



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Espaços Desconstruídos, Lugares Resignificados

Sandra Rey - UFRGS/CNPq

Resumo: O território não é por si só uma paisagem e a passagem de um ao outro se dá por elaboração da arte. Espaços desconstruídos, lugares resignificados opera um recorte no conceito de paisagem se detendo em analisar obras de três artistas – David Hokney, Georges Rousse, Dionísio Gonzáles – que trabalham com a fotografia em processos híbridos operando cruzamentos que tecem conexões entre noções de território, lugar e arte através de desconstruções capazes de provocar mutações *in situ*, *in visu*, *in virtus*, a identidade dos lugares.

Palavras-chave: Espaço. Lugar. Desconstrução. Fotografia.

Résumé: Le territoire n'est pas le paysage et le passage d'un à l'autre, se fait par l'élaboration dans l'art. Espaces déconstruits, lieux résinifiés, opère un découpage dans le concept de paysage par l'analyse de l'œuvre de trois artistes – David Hokney, Georges Rousse, Dionísio Gonzáles – qui travaillent la photographie par des procédés hybrides croisant les connections entre les notions de territoire, lieu et l'art

à travers déconstructions capables provoquer des mutations *in situ*, *in visu*, *in virtus*, l'identité des lieux.

Mots-clé: Espace. Lieu. Déconstruction. Photographie.

O espaço é concebido na arte como algo observável, exterior ao corpo, e ao olhar, sendo o centro das representações visuais e plásticas como projeção física e mental desde o Renascimento até meados do séc. XX. Finais da década de cinquenta do séc. XX, observamos que as relações entre paisagem e seus significantes imediatos, o *território*, a *natureza*, o *lugar*, o *espaço*, não se contém mais nas diretrizes dos processos de representação e passam a se redefinir constantemente, se expandindo e tornando-se mais complexas. Um território ou lugar não é, por si só, uma paisagem e a passagem de um ao outro se dá por elaboração da arte.

Nosso interesse se volta para obras nas quais identificamos relações entre lugar e espaço, que ultrapassam a relação teórico-prático de representação da paisagem e outros elementos vêm aí intervir. Interessa a esse estudo lançar um olhar sobre propostas e modos operatórios de obras que *desconstroem* o lugar com base em procedimentos de montagem (ou desmontagens) tendo a fotografia como bases desses processos, reinventando seu uso e realizando cruzamentos com outras técnicas e procedimentos capazes de alterar percepções do lugar e instaurar espaços singulares.

Percebemos em diversas produções contemporâneas que em vez de olhar a natureza à distância esta é incorporada nos seus lugares, e novos elementos, estratégias e dispositivos se juntam ao processo artístico com a finalidade de interrogar e alargar o campo perceptivo de situações já dadas.

Para debater o tema da mesa *Intervenções na paisagem: obras de arte que modificam lugares* queremos lançar um olhar em obras de três artistas de gerações e nacionalidades diferentes – David Hokney, Georges Rousse, Dionísio Gonzáles – que, pensamos, interrogam as relações do espaço com o lugar propondo outros olhares sobre a paisagem.

O nos leva reunir artistas que desenvolvem propostas tão diversas, nessa abordagem?

Três razões fundamentam a reunião nesse artigo, de artistas cujas produções se apresentam de forma tão diversificadas, colocando questões bastante distintas. Situaremos o primeiro motivo na identificação dos atos *de fazer e de desfazer* nos processos de instauração das obras desses artistas; em seguida justificaremos pelo fato desses artistas trabalharem com a fotografia (ou a partir dela) mas não somente isso, pelo fato de colocarem em tensão os limites da natureza do dispositivo. E, finalmente, por seus processos envolver procedimentos de montagem que resultam em desconstruções suscetíveis de provocar fraturas na percepção da realidade e compor novas totalidades. *Totalidades essas, capazes de provocar espaçamentos simbólicos na percepção do real.*

Por instaurar modos operatórios que lhe são próprios cada artista que aproximamos nesse estudo inventa abordagens singulares para o espaço e o lugar. Conseqüentemente operam deslocamentos na maneira de tratar e representar a paisagem entendida aqui de maneira mais ampla e complexa do que a representação do lugar e território.

