LUIS MORAES COELHO

INSTALAÇÕES DE CÂMERA ESCURA

EM ESPAÇOS COTIDIANOS:

o espaço modificado e a meta-câmera fotográfica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho.

São Paulo
2007

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca examinadora:

a Fernando Amaral,
que me ensinou a observar

AGRADECIMENTOS

ao prof. Dr. Geraldo Souza Dias pela confiança, apoio e orientação
à profa. Dra. Silvia Laurentiz e ao prof. Dr. Milton Sogabe pelas contribuições

à Galeria de Arte COPASA
à Galeria de Arte Gravura Brasileira
ao dep. de Fotografia da EBA-UFMG e à ESDI-RJ

a Matheus Roedel, Thiago e Carmela

aos amigos:

Cristiano Bickel

Adriano Simões

Breno Menezes

Daniel Kfour

Marlos Bakker

Ricardo Rios

Guilherme Maranhão e Daniela Picoral

André Spinola e Castro

Fabiana Werneck Barcinski e Philippe Barcinski

pela paciência, pela ajuda múltipla e pela acolhida.

à minha querida avó Lygia pelo carinho

aos queridos Eliana e Ronaldo

à minha mãe Lygia Marina

à minha companheira Carolina

*Ver no escuro todas as coisas que se passam externamente
sob a luz do sol, com suas respectivas cores*
(Giambattista Della Porta, 1558)

*... everything under the sun is in tune
but the sun is eclipsed by the moon*
(Roger Waters, Eclipse, 1973)

RESUMO

Esta dissertação parte de um levantamento sobre as possibilidades da câmera escura para lidar com as interferências na percepção do espaço e na formação da imagem fotográfica ao entrarmos em câmeras escuras instaladas em espaços cotidianos.

A experiência estética se divide em dois momentos. No primeiro, o habitante autoriza que um espaço de sua casa seja utilizado para instalarmos a câmera escura. Neste momento, vivenciamos juntos a modificação da percepção de um local familiar apenas interferindo na luz, ao receber a projeção do fluxo de imagem do espaço exterior. No segundo, levamos uma câmera fotográfica para dentro da câmera escura. A sobreposição de procedimentos na imagem resulta em fotos que recortam a experiência e aparentam ser irreais. Mas não são.

Palavras-chave:

câmera escura, imagem, instalação, percepção, fotografia, espaço.

ABSTRACT

This dissertation deals with a search for new uses of dark chambers (*camara obscura*). Our proposal deals with interferences in the perception of space and in the formation of photographic images when entering in *camara obscura* installed in daily places.

The aesthetic experience is divided in two moments. At first, the inhabitant authorizes us to install a dark chamber in one of his house's room. Then, we experience a change of perception of a known space only by interfering in its light, watching the outside space projecting over the inside surfaces. At second, we take a photographic camera inside and take pictures of the overlapping procedures. The images cut the space experience and do not seem to be from a real place. But they are.

Key words:

dark chamber, image, perception, installation, photography, space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Câmera escura portátil	p.23
FIGURA 2 - Câmera escura de escala humana	p.23
FIGURA 3 - " <i>Natural Magick</i> "	p.24
FIGURA 4 - " <i>Quarto de Hotel em Times Square</i> "	p.36
FIGURA 5 - " <i>Hotel em frente a Torre Eiffel</i> "	p.37
FIGURA 6 - " <i>Cabeças ao Cubo</i> "	p.40
FIGURA 7 - " <i>The Great Picture</i> "	p.41
FIGURA 8 - Imagem projetada por espelho côncavo	p.43
FIGURA 9 - " <i>Postdamer Platz</i> "	p.73
FIGURA 10 - " <i>Lochkamera Portraits</i> "	p.74
FIGURA 11 - Projeção de eclipse solar	p.85

META-CÂMERAS

IMAGEM 1	p.76
IMAGEM 2	p.77
IMAGEM 3	p.78
IMAGEM 4	p.79
IMAGEM 5	p.80
IMAGEM 6	p.81
IMAGEM 7	p.82
IMAGEM 8	p.83
IMAGEM 9	p.84
IMAGEM 10	p.85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.11
 CAPITULO I	
1. APONTAMENTOS ACERCA DA CÂMERA ESCURA	p.15
1.1 As mudanças no fazer e observar imagens em torno da câmera escura	p.16
1.2 A câmera escura na arte hoje	p.29
1.3 A câmera escura em relação à câmera fotográfica	p.43
 CAPITULO II	
2. A INSTALAÇÃO DA CASA-CÂMERA	p.50
2.1 Os espaços do cotidiano como local para a arte	p.53
2.2 A percepção do espaço modificado	p.59
 CAPITULO III	
3. A META-CÂMERA FOTOGRÁFICA	p.67
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.86
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.93
 APÊNDICE	
SOBRE A APRESENTAÇÃO DAS FOTOS	p. 95

INTRODUÇÃO

No início deste processo criativo, fomos guiados pelo desejo de lidar com a propriedade da luz que, ao passar por pequenos orifícios, gera projeções de imagens, naturalmente. Obtivemos nosso primeiro contato com este fenômeno atuando com fotografia e utilizando câmeras de orifício, também chamadas de *pinholes*. Foi a simplicidade de funcionamento destas *pinholes* que nos levou a estudar sobre o contexto da *Câmara Escura*, denominação de um aparato óptico, criado no século XVI, capaz de reproduzir artificialmente o fenômeno da projeção de imagem por orifícios.

Desenvolveram-se, ao longo do tempo, câmeras escuras de diversos tamanhos, que tanto utilizam orifícios quanto lentes para formar imagens, cada qual apresentando características específicas, que serão examinadas em detalhe nas seções I e III do primeiro capítulo desta dissertação. Foram, por exemplo, as câmeras escuras em formato de caixa, dotadas de lentes, que os inventores da fotografia adaptaram diretamente a seus inventos, no início do século XIX. Embora a passagem de ser um aparato óptico visualizador para se tornar um aparato produtor de imagens fixas sobre superfícies materiais, ou seja, para se tornar uma câmera fotográfica, não foi tão direta quanto aparenta.

Examinaremos, na mesma seção, a relação entre os aparatos ópticos e as mudanças que estes implicam no modo de ver e produzir imagens,

delineando as origens de nossas câmeras atuais e o surgimento do conceito ideológico que sustenta grande parte das imagens que consumimos hoje.

Ainda na seção I do primeiro capítulo, citamos as primeiras câmeras escuras que foram construídas em espaços arquitetônicos e que utilizavam apenas um pequeno orifício na parede para projetar imagens internamente com a luz do exterior. É esta possibilidade de criar um espaço em que se pode entrar e visualizar imagens que nos parece fascinante. O fato de não utilizar lentes para produzir as projeções nos atrai ainda mais. Também nos chama à atenção o quanto que, nos dias atuais, em que temos acesso a dispositivos poderosos para produção de imagens, que convivemos com a tecnologia dos meios digitais, conseguimos permanecer tão distantes das propriedades da luz. Decidimos, por isso, nos concentrar na produção de câmeras escuras de grandes dimensões, dotadas de orifício para a formação da imagem.

Passamos, a partir disso, a nos questionar se, dentre os antigos atributos filosóficos da câmera escura, resiste o potencial necessário para que sejam formuladas novas aplicações que se sustentem frente aos atuais meios tecnológicos e às experiências estéticas contemporâneas que estamos mapeando. Quais as possibilidades que se abrem deste encontro entre o modo antigo e o novo, entre o aparato simples e o programado, entre o fenômeno óptico natural e os captadores digitais? Pode a câmera escura, com toda sua carga histórica, ter sua utilização renovada, capaz de deflagrar novas questões na sociedade de hoje? Uma vez que seu funcionamento já foi amplamente descrito pela ciência, usufruído no passado e que, aparentemente, não oferece

mistérios. Por que, então, trazê-la de volta para o âmbito da experimentação estética? E, ao fazê-lo, como renovar-lhe o fôlego ao ser reinserida em nosso contexto cultural? Ao nos debruçarmos sobre certos aspectos deste contexto, ao longo de todo o capítulo I, pretendemos delinear o pensamento em relação a algumas destas perguntas que nos prepararão para a proposta da experiência estética que apresentaremos nos capítulos II e III.

Na seção II do capítulo I, partimos para a leitura de obras de artistas contemporâneos que julgamos pertencer a este universo de investigação. É também nesta seção que lidamos com a relação entre artista e instrumento produtor, atentos à nossa postura frente ao risco de nos tornarmos meros funcionários executores das demandas de nossas sofisticadas ferramentas.

Aprofundamos o exame das possibilidades da câmera escura, assim como suas aproximações e diferenças relacionadas à câmera fotográfica, na seção III do capítulo I, acertando o contexto técnico para a proposta de experiência estética desenvolvida nos capítulos seguintes.

No capítulo II, apresentamos a *Casa-Câmera*, instalação de câmera escura que visa modificar a aparência de um espaço privado diante dos olhos de seu morador. Discorreremos, neste capítulo, sobre a relação que se estabelece entre nós e o morador, examinando as implicações de se interferir dentro de um espaço repleto de referências pessoais, totalmente diferente de um espaço com características institucionais. Trazemos também as contribuições absorvidas de uma vivência efêmera da instalação e da fruição estética percebida por todo o

corpo concentrado em perceber espaço modificado, não apenas através da visão, mas por um novo modo de atenção.

Após os desdobramentos da vivência, no capítulo III, levamos para dentro da câmera escura a câmera fotográfica, a fim de criar um sistema produtor de imagens que sobrepõe procedimentos distintos, embora, historicamente interligados. O sistema da *Meta-Câmera* produz fotos que captam imagem dentro de imagem. Com ele, fragmentamos o tempo, o espaço e a nossa presença dentro da Casa-Câmera. Queremos poder expandi-la, levá-la além de sua vivência efêmera, porém, depois que for desmontada, quando nos restarem apenas as fotos para olhar, será impossível conseguir retornar plenamente à *Casa-Câmera*.

Ao olharmos as fotos, elas nos encerram dentro de um retângulo que contém uma imagem de seu exterior e seu interior, simultaneamente. O olhar, aprisionado, mergulha no labirinto mágico das superfícies que pretendem representar algo.

CAPITULO I

APONTAMENTOS ACERCA DA CÂMERA ESCURA

Neste capítulo pretendemos refletir em torno da câmera escura, visando embasar a argumentação dos capítulos posteriores que irão tratar diretamente da nossa investigação artística. Articulamos as questões deste capítulo em três seções: a primeira se concentra nas mudanças de abordagem da câmera escura ao longo da história e as conseqüências para a arte visual desde o seu surgimento no século XVI até os aparatos digitais, investigando sua herança técnica e ideológica; a segunda apresenta como percebemos a presença da câmera escura na arte produzida nos dias de hoje posicionando a relevância de compreendê-la no contexto contemporâneo; e a terceira aborda questões intrínsecas ao uso e ao funcionamento da câmera escura, para que possamos diferenciá-la da câmera fotográfica e do sistema que a utiliza.

Teremos, então, elementos de subsídio para a argumentação, trazida no segundo capítulo, sobre a vivência dentro de câmeras escuras instaladas em espaços cotidianos, que chamamos de *Casa-Câmera*, e como estas afetam a percepção do outro. No terceiro capítulo, investigamos a nova situação da imagem bidimensional que resulta da câmera escura e da câmera fotográfica funcionando juntas, uma dentro da outra, criando um novo sistema produtor de imagens, ao qual chamamos de *Meta-Câmera*.

1.1 As mudanças no fazer e observar imagens em torno da câmera escura

As propriedades ópticas da câmera escura não se modificaram ao longo dos séculos. O mesmo não podemos dizer da subjetividade do observador nem do modo como a sociedade produz e consome imagens, profundamente afetados pelas mudanças, tanto no uso prático quanto na abordagem filosófica, em torno dos aparatos ópticos, dentre eles, a câmera escura.

A maioria das imagens que consumimos hoje e que dominam nosso cotidiano é produzida, segundo o filósofo Vilém Flusser¹ (2002) e Arlindo Machado² (2001), por aparelhos cujo programa³ se baseia em determinados conceitos a respeito do mundo e cujo produto, denominado imagem técnica por Flusser, constitui sua plena materialização. Quais são e de onde se originam tais conceitos? Acreditamos que estes conceitos evoluíram diretamente de idéias sobre o ser humano e sobre o modo de produzir imagens que começaram a tomar corpo no século XV, amadureceram com a invenção da fotografia e prosseguiram sendo elaborados até dominar também os meios atuais, como afirma Machado:

¹ FLUSSER, Vilém. Nascido na Tchecoslováquia, Vilém Flusser (1920-1992) escreveu ensaios sob influência do existencialismo e da fenomenologia com enfoque predominante na filosofia da comunicação e na produção artística. Fluente em diversas línguas, entre elas alemão, francês e português, Vilém Flusser residiu no Brasil durante os anos 60 e lecionou na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

² MACHADO, Arlindo. Arlindo Machado é professor doutor da Universidade de São Paulo e professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, possui experiência nas áreas de Artes e Comunicação, com ênfase em Estética e Linguagem do Vídeo, atuando principalmente nas artes eletrônicas, arte e tecnologia, video-arte e imagem eletrônica.

³ As definições dos conceitos de aparelho e de programa denominados por Flusser (2002) são aprofundadas na seção II do capítulo I desta dissertação.

