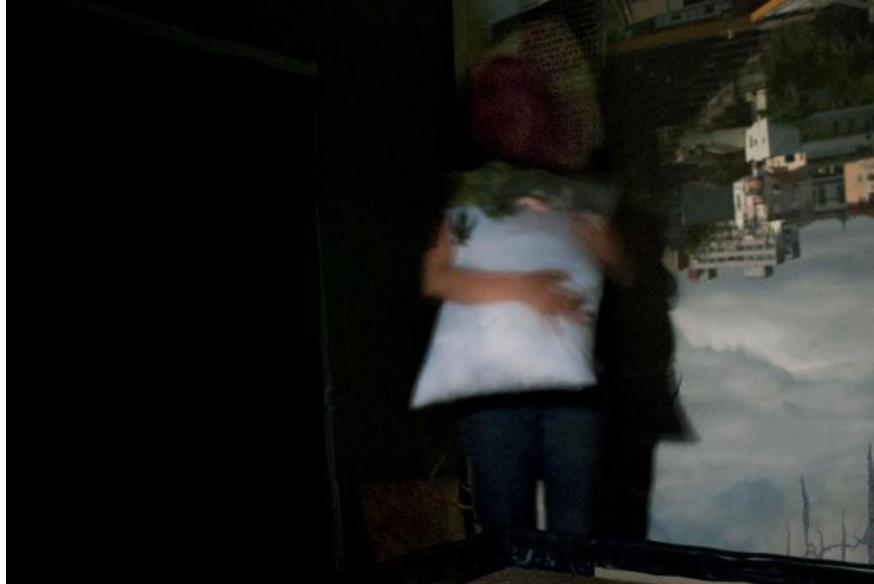


Fig.01 - Rosa Bunchaft, Love in Bahia. Salvador, 2013.
Registro de processos por Bianca Portugal. Fonte: Dossiê da artista.

... então num dia de julho de 2013, a poucas semanas da minha primeira exposição individual e impotente diante das previsões do boletim meteorológico, acho que dormi. Esperava há horas que o sol rompesse por entre o céu muito nublado de invernico baiano, tocando cada coisa lá fora, e que uma réstia de luz iluminasse a escuridão do quarto de número 11 do Love in Bahia, o hotel do centro de Salvador onde me encontrava. Ao invés disto, penumbra, sombras, sons. O ar condicionado, desligado, o rádio, também, e eu conseguia ouvir todo um murmúrio abafado e distante que vinha desta ruela entre a Estação da Lapa e a Praça da Piedade. Bahia, Babilônia: labirintos, quase caos. Se desistisse, em breve seria mais uma naquela multidão. Podia imaginar o movimento frenético de transeuntes apressados, os vendedores entediados nas portas das lojas anunciando a mesma promoção imperdível de calcinhas a três reais, três reais, três reais, os camelôs aproveitando a chuva iminente para diminuir seu estoque de sombrinhas e guarda-chuvas semi-automáticas *Made in China*, a criança chorando enquanto a mãe escolhia na banca abarrotada de *CDs* piratas o arrocha que eu ouvia tocar há semanas nas paradas de

sucesso do camelódromo: fanhosas e doces lamúrias sobre dizer as palavras certas, amores, vazios imensos, filmes, memórias e... fotografias.

Quase um Barthes, esse Pablo, que *sofrência*, tão apegado ao que já foi¹, pensei, e esta foi a última coisa de que lembro, pois vencida pela longa espera à penumbra, agarrada a um pacote de 25 folhas de papel fotossensível fosco Ilford, acho que dormi e sonhei, por que me sentia num outro corpo, encarnada em fibras de algodão, imagem latente na densidade do invisível, cega-surda e emulsionada, num mundo difuso e *multigrade* de "ricos tons quentes de preto", brancos e inúmeros outros tons de prata, mate, sépia, cetim e perolado.

Desde que comecei minha prática artística com câmaras escuras arquitetônicas tenho vivido momentos assim.

Corpo-câmera: imersão. No tempo, no som, na luz, no lugar e num contexto que excede a materialidade das coisas. A partir de um quase nada, passar longos tempos à espera na penumbra e então, mergulhar na imagem-fluxo, líquida, viva, do plano sequência infinito da vida vivida, da vida lá fora. Cinema. Luzes da cidade. Projeções do inacabado. Projeções que penetram num lugar. Na escuridão, no coração do nada, a vida - fora, dentro. E neste lugar, uma matéria emulsionada, sensível: sensibilizada é imagem latente, mistérios. Da luz à quase cegueira. O estúdio em vermelho. Os banhos, os fluxos líquidos. Revelação - Interrupção. Interrupção - Fixação. Escrita da luz. *Argentique*², tão chique.

Corpo, câmara, arquitetura, imersão, câmera, imagem, imagem da cidade. Para além do fetiche, da aura e magia evocados pelo processo e pela vivência, o que pode ficar de instigante ou inovativo a partir de um objeto de estudo com tamanha carga de historicidade, já tão estudado e utilizado na arte e na ciência, que é a câmara escura³?

¹ Popularizada pelo cantor Pablo, a *sofrência* (de sofrer e carência) é um gênero musical recente (e possivelmente efêmero) de canções consideradas de gosto duvidoso que mesclam arrocha, musica brega e sertaneja com a temática do sofrimento e da perda no amor (portanto, do apego ao que já foi). Na teoria barthesiana o "isso foi" - que corresponde à ideia de que o que a fotografia atesta é que o que foi fotografado existiu, e esteve diante do aparelho fotográfico - é um conceito construído a partir de experiências com algumas fotografias marcadas especialmente pela perda recente da mãe.

² Sobre o termo argêntique, ou argêntico, confira subseção intitulada *A série Argentique* (a partir da página 174).

³ A palavra câmara no sentido mais convencional de câmera fotográfica que usamos no cotidiano vem do latim *Camera Obscura*. Em latim *Obscura* significa escura e *Camera* é quarto, aposento, compartimento. Nas pesquisas acadêmicas no Brasil, costuma-se utilizar os termos câmara escura, ou câmara escura. Prefiro este último por que

Esta é a questão talvez mais importante que atravessa essa pesquisa. Realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a dissertação resulta dos trabalhos e processos relacionados à proposta apresentada: experimentar, investigar e analisar as possibilidades artísticas da câmara escura arquitetônica como projeto artístico contemporâneo.

Para tanto, através da inversão de escala alterando a relação entre corpo e dispositivo, exploro como a arqueologia imersiva da imagem pré-fotográfica pode potencializar a criação fotográfica em conexão com práticas artísticas contemporâneas: a câmara escura arquitetônica como experiência processual, performativa, site-specific, participativa, envolvendo não apenas a vivência efêmera das projeções internas, mas especialmente, a criação experimental e artesanal de fotografia de grande formato (panoramas) e fotogramas.

As imagens fotográficas (além das de grande formato há também fotografias de pequeno e médio formato) são capturadas e reveladas no próprio lugar, que se transforma em *um estud(i)o em vermelho*, parte do título desta dissertação. Esta produção se divide no grupo de panoramas de grande dimensão e no de fotogramas (médio e pequeno formato), sendo estes obtidos através do corpo se interpondo à projeção externa.

Assim, de todo modo, nos fotogramas, a sombra do corpo é um ruído interno ao dispositivo na captura da paisagem externa, mas há sempre a paisagem da cidade... Nos fotogramas utilizaram-se exposições simultâneas mas também foram realizados experimentos numa técnica rara com duplas exposições resultando em fotomontagens onde o processo de composição foi realizado no próprio momento da captura.

Foto-projeção, foto-imersão, foto-vivência, foto-grafia de grande dimensão, fotogramas, e a possibilidade de compartilhar: uma vez transformado um determinado espaço em câmara escura, os procedimentos da parte prática da pesquisa

acho um pouco mais próximo da ideia de compartimento (p.ex. câmara de vácuo) ou de aposento (p.ex. Câmara Municipal), enquanto o primeiro remete muito prontamente ao aparato fotográfico, e a câmara escura tem usos e possibilidades muito mais amplas do que este.

contemplam a participação na vivência efêmera da experiência imersiva das projeções e também na sua captura na materialidade de objeto fotográfico.

Assim, no que tange à participação, as capturas fotográficas aconteceram em dois momentos distintos. Numa primeira etapa foram realizadas em quartos de hotéis de alta rotatividade do centro de Salvador e outras cidades e envolveram um processo criativo experimentado de modo restrito à participação externa, a menos de parceiros convidados.

A segunda etapa foi desenvolvida em outros espaços arquitetônicos singulares (um forte e um porão) e consiste em convocar o outro na criação, produzindo panoramas fotográficos de grande formato numa configuração fragmentada a partir de uma composição de papéis fotossensíveis dispostos com a participação do público, que pode escolher seu particular enquadramento e acompanhar o processo de revelação do fragmento de imagem correspondente a este enquadramento escolhido.

Então, através da participação, temos que a passagem do evento efêmero, ação e imagem-fluxo, à dimensão da imagem-matéria, implica também numa passagem à sedução dos objetos e portanto do seu poder de circular como coisas - de um lugar qualquer do mundo aos lugares da arte.

E quais podem ser os lugares da arte? Quem sabe inusitados lugares do mundo - inclusive motéis, um porão centenário, e lajes suburbanas nas periferias das cidades.

E os lugares da escrita?

A inquietação acompanhou a < escrita | criação artística > num processo ora luminoso, ora angustiado, mas quase sempre na passionalidade, na excitação e angústia de um turbilhão-fluxo-labirinto: emulsões, emoções, ações, frustrações, saturação, transbordamento, escolhas, potência, impotência, visitas a exposições, leituras, conversas, escritas, inspiração, descobertas, impregnação, memória, esquecimento, grandes desesperos, pequenas e grandes solidões quase sempre seguidas de acolhidas generosas e providenciais.

O vazio imenso da perda, o amor que remete a memórias, filmes, fotografias e a busca das palavras certas para expressar o que passou.... A conexão entre "baixa" e "alta cultura", entre as lamúrias simplórias e fanhosas da canção de Pablo lamentando o amor perdido a partir de fotografias e o ensaio notável de Roland

Barthes, não quis ser blasfema, pelo contrário. Surgiu tendo como fundo o afeto pela natureza emocional da escrita teórica deste escritor, sociólogo, crítico e filósofo francês, em *A Câmara Clara* (2012), livro que eu estava lendo na época do Love in Bahia, tendo o hit popular *CDs e Livros*, na voz de Pablo, tocado no camelódromo como fundo musical *ad infinitum*. Surgiu pela percepção da força imensa da fotografia presente em ambas, atravessando mundos, mobilizando afetos.