Delimitando o território: espaço e lugar

Num sentido comum, *espaço* e *lugar* diferem; ao espaço se associam conotações mais abstratas, geométricas e de ordem quantitativas enquanto que o lugar emerge do espaço pela sua vivência e pelas memórias que aí foram inscritas. De forma absoluta, o conceito de espaço segundo definição do termo no dicionário¹ “é extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos e objetos existentes ou possíveis”. É nas suas diversas definições, porém, que o conceito de espaço adquire especificidade e, no entanto, confunde-se, por vezes, com o conceito de lugar. Quando nos referimos, por exemplo, à determinadas regiões ou fração de espaço do planeta designamos o lugar como *espaço geográfico*, quando designamos o meio físico que é de uso comum e de posse coletiva tratamos o lugar por *espaço público*. As noções de lugar e de espaço, são abrangentes e, algumas vezes permutáveis na linguagem comum, mas a análise dos processos dos artistas que abordaremos indicam a

¹ Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

necessidade distinguir esses termos e, nesse sentido, as definições de Michel de Certeau sobre espaço e lugar podem ser úteis nesse trabalho:

um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) Existe espaço sempre que se toma em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. Em suma, o espaço é um lugar praticado.²

Essas definições auxiliam perceber as relações especiais que esses artistas estabelecem entre lugar e espaço a partir de sítios específicos, em especial a idéia de *espaço como lugar praticado*. Entendo que Hockney, Rousse e Gonzáles *praticam o lugar utilizando a fotografia como dispositivo* e constatamos que essas propostas se apresentam ‘eficazes’ na medida em que ativam os sentidos do observador induzindo-o a resignificar o lugar em questão ou percebê-lo numa articulação de espaço-tempo capaz de promover uma relação pessoal com ele.

A *experiência do lugar*, na obra desses artistas, possibilita acionar conhecimentos por meio dos sentidos, pela sua prática e vivência inusitada.

Avançaremos então, nossa hipótese: as fotocolagens de David Hockney que fragmentam o ponto de vista, as fotografias de Georges Rousse tiradas de um ponto de vista preciso único capaz de revelar a forma construída pelas intervenções pictóricas que realiza em prédios abandonados, e as incrustações de arquitetura contemporânea nas fachadas de favelas da periferia de

² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano : artes de fazer*. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1996, p. 201-202.

São Paulo, nas montagens digitais de Dionísio Gonzáles re-significam lugares reais através de desconstruções suscetíveis de operar mutações na relação espaço-tempo. A instituição do espaço na obra desses artistas se constitui, como na definição de Certeau, enquanto *lugares praticados*.

E como esses artistas praticam os lugares que (re) apresentam?

Desconstruindo o espaço, como dissemos acima. Essas desconstruções ocorrem em situações distintas em cada desses artistas: *in visu*, no espaço da obra, (David Hokney), *in situ*, no lugar (Georges Rousse) e *in virtus*, potência virtual de lugares fotografados (Dionísio Gonzáles).

In situ, in visu, in virtus

Como cada artista ativa processos criativos a partir da experiência no lugar?

Alain ROGER (1997, p.18) distingue duas modalidades de operações artísticas, ou duas maneiras de intervir na natureza ou no lugar. A primeira é direta, *in situ*, isto é, no lugar, a segunda seria indireta, pela mediação do olhar, *in visu*.³ A essas duas modalidades acrescentaremos uma terceira, *in virtus*. A palavra *virtus* significa força, potência, segundo Pierre Lévy⁴ “o que existe como faculdade, porém sem exercício ou efeito atual”. (...) “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, dérivadas por sua vez de *virtus*, força, potência” (LÉVY, 1996, p.15).