"Flusser se refere amiúde à imagem fotográfica, por considerá-la o primeiro, o mais simples e ao mesmo tempo o mais transparente modelo de imagem técnica, mas sua abordagem pode ser facilmente aplicada a qualquer espécie de imagem produzida através de mediação técnica, inclusive às imagens digitais" (MACHADO, 2001, P.37)

As idéias modificadoras da "maneira de figurar o mundo sobre uma superfície bidimensional" (COUCHOT, 2006, p.29) surgem a partir da formatação da perspectiva de projeção central. Segundo o artista francês Edmond Couchot⁴ (2006), a divulgação do método teórico e prático de pintura formulado por Leon Battista Alberti, em 1435, fornece um alicerce para a pintura ocidental ao descrever em "síntese audaciosa" o método analítico original onde

"O essencial se apóia nesta célebre definição: o quadro é uma interseção da pirâmide visual constituída pelo conjunto de raios que ligam o olho a cada ponto da superfície das coisas percebidas pelo olhar. Alberti propõe aos pintores regras geométricas claras e simples para construir esta pirâmide e principalmente para definir o ponto de fuga ao horizonte das linhas perpendiculares ao plano do quadro." (COUCHOT, 2006, p.28)

Deste contexto ideológico, Couchot (2006) destaca dois conceitos originados no método de perspectiva linear que podemos reconhecer presentes até hoje nos meios produtores de imagem, embora sob abordagens modificadas desde o tempo de Alberti. São eles: um *centro organizador* rigorosamente definido e o *automatismo* da produção. Ambos estão presentes, como veremos, na câmera escura.

⁴ COUCHOT, Edmond. Artista e teórico envolvido com as relações entre arte e tecnologia, Couchot é professor emérito na Universidade de Paris 8 e co-fundador do Departamento de Artes e Tecnologia da Imagem.

O primeiro conceito se apresenta pela invenção de um sistema construtivo de imagens baseado em conhecimentos matemáticos e ópticos. Este sistema permite transpor o traçado de raios luminosos que cortam o espaço tridimensional e ligam "o olho a cada ponto da superfície das coisas percebidas pelo olhar" (COUCHOT, 2006, p.28) em projeções a serem desenhadas sobre um plano bidimensional. Com isto a pintura, que lidava até então com signos e valores marcadamente simbólicos, sem compromisso extremo com a realidade meramente visual, passa a sofrer a imposição de "um *centro organizador* [da imagem] rigorosamente definido e que se confunde com o olho" (idem. p.29), seja este tanto o olhar de quem cria quanto o de quem observa.

Alberti inventa um dispositivo de auxílio ao pintor, segundo Couchot (2006, p.28), chamado *intersector*. Curiosamente, o surgimento do *intersector* antecede em cento e vinte anos o surgimento da câmera escura, além disso, seu funcionamento é muito semelhante ao da câmera lúcida⁵, um invento muito posterior, que somente será conhecido no século XIX.

Couchot (2006, p.29) descreve o uso do *intersector* como sendo um quadro dotado de trama quadriculada de fios, graças ao qual "o pintor capta – 'mede' – com precisão os contornos do objeto, ele os desenha, ou, como diz Alberti, ele os *circunscreve*", tomando cuidado para não modificar a posição do olho ou deformará a aparência dos objetos.

⁵ Patenteada em 1806 pelo cientista inglês William Hyde Wollaston, a câmera lúcida é um aparato óptico utilizado para o desenho onde a imagem é visualizada diretamente através de primas e espelhos e não há um compartimento fechado como na câmera escura e cuja prática motivou grande parte do estudo de David Hockney apresentado no livro *Conhecimento Secreto* (2001). Câmera Lúcida (traduzido no Brasil como Câmera Clara) é também o nome do livro de Roland Barthes sobre fotografia.

Ao alinhar o olho e a mão do pintor com o centro organizador da imagem, sobrepondo-os, o uso do intersector estabelece uma relação de coerência entre a imagem e o funcionamento do olho que viabiliza também a decodificação das representações bidimensionais por parte de quem observa as imagens produzidas. Ao olhá-las, é facilitado ao observador o ato de projetá-las no repertório de sua imaginação que, apesar de ter sido construído sob um contexto tridimensional da vivência do mundo, consegue lhes restituir as dimensões abstraídas, ponto a ponto, mentalmente. Com isto, segundo Crary (2001, p.27), a imagem, que passa a conter o método construtivo do olho, determina também "um novo status para o observador" (trad. nossa) e este passa a ter seu próprio olhar convocado a participar ativamente da compreensão da imagem.

Com o método perspectivista, inicia-se uma relação que tende a fundir cada vez mais os laços entre criador, aparato construtor, imagem e observador. Devemos ressaltar, entretanto, que neste momento a imposição de um centro organizador feita pelo intersector é apenas o início de um processo que despersonaliza a singularidade do pintor e nem se aproxima do que ocorre quando a fotografia é inventada, um aparato capaz de produzir imagens mesmo sem a ação da criatividade humana. Couchot (2006) se detém sobre este momento inicial para examiná-lo detalhadamente, mostrando que o pintor, enquanto sujeito criador da obra, passa a ser exigido de modo duplo:

"O pintor, como autor do quadro, é a associação contraditória e complementar destes dois componentes do sujeito. Um sujeito

aparelhado – um sujeito-NÓS – e um sujeito singular, fortemente individualizado – um sujeito-EU". (COUCHOT, 2006, p.30)

Se por um lado surge um "trabalho maquínico" a ser compartilhado por outros pintores que utilizarem o aparelho óptico e geométrico, gerando o que Couchot (2006, p. 30) chama de sujeito-NÓS, por outro lado o pintor necessita que "se diferencie dos outros pintores na sua maneira de ser e de ver e que afirme sua singularidade" no chamado sujeito-EU, defende Couchot, que prossegue demonstrando o que possivelmente ocorreu ao longo da história da arte para que este rastro de influência do uso de aparelhos fosse pouco percebido por tanto tempo:

"É este componente do sujeito [EU] que aparecerá nos cursos de história da arte como característica da *subjetividade* e que fará esquecer, muito seguidamente, que o sujeito se determina também por parte do NÓS." (IDEM, p.30)

A partir desta visão, podemos, então, trazer o comentário de Machado⁶ (2001) acerca da dificuldade de se construir parâmetros para julgar a arte contemporânea aparelhada e expandi-lo até o momento do surgimento dos aparatos ópticos, quando se começou a desvalorizar o componente de sujeito-NÓS na criação de obras de arte. Com base neste comentário, poderemos compreender melhor a sua origem e os danos que subestimar a ação do aparelho pode causar diante das possibilidades de compreensão de obras de arte.

⁶ Página 32 desta dissertação.

Este sujeito-NÓS está diretamente ligado ao segundo conceito trazido pela perspectiva linear destacado por Couchot que foi promover "um certo automatismo, sem comparação com os procedimentos anteriores, liberando ainda parcialmente, mas consideravelmente, o olho e a mão do pintor" (COUCHOT, 2006, p.29), assim como o olho do observador, de uma parte importante do processo pictórico.

A viabilidade de o automatismo agir sobre o ato do observador de decifrar suas projeções mentais está claramente vinculada ao instrumento construtivo e sua afinidade com o olho. Podemos, agora, dizer que este automatismo irá acompanhar as modificações dos aparatos, afirmando-se com o surgimento da câmera escura e culminando com a fotografia, quando então o olhar se iguala completamente ao quadro visível por dentro do visor do aparelho, tornando a visão do criador idêntica à "visão" do aparelho e também à do observador. O automatismo nascido da perspectiva resulta num eficiente sistema multiplicador de imagens, sempre favorável aos funcionamentos do olho e da mente que as decifra. Com a fotografia, o centro organizador e o automatismo chegam à sua eficiência máxima, como define a escritora americana Susan Sontag⁷:

"O resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens". (SONTAG, 1987, p.13)

⁷ SONTAG, Susan. A nova-iorquina Susan Sontag (1933-2004) escreveu romances, peças e ensaios, foi ativista pelos direitos humanos e a liberdade de expressão. Suas monografias Sobre Fotografia (1997) e Diante da Dor dos Outros (2003) reúnem pensamentos críticos valiosos sobre os usos da fotografia e seu impacto na sociedade. (fonte: <http://www.susansontag.com/>)

Apesar da relação direta entre o automatismo e uso de aparatos, os primeiros testemunhos sobre a prática de como criar projeções com aparatos ópticos surgem nos experimentos iniciais com espelhos do inglês Roger Bacon⁸, em 1268, e de seu contemporâneo Witelo⁹ (HOCKNEY, 2001, P.206), quase dois séculos antes de surgir a proposta do centro organizador e do automatismo trazida pelo método de Alberti. Podemos, entretanto, perceber que tais experimentos se concentram no uso de espelhos côncavos, cujo funcionamento certamente é fascinante e será muito explorado, simultaneamente à câmera escura. Porém, espelhos não são pontos centrais, são superfícies, portanto, não transmitem, de modo tão simples e claro quanto faz uma câmera escura, o conceito de que um centro organizador é capaz de gerar imagem.

Dentre os documentos históricos apresentados pelo pintor inglês David Hockney¹⁰ (2001), o conhecimento sobre o fenômeno natural reproduzido dentro da câmera escura existe desde o século IV a.C., citando anotações de Aristóteles e de filósofos chineses, mas somente será retomado e transmitido com os estudos práticos do árabe Alhazan, por volta do século XI d.C., cujo

⁸ BACON, Roger. Bacon (1214-1294) foi um dos freis franciscanos mais famosos de seu tempo. Filósofo inglês, foi um dos primeiros europeus a defender o método científico moderno, escreveu tratados de matemática, alquimia e óptica, incluindo uma discussão sobre a fisiologia da visão, a anatomia do olho e do cérebro, considerando a luz, a distância, a posição e o tamanho, a visão direta, a visão refletida, a refração, espelhos e lentes. A Bacon é creditada a invenção da lente de aumento. (fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Bacon em 08/09/2007)

⁹ WITELLO. Witelo (aprox.1230-1280) foi teólogo, físico, matemático, filósofo e precursor da psicologia da percepção. (fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Witelo> em 08/09/2007)

¹⁰ HOCKNEY, David (1937). Hockney defende em seu livro *O Conhecimento Secreto* (2001) que o uso da óptica teria influenciado a pintura de modo muito mais amplo do que geralmente é assumido e atribui isto ao fato de os historiadores estarem afastados da prática, portanto menos aptos a resgatar o vestígio de técnicas e métodos que não tenham sido claramente documentados. Hockney foi acusado de inconsistência em seus argumentos. Não nos interessa aqui especular sobre as possibilidades desta polêmica, mas utilizar a ampla pesquisa de Hockney sobre aparatos ópticos e algumas de suas conclusões retiradas da reconstrução prática destes aparatos, sem necessariamente atribuí-las a algum pintor ou obra histórica.

"manuscrito foi o estopim de um surto de pesquisas ópticas na Europa do século XIII" (HOCKNEY, 2001, p.205) e cujo experimento será repetido por Leonardo Da Vinci (IDEM, p.206), investigando a trajetória da luz de velas através de orifícios dentro de um quarto escuro.

Fig. 1
Uma das primeiras representações conhecidas
da caixa câmara escura 1685.
(HOCKNEY, 2001, p.203)

Fig. 2
Uma das primeiras representações conhecidas
do quarto câmara escura com orifício
(HOCKNEY, 2001, p.208)

Fig. 3
Capa do Livro Natural Magick,
de Giambattista Della Porta, 1558.
(<http://homepages.tscnet.com/omard1/jportat5.html>,
acesso em 03 jun 2007.)

Duas das primeiras representações apresentadas por Hockney (2001) que demonstram o funcionamento da câmera escura são a ilustração de Gemma Frisius¹¹ (fig.2), de 1544, e trechos retirados da edição de quatro volumes de *Magiae Naturalis* (fig. 3) escrito por Giambattista Della Porta¹², em 1558, que reproduzimos em parte, abaixo:

"Preciso é cerrar todas as janelas do quarto, e fará bem vedar, outrossim, todas as fendas, para que a luz filtrada não ponha tudo a perder. Fazei tão somente um buraco, que há de ter a largura e o comprimento da mão; sobre ele fixai uma plaqueta de chumbo ou latão, e colai-a, da espessura de um papel; abri um buraco circular no meio, do tamanho de vosso dedo mínimo: defronte dele, erguei uma parede de

¹¹ FRISIUS, Gemma. Também chamado de Reiner Gemma, Frisius (1508-1555) foi matemático, cartógrafo e construtor de instrumentos, como globos terrestres, astrolábios e de auxílio para matemática. (fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Gemma_Frisius em 09/09/2007)

¹² PORTA, Giambattista della. O napolitano Porta (aprox. 1535-1615) publicou, em 1558, diz-se que aos quinze anos de idade, quatro volumes do *Magiae Naturalis*, um compêndio de assuntos variados tais como alquimia, matemática, astrologia, meteorologia, filosofia natural e temas do ocultismo. O conteúdo de seus livros pode ser lido em tradução para o inglês no site: <http://homepages.tscnet.com/omard1/jportat5.html> (visitado em 10/09/2007)

papel branco, ou de roupa branca, de modo a veres tudo quanto seja feito lá fora no sol, e quem ande nas ruas, como nos Antípodas, e o que é direita será esquerda, e todas as coisas modificadas; e quanto mais distanciadas do buraco, maiores aparecerão." (PORTA *apud* HOCKNEY, 2001, P. 208)

Esta descrição detalhada aliada à gravura descritiva de Fisius demonstram o amplo conhecimento sobre a câmera escura na época e ajudam a disseminar o domínio sobre o fenômeno.

Se o automatismo, nascido da prática do intersector, é falível e irregular, pois depende do rigor do olhar, ao surgir a câmera escura, este sofre enorme mudança. Com ela, a estabilidade do centro organizador não depende mais do olho do criador, pois funciona mesmo que não haja alguém a olhá-lo, automaticamente, e possibilitando mais segurança ao traçado de formas e objetos. Doravante, causando mais impacto do que isto, a projeção real se impõe como imagem viva, podendo ser visível a todos, pintor e observadores, antes mesmo de virar pintura.