E é por isso que, diante da crítica incomplicada feita a Barthes por André Rouillé (2009), professor de Arte e Filosofia da Universidade Paris VIII, devo confessar que mesmo considerando sua relevância, me sinto bem mais tocada pela releitura do crítico de fotografia e professor da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Ronaldo Entler (2006). Entler defende a escrita de Barthes como um diário fragmentado entranhado de subjetividade, de modo que o autor escreve desde o lugar de alguém pleno de emoções e fragilidades que sofre uma perda, e é a partir deste sofrimento que comenta suas experiências com algumas fotografias⁴. Gosto muito dessa interpretação, e da forma como se encerra a releitura feita por Entler:

Nunca uma teoria foi tão sentida, e isso representa um ruído desconcertante para os leitores que buscam pensar a fotografia de modo mais abstrato. No final das contas, vale voltar ao texto para encontrar não um método, mas o exercício de um olhar. E se daí tirarmos alguma lição, vale também retomar as fotografias que estão a nossa volta e que mobilizam nossos próprios afetos, porque nelas, especialmente, encontraremos a força fundamental da imagem que Barthes tenta nos apresentar neste livro. (ENTLER, 2006, p.9)

⁴ Numa entrevista concedida a Susana Dobal, André Rouillé (apud DOBAL, 2010, p.30) afirma: "Não vamos questionar a capacidade intelectual dele, mas Roland Barthes disse besteiras impensáveis sobre a fotografia." Que besteiras seriam essas? Roland Barthes é um dos teóricos responsáveis por iniciar discursos sobre a imagem fotográfica ancorados na teoria do índice de Pierce e por outro lado em seu ensaio Rouillé constrói uma severa crítica à indicialidade (e a Barthes, Philippe Dubois e Rosalind Krauss), que para ele, omite a relação da fotografia com seus contextos mais amplos histórico, social e de suas práticas, reduzindo-a apenas ao seu dispositivo material, à sua condição de impressão luminosa. Apesar de considerar importante a crítica de Rouillé em relação a Barthes, gosto bastante da perspectiva de Ronaldo Entler (2006), para quem este livro estaria aquém de uma teoria sobre o fotográfico, podendo ser tomado como uma espécie de romance, um diário fragmentado impregnado de subjetividade. Os conceitos de *Studium* e *Punctum* barthesianos definem duas formas pelas quais um observador (que é o ponto de vista que Barthes assume) se envolve com a fotografia e através delas Barthes revela aos poucos que quem escreve não é apenas o erudito que dissecou a linguagem, mas alguém pleno de emoções e fragilidades que sofre uma perda (a perda da mãe, ocorrida em 1977). Assim o "isto foi" de Barthes não é um veredicto frio sobre a natureza documental da fotografia proferido por um estudioso supostamente idealizado, neutro, abstrato, mas de alguém que comenta experiências e situações com algumas fotos (especialmente a da mãe) marcadas pelo afeto.

O lugar da minha escrita acabou sendo o de um relato reflexivo em primeira pessoa em que o distanciamento crítico também acontece apenas na medida do que posso dar conta: a partir de um certo ponto comecei inclusive a me perguntar como a configuração do texto poderia expressar com maior coerência os objetos fotográficos criados, os processos, as reflexões, as dúvidas, erros e o labirinto emocional/racional da vida e da experiência criativa.

Por isso, na primeira seção deste texto reúno apontamentos metodológicos sobre possibilidades de escritas para dissertações acadêmicas de artistas, dissertações tratando de pesquisas de criação em artes visuais. Nesse contexto indago se posso considerar a dissertação como um tipo de escrito de artista numa certa "situação específica" que é a acadêmica, e de que modo uma dissertação pode ser um bom formato para um escrito de artista.

É uma questão controversa que envolve muitas outras: como não domesticar e conformar a produção artística às necessidades da escrita; como evitar por outro lado que se torne narcisisticamente autobiográfica; como preservar na escrita as especificidades da arte inclusive a necessidade da indisciplina, fabulação, irreverência e negação das normas; como numa escrita reflexiva, crítica, é possível evitar a ânsia de "explicá-los" esgotando o alcance metafórico dos trabalhos artísticos, como operar no universo formal da pesquisa acadêmica, subvertendo na escrita a ideia de verdade e neutralidade que a estrutura.

Minha escrita não "resolve" essas inquietações. Ela se dá pelo meio do processo iniciado e nesse sentido não foi planejada junto, como parte do planejamento do processo criativo. Entretanto, tem a seu favor o fato de assumir possibilidades de experimentação pelo menos na estrutura - em andares, quartos, porão e laje de um hotel imaginário, lugares onde o pensamento do leitor se hospedará ao acaso ou à sua escolha: a sequência das partes deste relato não implica necessariamente na ordem de leitura, e portanto nem na ordem com que foi escrita. Desta forma é mais orgânica com o objeto de pesquisa e com o processo, os procedimentos instauradores e os desdobramentos da produção fotográfica realizada. É também mais orgânica com a perspectiva bachelardiana que utilizamos para pensar de que modo a vivência foi afetada ou ativada pelos espaços onde aconteceram os projetos site-specific com a câmara escura arquitetônica (e vice-versa).

Assim esta *Recepção* corresponde a uma introdução, e o *Check In* corresponde ao que seria um primeiro capítulo com reflexões iniciais, a começar pela já referida primeira seção *Apontamentos Metodológicos* e depois, nas seções seguintes, pela descrição do percurso anterior à pesquisa com câmara escura desenvolvida durante o mestrado: a segunda seção, *Rosa e Alice*, mostra como algumas das ideias nascem antes mesmo de eu iniciar os estudos de graduação em artes; a seção seguinte, *Antecedentes dos projetos com câmara escura* é mais específica e apresenta meus primeiros experimentos e projetos com a fotografia pinhole e com o aparato visualizador da câmara, encerrando com a importância crescente do contato com arte contemporânea, e em particular com ideias da linguagem da performance como temporalidade, processualidade, conceitualismo e a conflituosa, complexa e rica relação corpo-imagem.

Nas *Mostras de Performance da Galeria Canizares* de 2012 apresentei dois trabalhos - descritos em *O Baldio* e *O Inacabado* - importantes no meu processo na medida em que a ação e a experiência são ativadas, confrontadas ou motivadas pela produção de imagens: assim, mesmo não envolvendo o objeto central da pesquisa, que é a câmara escura, serão apresentados como antecedentes pelas relações que estabelecem com os procedimentos adotados depois com câmara escura.

A performance *Projeções sobre o Inacabado*, por exemplo, também é conhecida como "a performance da noiva", mas uma Noiva que já é emulsionada, de acordo com o artista baiano Caetano Dias, que numa conversa que tivemos sobre meu trabalho, cunhou a expressão do título desta dissertação. Foi sua observação que me levou a pensar de outro modo o lugar dos trabalhos que antecedem meus projetos com câmara escura e nos quais esta não é objeto explícito: há neles um procedimento artístico emulsionado no sentido de que certos lugares ou situações específicas são ativados a partir de experiências, ações e processos efêmeros envolvendo e produzindo imagens. A noiva produz e é produzida por imagens.

O primeiro andar corresponde ao que seria um primeiro capítulo, e se chama *24 h ou A câmara escura arquitetônica como cinema íntimo*. Descreve de um modo subjetivo e livre a primeira etapa das experiências com câmara escura, que foi desenvolvida sem expectativa imediata de produção de objetos fotográficos, num contexto pessoal, em hotéis e motéis de Salvador e outras cidades tendo como

objetivo a contemplação e a vivência das projeções efêmeras. As seções são pequenos textos curtos, livres. Nem tudo é mentira.

O segundo andar se chama *Panoramas do Love in Bahia: um quarto todo seu; ou A imersão na câmara escura arquitetônica como invenção de paisagem no panorama fotográfico*. Trata da produção de panoramas desenvolvida no motel Love in Bahia descrevendo os procedimentos desenvolvidos, os resultados alcançados: um panorama de quase 6m, formando um ângulo reto, capturado em duas paredes contíguas do quarto tendo como características a fragmentação da imagem e o grande formato.

Que ideias de panorama subjazem essa produção? Utilizo o pensamento de Anne Cauquelin sobre paisagem, o de Jacques Aumont sobre a relação entre o cinema e a imagem panorâmica e o de Oliver Grau sobre as imagens panorâmicas numa perspectiva da história da arte, como um desejo por espaços ilusórios e imersivos que se expressa desde os antigos afrescos das vilas romanas. A amplitude conceitual da ideia de panorama é apresentada também a partir da produção artística: dos antigos panoramas pintados orientais às paisagens digitais e ambientes virtuais contemporâneos de André Parente, Danilo Barata, Lucas Bambozzi; passando também pelos panoramas artesanais fotográficos de Dirceu Maués; pelo panorama social e político na relação corporal entre câmera, imagem e mundo apresentada por Caetano Dias como clichê cinematográfico em *O mundo de Janiele* e, enfim, pelos inventivos panoramas fotográficos apresentados pelo pioneiro Valério Vieira na São Paulo do final do século XIX.

O terceiro andar chama-se *Fotogramas do Love in Bahia: o motel como ateliê; ou A imersão do corpo na câmara escura arquitetônica como experimentação fotogramática de ruído na imagem fotográfica*. Descreve inicialmente a produção fotogramática desenvolvida no motel Love in Bahia: *Gulliverina; Alice no Quarto 11; A noiva despida (pela cidade mesmo)*; a série *A Voz do Senhor do Bonfim*; outros experimentos com fotogramas. Em destaque, a série *Argentique*, que trata de uma produção acidental numa técnica mista de quimigramas com fotogramas, e que pelo encanto que me causou na esplêndida materialidade/imaterialidade da prata e das sombras me fez pensar na defesa que André Rouillé faz do termo fotografia argêntica em contraposição ao termo mais largamente utilizado de fotografia analógica.