³ ROGER, Alain. *Court Traité du paysage*. Paris : Ed. Gallimard, 1997.

⁴ LÉVY, Pierre. *O que é virtual ?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 1996.

Cabe-nos um trabalho conceitual em relação aos termos chave (*espaço* e *lugar*) e circunvizinho (*território*) que orientarão nossa abordagem, ou seja, interrogar o quê se entende por *território*, *espaço* e *lugar* no contexto desse trabalho e como a articulação desses termos podem nos ajudar a elucidar as desconstruções indiretas (*in visu*), diretas (*in situ*) ou em potência (*in virtus*) dos lugares. Adiantaremos que as obras que aproximaremos nesse trabalho articulam de maneira original essas três situações. O território é, nessas obras, de alguma maneira, o grau zero da paisagem, o que precede à operação artística, indireta (*in visu*), seja ela direta (*in situ*) ou então remetendo ao que existe em potência, não em ato (*in virtus*).

Através de modos operatórios muito diversos, as obras que abordaremos problematizam os conceitos de *espaço* e de *lugar* re-significando a abordagem da paisagem e suas formas de representação e apresentação.

Espaços desconstruídos, lugares resignificados: modo operatório

Centraremos as análises no modo operatório de cada obra (ou de suas séries) em particular, para *entender como os espaços são desmontados e remontados para instaurar outros lugares*. Espaços desconstruídos, lugares resignificados, portanto. Nos deteremos em analisar os modos de instauração das obras e, sempre que possível trazer à luz o pensamento do artista.

David Hockney⁵

Os experimentos de Hockney com montagens fotográficas, iniciados por volta dos anos oitenta com polaróides e seguidos da utilização de uma Pentax analógica, fragmentam o motivo com várias tomadas da vista obtidas de maneira seqüencial. É posteriormente, na montagem das fotografias reveladas, – uma colagem do conjunto dos diversos fragmentos da cena – que o artista “remonta” a imagem total do motivo, assumindo as sobreposições e as omissões na imagem final.

Eu tirei muitas fotografias do Grand Canyon quando fui até lá com David Graves no outono de 1982. Utilizei uma Pentax pequena. Quando retornamos a Los Angeles comecei a juntá-las e me dei conta que havia aí muita coisa a explorar. Uma vez que eu não tinha a possibilidade – como quando utilizava a Polaróide – de verificar imediatamente o resultado, e precisei memorizar. A memória tornou-se um elemento importante do processo. As primeiras fotocolagens me entusiasmarem e quis ir mais longe.⁶ (HOCKNEY, 2005, p. 98)

Percebemos que ao utilizar a fotografia, coloca-se em questão para Hockney a representação de algo mais que o referente imediato. Ao conjunto de fragmentos de vistas que compõem a paisagem alia-se à memória do lugar que se incorpora ao desejo de criar.

Cada unidade da montagem se constitui na fotografia a partir de um ponto de vista, um pequeno deslocamento é operado para tirar a foto seguinte e são os sucessivos pontos de vista que possibilitam a apreensão da vista total,

⁵ Para conferir as idéias propostas no artigo, com imagens das obras de Hockney, remeto ao site do artista: <http://www.hockneypictures.com/>

⁶ HOCKNEY, David. *Ma façon de voir*. Traduzido do inglês para o francês por Pierre Saint-Jean. Thames & Hudson : Paris, 2005. Tradução nossa para a língua portuguesa.

estilhaçada, que é montada pelo artistas depois das fotos reveladas.

Nessas paisagens introduz-se uma relação diferente com o tempo, não mais o instantâneo fotográfico, mas o tempo seqüencial, permeado dos intervalos que se impõem entre uma tomada e outra das fotografias e, conseqüência inusitada, a ação de representar a relação espaço-tempo é mais relevante neste sistema do que a representação do referente, inscrito na natureza do dispositivo fotográfico, que se apresenta 'desconfigurado', por assim dizer.