A descrição de Della Porta (1558) nos faz imaginar a construção e o uso de uma câmera escura por puro deleite estético e entretenimento social:

"Nada pode ser mais aprazível de contemplar, a grandes homens, e doutos, e pessoas engenhosas; Que num quarto escuro tapado por folhas brancas, poder-se-á ver tão nítida e manifestadamente como se diante dos olhos, caçadas, banquetes, exércitos inimigos, peças e tudo o mais que se deseje." (PORTA *apud* HOCKNEY, 2001, P. 209)

Posteriormente, no início do século XIX, a câmera escura perde radicalmente o atrativo com o surgimento de aparatos ópticos mais coerentes com o funcionamento do olho humano, tais como o estereoscópio, segundo

Crary (2001). Duas décadas antes do surgimento da fotografia, como ficou conhecido o momento em que se descobrem diversos métodos fixadores de imagens ópticas, modifica-se o aparato protagonista da metáfora filosófica da visão, representada até então pela câmera escura, dominante tanto no meio científico quanto em atividades sociais. A câmera escura passa a ser duramente questionada e chamada de escamoteadora da verdade. (CRARY,1990)

Isto se dá porque a invenção do estereoscópio (e da imagem estereoscópica, principalmente) apresenta imagens duplas capazes de efeitos muito mais próximos da visão humana, permitindo uma surpreendente profundidade tridimensional, enquanto que a câmera escura, em comparação, mostra uma imagem plana e invertida, portanto, irreal. Assim, passa a ser tratada como um objeto enganador e indesejável, modificando uma abordagem que vigorou durante pelo menos dois séculos como um modelo da visualidade.

Entretanto, este período histórico reserva uma reviravolta pouco valorizada pelos historiadores. Ao discorrer sobre a história da fotografia¹³, Newhall¹⁴ (2006) situa a existência da câmera escura apenas como a etapa tecnológica anterior e tratar-se de um objeto diretamente responsável pela invenção de Nicephore Niepce e pelo surgimento dos primeiros Daguerreótipos e Calótipos¹⁵. A fotografia é descrita como ponto culminante da busca pelo controle sobre a "imagem natural" (Newhall, 2006, p.11), um resultado

¹³ O fato histórico da invenção da fotografia é demasiado complexo para ser resumido apenas como resultante do aperfeiçoamento de um aparato, a câmera escura, aliado a descobertas de ordem físico-química.

¹⁴ NEWHALL, Beaumont. *The History of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 2006.

¹⁵ Invenções de Charles Mandé Daguerre e Henry Fox Talbot, respectivamente, que marcaram as primeiras experiências fotográficas.

irreversível sobre os fenômenos ópticos derivados da câmera escura, sem que houvesse nisto conflito algum.

O espantoso deslumbramento ocorrido com a invenção da fotografia¹⁶ certamente não permitiu que se transmitissem para a câmera fotográfica os valores de desconfiança recém adquiridos em relação à câmera escura. Afinal, estava inventado um processo que se explicava pela capacidade de ser um *Pincel da Natureza*¹⁷, conforme descreve o título do livro contendo calótipos do precursor inglês Henry Fox Talbot, em 1844. Diante disso, a proliferação mundial da prática fotográfica não carregou consigo o pensamento reflexivo alertado por Cray (1990) para que se pudesse compreender melhor, e desde o princípio, o fenômeno com o qual se estava lidando. Mais uma vez, a elaboração filosófica separou-se do equipamento técnico que a alimentava. A sensação poderosa de capturar uma realidade visual ofuscou qualquer possibilidade de se conceber a fotografia como precursora de algo como "uma ação de ilusionismo engenhosamente escamoteado", já que a câmera fotográfica derivava diretamente da criticada câmera escura. Mesmo assim, o uso prático da câmera escura caiu rapidamente em desuso e suas características foram momentaneamente esquecidas.

Apesar deste abandono, é justamente este seu funcionamento monocular e invertido, refutado pela filosofia do começo do século XIX, que irá sobrepujar o

¹⁶ A o anúncio oficial da França sobre a invenção de Daguerre, em 1839, caracterizou-se por verdadeira corrida tecnológica fazendo despontar métodos tecnicamente diferentes em diversos pontos da Europa. Fora dos centros, o Brasil teve seu próprio processo criado pelo francês, residente em Campinas/SP, Hercules Florence que na época não obteve reconhecimento internacional (KOSSOY, Boris. *Hercules Florence 1833 - A Descoberta isolada da fotografia no Brasil*).

¹⁷ Este título nos parece exprimir claramente a estupefação diante do automatismo do processo.

funcionamento estereoscópico, ao ser apropriado maciçamente pela geração tecnológica seguinte, impulsionada pela fotografia. Embora, durante o século XIX, tenham existido também diversos modelos de câmeras fotográficas estereoscópicas despertando amplo interesse. Supomos que, provavelmente, a complexidade da visualização de suas fotos (sempre aos pares e acompanhadas de óculos visualizadores) dificultou sua disseminação e, por consequência, afetou seu desenvolvimento em escala industrial, enquanto que a imagem fotográfica da câmera monocular, que já tem seu código de perspectiva absorvido pela sociedade desde os tempos do intersector, expande-se rapidamente, auxiliada pela simplicidade de visualização e pelas técnicas em desenvolvimento para produção de cópias a partir de um negativo e de impressão com retículas de meio tom. Enfim, a grande discrepância entre câmera e olho humano, revelada pelo estereoscópio¹⁸, foi superada em razão da facilidade com que as imagens planas se multiplicavam, ao ponto de parecer inexistente.

É a partir do resgate dos vínculos conhecidos e das contradições aparentemente perdidas entre câmera escura e câmera fotográfica, apresentados nesta seção, que embasamos os capítulos II e III, a seguir, nesta dissertação, quando nos deteremos sobre as questões específicas de nossa produção artística, tanto na etapa da instalação *Casa-Câmera*, que modifica o ambiente cotidiano, quanto na etapa posterior, criando o sistema que articula

¹⁸ Hoje em dia, com avanços da tecnologia digital, há diversas pesquisas em andamento no sentido de retomar os visualizadores de imagens estereoscópicas, assim como monitores de imagem tridimensional que se modificam de acordo com a posição do observador, como se fosse uma holografia.

simultaneamente ambas as câmeras, condicionando uma a funcionar dentro da outra, que denominamos *Meta-Câmera*.

1.2 A câmera escura na arte hoje

Nesta seção apresentamos um enfoque da produção artística contemporânea, atentos à relação entre o artista e seu instrumento produtor, examinando as características da subjetividade criadora frente às implicações que os instrumentos complexos, repletos de potências criativas em seus procedimentos, podem contribuir para a obra artística. É do exame destes instrumentos atuais que pretendemos dar relevo à importância do resgate da câmera escura, apresentada na seção anterior, comentando possibilidades de atualização em sua abordagem e trazendo referências de artistas nos quais identificamos anseios semelhantes aos nossos.

É característico da vida na era pós-industrial, segundo Flusser (2002), convivermos com a proliferação de sistemas altamente complexos dos quais não tangenciamos seu funcionamento interno, nem jamais poderíamos desvendá-los totalmente caso tentássemos penetrá-los. Ao conteúdo estrutural deste tipo de sistema Flusser chama de *caixa-preta*. Embora não saibamos como funciona, a caixa-preta permite que um sistema seja dominado e assim possa executar diversas funções que desejamos – ou que tenhamos sido estimulados a desejar. A esta capacidade de executar funções se deve uma característica peculiar, a presença de um *programa*. Nele estão contidas as possibilidades do sistema.

Para Flusser, só é possível preservar a liberdade dentro de sistemas cujas possibilidades estão previstas se conhecermos e interferirmos diretamente no funcionamento dos programas. Veremos adiante que há outras maneiras de se conviver nestes sistemas, agindo com liberdade e criatividade.

O surgimento da caixa-preta pertence a uma nova categoria de relação do ser humano com seus modos de produção. Flusser (2002), parte do modelo de produção marxista onde, ora estávamos cercados de instrumentos e ferramentas, atuando como artesãos, ora submissos às máquinas trabalhando sobre a natureza para produzir objetos de consumo, atuando como proletários. O autor conclui que já não compete a este modelo explicar a atividade atual, hoje estamos concentrados em atividades como "produzir, manipular e armazenar símbolos" (FLUSSER, 2002, P.22) a fim de produzir mensagens informativas. No caso de nossa produção artística em torno da câmera escura, produzimos mensagens na forma de imagens de duas naturezas, seja de natureza efêmera contida nas instalações de câmera escura, seja de natureza durável por meio da fotografia.

Esta nova atividade, que não pertence mais a instrumentos ou máquinas tradicionais, é desenvolvida com o que Flusser (2002) chama de *aparelhos*. Aparelhos se diferenciam de instrumentos e máquinas porque não exercem trabalho meramente mecânico. Aparelhos contêm programas. Experimentar as potencialidades dos aparelhos é muito diferente de manusear uma ferramenta. Esta experiência promove uma atividade lúdica em si além da atividade meramente produtiva caracterizando uma mudança no modo de ser do ser

humano frente a seus produtos, deixando de agir como operário e passando a ser, nos termos de Flusser, um funcionário.

Ao nos aprofundarmos na exploração das possibilidades do programa, cria-se um amálgama entre funcionário e aparelho. Ao analisarmos como se desenvolve a relação dialética contida neste amálgama, Flusser (2002) faz um alerta contra os perigos de um automatismo decorrente da capacidade de repetição, de uma perda de liberdade de escolha por causa do direcionamento de tarefas e de uma possibilidade de esgotamento dos programas uma vez que oferecem a possibilidade de executar tarefas baseadas em parâmetros pré-determinados.

Arlindo Machado (2001) discorda que o esgotamento dos programas constitua um perigo real e questiona:

"Quais aparelhos, suportes ou processos técnicos tiveram suas possibilidades esgotadas? Mesmo a fotografia, com mais de um século e meio de prática efetiva, além de uma utilização generalizada em todas as esferas da produção humana, ainda não está esgotada, e é difícil imaginar que algum dia possamos dizê-lo." (Machado, 2001, p.44)

Concordamos com Machado (2001) ao argumentar que dificilmente o programa se esgota. Mesmo Flusser (2002), apesar de seus próprios alertas, indica que há escapatória para os perigos que aponta. Para se preservar a liberdade operando dentro de sistemas programados é necessário desenvolver a capacidade de "jogar contra o aparelho" (Flusser, 2002, p.75), experimentando a potencialidade do programa. Machado propõe que não é exclusivamente jogando contra o aparelho, tentando sabotar seu funcionamento previsível, que

preservaremos nossa liberdade de ação. É possível ao artista utilizar os programas de maneira criativa. Para Machado (2001, p.44), as possibilidades se multiplicam ao longo da prática e do envolvimento entre funcionário e aparelho, na crença de que "sempre existirão potencialidades adormecidas e ignoradas que o artista inquieto acabará por descobrir", podendo assim jogar contra ou a favor do aparelho.

Jonathan Crary¹⁹ (1992, p.2) reforça que é preciso conhecer esta relação e investigar como se dá o amálgama entre funcionário e aparelho, pois o corpo pode estar se tornando um mero componente de novos aparelhos de diversas escalas, sejam máquinas ou economias, e a subjetividade pode estar "assumindo uma precária condição de interface entre sistemas racionalizados de troca e de redes de informação" (trad. nossa).

Para Machado (2001), o risco maior que se corre com a atuação artística envolvendo aparelhos dotados de programas é:

"Uma certa degradingolada da noção de *valor* em arte: os juízos de valor se tornam frouxos, assim como ficamos cada vez mais condescendentes em relação a trabalhos com mediação tecnológica, porque não temos critérios suficientemente maduros para avaliar a contribuição de um artista" (Machado, 2001, p.42)

Para o autor é como se, no resultado da obra, não só o artista, mas também o observador, perdessem o contorno definido entre o que são as contribuições individuais e aquelas programadas no aparelho. Isto reforça a

¹⁹ CRARY, Jonathan. Graduado em História da Arte e Filme /Fotografia, professor doutor em História da Arte na Columbia University, NY, foi professor visitante em Princeton e Harvard, Crary tem publicações sobre cultura e arte contemporânea e é editor fundador da Zone Books, especializada em história, teoria da arte, política, antropologia e filosofia.

necessidade de se aprofundar nas relações entre artista e aparelho assim como conhecer as possibilidades contidas nos programas.

Flusser (2002) defende que o caminho para escapar das armadilhas do aparelho é a interferência dentro do programa, sem citar, no entanto, exemplos de como fazê-lo. Machado (2001) critica este posicionamento de Flusser buscando referências baseadas em Couchot (1990):

"Alguns casos em que o artista, mesmo trabalhando com programas comerciais e aparelhos que não pode modificar, é suficientemente esperto para trazer o computador para seu domínio, em vez de se deslocar para o domínio pouco conhecido da informática" (MACHADO, 2006, p.43).

E segue apresentando uma série de artistas contemporâneos²⁰ com tipos variados de abordagem utilizando a hibridização de recursos, sempre mesclando uma cultura sofisticada a uma sólida formação científica, alguns escolhendo entre interferir no funcionamento do programa, outros executando-o conforme suas regras. Não rara tem sido a união de competências para desenvolver trabalhos em parceria, uma característica da experiência estética contemporânea.

Se a era pós-industrial nos oferece possibilidades programadas em todas as áreas, se em tudo há um viés de modelo e previsibilidade, e se isto dificulta a construção de critérios maduros para avaliar as contribuições valiosas dos

²⁰ Algumas obras híbridas citadas por Machado (2006) são o vídeo *Gesänge des Pluriversums* (1986-88) do alemão Peter Weibel que pode ser assistido no site da Medien Kunst Archiv (<http://87.193.163.99/> 10/09/2007) e o vídeo do polonês Zbigniew Rybczynski, *Steps* (1993-94) que mescla imagens de turistas norte-americanos a um filme de Serguei Eisenstein. Rybczynski também é autor do curta-metragem de edição complexa contendo múltiplas camadas, vencedor do Oscar *Tango* (1983).

artistas, como poderemos estabelecer tais critérios? Machado (2001, p.121) defende que iremos encontrar "a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas" ao investigarmos a natureza da fotografia, mesmo sabendo que ainda não a compreendemos totalmente, passados quase duzentos anos de sua invenção. Defendemos também que para compreender melhor a natureza da fotografia faz-se necessário conhecer a câmera escura, indo além da abordagem sobre o funcionamento técnico, conhecendo as alterações do ponto de vista filosófico pelas quais passou antes mesmo da invenção da fotografia.