As seções seguintes fazem uma análise do fotograma como dispositivo de produção de imagem - fotográfica? Não fotográfica? Início a partir das práticas pioneiras (inclusive colocando em perspectiva nelas a produção fotogramática de Hercule Florence no Brasil) até questões e configurações da imagem propostas em exposições recentes onde práticas fotogramáticas confrontam e conquistam espaços da fotografia contemporânea. É bastante possível que eu não atenda aqui às demandas de rigor na metodologia e resultados que seriam exigidas numa pesquisa de teoria ou história da arte por que não tenho formação para tanto, mas esta escrita também me foi necessária por que senti que minha produção requeria uma análise comparativa entre fotograma (a princípio fotografia sem câmera) e fotografia, e assim, colocar em discussão o lugar do fotograma em relação à fotografia, desde a origem. Assim, ao final, a seção *Fotogramas e Fotografia: um desafio conceitual* retomará estas questões sutis da comparação entre ambos a partir do primeiro simpósio internacional dedicado exclusivamente à ciência e arte dos fotogramas, realizado em 2006, na Alemanha. *Fotogramas como técnica mista: Imersão na Imagem* trata da minha produção desta vez, à luz destas reflexões, apontando as questões que julgo mais interessantes nesta produção.

Corredores de Passagem: do motel à galeria, da galeria ao porão corresponde a um quarto capítulo num lugar intermediário que sai do universo da produção artística sendo desenvolvida nos motéis para descrever a recepção dos trabalhos - tanto na primeira exposição individual na Galeria Acbeu (Associação Cultural Brasil Estados Unidos) quanto na curadoria do evento Circuito das Artes, suscitando questões que trariam reflexões e desdobramentos relevantes nos projetos posteriores. Por outro lado a seção *Obscuristas Contemporâneos* apresenta a exposição homônima ocorrida em New York em 2006 no sentido de confrontar minha produção com a de outros artistas que pertencem ao mesmo universo criativo: o que produzem? Como produzem? Por que produzem?

Um porão. Projeto do 13 salão nacional de itajaí faz uma descrição do primeiro projeto desenvolvido fora dos motéis, em que o porão da Casa de Cultura de Itajaí, um dos espaços expositivos daquele evento, foi transformado numa câmara escura arquitetônica: trato aqui do projeto, da montagem; da experiência sonora; da participação; e a partir da experiência desta última, de como as ideias do filósofo

Gaston Bachelard sobre o porão podem ser úteis para pensar a recepção do trabalho e de que forma suas ideias tem sido deslocadas para um imaginário porão conceitual da Escola e do Museu como casas de conhecimento, pesquisa e criação.

Em *A fotografia de Itajaí: especificidade do lugar* apresento a genealogia da teórica Miwon Kwon descrevendo a concepção inicial da arte de lugar específico (site-specific) do final da década de sessenta e os desdobramentos atuais a partir de três paradigmas - fenomenológico, crítico-institucional e discursivo - expandindo a ideia de lugar da sua fisicalidade concreta imediata a aspectos referentes aos contextos e compromissos culturais, econômicos, políticos e sociais implicados nas práticas artísticas como lugares mais abstratos. Estas ideias serão importantes para pensar o último projeto, desenvolvido fisicamente no Forte de São Marcelo, em Salvador, mas envolvendo questionamentos sobre os lugares e a circulação da arte e dos acervos de arte e fotografia na sociedade brasileira.

UMA LAJE. Série das Mulockianas e série O Grande Mar apresenta o meu projeto mais recente de câmara escura arquitetônica, desenvolvido em Salvador, no Forte do Mar (mais conhecido atualmente como Forte de São Marcelo). A série das Mulockianas é um acervo de refotografias do célebre primeiro panorama fotográfico da cidade de Salvador, realizado por Benjamin Mulock. Uma das imagens da série foi realizada com a mesma configuração e através dos mesmos procedimentos adotados no 13º Salão Nacional de Itajaí, ou seja, de forma colaborativa e participativa, dessa vez não com os visitantes num espaço expositivo, mas com um espaço de arte comunitário de periferia localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, chamado Acervo da Laje.

A criação compartilhada tem agora outras implicações: por ser uma vista tão popular para todos daqui, refazê-la nessa parceria criativa poderosa tem um sentido político de apropriação da cidade e da imagem da cidade que considero especialmente profundo e sutil, por diversos motivos. Para discuti-los a escrita trata sobre: que espaço é esse e como me afeta conectando memórias de Napoli, minha cidade natal à percepção amorosa sobre Salvador, esta cidade onde vivo há mais de trinta anos; de que modo trabalhar em foto-educação influencia minha criação artística e vice-versa; sobre a ideia de refotografia e como é realizada criativamente por diversos artistas; sobre o fotógrafo inglês Benjamin Mulock e seu lugar na história da

fotografia brasileira do século XIX e em particular, na relação entre fotografia e ferrovia como um capítulo dessa história; sobre o Acervo da Laje como espaço onde a coleção de arte é socialmente transformadora na sua inerente materialidade e na imaterialidade dos encontros promovidos em torno dela - de modo que a forma como a criação fotográfica participa daquela coleção diz algo sobre os circuitos sociais de circulação da fotografia; neste contexto específico a escrita trata também sobre os antecedentes, os processos e ideias que conduziram à iniciativa da refotografia do primeiro panorama da cidade capturado por Mulock.

Em *O Artista como etnógrafo* as críticas inclementes de Hal Foster sobre os fundamentos implícitos em certos projetos participativos são apresentadas e analisadas com base na prática desenvolvida com o Acervo da Laje. Estabelecidos estes antecedentes, o mais importante panorama produzido neste projeto da série das Mulockianas é analisado sob o ponto de vista da fragmentação da paisagem na câmara escura arquitetônica - o que esta configuração formal implica na representação da dimensão espacial, temporal, processual, documental, autoral, relacional (participativa, colaborativa), imersiva da fotografia. Em *O Grande Mar* apresenta-se um desdobramento recente da produção, com fotografias em papel fotográfico do mar e do píer do forte e as cópias cianotípicas produzidas a partir delas.

RECEPÇÃO/CHECK OUT corresponde ao que seriam as conclusões desta pesquisa. Como não a considero concluída com a publicação desta dissertação, este escrito terminará assim como começa, num inacabamento, para que a criação se lance adiante inacabada, emulsionada, ao encontro do inesperado.

CHECK IN: METODOLOGIAS E ANTECEDENTES

APONTAMENTOS METODOLÓGICOS

Sou galo no meu terreiro
 Nos outros abaixo a crista
 Me calo feito mineiro
 No mais vida de artista

Itamar Assumpção, *Vida de artista*, 1998.

Tantos poemas que perdi
 Tantos que ouvi, de graça,
 pelo telefone

Ana Cristina César, *Samba-canção*, 1982

Entre a vida e a escrita, entre o efêmero e o objeto fotográfico, algo acontece que é do intangível e escapa, algo essencial que faz com que produzir objetos ou escritas pareça vão, profanatório, quase: o que restaria mesmo do vórtice imenso e imaterial gerado quando a fotógrafa e alguns raios de sol são capturados? Fragmentos, conexões entre mundos, oscilações entre invisível e visível...

Parece-me bastante complexa a missão do artista-mestrando desenvolvendo uma pesquisa acadêmica teórico/prática em artes visuais, pois trata-se de coordenar e integrar três discursos específicos: o da experimentação da prática artística, o do estudo do campo teórico conceitual e o da produção textual reflexiva e/ou teórico-conceitual original no campo das artes.

Embora tidas como ações integradas do pensamento artístico se relacionando, o tempo é curto e todos os três discursos demandam uma imersão à parte, um tempo próprio de escuta que parece não querer ser truncado. A escrita acadêmica a princípio pressupõe o rigor e o processo criativo artístico parece envolver uma outra racionalidade que não é discursiva, mas da ação, do sensível, da subjetividade e da

plurissignificação: como é possível fazer um texto reflexivo e lúcido, quando a prática de ateliê ainda está em processo e é exaustiva, fascinante e envolvente?

Por outro lado, por que pontuar as dificuldades de uma pesquisa em artes, se são parte do processo? É possível, é construtivo questionar as regras dos programas de pós-graduação e dos organismos de fomento, ou corre-se o risco de fragilizar uma área de pesquisa recente? Hoje pode parecer uma realidade distante, mas, como descreve o artista, professor e pesquisador da Universidade de Brasília (UnB) Silvio Zamboni (2001), houve uma fase inicial de muitas dificuldades e fragilidades até que a área de artes, que Zamboni acompanhou nascente em 1984, fosse devidamente reconhecida por órgãos de financiamento à pesquisa como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Por parte deste, bolsas e verbas não eram alocadas especificamente em rubrica própria, e por outro lado partindo dos pesquisadores em arte não havia uma demanda significativa a ponto de pressionar o órgão, para o qual a importância dessa pesquisa precisava não apenas ser esclarecida, mas defendida. Defendida, por que havia representantes da comunidade científica contrários ao seu apoio com o argumento de que o órgão tinha como finalidade apoiar a ciência e os critérios científicos desta pesquisa não estariam suficientemente claros.

A questão dos critérios científicos não se dava apenas a respeito da pertinência da inclusão dos projetos de pesquisa em arte num órgão e num contexto científico mas também como necessidade de avaliar, julgar, selecionar demandas de apoio a projetos e solicitação de bolsas, normatizar e gerenciar a pesquisa relacionada à criação artística. Havia também nas universidades, por parte das pró-reitorias de pesquisa e por parte dos próprios pesquisadores dúvidas, resistências e indefinições sobre o que seria uma pesquisa em artes.

Foi nesse contexto que o livro de Zamboni, *A pesquisa em arte um paralelo entre arte e ciência*, que resulta da sua tese de doutoramento, propôs ferramentas e critérios para julgar pesquisas em artes visuais, bem como um modelo metodológico. Comparando arte e ciência como formas de construção e expressão do conhecimento complexo e profundo das coisas do mundo, Zamboni pretendia mostrar que tanto na ciência a intuição desempenha um papel decisivo, como por outro lado há

características metodológicas, racionais e lógicas da criação artística essenciais quando esta toma a forma de uma pesquisa em arte.

Especulação e pesquisa, artista intuitivo e artista-pesquisador, se diferenciariam pela existência de uma premeditação, de um projeto e de um método sistematizado. Buscando elementos comuns em todas as pesquisas poder-se-ia definir a essência da metodologia específica para a pesquisa em artes visuais: a definição do objeto; do problema; do quadro teórico; das hipóteses; a observação; o processo; a interpretação, os resultados e conclusões.