Recompondo o lugar por uma sucessão de pontos de fuga, essa direção para onde nosso olhar segue e se aprofunda numa imagem bidimensional, Hockney cria uma trama por justaposição e sobreposições que mantém o olhar suspenso na superfície, como em *Walking In The Zen Garden*, realizada a partir de uma série de fotografias do templo Ryoanji, em Kyoto, 1983.

Em fevereiro de 1983 fui ao Japão com Gregory para fazer uma conferência sobre a utilização de papéis na arte. Passamos boa parte da estadia na região de Kyoto. Fiz um grande número de fotografias que revelei no retorno. Para essas fotocoloragens que são de uma grande complexidade tomei notas e fiz alguns esquemas para indicar de que maneira seria preciso juntar as tiragens. Quando juntei as fotografias tive a impressão que era uma fotografia sem perspectiva. Foi somente nesse momento que percebi que estava me afrontando ao problema da perspectiva: eu podia modificar a perspectiva. Até esse momento eu não tinha me dado conta, realmente. Chegar aí é tanto mais interessante quando percebemos que esse procedimento é inteiramente dominado pela ideia da perspectiva. A maioria dos fotógrafos estimam que as regras da perspectiva são inscritas ,a natureza do dispositivo fotográfico e, em conseqüência, fica impossível de modificá-las. No que me concerne, tomar consciência que não é necessariamente assim, foi o resultado de um longo processo de reflexão.⁷ (HOCKNEY, 2005, p.100)

⁷ Idem.

Também percebemos em algumas das fotocollagens de David Hockney a evocação de narrativas de espaço e tempo que revisitam princípios estéticos do cubismo sintético. Em *Ma façon de voir* (HOCKNEY, 2005, p.115) o artista menciona que em 1978 comprou os últimos dez volumes do catálogo *raisonné* de Picasso e os estudou atentivamente. De fato constatamos nos escritos do artista uma mobilização de problemas que foram caros à Picasso como por exemplo de que maneira integrar a noção de tempo na pintura quando representa uma mulher de frente e de costas na mesma imagem. Esse problema apresenta-se, em Hockney, cruzado com os problemas inerentes à natureza da fotografia. Representar o espaço diferentemente do ponto de vista único e burlar o enquadramento, foram questões que mobilizaram o artista através de experimentações e reflexão e pesquisa. A questão de um espaço definido a partir das bordas aparece como determinante para o artista.

Enquadrar é se afrontar aos problemas do movimento, da noção de tempo mas sobretudo, da representação do espaço. O conjunto da minha obra é habitado por uma outra preocupação, aquela da superfície. A questão do enquadramento nos leva àquela da superfície. Todos os pintores são confrontados a esse problema. Da mesma forma que para os fotógrafos a regra essencial é aquela do enquadramento, para os pintores o princípio fundamental é o da superfície.⁸ (HOCKNEY, 2005, p.100)

Se percebe que, enquanto fotografa, Hockney é imbuído de questões provenientes de sua experiência na pintura. As desconstruções do espaço de representação

⁸ Idem.

fotográfica, em Hockney, são oriundas e remetem aos problemas inerentes à pintura, mas vão além: as fotocollagens de Hockney modificam a percepção do mundo exterior, no lugar de colocar o observador fora da cena observada, olhando-a por um buraco de fechadura, ou por uma janela, desfazendo o ponto de vista o artista coloca, a si e também o observador literalmente *dentro da cena* uma vez que somos impelidos a remontá-la mentalmente, a partir dos fragmentos livrados pelo artista. Esse processo se situa no campo da visão, é eminentemente visual, *in visu*: o artista desconstrói a cena fotografa para impelir a reconstruir a paisagem pelo olhar.