As relações históricas²¹ existentes entre câmera escura e fotografia poderão trazer uma chave para desvendarmos a relevância da retomada da câmera escura nos dias de hoje. Na presente seção, estamos analisando quais as questões que surgem ao trazê-la para o nosso contexto cultural atual, seja na vivência do espaço tridimensional seja na aproximação com a fotografia. O uso de ambas, câmera escura e câmera fotográfica, já sofreu modificações consistentes desde o século XIX e, se ainda não compreendemos totalmente a natureza da fotografia, de certo que isto vale também para a câmera escura (Machado, 2001).

O atual sistema produtivo em torno da fotografia é realmente bastante complexo. A fotografia nasceu com a característica de ser um processo que contém uma parte mágica e uma parte científica. E toda magia consiste em aceitarmos que algo funcione sem que saibamos como funciona. Para Flusser (2002), todo aparelho que funciona como caixa-preta possui uma faceta mágica

²¹ Questões a serem aprofundadas no capítulo I seção II desta dissertação.

e outra extremamente técnica, desenvolvida a partir de textos científicos. É este lado científico dos textos que estrutura o esqueleto da caixa-preta, prevendo suas múltiplas possibilidades e permitindo a exploração do programa.

O artista cubano radicado nos Estados Unidos Abelardo Morell²², em sua obra intitulada *Paisagem com um quarto: Camara Obscura*²³ nos apresenta mais do que apenas fotos produzidas tradicionalmente pela câmera fotográfica. Produz fotografias dentro de ambientes transformados em câmeras escuras utilizando uma proposta técnica equivalente, embora com objetivos conceituais totalmente distintos, àquelas que produziremos com a *Meta-Câmera*²⁴.

Morell age subversivamente sobre o sistema fotográfico como um todo, jogando a favor e contra o programa ao mesmo tempo. O artista fotografa um fenômeno natural construído artificialmente que resulta numa imagem verídica, porém aparentemente ilusória que nos faz questioná-la devido ao caráter de vínculo com a realidade pressuposto na fotografia. A foto em si não contém truques digitais ou de laboratório, o programa do aparelho está intacto. É no ato de agregar a técnica da câmera escura ao procedimento fotográfico que o artista se posiciona. Instalado temporariamente em espaços arquitetônicos com vistas conhecidas de grandes cidades, como o Times Square, em Nova York, Morell fotografa as projeções das imagens da câmera escura sobre a topografia interna de paredes e objetos contidos nos espaços escolhidos por ele.

²² MORELL, Abelardo. Morell nasceu em 1948, graduou-se em Belas Artes em Yale University School of Art e leciona fotografia em Massachusetts College of Art, Boston.

²³ *View with a Room: Camara Obscura*, Abelardo Morell faz as primeiras fotos dentro de câmeras escuras em 1996.

²⁴ Será aprofundado no capítulo III desta dissertação.

Fig. 4
Imagem utilizando a técnica da câmera escura,
fotografia de Abelardo Morell,
Quarto de Hotel em Times Square, Nova York, 1997
(<http://www.abelardomorell.net/camera5.html>,
acesso em: 10 set 2007)

Ao resgatar a antiga técnica da câmera escura, Morell cria um novo procedimento dentro do fotográfico. Podemos dizer que Morell formulou um novo sistema produtivo dotado de um programa próprio que aceita o funcionamento do programa original envolvendo-o, porém, por inteiro num novo jogo óptico da realidade e nos oferece o seu produto em forma de fotografias. Este sistema mescla os valores tradicionais da fotografia com a nova percepção da realidade dentro de ambientes transformados em câmera escura com uma proposta visual que registra a sobreposição de duas imagens simultâneas, cuja compreensão de seus símbolos é dificultada por estarem orientadas em eixos invertidos, uma de cabeça para baixo em relação à outra.

Morell foi professor de fotografia e construía câmeras escuras para explicar os fenômenos óticos. Em entrevista²⁵, relata que este trabalho nasceu da vontade de fotografar o próprio processo fotográfico. Esclarece que suas intenções com este procedimento se desenvolveram no sentido de investigar os espaços arquitetônicos e sua relação com a cidade. A imagem da paisagem que se pode ver pela janela lhe interessa bastante e permitir que ela tome conta do espaço interno passa a ser um desafio instigante. A idéia de inverter a noção de que não são mais os ambientes que contém a vista da paisagem pela janela, mas sim que a paisagem é que domina os ambientes é um de seus motes.

Fig. 5
Imagem utilizando a técnica da câmera escura,
fotografia de Abelardo Morell
Hotel em frente a Torre Eiffel, Paris, 1999
(<http://www.abelardomorell.net/camera40.html>,
acesso em: 10 set 2007)

²⁵ Revista PDN - Photo District News, volume XXV, exemplar 2, fevereiro de 2005.

Em outro enfoque, o artista diz que suas fotos preservam uma relação de indício com a realidade ao mesmo tempo em que abrem a possibilidade da ficção:

"Em certo nível, interesse-me muito pela realidade da vista dos ambientes. Neste sentido eu gosto do rigor com que faço as fotos. Embora eu utilize longas exposições que mostrarão a cidade num espaço de até oito horas de duração. Portanto, é em parte uma ficção e em parte real, pois mostra como este ambiente vivencia a paisagem." (MORELL, 2005)

Morell busca surpreender-nos com uma imagem rica em detalhes, para isso escolhe bem seu equipamento e as paisagens a serem retratadas. Utiliza negativos de médio e grande formato, capazes de produzir uma imagem que pode ser facilmente ampliada preservando a qualidade óptica e oferecer a quem vê a possibilidade de vivenciar a escala próxima do que acontece na realidade²⁶.

O coletivo de artistas brasileiros chamado Espaço Coringa²⁷, com sede em São Paulo, possui dois projetos específicos que exploram o conceito da câmera escura de maneira bastante intrigante. O primeiro chama-se *Cabeças ao Cubo* (fig.6) e consiste em oferecer câmeras escuras individuais, construídas com caixas de papelão adaptáveis ao pescoço. Trata-se de uma câmera escura transportável onde se podem perceber anamorfoses na imagem interna ao tomar conta dos raios luminosos sobre as superfícies laterais e frontais. O usuário veste a câmera escura na cabeça e passa a observar uma imagem

²⁶ Neste sentido, as ampliações fotográficas das imagens geradas nas Meta-Câmeras (que apresentamos no capítulo III desta dissertação) também buscam uma escala próxima da humana, aproximando-nos da experiência *in loco*.

²⁷ O Espaço Coringa propõe trabalhos de arte para espaços públicos, intervenções urbanas, exposições de artes visuais e outros projetos aliando criação artística e atividades educativas, onde fui artista residente em 2005. <http://www.espacocoringa.com.br/> (visto em 01/09/2007).

retrovisora e de modo invertido, vendo tudo o que se passa por trás e não, como de costume, em sua frente. A possibilidade de olhar para frente, mas ver exclusivamente o que está atrás, é de grande estranheza perceptiva. Será que, com o hábito, nos acostumaríamos a isso? Nossa percepção possui tal nível de adaptação? Além disso, a cabeça se transforma em grande cubo de papelão, material precário e frágil em torno do centro racional do corpo, um centro de captações sensoriais. A câmera escura modifica o próprio corpo, funcionando como uma prótese. A caixa na cabeça gera instabilidade. Ao vesti-la, o usuário é obrigado a reaprender a se locomover, pois ganhou uma nova maneira de enxergar e de se relacionar com o espaço. Outro projeto do Espaço Coringa foi aberto à participação de artistas de fora do coletivo reunindo reflexão e prática sobre a arte pública. Segundo textos do Coringa, o novo grupo criou o trabalho intitulado *Ambulante*, onde um carrinho de metal percorreu as ruas da cidade investigando poeticamente a informalidade na vida cotidiana, através de práticas interativas, intervenções urbanas e performances. Neste carrinho, feito nos moldes dos carrinhos de pipoqueiro, construiu-se uma câmera escura onde a lente, situada na frente do carrinho, projeta imagens das ruas sobre um vidro despolido posicionado no tampo de apoio à medida que o carrinho se desloca. Nesta obra se percebe o interesse pela imagem capturada, mas que não se fixa, uma imagem tão fugaz quanto a do olhar que, no entanto, pode ser compartilhada por aqueles que observam e acompanham o visor ambulante. O carrinho age como um compartilhador de imagens sem memória própria, o

carrinho não grava, não fixa, desenvolve a sensação de ver e perder, na contramão aparente de toda a ideologia em torno da imagem técnica.

Fig.6
Cabeças ao Cubo, Espaço Curinga, 2005
(http://www.espacocoringa.com.br/projetos_mundiv.htm)
Acesso em 1 set. 2007)

Outros artistas que trazem a câmera escura para o contexto contemporâneo é o coletivo americano *The Legacy Project*²⁸. A obra intitulada *The Great Picture* desafia os limites da escala. Durante mais de seis meses, o grupo esteve envolvido no planejamento e execução de transformar um hangar de avião em câmera escura para produzir uma fotografia gigantesca, possivelmente a maior já produzida. Ao mesclar técnicas históricas com soluções atuais, o projeto envolveu em torno de quatrocentas pessoas, entre artistas, técnicos e voluntários. A foto produzida é fundamentalmente um produto híbrido entre a possibilidade do antigo reposicionada por questões de hoje. Apesar da proliferação dos sensores eletrônicos produzindo imagens digitais, ainda não é possível capturar uma imagem de 10 metros de altura por 33 metros

²⁸ Mais informações sobre o coletivo The Legacy Project, formado por seis artistas, no site: <http://www.legacyphotoproject.com/> (visto em 01/09/2007).

de comprimento. Segundo os integrantes do coletivo, esta câmera escura gigantesca sintetiza o contínuo poder dos aparatos ópticos e reafirma seu poder de atração sobre a sociedade, afirmado pelo enorme interesse manifestado em todo o mundo por um procedimento que envolve uma das tecnologias mais antigas de construção da imagem: a câmera escura de orifício.

Fig.7
The Great Picture, The Legacy Project, 2006
(<http://www.legacyphotoproject.com/>
Acesso em 01 set. 2007)

Assim como percebemos que artistas se aproximam da câmera escura ao desejar investigar os procedimentos do aparato fotográfico, cabe destacar que a artista brasileira Paula Trope (1999, p.17) afirma que "entre a câmera fotográfica, tal qual conhecemos hoje, e a câmera escura, existe uma distância maior do que a propagada evolução técnica e ideológica que situa uma como resultante da outra." Portanto, demonstra-se a necessidade de compreender melhor como se define esta distância.

Queremos agora ressaltar que Hockney (2001), ao fazer um exame extenso não só do uso da câmera escura, mas também do possível impacto sobre os modos de ver desde meados do século XV, conforme vimos na seção anterior, declara que "ver projeções ópticas é usá-las" (HOCKNEY, 2001. p. 17). Neste sentido, podemos afirmar que o modo de se criar imagens não depende exclusivamente do instrumento que se usa, mas do modo pelo qual se desenvolve o olhar, ou seja, ver não depende necessariamente da prática de ilustrar. O modo de ver é construído de experiências anteriores e paralelas ao desenho, à pintura ou à fotografia e pode se modificar com a fluência do próprio ato de olhar e interpretar o mundo. Se ao observar o reflexo na superfície da água ou de um espelho estamos educando nosso olhar, mais o faremos ao ver um espelho côncavo (fig.8) projetar sobre uma parede a paisagem em movimento²⁹ ou mesmo ao absorver os estímulos sensoriais da pintura através dos próprios quadros (e não de reproduções impressas) ou, ainda, ao confrontar fotografias gigantescas.

²⁹ Este experimento foi reproduzido por Hockney (2001) em seu estúdio e causou grande impacto ao demonstrar como se pode controlar a projeção de uma imagem sobre um anteparo utilizando um espelho côncavo.

Fig.8
Imagem projetada por espelho côncavo e a mesma cena fotografada
(Hockney, 2001, p.105)

O olhar, e a mente que o absorve, enfim, parece ser contagiado por tudo aquilo que vê. É fundamentalmente neste sentido que trazer a câmera escura para o uso contemporâneo nos parece interessante, seja transformando um hangar de avião, um carrinho de pipoca ou levando-a para o ambiente cotidiano das pessoas e possibilitando a modificação da percepção de algo íntimo de suas vidas, interferindo em seu olhar sobre um espaço pessoal e aparentemente decifrado.

1.3 A câmera escura em relação à câmera fotográfica

Comentamos, nos itens anteriores, as motivações de investigar e trazer a câmera escura para nossa produção artística e a trajetória deste objeto de

estudo ao longo da história. Cabe agora examinar algumas de suas características e possibilidades técnicas comparando-a quando possível com a câmera fotográfica para, então, situar nossas escolhas dentro da proposta artística.

Nossa obra se constitui de dois momentos distintos. O primeiro concentra-se na vivência perceptiva dentro da câmera escura de escala humana e o segundo inicia ao combinarmos esta vivência a um procedimento fotográfico, onde investigamos também as implicações nascentes desta sobreposição de procedimentos. Para isso, nos deteremos inicialmente no exame da câmera escura até chegar ao sistema que combina câmera escura com câmera fotográfica, ao qual chamamos de *Meta-Câmera*. A utilização da Meta-Câmera como sistema produtor de imagens fotográficas será trabalhada no capítulo III desta dissertação.

A câmera escura é um aparato óptico que produz, em seu interior, um fluxo de imagem viva, sincrônica ao momento exterior, dotada de cores e movimento, que já não freqüenta, porém, o nosso cotidiano. Não devemos subestimar, como vimos, sua abundância na sociedade de outrora, do século XVII até meados do século XIX, quando era relativamente comum encontrá-la em diversos tamanhos e formatos circulando nos meios sociais mais favorecidos e entre pintores e cientistas.