Considero importante entender o contexto em que se deu a normatização e o reconhecimento das pesquisas em arte, e o valioso e enorme esforço empreendido para viabilizá-las através de apoio e bolsas na estrutura da pesquisa acadêmica brasileira. Entretanto atualmente talvez estejamos lidando com algumas consequências indesejáveis resultantes da adequação do conhecimento artístico dentro de uma estrutura já existente em que as normas foram criadas para outras formas de conhecimento. Depois da leitura do livro de Zamboni, me pergunto se houve reivindicações suficientemente contundentes no sentido de preservar nossas especificidades, inclusive a necessidade da indisciplina, fabulação, irreverência e negação das normas na escrita e no fazer.

Não seria justo negar um percurso importante e necessário que se deu certamente num terreno difícil, mas como todo trabalho pioneiro, passado certo tempo, os caminhos definidos como estratégia naquele momento pela/para comunidade de pesquisadores-artistas podem ser repensados. Particularmente, lidando com os prazos e modelos de textos dissertativos sinto como se ainda hoje o artista estivesse vestindo uma roupa que parece talhada sob medida... mas para outro.

Por exemplo, tomando a definição de pesquisa em artes dada pelo próprio Zamboni (2001, p. 6), "Usarei a expressão trabalho de pesquisa em artes para me referir ao trabalho de pesquisa em criação artística, empreendido por artistas que objetivam obter **como produto final a obra de arte** (grifo nosso).", minha primeira questão é: se o produto final é fundamental sem o qual esse tipo de pesquisa inexistente é a obra de arte, qual a necessidade, o papel e o peso de uma dissertação e de que forma ela pode ser um bom formato para um escrito de artista?

Como não correr o risco de sobrevalorizar ou mistificar no texto a própria produção aninhando-se e perdendo-se neste espaço particularíssimo, inatingível, da subjetividade e por outro lado, como e com que autoridade é possível tornar-se objetivamente um doutor, um mestre ou um "especialista em si mesmo" (LAGNADO, 2004, p.13), utilizando toda a capacidade interpretativa pessoal e uma maquinaria teórica às vezes improvisada, amadora e infernal para dar legitimidade a uma obra que é da própria autoria? Não seria por acaso uma forma infeliz de apropriação de um dado conhecimento, imposto aos demais através da articulação de estratégias indicativas de pertencimento a grupos artísticos, teóricos, acadêmicos ou curatoriais para endossar e validar a própria produção artística? E de que forma a produção artística não estaria sendo domesticada e conformada às necessidades de produção de uma escrita?

Essas são dúvidas que perpassam a muitos artistas-mestrandos e artistas-docentes, por que o modelo de uma linha de pesquisa de pós-graduação voltada para artistas investigando a própria produção é, como já dito, ainda recente nas universidades brasileiras. São questões tão importantes e em aberto, que basta dizer, o historiador, curador, crítico e professor e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP) Tadeu Chiarelli prefere não participar de bancas examinadoras de artistas, nem orientá-los, como explica na mesa-redonda promovida pela revista *Trópico em São Paulo Trópico na Pinacoteca: arte e universidade*, realizada em 2004 na Pinacoteca do Estado, com a participação da artista Carla Zaccagnini e Tadeu Chiarelli (2004) e com a coordenação da editora da revista, a crítica de arte, curadora, escritora, docente e pesquisadora da Faculdade Santa Marcelina, Lisette Lagnado (2004), e com a síntese do debate elaborada pelo jornalista José Augusto Ribeiro (2004). Na controvérsia das falas divergentes transcritas ou resumidas há os que consideram possível, construtivo e importante avançar a partir dos impasses, transformando a oportunidade de reflexão e criação do artista na universidade em algo benéfico para ambos, e há quem considere o espaço da academia inevitavelmente inadequado, inócuo, restritivo ou conservador diante da força da experimentação e do pensamento do artista.

Os diversos textos sobre pesquisa em artes, de tudo, parecem unânimes num ponto: a tarefa de conjugar pesquisa prática e texto num contexto acadêmico é mesmo

complexa e não há exatamente um modelo, e sim uma metodologia "(s)cem modelo" (REY, 2008, p.11) em aberto, passível de ser reinventada a cada pesquisa, artista, obra. Num livro bastante adotado atualmente no Brasil em cursos de metodologia das artes visuais, o artista plástico e professor na Universidade de Paris I - Panthéon/Sorbonne Jean Lancry (2002) propõe que se ponha a razão para sonhar e o sonho a raciocinar, de modo a operar no vai e vem entre esses registros.

O que me pergunto a partir daí é: de que modo isto se daria, de que modo isto poderia distinguir a produção teórica do artista das demais e que lugar ocupa uma escrita de artista no formato de dissertação diante dos textos produzidos pela crítica, a teoria, a filosofia e a história da arte a partir da reflexão sobre a própria produção artística? Que tipo de relações se estabelecem?

Gosto de pensar em Leonardo da Vinci, por diversos motivos (sua escrita e seu fazer continuamente fronteiriços entre arte e ciência e o fato de ter esplêndidos apontamentos sobre a câmara escura) como exemplo de que não é novidade alguma que artistas inovadores tenham dedicado à escrita um papel importante nos seus processos de criação individuais ou coletivos. Nos escritos os artistas foram estabelecendo, esclarecendo ou colocando em questão premissas teóricas e aspectos técnicos, realizando aproximações, críticas ou paralelos entre seu trabalho e a obra de outros artistas ou grupos. Artistas inovadores são de certo modo, artistas pesquisadores, mas como isto foi acontecendo até tomar as formas dos escritos da atualidade?

Em *Escritos de artistas: anos 60/70*, as historiadoras Gloria Ferreira e Cecília Cotrim (2006) reúnem escritos que correspondem a duas décadas de pronunciada participação dos artistas na construção do campo teórico correspondente à História da Arte Contemporânea. Diferentemente dos manifestos das vanguardas, são textos de cunho individual, e neles os artistas se posicionam diante da arte e de seu próprio trabalho de modo a tornar a escrita interdependente à construção da obra: reflexiva, crítica, mas sem esgotar seu alcance metafórico, sem explicá-la.

No texto de apresentação que antecede os escritos, Gloria Ferreira, que também é curadora e crítica, mostra como os textos de artistas progressivamente passam a ingressar no campo discursivo da crítica e história da arte, evidenciando como é que desde a modernidade até a contemporaneidade a palavra vai sendo progressivamente

"tomada" pelos artistas numa relação que hoje é um dos marcos da arte contemporânea, e como isso vai também progressivamente implicar o ingresso dos escritos de artistas no domínio da crítica e teoria.

Através dos textos teóricos de cunho individual e manifestos, os artistas modernos tomam a palavra para a formulação dos destinos da arte, construindo um arcabouço conceitual para as produções artísticas e confrontando a pertinência dos críticos nesta função. A comunicação é direta ao público em geral e não se esgota no iniciado, tem um alcance internacional e opera por diversos canais que vão de revistas a catálogos, de jornais a panfletos e placas de publicidade. Posicionar-se tem uma dimensão ética e política e questiona o mito da arte pela arte e do artista enclausurado no seu ateliê. Mais que os textos, é a palavra que vai entrando na obra, tornando-se constitutiva e parte da sua materialidade já nas fotomontagens e colagens. Através da operação duchampiana, a relação verbal e visual pode se dar intrínseca à poética, a arte pode ser verbal sem ser necessariamente literária.

Para além da relação conflituosa e da desconfiança recíproca que pode acontecer entre teóricos e artistas-teóricos, aceitar a relevância dos escritos de artistas não tem sido uma questão pacífica por diversos motivos. Para a linha evolucionista da história da arte, que foi muito importante para a teoria modernista, os testemunhos individuais tinham pouca importância diante das rupturas formais num fluxo histórico linear mais amplo.

Outro fator que impediu a correta avaliação e reconhecimento do conjunto de escritos de artistas e de sua importância no campo da teoria é a rejeição da ideia de que a arte é de natureza interdisciplinar, impura, contaminada pela vida, afetada também por questões que lhe são externas, bem como a mística de que o trabalho de arte deveria falar por si próprio, o culto às subjetividades singulares (a ideia de uma genialidade que se expressa sem que sejam necessárias quaisquer explicações) e a dicotomização entre o visual e verbal, a ideia de que estes seriam excludentes.

Sabemos que estas ideias não vem apenas da parte da crítica: sempre há dentre os próprios artistas aqueles que contribuem para estes cultos, mitos, dicotomias. Em uma nota de rodapé, Glória Ferreira mostra isso citando Clement Greenberg, Pollock e Yves Klein: sobre sua pintura *She-Wolf*, de 1943, Pollock (apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p.33) afirmava: "ela surgiu porque eu tinha que pintá-la. Qualquer

tentativa de minha parte de dizer alguma coisa sobre isso, tentar uma explanação do inexplicável, poderia apenas destruí-la.", e nessa atitude era reforçado pela própria crítica formalista, na medida em que Greenberg (apud *ibid.*, loc.cit.) desautorizava informações prestadas por Pollock sobre sua própria obra "não passavam de conversa meio bêbada". Por outro lado, apesar de ter dedicado atenção particular à escrita, Yves Klein (apud *ibid.*, loc.cit.) confessa no *Manifesto do Hotel Chelsea* certa timidez de comentar a própria obra: "um artista sempre sente um certo embaraço quando é chamado para falar de seus próprios trabalhos".

Nos escritos de artista uma fala na primeira pessoa pode causar "um certo embaraço" ou parecer tímida, inacessível, "meio bêbada", pode reforçar a impressão de que sua importância e razão de interesse pelo público mais amplo derivam em primeiro lugar da curiosidade sobre como o artista é, do que ele faz, como ele cria, a forma como percebe a si mesmo e o contexto em que se encontra inserido e não de seu valor como reflexão crítica. Qual a importância de uma escrita de si, mesclada de questões autobiográficas e técnicas referentes a processos de ateliê?

Eu tendo a acreditar que escrito de artista pode ser escrito de si, sem ser autobiografia. É o que gostaria de fazer aqui, inclusive por que concordo com Piero Manzoni (apud *ibidem*, p.35-36), o mesmo que deixa ao mundo como provocação sua merda enlatada, sobre as ideias lançadas em 1957 num manifesto em que propõe aos artistas uma autoanálise contínua para eliminar da reconexão com a própria origem sentimentalismos e saudosismos falsos ou inúteis, em busca daquilo que numa mitologia individual efetivamente se encontra e se identifica com uma mitologia universal. É um ponto de equilíbrio sutil e delicado de encontrar, um desafio.