Georges Rousse⁹

De maneira muito diversa, o ponto de vista também é questão crucial na obra de Georges Rousse.

Ao contrário de David Hockney que fragmenta o ponto de vista em diversas tomadas fotográficas, Rousse reúne na imagem fotográfica formas esparsas inscritas e pintadas na arquitetura de prédios em vias de demolição que, na fotografia que apresenta como obra acabada, serão percebidas com uma única forma geométrica.

O artista interfere, como dissemos, em lugares abandonados, freqüentemente prédios que apresentam vestígios de atividades industriais em diversos lugares do mundo. Ele transforma esses lugares em espaço pictórico para construir uma obra efêmera, única, e, eis de onde

⁹ Para conferir as idéias propostas no artigo, com imagens das obras de Rousse, remeto ao site do artista: <http://www.georgesrousse.com/>

incide a força da proposta, *que somente a fotografia restitui*. O artista considera a instalação, no lugar onde é realizada, como processo de trabalho. Não lhe interessa diretamente partilhar sua experiência no espaço, o que é apresentado como obra acabada, desde inícios dos anos 80, é a imagem fotográfica em grande formato, de sua intervenção. A forma que cria no lugar através de intervenções pictóricas será percebida em toda sua potência somente na imagem fotográfica.

A noção de experiência acompanha o trabalho de Rouse. A fotografia que resulta no registro da intervenção possui a peculiaridade de ter sido tomada a partir de um ponto de vista preciso, único capaz de restituir a totalidade da imagem virtual, que Rouse cria no espaço. A intervenção pictórica que realiza no espaço expande relações do lugar com sua identidade e memória pelo envolvimento direto com a arquitetura.

O termo *site-specific* integra o vocabulário da arte contemporânea associado a determinadas práticas artísticas que tiveram na base de seus processos uma profunda reflexão e reconsideração crítica sobre os processos de produção, difusão e comercialização inerentes ao sistema da arte. Hoje, no entanto, o termo permanece na teoria e na prática da arte adquirindo novas configurações e amplitude de significados, indicando outras direções e sentidos na História da Arte.

Na arte atual as intervenções, os *sites-specifics* e as instalações sinalizam uma tendência nas produções contemporâneas de se voltar para o espaço incorporando-o

à obra com a finalidade de desconstruir a identidade do lugar, habitando-o de maneira não previsível e, nesse sentido, o processo que Rousse realiza *in situ* é exemplar: embora intervenha em prédios abandonados que identifica e interfere em diversos lugares no mundo, sua matéria prima é o espaço, onde projeta uma imagem mental que desenha e pinta chão, paredes e teto. Essa imagem que no espaço tridimensional existe em estado virtual, será revelada *in visu*, na imagem fotográfica.

Sua escolha por edifícios abandonados, rejeitados, seguidamente degradados, e prestes a desaparecer são como uma metáfora da degradação causada pelo tempo e pela impermanência de todas as coisas.

Transfigurando esses lugares em obra de arte, Rousse lhes atribui uma nova vida efêmera e lhes confere permanência indeterminada na imagem fotográfica. As figuras pintadas por Rousse, nesses lugares, evocam anamorfoses, isto é, um modo de figuração estilhaçado no espaço. A intervenção *in situ*, somente poderá ser restabelecidas *in visu*, na imagem fotográfica tomada a partir de um certo ponto de vista que o artista se coloca restabelecer os fragmentos estilhaçados no espaço em uma única forma que re-significa totalmente o lugar.

Para mim a anamorfose nada mais nada é que uma ferramenta, como o pincel quando eu desenho, uma forma na arquitetura quando construo ou quebro uma parede. Nada além de uma simples ferramenta visual. Como minha máquina fotográfica. Para mim existe uma conjugação no fato de utilizar a anamorfose e a fotografia. Quando se olha minhas fotos, não existe nenhum efeito de anamorfose.¹⁰

¹⁰ <http://www.georgesrousse.com/informations/textes.php>

De fato, a anamorfose é parte do processo construtivo do trabalho do artista, é ferramenta na medida que Rousse se utiliza de seu processo de projeção para obter o efeito visual desejado no lugar e inscrever a figura geométrica no espaço da fotografia.