É importante notar que, hoje em dia, não há no currículo escolar nenhum enfoque prático da câmera escura em salas de aula. Somente os estudantes de óptica e de fotografia entram em contato com o fenômeno natural que a

constitui. Fenômeno que, na maioria das vezes, nem chegam a vivenciá-lo na prática, apenas vêem gráficos e gravuras ilustrativas que descrevem o seu funcionamento. Neste caso, representações gráficas não são suficientes para transmitir o conhecimento que se retém da experiência de observar projeções naturais em movimento. É para reforçar a necessidade do ensino através da prática que voltamos a destacar o comentário de Hockney (2001, p.17) dizendo que "ver projeções é usá-las", logo é necessário experimentá-las com os olhos para compreender formalmente o seu comportamento. A partir de então, como se a imaginação estivesse contaminada de bidimensionalidade³⁰, tornamo-nos aptos a recriar as projeções que vimos, seja traçando sobre os contornos da própria imagem projetada sobre o plano, seja operando à mão livre, acionando a recente compreensão de como representar o tridimensional.

Basicamente, a projeção dentro de uma câmera escura se constrói sobre todos os planos internos, sendo que o plano ortogonal ao eixo da entrada de luz possui a luminosidade mais homogênea e nos laterais, incluindo o chão e o teto, a luminosidade cai à medida que se afasta da fonte luminosa e ocorrem distorções nos signos, como em anamorfoses. A estrutura deste plano ortogonal, o ângulo reto entre raio-luminoso e superfície-receptora, é reproduzida no texto tecnológico dos equipamentos fotográficos visando preservar a formação da imagem, afinal, o objetivo de ambas as câmeras é produzir imagens que, além de serem compreensíveis pelo olho humano, devem ser coerentes com seu modo de operar.

³⁰ Uma bidimensionalidade diferente de ver sombras, às quais, um dia, também aprendemos a decifrar. Na câmera escura, vemos a bidimensionalidade aplicada à imagem do mundo.

Como vimos, já houve, na história, diversos tamanhos de câmera e percebemos que, ao diferenciarmos câmeras escuras segundo sua escala dimensional, algumas características são alteradas. Com isto, queremos demonstrar que certas aproximações feitas usualmente entre câmera escura e câmera fotográfica nem sempre serão preservadas. Tomemos, arbitrariamente, duas escalas distintas: uma escala portátil e uma escala humana.

A escala portátil: pequena caixa dotada de um compartimento vedado à entrada de luz (exceto por um pequeno orifício vazado ou ocupado por uma lente), de um espelho plano e de uma lâmina de vidro com uma das faces despolida permitindo a visualização exterior da imagem projetada internamente. Este tipo pode ser utilizado como objeto didático sobre a formação da imagem de maneira bastante prática em aulas de óptica, de fotografia e de desenho, ou apenas como objeto de observação para a curiosidade e o divertimento social. Este tipo de câmera, ao retirar-lhe os vidros e vedá-la completamente, é o modelo utilizado pelos precursores da fotografia, que utilizaram lentes. Se retirarmos a lente deixando em seu lugar um pequeno orifício teremos produzido uma câmera de orifício, ou câmera de furinho, ou câmera estenopéica, ou pinhole, muito utilizada recentemente³¹ por fotógrafos e artistas, devido ao alto grau de experimentalismos que ela permite, além da sedutora capacidade de produzir imagem sem nada, ou apenas com uma pequena abertura.

A escala humana: capaz de conter uma ou mais pessoas dentro do compartimento onde a imagem se forma, desprovida de quaisquer recursos para

³¹ Existe um evento para propagação desta técnica, o Dia Mundial da Pinhole, iniciado em 2001, e celebrado sempre no último domingo de abril. Há uma galeria pública digital contendo todas as fotos dos participantes desde então: <http://www.pinholeday.org>.

visualização além das próprias paredes, instalada num local igualmente vedado à entrada de luz exceto por um pequeno orifício vazado ou ocupado por lentes. Esta é a escala que adotamos para nossa instalação em ambientes cotidianos e para as *Meta-Câmeras*.

A câmera escura de escala portátil proporciona uma imagem plana de perspectiva linear monocular³² projetada no vidro despolido. Sugere-se que este vidro seja envolto por paredes protetoras da luz para que a imagem projetada não perca intensidade em meio à luz do ambiente. Nesta escala, o observador pode alterar facilmente a direção da entrada de luz de maneira análoga a um ponto de vista móvel, escolhendo o enquadramento da imagem dentro da janela de vidro, gerando um recorte na paisagem. Pode modificá-lo ao se movimentar, carregando a câmera pelo espaço, estabelecendo um procedimento com o instrumento de modo muito semelhante ao que ocorre com câmeras fotográficas, onde a visão do observador (que passa a ser seu operador) se concentra no visor, fundindo o que se vê à imagem formada na câmera, uma imagem que sofre a inversão da lente projetora e mais uma inversão do reflexo no espelho. Assim, o que se apresenta na janela da câmera escura é uma imagem de cabeça para cima, porém com o eixo direita-esquerda invertido, tal qual alguns modelos de câmera fotográfica (filmes de médio formato, 120 mm). O formato retangular e as proporções de altura e comprimento deste visor

³² Conforme descrito no capítulo I seção II, consiste num método de representação bidimensional no qual linhas paralelas existentes no espaço tridimensional passam a ser convergentes ao serem projetadas no plano.

estabelecem relações formais de composição importantes para a estética da expressão visual seja no desenho ou na fotografia³³.

A necessidade de isolar o visor do ambiente externo e a aproximação entre operador e aparato óptico nos permite tomar, muitas vezes, este conjunto onde o que a câmera mostra é tudo o que o operador pode enxergar como um olhar único, definindo, por exemplo, algo que corriqueiramente chamamos de olhar fotográfico³⁴. Desta maneira, podemos dizer que não foi apenas a invenção da fotografia no século XIX, mas também que o desenvolvimento de sua prática até o momento atual possui forte relação com a vivência anterior de um determinado tipo de câmeras escuras.

Na câmera escura de escala humana a vivência do fenômeno óptico se modifica substancialmente. Não há o vidro despolido atuando como visor que resulta em enquadramentos, pois os observadores se posicionam dentro da câmera, ampliando a experiência estritamente visual da câmera portátil para uma experiência que envolve todo o corpo. A imagem se espalha e preenche diversos planos que delimitam o espaço interno, não apenas o plano ortogonal.

Câmeras escuras de escala humana, porém, não são novidade. A construção destas câmeras tem sido difundida desde o século XVI. Existem

³³ Importante lembrar que, na fotografia, é possível reenquadrar uma foto posteriormente a partir de um enquadramento original, embora seja um valor corrente entre fotógrafos a capacidade de captar uma composição esteticamente interessante no instante em que a foto é clicada.

³⁴ O olhar fotográfico em ação, fruto deste conjunto díptico do observador/operador-câmera, abre inúmeros enfoques de análise, desde a funcionalidade interna deste sistema e sua relação dialética entre as partes envolvidas (FLUSSER:2002), os efeitos nos ritos e costumes sociais decorrentes do desenvolvimento da indústria fotográfica voltada para o consumo de massa com base no conjunto citado (SONTAG:1987) até o escrutínio de possibilidades da percepção individual sobre imagens produzidas por este sistema (BARTHES: 1984).

registros³⁵ de câmeras construídas mundo afora no passado e mesmo de outras construídas na atualidade em decorrência do renovado interesse pelo fenômeno.

A motivação em construir câmeras escuras desenvolveu-se tanto pelo enfoque no entretenimento que explora a sensação "mágica" do fenômeno, visando o deslumbramento do público em geral e, em diversos casos, comercialmente, cobrando ingressos, quanto pelo enfoque educativo que permite o estudo prático da óptica, da compreensão da luz, da formação da imagem bidimensional e da produção criativa.

A fotografia, por sua vez, é um sistema extremamente complexo de produção de imagens planas. Interfere na trajetória, no recebimento e na retransmissão da luz com lentes, filtros, filmes e, mais recentemente, programas de computador, telas e impressoras. Em sua planaridade, a óptica projeta a luz proveniente do espaço tridimensional, resultante de toda a sorte de reflexões e refrações que modificaram suas características desde a fonte e que ao atravessar o jogo das lentes irá modificar propriedades do filme sensível ou do sensor eletrônico, colocado a uma distância estratégica, no plano focal específico, tudo organizado dentro da regra do jogo visando manter a coerência histórica com o olho humano.

Portanto, apesar da relação intrínseca entre aparatos onde um viabiliza o outro historicamente, câmera escura e câmera fotográfica se distanciaram muito em seus objetivos, procedimentos e possibilidades ao longo do tempo.

³⁵ Mais informações sobre câmeras escuras construídas desde 1870, tais como Fairmount Park - Philadelphia, Melville Garden - Massachusetts, e Central Park - Nova Iorque podem ser obtidas no site <<http://brightbytes.com/cosite/what.html>> acessado em junho de 2007.

CAPITULO II

A INSTALAÇÃO DA CASA-CÂMERA

"Viemos de um abismo de trevas; findamos num abismo de trevas: ao intervalo de luz entre um e outro damos o nome de vida."

(KAZANTZÁKIS, Nikos. Ascese)

"Assim como compreendeu Rudolf Arnheim, a visão vem de longe, ela é uma espécie de travelling, uma atividade perceptiva que começa no passado para iluminar o presente, estabelecer o objeto de nossa percepção imediata.

O espaço do olhar não é, portanto, um espaço newtoniano, um espaço absoluto, mas um espaço minskovskiano, um espaço relativo. Não há, portanto, nada mais do que a obscura claridade das estrelas a vir de um passado distante da noite dos tempos, a fraca claridade, que nos permite apreender o real, ver, compreender nosso ambiente atual, vem ela própria de uma distante memória visual sem a qual não existe o ato de olhar."

(VIRILIO, 1988, p.89)

Somente ao longo do desenvolvimento de nosso trabalho artístico, à medida que ele se estrutura com a repetição da metodologia, quando a instalamos por diversas vezes em locais diferentes, podemos confirmar o potencial de renovação que a câmera escura ainda possui nos dias de hoje.

Definimos que nossa experiência estética deve ser modelada em dois momentos: no primeiro momento acontece a instalação, trazendo questões específicas de uma aplicação de situação efêmera, que chamamos de Casa-Câmera; dentro da qual, no segundo momento, nós introduzimos o

procedimento fotográfico. Ao sobrepor os procedimentos da câmera escura à fotografia, modificamos a *Casa-Câmera* para o que denominamos de *Meta-Câmera*, que descreve a presença de uma câmera dentro de outra câmera.

Percebemos também o enorme distanciamento entre o que se potencializa durante a vivência da instalação e o que se pode gerar, posteriormente, com a exposição das fotos para pessoas que não possuem relação com o ambiente modificado pela instalação, nem vivenciaram a experiência da câmera escura.

Neste capítulo, pretendemos nos restringir à etapa inicial, durante a instalação *Casa-Câmera*, quando se dá a interferência no espaço cotidiano pela câmera escura.

Aqui apresentamos os desdobramentos do diálogo estabelecido entre nós e os participantes – aqueles que cedem suas casas para receber a instalação, possibilitando que seu espaço cotidiano seja utilizado para a experiência estética.

Ao tentarmos definir o escopo desta instalação como obra artística, entendemos que a definição de Daisy Peccinini de Alvarado e Luciana Silva (2007)³⁶ nos oferece conceitos gerais sobre instalações de arte dentro dos quais podemos nos inserir:

"A obra contemporânea é volátil, efêmera, absorve e constrói o espaço a sua volta, ao mesmo tempo, que o desconstrói. A desconstrução de

³⁶ (fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>)
ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. & SILVA, Luciana Bosco e. A prof. Dr. Daisy Peccinini de Alvarado é pesquisadora do Museu de Arte Contemporânea da USP-SP e Assessora Científica da Universidade Estadual de Londrina.

espaços, de conceitos e idéias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria para se afirmar enquanto obra. Essencialmente é a construção de uma verdade espacial em lugar e tempo determinado. É passageira, é presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. O sentido de tempo, no caso da fruição estética da Instalação é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra in loco, mas permanece em sua fruição plena como recordação." (ALVARADO e SILVA, <http://www.macvirtual.usp.br/> , visto em 10/09/2007)

Sob este enfoque, analisaremos, na primeira seção deste capítulo, a proposta de ocupar um espaço privado e o resultado de abordá-lo modificando-o com uma instalação, especulando sobre o que caracteriza o espaço da arte na contemporaneidade e sobre as conseqüências de escolher a casa das pessoas como meio, detalhando o procedimento nos espaços escolhidos. Na segunda seção, comentaremos sobre a relação dos habitantes com o espaço modificado e sobre a instalação como meio de diálogo entre artista e participantes, trazendo as sensações que se desdobram da fluência deste diálogo.

Deixaremos para abordar a *Meta-Câmera* e suas questões, que sobrepõe procedimentos da câmera escura e da câmera fotográfica, no terceiro capítulo desta dissertação, por entendermos que estas são de natureza muito diferente da *Casa-Câmera*, tanto do ponto de vista da obra material, com as fotografias produzidas durante a instalação, quanto do ponto de vista de sua apreciação, ao ser transportada para o espaço expositivo de uma galeria de arte.

2.1 Os espaços do cotidiano como local para a arte

Pretendemos, ao instalar a câmera escura num espaço cotidiano, alterar a percepção deste espaço por aqueles que o habitam.

Este é, basicamente, nosso ponto de partida. Buscamos alterar a percepção de um tipo de ambiente³⁷ específico cuja característica fundamental é estar contida no que entendemos por espaço cotidiano, carregado de significados sensoriais e afetivos.