Por isso sempre tive também eu mesma "um certo embaraço", a sensação desconcertante de gostar menos de certos trabalhos após assistir a fala de alguns artistas sobre ele. Às vezes esta sensação era agravada pelo conhecimento pessoal que tinha de suas vidas particulares. Além disso, estamos na era das celebridades e subcelebridades, e a lógica do espetáculo, do narcisismo, contamina todas as esferas. Acredito que artistas, em determinados contextos, e muitas vezes no afã ingênuo de divulgar sua obra, podem ser os piores advogados de si mesmos na ânsia de expressarem-se em outros âmbitos sobre trabalhos que estão sendo construídos ainda de forma intuitiva na sua fundamentação conceitual. Passando pela experiência

por mim mesma, posso dizer que daria tudo para voltar no tempo e apagar algumas falas que certamente não me favoreceram em nada além de provocar um olhar divertido e curioso sobre a minha própria pessoa, talvez até mesmo reforçando todos os estereótipos que há sobre a natureza delirante, sensual e sofredora dos artistas.

A parte disso, e apesar de todos estes e outros riscos, não é perfeitamente genuína por parte dos artistas a demanda de que também possam ser eles mesmos os intérpretes de sua própria obra? No contexto contemporâneo, a favor dos artistas que têm afinidade com a escrita e com o conceito, há uma diversidade de possibilidades técnicas, midiáticas, materiais e conceituais ampliando o alcance e o poder desta escrita na primeira pessoa: na forma de proposições, redefinindo objeto de arte e sua circulação e transformando a linguagem (desde os cartões-eventos do grupo Fluxus à metalinguística poesia visual de Bethan Huws, na figura 02).

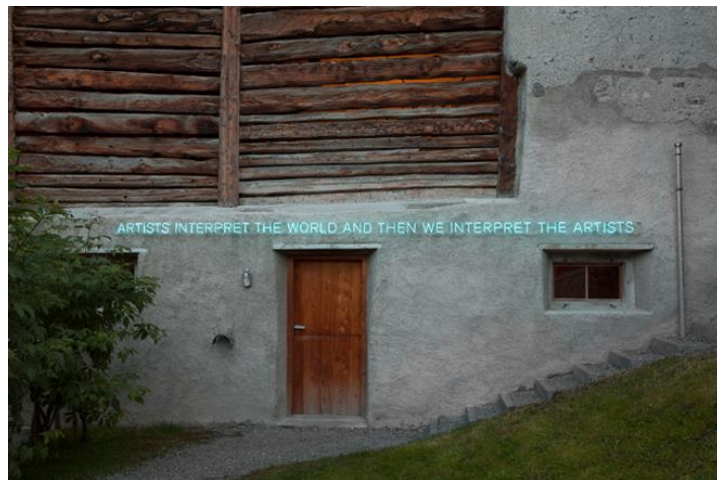


Fig.02 - Bethan Huws, Artists interpret the world and then we interpret the artists, 2012. Clear neon tube with Argon gas, Edition 1/3, 14 x 617 cm. Fonte: Galerie Tschudi. Disponível em: www.galerie-tschudi.ch/artists/bethan-huws/

Assim, mais do que se dar em primeira pessoa, ou seja a partir daquele lugar específico que é o da subjetividade, a escrita do artista (como seus trabalhos) se dá buscando um lugar ou situação específicos (especificidade espacial a política) que alargam a ideia de *site specific*. De acordo com Gloria Ferreira,

Ao mesmo tempo, o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética de in situ. Uma hipótese de trabalho é pensar que a crítica, e em sua ambição, os textos de artistas como um traço definidor se inscrevem na busca da especificidade de uma situação . espacial, poética, política etc. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.19-20)

Quando o artista deseja assumir uma responsabilidade ampliada pela interpretação de sua própria obra e pela relação desta com o contexto da história, da crítica e do sistema e circulação da arte, de que forma a academia se torna um espaço propício ou pertinente para o surgimento de novas proposições?

Ao lado das demais formas de escrita que foram se constituindo ao longo da história (ensaios, manifestos, correspondências, entrevistas, textos ficcionais e poéticos, artigos críticos em jornais e revistas ou catálogos de outros artistas), uma dissertação em artes visuais poderia ser considerada como uma escrita de artista numa certa "situação específica", que é a acadêmica?

De acordo com Glória Ferreira, cada período histórico produz um tipo distinto de escrito de artista que revela não apenas questões intrínsecas à arte daquele período, quanto questões socioculturais que dizem respeito ao artista. Neste caso, penso que incluir as dissertações em artes visuais como um tipo especial de escrito de artista seria levar em consideração a pluralidade de papéis que o artista assume atualmente, podendo tornar-se curador, crítico, professor, colecionador e mesmo historiador da arte, situações comuns que o artista, curador, crítico e professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) Ricardo Basbaum descreve através do seu conceito de Artista-etc:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc.' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.) (RICARDO BASBAUM, 2005, p.1)

Então talvez coubesse pensar uma dissertação como um escrito de artista-etc da categoria de artista-pós-graduando, o que reflete um processo de intelectualização

do artista que inclui uma crescente demanda pela formação universitária, tendência também descrita por Gloria Ferreira:

Em 1960, na conferência 'Duchamp', enfatiza a importância de o artista se informar e se manter ao corrente do 'progresso material cotidiano', pois o artista hoje 'é livre e pode impor sua própria estética': 'Graças a esta educação ele possuirá os instrumentos adequados para se opor a este estado de coisas materialistas pelo canal do culto de si em um quadro e valores espirituais.' (Cf. Duchamp du signe, Paris, Flammarion, 1975.) No final dos anos 50, muitos artistas americanos começam a fazer cursos de pós-graduação com monografias sobre questões teóricas e historiográficas (por exemplo, a tese de Robert Morris sobre Brancusi ou ainda a de Kaprow sobre Mondrian). (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.33)

Não apenas a universidade passa a fazer parte da formação de muitos artistas como alguns deles acabam sendo incorporados mais tarde como docentes. Além disto, é também comum que mesmo não pertencendo ao quadro institucional, alguns artistas acabem participando através de eventos como debates e seminários.

Ainda que uma dissertação seja considerada um escrito de artista, existe uma direção mais ou menos implícita (que pode variar a depender da universidade e seus programas de pós graduação) e que nos afeta de que toda dissertação pertence a um universo formal de pesquisa acadêmica estruturada numa ideia de verdade e neutralidade. De que forma essa ideia de verdade aparece na metodologia da escrita de dissertações em artes visuais? De que forma contamina a própria produção artística?

Talvez uma das grandes contribuições da inserção do artista na academia seja justamente a possibilidade de uma escrita que possa superar as rígidas normas da pesquisa acadêmica, e nesse sentido são muito inspiradoras as invenções textuais e ficcionais de certas dissertações e teses como as de Dora Longo Bahia, Marilá Dardot, Carla Zaccagnini e mais recentemente Fabio Gatti⁵ que conheci recentemente

⁵ respectivamente: *Marcelo do Campo (1969-1975)* defendida na USP em 2003; *A de Arte . A Coleção Duda Miranda*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2003; *A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra* na USP, em 2004; *A Fotografia em quatro atos: narrativas improváveis sobre a imagem e sua feitura*, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 2013

realizando pós-doutoramento aqui no PPGAV UFBA. Os quatro conseguiram a proeza, a partir de tantas incertezas e desafios, de estender suas responsabilidades criativas ao texto dissertativo, incorporando uma distancia de si mesmos e da própria criação a partir do outro, ainda que um outro inventado, que é o caso das duas primeiras, um outro convocado, que é o caso da Carla ou ambos, no caso do Fábio.

Essas invenções textuais sugerem que é possível ir além de uma relação estritamente linear, objetiva e pragmática com a escrita. Nem na ciência ela é obrigatória: outras escritas são sempre possíveis, como Galileu Galilei mostrou em *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano*, obra em que três personagens imaginários - Salviatus, Sagredus, Simplicius - debatem a Mecânica representando respectivamente, o pensamento do autor, o de um observador neutro e o aristotélico (tratado com ironia em todo texto inclusive através do nome escolhido, sugestivo de um pensamento simplório). A escrita é sagaz e duplamente ousada por que, além de dirigir-se ao público em geral (em italiano e na forma de divulgação científica), através dela Galileu coloca em cheque e destrói as bases teocêntricas da tradição cristã, o que lhe causa a condenação pela Santa Inquisição romana em 1633.

Se uma pesquisa acadêmica em artes pode ter uma escrita mais experimental, seria possível inversamente expressar as incertezas da escrita teórica acadêmica num experimento artístico? É o que fez o artista baiano ZMário, nome artístico de José Mário Peixoto Santos que, tendo escolhido para si realizar um mestrado sobre performance na Bahia⁶ no PPGAV UFBA na linha de História e Teoria da Arte, portanto uma pesquisa sobre arte, e não em arte, transforma o ritual acadêmico em performances como *Embasamento*, de 2005, em que tenta se equilibrar sobre uma pilha alta de livros, e *Teorias e conceitos bem amarrados* (2007-2011), uma palestra performática proferida com livros sobre performance amarrados ao corpo

⁶ Sua dissertação *Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: Um percurso histórico-performático* é uma referência fundamental para o estudo da performance arte na Bahia até 2007, ano da sua publicação.

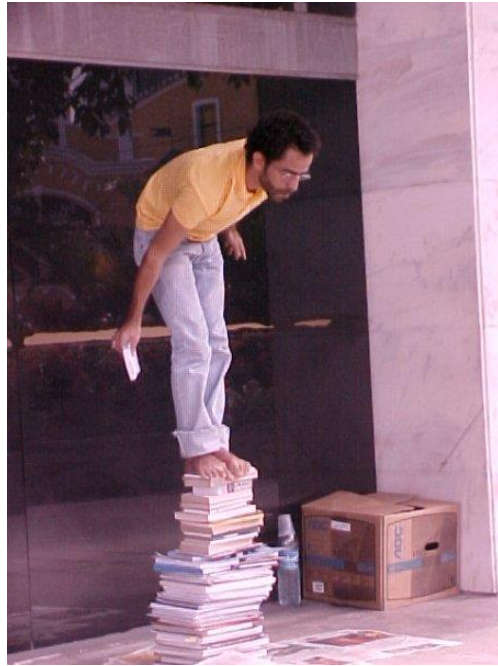


Fig.03 - ZMário, Embasamento. Salvador, 2005.
Fonte: SANTOS (2007)

De que modo a escrita pode se integrar à gênese, ao processo e à poética de uma produção artística? No meu caso, confesso que movida pelo afã da produção artística e não tendo consciência inicial das inúmeras delicadezas envolvendo as questões sobre metodologia de uma escrita para dissertação em artes, não planejei estratégias que provavelmente demandariam ser pensadas desde o início no contexto do projeto de modo a fazer com que a própria escrita deflagrasse ou estivesse articulada, ou fosse deflagrada pelos acontecimentos iniciais.