Diante das fotografia de Rousse, nossas certezas e hábitos perceptivos são perturbados pela união, na imagem final, de três espaços: ao espaço real no qual intervém o espaço fictício utópico que ele imagina depois constrói pacientemente no lugar, e esse novo lugar ao qual se superpõe um novo espaço que só advém no momento da tomada fotográfica e que só existe pela mediação da fotografia.

Para além de um simples jogo visual essa fusão enigmática dos espaços na imagem fotográfica coloca em abismo, de maneira vertiginosa, a questão da reprodução do real pela fotografia. E denuncia a fratura que existe entre percepção e realidade, entre imaginário e real.

Dionísio Gonzáles¹¹

Na série Favelas, o artista registra diversas favelas brasileiras, Santo Amaro, Heliópolis, Ipiranga, Boquerão e, nessas imagens insere, em meio aos barracos improvisados da favela, construções arquitetônicas de inspiração contemporânea.

Ao contrário das fotomontagens de Hockney, as fotografias em grandes formatos de Dionísio Gonzáles

¹¹ Para conferir as idéias propostas no artigo, com imagens das obras de Rousse, remeto ao site do artista: <http://www.dionisiogonzalez.es/>

são apresentadas sem emendas, como se fossem produto de uma única tomada. À primeira vista identificamos panoramas bem elaborados de favelas da periferia de São Paulo, porém a observação mais acurada revela dados inusitados na aglomeração desordenada das construções: entremeado nessas configurações de barracos improvisados com material reciclado, surgem estruturas arquitetônicas elaboradas com materiais provenientes da mais apurada tecnologia contemporânea. O que Gonzáles produz, em imagens, são atualizações sobre o possível. O possível, explica Levy,¹² (LÉVY, 1996, p. 16) “é uma real fantasmático, latente”. Dessa maneira, o artista realiza, digamos assim, uma proposta pessoal de ‘arquitetura sustentável’ *in virtus, sem referência no real*.

Utilizando recursos tecnológicos, o artista reconstrói digitalmente as favelas por meio de uma prática tão antiga quanto a fotografia: o falseamento do referente através da manipulação.

A palavra manipulação é geralmente associada a conotações pejorativas mas, nesse caso, as fotografias de Dionísio Gonzáles operam essa mão dupla: de anunciar uma proposta nova enquanto denunciam um *status quo*.

Essas anômalas hibridações do precário com a arquitetura modular carrega explicitamente uma provocação: é necessário pensar novas categorias críticas capazes de refletir sobre o conflitante modo de habitar nas grandes cidades.

¹² LÉVY, Pierre. *Op. cit.*

Referências bibliográficas:

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano : artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1996.

HOCKNEY, David. Ma façon de voir. Traduzido do inglês para o francês por Pierre Saint-Jean. Thames & Hudson : Paris, 2005.

LÉVY, Pierre. O que é virtual ? Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 1996.

ROGER, Alain. Court Traité du paysage. Paris : Ed. Gallimard, 1997.

Sites

<http://www.dionisiogonzalez.es>

<http://www.georgesrousse.com>

<http://www.hockneypictures.com>

Sandra Rey

Artista Plástica, professora do Departamento de Artes Visuais e na área de Poéticas Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pesquisadora CNPq. Pesquisa e produz fotografias grande e pequenos formatos, vídeos, instalações, livros de artista. Realiza curadorias. Escreve textos e artigos sobre processos de criação artística em Artes Visuais. Coordena o grupo de Pesquisas "Processos Híbridos na Arte Contemporânea" (UFRGS/CNPq).