Neste tipo de local, seus habitantes transitam com a sensação plena de tê-lo sob o controle dos sentidos, (re)conhecendo sua espacialidade. Um local onde estão familiarizados com as cores, as texturas e a aparência superficial dos objetos, onde conhecem bem a circulação entre os móveis, as variações de luminosidade ao longo do dia, cuja leitura perceptiva lhes confere noções sobre o horário e o clima, conseguem imaginar o que se passa lá fora pela intensidade dos sons que chegam do exterior, vindo das ruas ou de outro cômodo anexo.

O espaço cotidiano, portanto, é um local vivo, no sentido familiar de ser bastante conhecido, utilizado, mapeado como compartimento de uma realidade pessoal. As características de um espaço cotidiano podem se especializar de acordo com as funções que este permite operar, seja como um quarto de dormir, uma sala de estar, uma cozinha, um banheiro, um escritório de trabalho. Trata-

³⁷ As definições de espaço e de ambiente se coadunam, embora devam ser diferenciadas. Enquanto o espaço pode ser determinado por dimensões físicas, volumétricas, o ambiente nos envolve, mas não possui necessariamente limites espaciais. Espaço se refere também a compartimentos delimitados por paredes ou obstáculos materiais, mas é sua função que define um quarto de dormir ou o espaço interno de uma câmera fotográfica. Quando dizemos "ambiente" referimo-nos a um conjunto de características definidas pelo uso humano de um espaço, com todas as convenções comportamentais que derivam deste conjunto, e que nos possibilita diferenciar um espaço público, de um espaço expositivo e de um espaço cotidiano.

se de um local delimitado arquitetonicamente por paredes, janelas com vistas e portas de acesso. É também um local depositário de objetos que preenchem o convívio diário, aos quais o habitante confere valores e níveis de utilidade que ajudam-no a se reconhecer no tempo presente, assim como permitem fazer ligações com o passado, acionando um conjunto complexo de memória e lembranças pessoais.

É sobre este espaço de características peculiares, impregnado de subjetividade e aparentemente imune a interferências cognitivas, que pretendemos disparar, de modo consentido por seu habitante, a possibilidade de uma nova percepção após a instalação da câmera escura.

Ao delinear as fronteiras conceituais que definem um espaço cotidiano a fim de especificar claramente suas características, justificando, assim, nossas escolhas e diferenciando-o de outros tipos de espaço, tais como aqueles previstos para exibição de obras de arte e/ou produtos culturais, nos deparamos com a dificuldade de determinar os limites do espaço a ser ocupado pela arte na sociedade contemporânea.

Hoje em dia, os artistas expandiram sua atuação muito além dos espaços expositivos, criados originalmente para este fim. Invadiram as ruas ocupando espaços não autorizados, com grafites, adesivos e cartazes lambe-lambe. Infiltraram-se em circuitos não artísticos transformando-os em espaço para a arte, como, por exemplo, o *Projeto Coca-Cola* de Cildo Meireles, durante os anos oitenta setenta, em que o artista apropriou-se da circulação da garrafa retornável para veicular suas mensagens. Ou, mais recentemente, projetos

como os da artista brasileira Giselle Beiguelman³⁸, que exploram simultaneamente diversos meios de veiculação, como, por exemplo, o seu projeto chamado *Egoscópio*, em que a artista abre um canal pelo qual o participante da obra é convocado a enviar mensagens de texto ou de imagem via celular e *website*. A mensagem se mistura, sem qualquer identificação, ao conteúdo dos painéis eletrônicos espalhados pela cidade de São Paulo, que passam a ser suporte artístico sem deixar de atuar como painel informativo e publicitário.

Modificou-se, também, a proposta dos próprios espaços institucionais, dentro de uma divisão anterior entre públicos e privados, ou entre comerciais e educativos, a partir da proliferação dos espaços culturais, uma decorrência das leis de incentivo cultural, multiplicando eventos de arte vinculados ao marketing de grandes empresas.

Para o artista e crítico de arte Fernando Cocchiarale (2007), definir o espaço da arte contemporânea é tema aberto a múltiplos recortes e interpretações. Cocchiarale especula sobre os contornos deste espaço tentando focalizar menos em suas características físicas e mais em uma leitura ampla da "rede de instituições e profissionais que emprestam sentido à produção contemporânea" (2007, p.181). Para tal, Cocchiarale demonstra que, apesar da pulsão contemporânea de se reforçar os sentidos da relação entre vida e arte, e

³⁸ BEIGUELMAN, Giselle. Beiguelman é artista concentrada em novas mídias, ensaísta sobre multimídia, professora da pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e editora da seção novo mundo da revista eletrônica Trópico. (<http://www.desvirtual.com/> visto em 10/09/2007)

entre arte e vida, a força gravitacional do mercado acaba sendo determinante de mudanças no mapeamento destes espaços.

Se já tivemos, no passado, sob a influência do Iluminismo, paredes recobertas com quadros ocupando museus e ateliês, se tivemos a neutralidade do cubo branco na proposta modernista, trata-se de novidade recente a apropriação de espaços concebidos originalmente para funções estranhas à arte. É de acordo com esta estratégia que posicionamos nossa escolha de utilizar o espaço cotidiano e privativo da casa de pessoas como meio para a arte, pessoas que não necessariamente se interessam por arte ou possuem algum envolvimento com a prática artística, mas que se dispõem a nos receber para que possamos envolvê-los em nossa obra e estabelecer uma relação de alteridade³⁹, como nos parece ser um dos pressupostos da obra de arte.

Nesta busca pela apropriação de espaços novos para a veiculação de trabalhos artísticos, detectamos um entrelaçamento sutil entre as necessidades expansivas da produção artística e a conseqüente dificuldade de se estabelecer valores frente a obras de arte contemporâneas. A arte que ocupa os espaços da cidade, de maneiras diversas, tanto em espaços públicos quanto particulares, de forma autorizada ou não, encontra, muitas vezes, a resistência de uma sociedade que não consegue gerar conceitos e valores concretos, tampouco viabilizar meios para, sequer, discutí-los.

³⁹ Descrição do conceito antropológico de alteridade retirado da enciclopédia digital Wikipédia: "Eu apenas existo a partir do outro, da visão do outro, o que me permite também compreender o mundo a partir de um olhar diferenciado, partindo tanto do diferente quanto de mim mesmo, sensibilizado que estou pela experiência do contato." (fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alteridade> visto em 05/09/2007)

Em nosso caso, buscamos, sim, um espaço incomum e não preparado para uma avaliação artística, porém esta escolha se dá com um caráter de interferência permitida, existe um pré-acordo entre artista e cedente do espaço, que se torna um participante ativo. Assim, a relação estabelecida com o atingido é intensa e frontal, ao nos fornecer autorização para agir em suas casas, estabelecendo laços de confiança e expectativa, sem que ele conheça os efeitos futuros de nossa ação, pois é durante o ato da instalação que se revelam os efeitos da obra, se bem ou mal sucedida em suas intenções.

Na *Casa-Câmera*, a imagem que se apresenta é, ao mesmo tempo, obra construída e ocorrência natural ligada diretamente a um indício da luz do mundo exterior. Este espaço cotidiano possui convenções de comportamento diferentes do espaço de exibição. Trata-se de um local de fluência cotidiana, marcado por interferências externas causais ou casuais, sujeito a desejos múltiplos de outros indivíduos, alheios ao acordo firmado entre artista e habitante da casa. Diferentemente de um espaço de exibição, ao ocupar um espaço cotidiano não há preparativos contra interferências externas cujo isolamento ajudaria a intensificar a experiência estética e seu complexo jogo, intensidade desejada sempre que possível a fim de aguçar a concentração num determinado estímulo preparado por outrem, sejam estes disparados por meio visual, sonoro, formal, palpável ou multisensorial.

Qualquer espaço da casa que seja iluminado por luz do exterior, luz do dia, tem potencial para ser uma *Casa-Câmera* diferente. Orientamos nossas escolhas tanto pela condição de visibilidade do exterior, se estamos num andar

alto ou baixo, se a rua é movimentada ou não, quanto pela disposição interna de paredes, pilastras, colunas e o arranjo de móveis que podem influenciar no resultado final. Ao verificar a entrada de luz no local podemos planejar o que faremos. Uma janela de frente para a rua, no nível térreo, permite que vejamos, pelas projeções da *Casa-Câmera*, o movimento dos transeuntes, o trânsito das ruas, as árvores balançando no vento. Janelas muito altas e distantes irão projetar imagens com menos movimento, e veremos a forma dos prédios, o desenho dos quarteirões, a organização das ruas e o céu.

É preciso, também, levar em consideração a área a ser vedada contra a entrada de luz. Certos ambientes possuem entradas múltiplas, diversas portas a serem vedadas, janelas grandes demais, o que pode dificultar a instalação, demandando mais material, planejamento e tempo de montagem e desmontagem. Devemos planejar junto com o habitante o tempo que teremos de ocupação, pois o espaço não está totalmente à nossa disposição, possui demandas da vida diária, horários, etc. Desta forma, o participante se envolve mesmo antes de a instalação acontecer.

Apontamos, assim, a natureza convencional de diferentes tipos de espaço, nos permitindo especular sobre a influência do espaço escolhido para a instalação da câmera escura e, principalmente, detectar uma distinção entre os modos de atenção e concentração dos participantes, caso estejam em local que lhes seja indiferente ou em suas próprias casas.

Interessou-nos também ressaltar as peculiaridades de apresentar uma obra artística em um meio não preparado, com todas as características de um

espaço cotidiano, anotando as especificidades de cada montagem, forçando-nos a lidar com as dificuldades de cada nova situação. Percebemos, também, que os espaços escolhidos estão impregnados com alto nível de particularidades, conteúdos da intimidade de indivíduos e de famílias.

Na próxima seção deste capítulo, pretendemos mudar o enfoque do espaço para nos direcionarmos à nossa relação com os habitantes e sua percepção da obra, colocando-nos sob a perspectiva que nos deixa em condição de intercessores autorizados, pois, afinal, não pertencemos àquele lugar e estaremos utilizando-o para um fim específico, que irá modificá-lo aos olhos de seus próprios moradores.

2.2 A percepção do espaço modificado

Na *Casa-Câmera*, o participante é seu *habitante*. Acreditamos que esta condição modifica seu modo de lidar com a situação proposta. O acordo convencional e a múltipla leitura que se poderia fazer, por exemplo, a partir de uma peça de teatro, um filme, um concerto, um livro, uma exposição em galeria, uma performance, etc., em nosso caso se contamina pela forte relação pré-estabelecida com o local ocupado, temporariamente, pela experiência estética em que o habitante se encontra imerso.

Por diversas vezes, ouvimos depoimentos de pessoas que, ao vivenciar a *Casa-Câmera*, recordaram situações ocorridas, geralmente, em suas infâncias onde vivenciaram este fenômeno espontaneamente em suas casas. Relataram

lembranças com uma carga de acontecimento mágico, ligadas à vivência de algo íntimo, pessoal, desvinculadas de qualquer conhecimento científico ou educativo ou alguma aplicação que não fosse exclusivamente lúdica, centrada em um ato prazeroso de observar projeções naturais.

Em *Casas-Câmera* nas quais os participantes nunca tinham vivenciado este fenômeno anteriormente, percebemos um encantamento de natureza semelhante, manifestado por expressões de surpresa, de incredulidade, de alegria e de um caráter lúdico tentando decifrar trechos da paisagem exterior ao vê-la projetada internamente. A constatação de estar presenciando um fenômeno natural extremamente simples, portanto facilmente compreensível, e do fato de este fenômeno estar acontecendo dentro de seu ambiente familiar, nos pareceu abrir um potencial único, capaz de criar novos vínculos entre o local e o participante, totalmente relacionado à condição de ocuparmos um espaço cotidiano: é sua casa, afinal, até então bem conhecida, que se renova diante dos olhos.

A compreensão da imagem dentro da *Casa-Câmera*, porém, não é imediata. Ao primeiro olhar, o habitante permanece durante um período sem compreender os signos contidos na imagem projetada sobre as coisas, proveniente da única fonte de luz que ilumina o recinto. Por tratar-se de uma situação recorrente a cada nova instalação, esta dificuldade cognitiva nos estimula a especular sobre o processo de cognição desta imagem.

Ao entrar pela primeira vez, saídos de uma situação de luminosidade intensa de pleno dia, passando a um local protegido da luz, os olhos do

habitante demoram a se adaptar à penumbra. Aos poucos vai percebendo manchas luminosas sem atribuir-lhes um significado. A compreensão do lugar anterior às projeções ainda está muito viva na mente. Depois de alguns instantes de observação sem que se consiga atribuir nenhum significado às manchas luminosas, o habitante expressa surpresa em reconhecer alguns signos visuais de objetos externos à *Casa-Câmera*, até que o processo cognitivo se completa. Visualizando uma imagem nítida, embora de fraca intensidade, projetada sobre os objetos e as paredes, modificando-lhes, assim, a aparência, o habitante reconhece algo que identifica na paisagem exterior, seja uma árvore ou a fachada de uma casa vizinha e, a partir disso, consegue completar a cena.

Cada pessoa gasta um período de tempo variável para compreender esta imagem. É um período subjetivo de aprendizado sobre o fenômeno. A inversão dos raios luminosos é um fator importante para explicar parte da dificuldade de percebê-la, pois resulta numa imagem invertida em relação ao que estamos habituados a ver, e configura um modo diferente daquele com o qual aprendemos a enxergar o mundo. O modo como a luz se comporta, sua abrangência espacial, é outro fator de dificuldade, pois se projeta de maneira a qual não estamos familiarizados, atingindo todas as direções, incluindo o chão, o teto e as paredes laterais, criando distorções parecidas com anamorfoses, formando dobras nas quinas das paredes e projeções de sombras dos objetos sobre a parede. Não apenas os objetos, mas qualquer pessoa que se posicione entre a entrada de luz e a parede formará uma sombra sobre a imagem projetada.

Desta maneira, a câmera escura, ao ser ampliada à escala humana, se distancia do modo de funcionamento do olho. Tampouco remete ao modo que a fotografia forma imagens, este processo de imagens planas por excelência, que utiliza planos lisos e ortogonais ao fluxo luminoso, que visa ao máximo evitar distorções ópticas e reproduzir a perspectiva central da visão humana.