Mas então qual a saída quando ao invés disso, a escrita se inicia a partir dos acontecimentos em pleno e rápido desenvolvimento? O artista performer, teórico e pesquisador pioneiro Alan Kaprow, que cunhou o termo happening e deixou como legado um conjunto de textos seminais e preciosos que pertencem à genealogia da performance, abdica da objetividade e assume a incompletude e o inacabado da própria escrita, que vai se fazer fazendo, a partir do meio e mudando o curso dos próprios eventos. Assim, no prefácio que, de modo inusitado, surge no meio do livro *Assemblage, Environments & Happenings*, observa:

Artists, like critics and historians, make the history they reflect, even with the best intentions to remain objective. I thought, when I began writing, that I should try both to observe and to influence as much as possible. But any book conceived in the middle of things rapidly evolving is bound to be topical and incomplete. This is its obvious limitation, as well as its special merit.⁷ (KAPROW, 1966, p.150)

Quais seriam as limitações e méritos apontados por Kaprow? O que é possível reter de uma escrita concebida "no meio"? A expressão em si é sugestiva, como mostra Lancrri no texto referido anteriormente: "De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância.". (LANCRI, 2002, p.18).

Em outro texto do mesmo livro, a artista e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Elida Tessler cita o poema *Jet Lagged*, de Waly Salomão (apud TESSLER, 2002, p.107): "Escrever é se vingar da perda. / Embora o material tenha se derretido todo, igual queijo fundido". Penso que além de apontar na escrita a capacidade de reter e tornar permanente a memória de algo que se perderia da velocidade e profusão de ideias no meio do processo criativo, o poema de Waly pode sugerir também que a complexidade da escrita impõe um exílio, uma interrupção, um corte abrupto "no meio" de algo, uma ausência do mundo, e portanto, paradoxalmente, uma perda.

Então uma escrita pelo meio, pelo meio de uma prática experimental com um meio material, que é exatamente meu caso, traz também essa perda, que é o que sinto agora, neste momento. Saudades da luz vermelha, do cheiro dos químicos, do frio na barriga que sinto quando se aproxima a data de uma montagem ou de uma ação. Enquanto se está a escrever, o queijo funde, também.

Mas existe uma questão adicional: a perda é parte mesma do processo de criação artística, principalmente no caso de certos trabalhos. A escrita por sua natureza se dá a partir do binômio memória-esquecimento, e por outro lado há artistas cujos trabalhos lidam com a impermanência pela própria natureza, pela temática,

⁷ "Artistas, assim como críticos e historiadores, fazem a história sobre a qual eles próprios refletem, ainda que com as melhores intenções de permanecerem neutros. Eu pensei, quando comecei a escrever, que deveria tentar observar e influenciar o mais possível. Mas qualquer livro concebido no meio de coisas que estão evoluindo rapidamente está destinado a ser específico e incompleto. Essa é sua limitação óbvia, assim como também é seu mérito especial."(tradução nossa).

materialidade ou técnica das obras. É o caso de Elida Tessler (2002) e de Kaprow também, para o qual a natureza processual, efêmera e experimental dos trabalhos tratados é ainda mais exacerbada, por que sua relação com os documentos e registros das ações é complexa e conflituosa em si, como pode ser visto através dos seus escritos teóricos.

Poderíamos então pensar essa escrita pelo meio mencionada por Lancri também como uma escrita que tenta de algum modo muito específico lidar com as questões sobre o próprio meio de expressão artística que no meu caso, tem natureza dual: o deslocamento do corpo para o interior da câmara escura de grande dimensão faz com que a experiência do fotográfico envolva por si mesma de modo extremo o confronto entre perda e permanência, efêmero e memória: a primeira foto-projeção, fluxo (ao) vivo de luz e a segunda como foto-grafia, escrita dessa luz. A sensação de impotência diante do inapreensível e diante da sensação de que algo essencial escapa vem desta inquietação: o meio que utilizo lida com o confronto entre efêmero e memória e como artista estou envolvida nesta perda. Que escrita para expressar uma experiência de tal natureza?

A menos de alguns apontamentos soltos, caóticos, que pensei pudessem ser tão mais úteis, pouco sobrou da escrita bruta: bom? ruim? Talvez eu nunca saiba o que seria mais "adequado" por que a experiência dos trabalhos e a experiência da escrita se deram em momentos distintos, a escrita sucedendo a realização dos trabalhos. Escrever a partir de um lapso implica em perdas e ganhos.

A escrita se deu num fluxo labiríntico de leituras e ideias, e devo confessar que (nisto) fui sôfrega e apaixonada, mas infiel e inconstante: melhor admitir que tentar redimir-me fingindo um rigor metodológico a partir de citações pomposas e às vezes descontextualizadas de filósofos, críticos, historiadores da arte, etc., muitas vezes pretensiosas diante dos trabalhos artísticos apresentados. É tão fácil cair neste equívoco, e provavelmente aqui ou ali nesta escrita eu mesma cometa alguns desta natureza, mas não me agrada a ideia por diversos motivos.

Primeiro por que instintivamente me parece que subordinar a artista ao pensamento pré-existente de teóricos de outros campos do conhecimento implicaria em afastar-me da reflexão e crítica sobre o que há de irreduzível e original no saber prático/teórico envolvido no meu próprio trabalho ou no de artistas que pertencem ao

mesmo universo criativo. Segundo por que honestamente, levaria muito mais anos para estar devidamente apropriada de todos estes conhecimentos teóricos pré-existentes e para os quais nunca aprofundei minha pesquisa.

Terceiro por que ainda que estivesse apropriada deles, me parece que há dois riscos em subordinar a criação artística à filiação a uma corrente filosófica, por mais "potente" que seja: o primeiro é o de uma produção artística pouco inovadora porque, confrontada ao pensamento que a sustenta e dirige, torna-se ilustração de um compêndio de ideias, e o segundo é o risco de um texto que apenas ajuda a ecoar incessantemente os termos dos jargões em voga, também fortalecendo, assim nossa desnecessária e provinciana síndrome de vira-latas e um certo colonialismo cultural - parece que muita coisa fica muito parecida por todo o mundo acadêmico em desenvolvimento, porque citam-se basicamente os mesmos autores e textos, as mesmas metáforas, à exaustão.

Por outro lado é claro que estamos todos imersos num campo discursivo, permeáveis a influências, diálogos e divergências diversos: é um prazer e um desafio atravessá-lo e também é parte da liberdade do artista colher no caminho conceitos e metáforas que o inspirem, fazer um buquê, replantá-los em seu texto ou mesmo semear os próprios: tanto melhor se isto se der também a partir da criatividade e do saber que são tão próprios e desejáveis aos artistas.

Eu sou particularmente otimista quanto às possibilidades de contágio criativo entre academia e circuito de arte geradas pelo artista como pesquisador na universidade, e nisto concordo com Ricardo Basbaum (2006) quando, ainda que pontuando dificuldades percebidas por experiência própria, sublinha que a dinâmica de pensamento potencializada na academia é benéfica para a criação artística inserida no circuito de arte e por outro lado a capacidade de produzir desvios é um modo importante de dinamizar as normas acadêmicas: "É necessário fôlego e insistência constante, seja de um como de outro lado, a partir de uma atuação lá ou cá - o que importa, afinal, é acreditar numa força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações." (BASBAUM, 2006, p.76).

Acho que aqui neste texto, que se inicia em terrenos baldios e motéis e encerra propondo passagens entre circuitos distintos como o da galeria e da periferia, a

metáfora do labirinto é consequência não apenas de um processo de escrita complexo mas também, uma influência da produção criativa, inclusive por causa do objeto de pesquisa que por si mesmo convoca a imersão em imagens e também por causa da configuração espacial de duas fotografias produzidas ao final do processo e sobre a qual escreverei nos capítulos finais desta dissertação: a de Itajaí (o porão da dissertação) e a realizada no Forte de São Marcelo com a participação do Acervo da Laje. São imagens fragmentadas, superpostas, não há percurso preferencial para o olhar, nem uma ordem definitiva de montagem.

Essa configuração impregnou meu modo de ver as coisas e acabou tornando muito complexo o processo de estruturação das ideias deste texto, ou vice-versa. Acredito que inclusive influenciou na dificuldade que senti para concluí-lo, por que a ideia de um fim não é determinante no processo criativo fotográfico - ele parece poder acontecer indefinidamente. Ou talvez esse jeito sem jeito seja realmente meu jeito de atravessar as coisas e não haja como escapar disso: esta é a escrita possível, enfim, nas contingências do processo criativo, da saúde, dos filhos, amigos, amores, da vida.

Por tudo isso penso também que o que tenho aqui é uma escrita site-specific, e que intuitivamente tentei buscar uma estrutura textual que tivesse alguma coerência com os desdobramentos da produção fotográfica realizada. Imagine-se que eu queira fazer uma grande fotografia mais ou menos do tamanho da fachada de um hotel inteira, formada pelas capturas que se fez em cada quarto - câmara escura no dia da sua ocupação: teríamos fragmentação, deslocamentos espaciais e temporais, inclusões, exclusões e uma certa organicidade no todo.

Numa escala bem menor isto foi experimentado de modo fotográfico⁸ com câmeras pinhole menores de múltiplos orifícios por artistas "pinholeiros". Recentemente, em 2013, o fotógrafo paraense Emídio Contente recebeu um prêmio no Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia com um trabalho que se chama *Cobogó*, que, como indica o título, foi produzido nas seis frestas de um cobogó:

⁸ De modo não explicitamente fotográfico, às vezes efêmero, outros artistas produziram esta delicada visão múltipla a partir de pequenos deslocamentos espaço-temporais. Falarei de alguns destes experimentos na seção que aborda o panorama como invenção.