Por isso, a vivência da *Casa-Câmera* proporciona uma surpresa ao próprio olho que a vê. O habitante contempla imagens naturais, fruto de um fenômeno que pode ocorrer espontaneamente na natureza, sem recursos eletrônicos nem lentes ou espelhos, porém, estas imagens se formam de maneira muito diferente. Tudo o que há é um anteparo na janela dotado de pequeno orifício vazado, sem matéria alguma a corrigir a trajetória luminosa e esta simplicidade é surpreendente. O habitante percebe-se subitamente dentro de um espaço gerador de imagens que reproduzem sincronicamente o movimento fluido do mundo exterior, como se fosse possível ter acesso à imagem que é gerada no interior de um olho **enquanto** olha. É como se a casa tivesse sido transformada em um olho que enxerga tudo o que se pode enxergar pela janela e, a nós, fosse permitido compartilhar com a casa o que ela vê.

Neste sentido, o filósofo francês Paul Virilio (1988) destaca uma afirmação do pintor Paul Klee para comentar acerca da automação na captura de imagens: "Agora os objetos me percebem" (VIRILIO, 1988, p.86). Esta frase descreve em parte o que ocorre na *Casa-Câmera*. Em nosso caso, conseguimos nos infiltrar dentro da visão destes objetos. Como dissemos, ao serem ampliados de modo a permitir que sejam adentrados, os objetos foram

transformados em espaços-câmeras, ou seja, em objetos que além de terem sido capacitados a enxergar, permitem acesso ao que vêem. Desta forma, os espaços se tornam locais **imagéticos**, capazes de nos revelar aos olhos a imagem que **eles** vêem através de sua janela.

O espaço cotidiano transforma-se em um espaço de novidade que nos desafia a ser decifrado. Não vemos mais as paredes da sala como antes, mas vemos uma tela colorida que contém uma imagem em movimento da realidade exterior e que se mescla com o teto e as paredes laterais. Esta mudança aciona um universo de sensações no habitante que são de ordem extremamente pessoal, vinculadas ao conhecimento anterior daquele espaço. A própria natureza escura da câmera propicia um ambiente de imersão sensorial. O espaço passa a ser remapeado mentalmente. A natureza monocular da câmera escura permite ao habitante passear pelo espaço sem que seu movimento modifique o ponto de vista formador da imagem. Trata-se de um observador paradoxal, capaz de se movimentar através do espaço, investigando uma imagem ao mesmo tempo fixa e em movimento, imagem esta que está sendo vista pelo *olho* instalado em um ponto do espaço que o contém e que, por sua vez, observa seu espaço exterior. Isolamo-nos, assim, do exterior para criar uma cápsula de observação simultânea daquilo que ocorre interna e externamente.

E a cada nova *Casa-Câmera* percebemos que uma nova visibilidade se instaura. Um espaço de dimensões pequenas abriga uma imagem mais intensa, um espaço maior perde em intensidade, mas a imagem está lá de todo modo, a intensidade se refere à capacidade dos nossos olhos de captar a luz e não às

condições do espaço de formar imagens. A luminosidade, maior ou menor, dentro da *Casa-Câmera* é diferente do que nós estamos habituados a enxergar. Esta luminosidade depende não apenas das dimensões internas, mas também da intensidade externa e, se o dia não está totalmente claro, com nuvens, a luz diminui drasticamente. Quando há sol, a luminosidade é boa e conseguimos perceber nitidamente as cores, não apenas as formas.

Reservamos o dia para a vivência da instalação e nos dispomos a passar o dia lá dentro, observando o fenômeno e refletindo sobre sensações e pensamentos. Entramos em um ritmo próprio da *Casa-Câmera*. Com a desaceleração, os sentidos vão ficando aguçados. Em poucos minutos nossos olhos estão mais sensíveis, percebendo detalhes que antes não víamos. A penumbra favorece o foco de concentração mental assim como certa sensação de isolamento sonoro do exterior.

Logo percebemos que este isolamento não é total, é possível escutar os sons externos, mas estes nos parecem descontraídos da imagem. O som, diferentemente da imagem, não sofre a inversão. No caso de Casas-Câmera instaladas em locais próximos à rua, em que se podem ver pessoas andando, vendedores nas calçadas, carros transitando e que se pode observar o movimento do mundo acontecendo de cabeça para baixo projetado sobre as paredes, a percepção dos sons nos causa um segundo choque. O som se descola da imagem dos objetos que os emitem. Ouvimos, por exemplo, o som do motor de um caminhão se aproximando pela rua. A percepção do som leva nosso olhar para um lado do espaço, mas como ocorre a inversão da imagem

ele aparece do outro. O caminhão surge de um canto da *Casa-Câmera*, sobe por uma das paredes, desliza sobre o teto na direção contrária àquela em que percebemos o som de seu movimento e desce pelo outro lado, de onde deveria ter aparecido originalmente e desaparece, distanciando-se cada vez mais do seu próprio som.

A esta altura, já transformamos a potência da instalação em sensações diversas. Lá dentro, no espaço modificado, continuamos presenciando o fluxo da imagem dentro da imagem das paredes e objetos, vivenciando-a com o corpo, re-habitando nossa percepção, envoltos neste novo código visual do espaço que, no entanto, nunca deixou de ser a própria casa, apenas preenchida circunstancialmente pela projeção. Tudo à nossa volta é parte da obra, uma instalação feita de luz, basicamente de luz natural, e que afeta nossa sensação de presença como um todo.

De modo análogo à percepção de conviver com a exterioridade do corpo humano se sobrepondo de maneira fluida e inseparável à interioridade da mente perceptiva e seus sentidos que a alimentam, passamos a conviver, na *Casa-Câmera*, com o reconhecimento da topografia do espaço interno sobreposta pela projeção da topografia de um espaço externo, com o eixo correto da perspectiva sobreposto pelo invertido, da luminosidade do interior escurecido sobreposta pela cena iluminada do exterior.

E de repente, ao acendermos a luz, tudo desaparece.

Ao retirarmos o obstáculo da janela e deixar a luz voltar a entrar como fazia antes, densa massa luminosa, sem impor-lhe uma seleção de raios através

de um pequeno orifício, nosso centro organizador de imagem, a *Casa-Câmera* volta a ser apenas uma casa. Porém, não exatamente a mesma casa de antes. O habitante parece procurar na parede, agora opaca e neutra, a luminosidade anterior, busca resgatar as sensações da *Casa-Câmera*, mas somente a sua imaginação poderá recriá-las.

Pois neste momento, após a vivência da instalação, em que nossa memória está municiada de sensações e a imaginação possui repertório para recriá-las, voltamos, então, a citar o comentário de Hockney "ver projeções ópticas é usá-las" (HOCKNEY, 2001. p. 17). Neste sentido, entendemos que usá-las é modificar nosso modo de ver, que seguirá sendo modificado sucessivamente por outras imagens, estabelecendo-se o ciclo de significado das imagens que Flusser (2002, p.8) descreve como "o contexto mágico das relações reversíveis". Devemos atentar, entretanto, que, ao vivenciarmos as sensações multi-sensoriais da *Casa-Câmera*, o significado do termo imagem se expande de uma abordagem óptica para uma abordagem mental, onde a imagem visual está impregnada de outros elementos sensoriais.

No próximo capítulo, abordaremos questões do segundo momento desta investigação sobre a câmera escura, quando trazemos para dentro da *Casa-Câmera* o procedimento da fotografia.

CAPITULO III

A META-CÂMERA FOTOGRÁFICA

No primeiro momento da obra vivenciamos a instalação *Casa-Câmera*, ocupando espaços cotidianos na companhia de seus habitantes. Ficamos atentos às implicações sensoriais da câmera escura sobre todo o corpo, decorrentes de sua projeção de imagem efêmera dentro do espaço, intrinsecamente ligada ao fluxo do tempo presente, portanto, mutável e, até o momento, incapturável.

Neste capítulo, comentaremos o segundo momento, quando trazemos para a fluência da *Casa-Câmera* a fragmentação contida no procedimento fotográfico. Com a fotografia⁴⁰, modificamos profundamente a abordagem sobre a convivência entre artista e habitante da casa dentro do espaço tridimensional; modificamos a abordagem sobre a natureza bidimensional da imagem visível e, também, sobre o próprio fluxo do tempo. A entrada da câmera fotográfica na câmera escura chamamos de *Meta-Câmera*.

Pretendemos delinear os princípios envolvidos na Meta-Câmera como sistema produtor de imagens fotográficas, investigando o modo pelo qual a imagem da câmera escura interfere na percepção da fotografia. Buscamos, também, identificar as conseqüências de se sobrepor estes dois procedimentos

⁴⁰ Em apêndice, ao final desta dissertação, descrevemos os detalhes técnicos das ampliações fotográficas que produzimos para a exposição *Meta-Câmeras*.

que, embora sejam produtores de imagens a partir de um centro organizador, possuem efeitos e características muito distintas.

Partiremos do axioma de Flusser (2002, p.7) "imagens são superfícies que pretendem representar algo" para desvendar o que está em jogo no interior da *Meta-Câmera*. Flusser se refere a imagens visíveis criadas pelo ser humano, portanto, atribuir pretensões a uma imagem de representar algo nos parece correta quando tratamos de pinturas, desenhos, gráficos, fotos, etc. A câmera escura, porém, lida com um fenômeno natural que pode ocorrer mesmo sem a presença humana, ou seja, criando imagens na natureza sem necessariamente pretender representar nada. A intencionalidade se encontra no ato de construir uma câmera artificialmente, como fazemos.

A segunda afirmação contida em Flusser é que imagens são superfícies, portanto, bidimensionais. A projeção de topografias tridimensionais em imagens planas está diretamente ligada ao funcionamento do olho humano e seu modo de organização central, como comentamos na seção II do capítulo I desta dissertação, e cujo procedimento técnico tem origem formal no método perspectivo de Alberti. Na câmera escura instalada em um espaço cotidiano, apenas a parede frontal à entrada de luz recebe os raios luminosos em ângulo reto, formando uma imagem adequada à organização central. As demais superfícies não ortogonais também recebem raios luminosos, porém, seu eixo organizador está inclinado. Esta inclinação produz distorções conhecidas como anamorfoses. A artista brasileira Regina Silveira (1980), conhecida por explorar as possibilidades da anamorfose em seu trabalho, define que

"É justamente em sua condição de imagem artificiosa que reside sua verdadeira função: a de ser metalinguagem, isto é, o código focalizando a si mesmo. Pensadas com este significado, pode considerar as anamorfoses como reflexões do artista sobre o ponto-de-vista e, ao mesmo tempo, afirmações da convencionalidade da representação, pela clara diferença entre arte e 'realidade'." (SILVEIRA, 1980, p. 7)

Assim, podemos dizer que o interior da *Casa-Câmera*, ao apresentar superfícies em diversas posições em relação à entrada de luz, permite gerar imagens cujo código estabelece múltiplas relações com seu ponto de vista, simultaneamente. Nós, dentro da *Casa-Câmera*, somos um outro ponto-de-vista, agindo internamente, capazes de observar as múltiplas possibilidades criadas pelo ponto de vista do espaço que nos contém.

Trazemos, agora, mais um para esta espiral de pontos de vista, dotado de convencionalidades e códigos próprios: a câmera fotográfica.

Acionamos uma câmera fotográfica a fim de bidimensionalizar tudo o que entra por sua objetiva. Ao apertar de um botão, aplicamos seus conceitos ópticos sobre a tridimensionalidade e produzimos "superfícies que pretendem representar algo" (FLUSSER, 2002, P.7). O algo em questão a ser representado, entretanto, é um espaço tridimensional cujas superfícies contêm uma projeção de imagem, ou seja, contêm superfícies que pretendem representar algo. Se, antes, tínhamos apenas a percepção do espaço enquanto este é modificado pela imagem exterior, com a câmera fotográfica criamos uma nova imagem bidimensional que sobrepõe uma formação dupla de imagens bidimensionais, formadas por códigos ópticos diferentes, num mesmo instante sincrônico. Por

ser sincrônico, não temos uma imagem acontecendo antes da outra, embora possamos dizer que co-existem, uma sobre a topografia da outra, se bidimensionalizando no espaço e, novamente, sobre o plano do filme fotográfico.

Antes, nossa movimentação no espaço não alterava a imagem projetada, vinculada somente ao ponto de vista fixado na janela. Agora, ao nos movimentarmos com a câmera fotográfica modificamos a imagem a ser capturada assim como alteramos a relação entre códigos ópticos, podendo corrigir, acentuar ou mesmo criar novas anamorfoses.

O enquadramento imposto pela câmera fotográfica modifica o olhar do artista, reduzindo-o a um retângulo, assim como a percepção multisensorial da *Casa-Câmera* passa a se concentrar mais na visão. A escolha do equipamento fotográfico também interfere no resultado da imagem. Se escolhemos um espaço pequeno visando aumentar a intensidade luminosa da *Casa-Câmera*, esta qualidade se torna empecilho para a fotografia, pois exige objetivas de grande ângulo de visão.

É preciso então reconhecer o espaço novamente, agora inserido nas margens do visor da câmera, submetido a seu ponto de vista, planejando os recortes, investigando dentre as possibilidades ópticas de nosso equipamento. Com a chegada de um novo ponto de vista, estabelecemos também um novo acordo de relações com o habitante da *Casa-Câmera*, visando orientar sua atitude frente à imagem que será capturada. Deste modo, a câmera modifica também o status do habitante, que passa, de um observador participante de instalação, a um observador ativo que encena para a captura, por meio de um

artista-fotógrafo, de sua própria imagem enquanto observa imagens. Logo, ao trazer uma câmera para dentro da outra, tornamos mais imbricado o jogo entre observadores proposto por Paul Klee⁴¹.