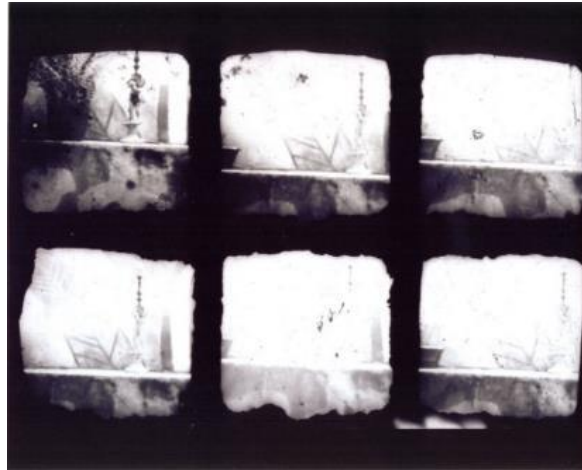


Fig.04 - Emídio Contente, Cobogó, 2013.

Fonte: Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. www.diariocontemporaneo.com.br/2013/02/25/a-poetica-no-documental-performance-e-experimentalismo/

Antes dele Jochen Dietrich, um grande artista-fotógrafo, pesquisador e educador alemão que tem na fotografia pinhole seu tema de estudo e produção artística, produziu uma fotografia pinhole múltipla utilizando os orifícios de um relógio despertador, com a captura realizada em intervalos de 1h.



Fig.05 - Jochen Dietrich, Self Portrait, 1993.

Pinhole múltipla a partir de relógio despertador, captura realizada em intervalos de 1h.

Fonte: Revista Studium. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br/24/fabio/pinhole.html.

De acordo com a artista e professora da UFRGS, Sandra Rey (2008, p.13), "Se os escritos de artistas derivam de seu objeto, enquanto processo e não obra acabada, os métodos mais adequados devem levar em conta as ações e procedimentos instauradores da obra." Buscando uma escrita coerente com experimentos fotográficos deste tipo e dos meus próprios, os escritos aqui serão apresentados na *Recepção, Check In, Quartos, Andares, etc.*: são partes de uma experiência labiríntica

que teve ela mesma pausas e encapsulamentos, mas que espero que preserve uma integridade no olhar. Experimentar esta estruturação só me é possível graças à tradicional forma de capítulo e seções, por sua funcionalidade prática, didática. Claro que a forma tradicional subjaz, mas substituindo os capítulos por espaços arquitetônicos espero que o leitor também esteja razoavelmente livre para escolher seu percurso a partir daqui, ou seja a partir deste *Check In*.

Não consigo evitar a compartimentalização e acredito que ela tem algo que deriva do próprio tema (uma câmara escura é sempre um compartimento quase completamente fechado), mas tentei ao menos fugir um pouco da linearidade dividindo o relato em andares e quartos de um Hotel imaginário, de modo que a sequência numérica das partes deste relato não indicaria necessariamente a ordem de leitura: o pensamento se hospeda onde houver vaga naquele determinado momento, um pouco como acontece com a memória e o próprio processo criativo.

Ainda que a sequência textual seja seguida, o leitor encontrará uma narrativa não necessariamente linear por que diversas vezes ao dialogar com outros autores, teóricos ou outros artistas e pioneiros da fotografia acabo de algum modo conduzida a um monólogo interior, um fluxo de pensamento que vagueia por passado, presente e projeções de futuro, como na próxima seção, Rosa e Alice.

ROSA-ALICE

Humility is the luxurious art of reducing ourselves to a point, not to a small thing or a large one, but to a thing with no size at all, so that to it all the cosmic things are what they really are · of immeasurable stature. That the trees are high and the grasses short is a mere accident of our own foot-rules and our own stature. But to the spirit which has stripped off for a moment its own idle temporal standards the grass is an everlasting forest, with dragons for denizens; the stones of the road are as incredible mountains piled one upon the other; the dandelions are like gigantic bonfires illuminating the lands around; and the heath-bells on their stalks are like planets hung in heaven each higher than the other.

Gilbert Keith Chesterton, *The Defendant*.

Sou brasileira... Quando por causa de um leve sotaque tenho de explicar como isso é possível, lembro de um livro de Neruda que ganhei de presente de minha mãe, *Para nascer, nasci*. Para poder nascer, nasci em Napoli, Itália, por que sou filha de brasileiros e meu pai foi exilado político durante a ditadura militar, daí que mesmo sendo brasileira por escolha pessoal, familiar, filiação e formalidades (fui registrada no consulado brasileiro de Roma), minha fala tem vestígios da língua nativa e de outros lugares por onde estive, e isso no final das contas é até um detalhe menor diante do estranhamento daquela situação de exílio que me tornou estrangeira num e noutro país - o meu próprio e o natal.

O desenraizamento é uma situação que vem há mais gerações, por que minha família paterna era de judeus russos fugindo de perseguições antissemitas e a materna, de mineiros de Montes Claros buscando uma vida melhor no Rio de Janeiro. Comigo particularmente o que acontecia era que estar de passagem me fazia levar muito tempo tentando imaginar o que havia nesse país que fazia meus pais chorarem de saudades, dançando coladinhos lentamente fora do ritmo na penumbra da sala, ao som de Paulinho da Viola ou Chico Buarque.

Ainda me sinto assim, sempre um pouco deslocada e desenraizada, mas sou grata. Nasci em Napoli e morava em Bagnoli, um bairro operário. O nome vem de *balneolis*, pequenos banhos em latim, por que havia águas termais. Também havia o mar, mas esse foi violentamente contaminado por que em Bagnoli, de 1910 até 1991 funcionava um enorme complexo industrial, a Italsider (ILVA), que incluía a criminosa Eternit, responsável que foi por centenas de mortes de operários napolitanos e pela ocultação do amianto que até recentemente vem sendo descoberto no local. No século XIX a proposta de industrialização da região infelizmente havia vencido num embate de forças interessadas em promover o desenvolvimento daquele lugar onde disputavam também as possibilidades da agricultura e do comércio e a de explorar turisticamente as belezas naturais da baía.

Morar em Bagnoli era algo muito especial. Quem é que sendo da minha geração e vivendo no Brasil, poderia na infância ver da sua janela, de um lado dos trilhos, a

base da OTAN⁹ sediada em Napoli, e do outro, as passeatas de operários em greve cantando hinos comunistas? A Itália dos anos 70 era bipolar, e lembro muito bem a noite em que minha mãe chegou em casa muito triste, indignada e preocupada pela morte suspeitíssima e nunca devidamente esclarecida do poeta e cineasta comunista Pier Paolo Pasolini.

Lembro também do medo generalizado da Camorra na minha cidade, e na esquerda e na direita italianas, do extremismo das Brigadas Vermelhas. Lembro já mais tarde, recém chegada no Brasil em 1978, da repercussão do sequestro e morte de Aldo Moro, um episódio também suspeito, por causa da recusa do governo italiano em negociar sua libertação apontando para a assim denominada "estratégia da tensão" e também para a ultra-direita e o terrorismo neofascista na Itália dos anos de chumbo.

Morando ao lado de uma base da OTAN que via da varanda, o medo de um desfecho quente para a guerra fria era algo muitíssimo mais concreto e ameaçador, mas enquanto no Brasil havia censura e tortura, em Napoli eu também podia ver a vida *desviada para o vermelho*: aos nove anos fui ao magnífico festival nacional do partido comunista italiano em Napoli (*Festival dell' Unitá*), vi rios de *bandiere rosse* do PCI, ouvi canções revolucionárias como *Avanti Popolo* e *Bella Ciao* tanto na rua quanto na vitrolinha (*mangiadischi*) de casa, assim como as histórias dos *partigiani* que lutaram na resistência¹⁰: cresci banhada nas esperanças, no ideário e na cultura da esquerda italiana dos anos 70.

⁹ OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) ou NATO (North Atlantic Treaty Organization), organização militar formada em 1949, no contexto da Guerra Fria, para fazer frente ao bloco comunista liderado pela ex-União Soviética, envolvendo países do leste europeu. Em 2012 o quartel general situado em Bagnoli foi transferido para outra sede mais moderna e luxuosa, ainda em Napoli, por sua localização estratégica.

¹⁰ Durante a Segunda Guerra Mundial, Napoli foi das cidades mais bombardeadas da Italia pelos aliados: pela sua posição, pelos portos, pelas rotas marítimas, e pelas indústrias de importância estratégica, dentre as quais a ILVA (que depois se tornaria a Italsider) de Bagnoli, que foi um alvo importante (houve centenas de mortes de civis em Bagnoli). Minha cidade natal estava acuada pelos ataques aéreos anglo-americanos (destruindo muitas casas, bairros inteiros, e fazendo entre 15 e 20 mil mortos) e, não tolerando mais a ocupação nazista - a violência gratuita cotidiana, os fuzilamentos sumários de rebeldes, os saques, as humilhações (o racismo alemão atingia a todos enquanto meridionais, e em particular tragicamente os napolitanos judeus obrigados a trabalhos forçados), Napoli teve, dentre as cidades do Sul, uma importante forma de participação popular de natureza civil na resistência italiana contra o governo fascista e a ocupação nazista (*Le quattro giornate di Napoli*). Eu lembro bem que não havia um só vizinho em Bagnoli que não tivesse algo a contar sobre a guerra, e lembro também da repulsa de meus pais pelos eventuais colaboracionistas ou saudosos do fascismo, que eram minoria, já que estávamos num bairro operário onde a influência do PCI - Partido Comunista Italiano era mais preponderante.



Fig.06 - Operários da Italsider. Napoli, [Entre 1970-80].

Fonte: L'Unità. Fondata da Antonio Gramsci nel 1924 (Archivio Storico). <http://archivio.unita.it/>

Depois da abertura e do retorno ao Brasil, nunca voltei para a Itália. Não tive coragem. Não sei e não tenho como saber o que não seria como é, de mim, se eu não tivesse nascido nas circunstâncias em que nasci, mas provavelmente não teria lido na infância os livros infantis de inspiração gramsciana do escritor e educador comunista italiano Gianni Rodari, que penso traduziam o espírito dessa época muito particular.

Não conheceria a *Alice Cascherina*, por exemplo. Para nascer nascendo aqui nessa escrita, vem essa memória. Alice Cascherina é uma menina tão pequenina, mas tão pequenina que cai em gavetas, relógios, pias, garrafas. Cascherina vem de "cascare", que em italiano significa tombar, cair. Já o primeiro nome dessa personagem é claramente uma homenagem à *Alice* de Lewis Carroll, mas não é no mundo das maravilhas e sim no mundo surpreendente e inesperado das coisas cotidianas e banais, que acontecem as aventuras da nossa heroína, que só tem acesso a este universo por ser tão pequenina.

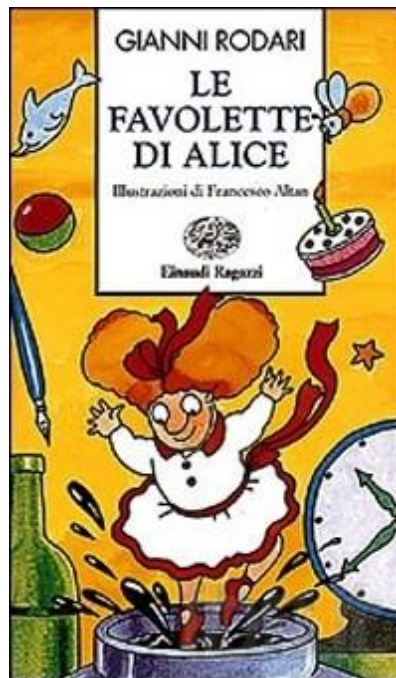


Fig.07 - Capa do livro *Le favolette di Alice* de Gianni Rodari, 1995.
Ilustração: Francesco Altan. Fonte: RODARI (1995)

Ser humildemente pequenina é que permite a Alice realizar o desejo de penetrar o mundo de forma singular, como o Gulliver de Jonathan Swift na terra de gigantes. Entre reaparecimentos e desaparecimentos e as mais inusitadas situações das quais sempre é resgatada no final por sua compreensiva família, nossa personagem acabaria caindo num tinteiro: a partir deste mergulho se dá um impertinente diálogo, metalinguístico, é claro, com as palavras e com a linguagem.

Essa *favoletta*, pequena fábula em italiano, sobre uma igualmente pequena personagem, diz algo também de certas ideias centrais dessa pesquisa: e se eu pudesse estar com o corpo imerso no interior de uma câmera, mergulhada na imagem impermanente do mundo externo um pouco como nossa pequena Alice mergulha na tinta com que se escrevem as palavras que quer encontrar para dizer as coisas de si e do mundo, que percepções eu teria, a partir do ato de fotografar, sobre a própria natureza da imagem fotográfica e o que isso poderia trazer de interessante e novo para a fotografia a partir do contexto da arte contemporânea?

Uma ideia primeira é que, comparando com a *favoletta* de Rodari, vejo que existe uma relação de escala corpo-câmera, ou seja corpo-aparato, envolvida: não posso ficar pequena novamente, mas posso criar uma grande câmera e viver uma

experiência especialíssima, imersiva, com a imagem, assim como a Alice com a escrita. Inclusive, não tendo medo de pensar de forma ambiciosa, posso paradoxalmente a partir de um dispositivo tido como tão arcaico quanto um tinteiro, um dispositivo rudimentar tido como pertencente à arqueologia da imagem pré-fotográfica, experimentar novas relações que interfiram não apenas no processo efêmero das projeções, mas na materialidade da fotografia, reinventando-a também a partir da sua constitucionalidade, da sua configuração.

Importante: não desejo alimentar o saudosismo que pode impregnar do fazer artesanal, a técnica pela técnica, nem reconvocar as questões essencialistas, reducionistas, da visão teórica unicamente voltada para pressupostos ontológicos, isto é, para as investigações sobre a especificidade da imagem fotográfica. Lidar com a materialidade não significa reduzir tudo ao suporte, o meio, sua natureza e possibilidades formais. É bem o contrário, por isso falo em invenção. Não o meio como técnica, e sim a ideia de dispositivo: a mudança de escala interrogando a relação sujeito e objeto, corpo e máquina, exacerbando-a. Não é um pouco isso que faz a imensa graça e (des)esperança do pobre operário de Chaplin no meio das enormes e ameaçadoras engrenagens?



Fig.08 - Chaplin, Tempos Modernos, 1936.

Fonte: Huck Magazine. Disponível em: www.huckmagazine.com/art-and-culture/film-2/charlie-chaplin/

Uma segunda observação é que essa experiência corpo-câmera na câmara escura de grande dimensão se dá numa relação complexa com o tempo. Um fluxo de eventos intangíveis ocorre enquanto o pequeno corpo de Alice está imerso na materialidade opaca, informe e densa da tinta, e enquanto eu fico imersa na

impalpabilidade da luz que se projeta internamente na câmara escura, como cinema vivo. Não há palavras nem imagens (estáticas ou em movimento) que possam dar conta de toda essa vivência do acaso, do efêmero, dessa experiência que escapa, mas em ambos os casos, o meu e o de Alice, o efêmero não encerra a experiência, por que o diálogo com a linguagem se estabelecerá a partir do seu exercício, a partir do processo, e esse se dá no tempo.

Como? Se Alice cai no tinteiro e dialoga com as palavras é por que quer escrever uma redação escolar, e similarmente minha experiência na câmara escura tomará corpo (e a palavra corpo aqui é importante) e ganhará um sentido inusitado através do processo, do exercício de produzir objetos de arte pela fotografia. Um exercício exacerbado na sua corporalidade será exacerbado na temporalidade: se trata de uma fotografia de grande dimensão, em relação à minha escala corporal, e por isso leva tempo para ser produzida. Além disso devido aos longos tempos de exposição necessários para produzir cada imagem sem lentes, a fotografia não implica num corte (o instante decisivo), mas numa fatia subtraída ao tempo-fluxo.

A importância da vivência processual é uma terceira questão - a experiência não é menos importante do que as fotografias produzidas, e por isso temos uma situação especial. Descobri que há muitas possibilidades de reflexão sobre ela (bem como sobre as relações de escala exacerbando a relação do artista com o objeto de arte) a partir do campo da performance, por que na história dessa linguagem rebelde a fotografia-objeto foi sempre confrontada com a impossibilidade de dar conta das ações processuais efêmeras. O modo como os artistas responderam e refletiram sobre isto, conferindo à fotografia distintas funções no contexto das suas obras foi estudado por mim durante algum tempo como fundamentação importante no contexto desta pesquisa, principalmente a partir do livro ainda não traduzido no Brasil da professora e historiadora Sophie Delpeux, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*. Entretanto, por uma questão de concisão, decidi que apenas algumas reflexões focadas no meu trabalho poderiam ser incorporadas nessa dissertação (confira principalmente a subseção *A fragmentação da Paisagem na Câmara Escura Arquitetônica*).

Uma quarta observação se dá sobre a relação do corpo com um lugar - uma câmara arquitetônica, é também um lugar. O corpo está imerso num aparato que não

é neutro, não é abstrato. É um espaço arquitetônico. É uma caixa feita de paredes, paredes feitas de tijolos, cimento, reboco, tinta, porta, janelas. Essa caixa contém um espaço e está contida em outro. É um lugar dentro de um lugar, por que é um espaço construído, usado, vivido de algum modo, impregnado de sentidos, espaço arquitetônico especialíssimo num lugar da cidade não menos especial que é a coisa que será fotografada, o objeto. O aparato é imóvel, a princípio não haveria muita escolha sobre o que será fotografado porque é a escolha do aparato-câmera que determina o enquadramento máximo possível. O enquadramento é de outra natureza. O corpo habita o aparato, e habitando-o habita também uma imagem impalpável do mundo que lhe é externo, uma paisagem. O corpo tem uma relação uterina com esta luz líquida que banha o mundo.

Por fim, há o som do mundo. A foto-grafia resguarda certo silêncio, a foto-projeção não. A experiência na câmara escura arquitetônica é dessincronizada, delirante, por que como a imagem da cidade é invertida, o som vem até nós num sentido oposto ao do movimento correspondente ao objeto visto. Harmonia e desarmonia, toda uma coleção de tons, subtons, texturas, gritos e sussurros, os ruídos da cidade ecoam, reverberam, vibram e confundem quem habita a imagem: estar imersa na câmara na câmara escura arquitetônica é experienciar com o corpo uma relação uterina e viva mas de deslocamento e estranhamento com o lugar (dentro e fora, íntimo e público) e também com o binômio luz projetada e som produzido no mundo, *o som ao redor*.

Da Alice menina curiosa à noiva-Rosa que cai numa câmara, há um razoável período de tempo, e, das coisas acontecidas nele, valem a pena aqui somente aquelas que objetivamente me conduziram a esta pesquisa: é disso que tratará a próxima seção - os antecedentes dos projetos com câmara escura.

Apesar disto, encerro esta seção com a lembrança de que há uma outra Alice que não é a do universo das maravilhas de Carroll nem a recriada por Rodari brincando nas coisas do cotidiano, e sim a *Alice* da animação sombria, perturbadora e grotesca, num ciclo vicioso perverso, para mim, também fala de modo original e contundente da vida reservada ainda hoje a nós mulheres em todo o mundo, nas casas-labirinto construídas de muros de silêncio.



Fig.09,10 - Jan Svankmajer, Frame de Alice, 1987.

Fonte: Homo Felix, The International Journal of Animated Film, disponível em:

<http://homofelixjournal.com/news/metamorphosis-works-starewich-svankmajer-quay-brothers> e
Czech Centre London, disponível em:

<http://london.czechcentres.cz/public/galleries/20/19182/alice.jpg?dc0b2eb7bc9d5188cae44e0e377ff9ff>

ANTECEDENTES DOS PROJETOS COM CÂMARA ESCURA

Meu primeiro contato com a câmara escura se deu pela fotografia pinhole, portanto de uma forma que não é muito diferente daquela com que se envolvem a maioria dos amadores, educadores, fotógrafos e artistas que se deparam com a descrição da câmara escura como dispositivo fotográfico e/ou fenômeno físico. Há mais ou menos 20 anos atrás, na minha vida pregressa de física (sou bacharel e mestra nessa disciplina), pensei e experimentei de uma forma bastante pontual a fotografia pinhole como um recurso didático de ensino de ótica.

Havia na época uma iniciativa de grupos de pesquisa como o Grupo de Reelaboração do Ensino de Física da Universidade de São Paulo (GREF USP), no sentido de apresentar conteúdos a partir de objetos e processos da vivência dos estudantes (a bicicleta, o ferro de passar etc.), mas o que me interessava a princípio, mais do que explorar uma curiosidade técnica, era tentar vencer a distância e temor em relação a essa matéria através do universo lúdico, da possibilidade de sair da sala de aula, e principalmente do contato afetivo que a fotografia pode proporcionar.