Após desmontarmos a *Casa-Câmera*, as fotos adquirem dupla qualidade. Visam documentar uma instalação de um fenômeno natural dentro de um ambiente cotidiano real. Porém, ao registrá-la, produzem uma foto que coloca em questão o próprio estatuto do fotográfico e sua relação de vínculo com a realidade. Na medida em que o código fotográfico modifica o código da câmera escura, a existência deste impede que o primeiro se mantenha intocado. Novamente, podemos perceber o "contexto mágico das relações reversíveis" (FLUSSER, 2002, p.8) se estabelecendo no ciclo de significado entre imagens. Com a desmontagem, perdemos a referência espacial da experiência vivenciada no momento da foto. Perdemos também o contato com a potência de uma projeção sincrônica e somos apresentados a um recorte que apresenta, em sua área total, a sobreposição de duas regras perspectivas diferentes e invertidas, uma oposta à outra. Vemos uma foto que pode ser compreensível e coerente tanto em um determinado eixo quanto se for rotacionada a 180 graus.

Com isso, a imagem na foto aparenta ser mais complexa do que na verdade é. No momento da instalação, a imagem do exterior que se projeta sobre a topografia interior modifica a significação do local onde estamos com uma imagem natural, desvinculada de qualquer intenção estética do artista. Ao ser bidimensionalizada novamente pelo procedimento fotográfico, recortada, e descontextualizada aparenta conter uma projeção artificial, construída com

⁴¹ "Agora os objetos me percebem" (citado na página X)

intenção de criar uma cena que pretende representar algo, portanto, fundamentalmente diferente de si própria.

Esta nos parece ser uma das armadilhas contidas no programa da *Meta-Câmera*. Se com a *Casa-Câmera*, pretendemos modificar a percepção utilizando um recurso simples e eficaz, com a *Meta-Câmera*, ao pretender registrar o que ocorre na *Casa-Câmera* com fidelidade, recorremos ao programa contido na fotografia e sua relação direta com a realidade, acabamos por produzir uma foto que sabemos ser real, porém, criada sob a duplicidade de códigos, se tornando extremamente ambígua.

Outro fator que contribui para a estranheza da foto é o modo como a cena cotidiana é retratada. No acordo entre artista e habitante, decidimos a posição e o enquadramento da foto que faremos. A baixa luminosidade da *Casa-Câmera* nos obriga a produzir uma foto com longo tempo de exposição, portanto, o que pode aparentar ser um breve instante, estendeu-se por alguns minutos.

O fotógrafo Abelardo Morell (2005) relata que, ao captar um tempo longo de exposição em suas fotos de câmeras escuras, abre espaço para a ficção a partir da realidade. Acreditamos que qualquer captura de tempo, curta ou longa, através da fotografia pode abrir espaço para a ficção, não se trata, portanto, de existir uma relação direta entre tempo de exposição e afastamento da realidade.

O artista alemão Michael Wesely leva a abordagem do longo tempo de exposição a limites extremos e não acredita estar criando ficção com suas fotos, mas novas possibilidades de compreender a realidade. Ao produzir fotos de até dois anos de exposição, entre 1997 e 1999, criou imagens de resultado

surpreendente. O que poderia ser apenas uma seqüência cronológica de eventos que documentou, dia a dia, as construções ocorridas em *Postdamer Platz*, Berlim, durante o período, foi transformado em série de imagens onde cada foto é um único e complexo painel de uma ação ao mesmo tempo simultânea e acumulativa. Ao acompanhar o crescimento de edifícios, andar por andar, estrutura por estrutura, Wesely permite que vejamos uma fusão do antes, do depois e todas as suas etapas intermediárias

Fig.9
5.4.1997 - 3.6.1999 Postdamer Platz, Berlim, 1999
Michael Wesely
(http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=potsdamerplatz&art=1&show_page=1
Acesso em 29 ago. 2007)

Um outro trabalho de Wesely que traz a questão do longo tempo de exposição e que se aproxima da relação com a realidade em nossas fotos é *Lochkamera Portraits*, de 1988. Nele, Wesely faz retratos de pessoas em seus ambientes cotidianos durante diversos minutos de exposição. Seus retratos não objetivam reter uma fisionomia precisa ou mesmo detalhada, o que, para ele,

representa um afastamento do gênero clássico do retrato fotográfico. Wesely defende que o somatório de momentos de uma pessoa, ao deixar capturar seus gestos ou o modo como escolhe ficar imóvel por tanto tempo, é capaz de retratar alguém com muito mais profundidade do que apenas uma pequena fração de segundo a que estamos habituados em fotos instantâneas.

Fig.10
Lochkamera Portraits, Michael Wesely, 1988
(http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=lochkamera&art=1&show_page=2
Acesso em 29 ago. 2007)

Nossas fotos não são produzidas logo que a câmera escura é instalada, resultam de sua vivência. São fotos que pretendem representar pessoas em cenas cotidianas, confrontando suas casas como nunca tinham visto antes. A longa exposição exige que artista e habitante da casa se envolvam no ato de ser fotografado. Não é apenas um disparo, um tiro. Trata-se de uma torrente. A cada

foto, tentamos permanecer imóveis durante alguns minutos. Neste período, estamos atentos ao que fazemos, numa atenção diferente da contemplação anterior, mais concentrada nos próprios movimentos e em como serão capturados pela câmera fotográfica.

No fim do dia, quando a luz já não tem forças para iluminar o espaço cotidiano, desmontamos as proteções das janelas. O acordo entre artista e habitante da casa se desfaz, mas parece não terminar. A troca entre os dois cria laços além da imagem. A lembrança das imagens sobre as paredes é intensa, saber que temos fotos é reconfortante, mas não sacia, resiste uma vontade de instalar novamente em outro dia, e acompanhar outras luminosidades, em dias nublados ou chuvosos ou mesmo poder assistir o amanhecer invertido, projetado numa dessas paredes brancas, atrás do sofá.

A seguir, 10 fotos produzidas pelas *Meta-câmeras*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"A caverna-visão é o mundo das coisas visíveis, a luz do fogo que ali existe é o Sol, e não me terás compreendido mal se interpretares a subida para o mundo lá de cima e a contemplação das coisas que ali se encontram como a ascensão da alma para a região inteligível."

(PLATÃO, Alegoria da Caverna)

Fig. 11
Projeção de eclipse solar através da copa de uma árvore,
foto de Nils van der Burg, 2005.
(<http://www.flickr.com/photos/nilsvdburg/48949568/>)
Acesso em 29 ago. 2007)

Podemos desenhar em linhas grossas uma trajetória para a câmera escura ao interligar os pontos a seguir. Inicialmente, ocorre a compreensão do fenômeno natural que produz imagens a partir de pequenos orifícios, observado provavelmente em sombras de árvores, durante eclipses solares, por volta do século IV a.C., com documentos na China e na Grécia. Aproximadamente dezessete séculos depois, o árabe Alhazan descreve a natureza linear da luz, seus estudos são traduzidos para o latim e disseminados pela Europa. No

século XV, Albrecht Dürer produz gravuras demonstrando aparatos ópticos de auxílio ao desenho e os cadernos de notas de Leonardo Da Vinci contém numerosos verbetes sobre projeções ópticas. Em 1544, Gemma Frisius desenha uma das primeiras representações gráficas conhecidas que demonstram o esquema de projeção de uma câmera escura construída num ambiente arquitetônico e, em 1558, Giambattista Della Porta publica *Magiae Naturalis* com uma descrição precisa do fenômeno. No século XVII, são produzidas câmeras escuras portáteis e a câmera escura é percebida como um modelo da visão humana. No início do século XIX, é inventado o estereoscópio que, ao apresentar duas imagens sobrepostas, com pontos de vista próximos, possibilita uma sensação de profundidade tridimensional e passa a ser um modelo de visão mais adequado, fazendo a projeção da câmera escura parecer uma ilusão grosseira. Em seguida, os inventores da fotografia utilizam câmeras escuras para produzir fotos, são produzidas também fotos estereoscópicas, porém, em menor proporção, pois é preciso um aparato próprio para a produção e a visualização. No século XX, a fotografia monocular se desenvolve industrialmente e a imprensa cria a retícula de meio tom, possibilitando a reprodução gráfica de fotos. Nos anos sessenta e setenta, fotógrafos recuperam a técnica da câmera de orifício, utilizando o princípio da câmera escura, porém, mantendo a escala portátil, chamada também de *Pinhole*⁴² (TROPE, 1999). Nos anos noventa, Abelardo Morell recupera a câmera escura original, fechando

⁴² "As pinholes foram recuperadas neste século, por artistas experimentais entre as décadas de 60 e 70, como Paolo Gioli (Itália), Gottfried Jäger (Alemanha), Nabuo Yamanaka (Japão), Dominique Stroobant (Bélgica), época em que as fronteiras entre os tradicionais meios de expressão desmoronavam e se recombinavam em formas híbridas." (TROPE, 1999, p. 19)

espaços arquitetônicos de escala humana, deixando apenas um pequeno orifício aberto, e leva a câmera fotográfica para registrar o seu interior.

É a partir de Morell que iniciamos nossa proposta. Transportar a experiência estética da câmera escura para que pessoas possam vivenciá-la em ambientes comuns, instalada em seus espaços cotidianos de convivência, interferindo apenas na entrada de luz destes lugares.

Interessa-nos abrir possibilidades perceptivas ao outro e receber dele suas impressões. Acreditamos que através da modificação de ordem visual podemos alcançar outros níveis de mudança na percepção, ao interferir na aparência de um espaço repleto de afetos e cargas emocionais.

Na câmera escura, assim como no reflexo de um espelho, o que vemos não está *onde* vemos. É o fato de estarmos dentro de um espaço encapsulado, quase totalmente isolados da luz, e conseguir visualizar a imagem do que se passa do lado de fora, mesmo em perspectiva invertida, que sustenta a reflexão em torno do valor atribuído à aparência das coisas. A câmera escura, de certo modo, pode ser análoga ao interior de um olho enquanto enxerga. Entretanto, requer esforço para seguirmos a analogia no sentido inverso e aceitar que a imagem de tudo o que vemos não está lá, ao longe, onde percebemos que está, mas, sim, acionando nossa mente ao ser projetada, pequenina e invertida, dentro de nossos olhos.

Além de oferecer a vivência da câmera escura em espaços cotidianos, pretendemos, em segundo momento, trazer a câmera fotográfica para este ambiente e estender a experiência estética para o âmbito da fotografia.

Percebemos que entre câmera escura e fotografia existem questões específicas de cada meio e que ao convergi-los em uma mesma prática, novas questões emergem.

Investigamos, nesta dissertação, questões relevantes tanto de um como de outro meio, assim como questões resultantes de sua sobreposição, no sistema que chamamos de *Meta-Câmera*. Cabe, entretanto, reforçar que a fotografia, como procedimento na arte, está se tornando cada vez mais complexa.

Enquanto a fotografia se desenvolve como meio, se distancia da aplicação concentrada em rito social apontada por Sontag (1987) e inicia sua expansão em direção à complexidade da produção contemporânea, como demonstram os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004):

"De maneira geral [o conceito de fotografia moderna] abrange produções tão díspares quanto a fotografia direta norte-americana (Straight Photography), a documentação francesa de caráter humanista e, para alguns autores, até mesmo os diferentes experimentalismos vanguardistas. Cabe-nos, portanto, esclarecer que neste estudo chamamos de fotografia moderna um certo tipo de produção que problematiza o potencial e as limitações da fotografia enquanto linguagem e que tem como referência as vanguardas fotográficas do século passado." (COSTA & SILVA, 2004: p.12)

Dentre os artistas que marcadamente problematizam questões da fotografia durante a primeira metade do século vinte, dedicando-se a (des)programar o processo fotográfico, destacamos o húngaro Lászlo Moholy-Nagy, o americano Man Ray e o brasileiro Geraldo de Barros. É Moholy-Nagy

(1980), em texto de 1925, quem aponta a importância de refletirmos sobre a influência dos aparelhos sobre a produção estética, para que se abram, desta análise, os novos caminhos:

"Durante os primeiros tempos da fotografia, o fato de que um dos elementos básicos do processo era uma superfície sensível à ação da luz quimicamente preparada (vidro, metal, papel, celuloide, etc.) foi **completamente negligenciado**. Esta superfície jamais foi relacionada a nada além de uma câmera escura obedecendo às leis da perspectiva, para fixar objetos individuais em sua característica especial enquanto refletores e absorventes de luz. **Nem mesmo as potencialidades desta combinação foi explorada com consciência, suficientemente**. Pois se as pessoas estivessem alertas para estas possibilidades, seriam capazes de tornar visíveis, com a ajuda da câmera fotográfica, existências às quais não podem ser percebidas ou absorvidas por nosso aparelho ocular, o olho; isto é, a câmera pode completar ou suplementar nosso instrumento óptico." (grifo nosso) (MOHOLY-NAGY, 1980, trad. nossa)

Neste sentido, à medida que abrimos novos caminhos ao aprofundarmos a reflexão sobre nossos aparelhos produtores, aumentamos também a complexidade de nossa produção, conseqüentemente, dificulta-se o ato criativo em si, como nos diz o pintor Francis Bacon:

"Você sabe, todas as artes se transformaram num jogo que o homem usa para se distrair; você pode dizer que sempre foi assim, mas hoje a arte se transformou **totalmente** num jogo. E acho que foi dessa maneira que as coisas mudaram, e o mais fascinante é que está ficando cada vez mais difícil para o artista, porque ele vai realmente ter de aprofundar-se nesse jogo se quiser ser aceito (grifo nosso)." (SYLVESTER, 1995, p.29)

Neste vetor de aumento da complexidade, podemos destacar, na produção contemporânea, algumas referências de artistas que desenvolvem estratégias para suas produções fotográficas e estas passam a ser fundamentais para a compreensão da obra. O anglo-americano Adam Fuss aprofunda o caminho iniciado por Moholy-Nagy e seus fotogramas sem câmera,

ao utilizar reações químicas para obter resultados estéticos, onde um de seus procedimentos é abrir animais mortos sobre o papel fotográfico colorido, deixando que os ácidos e líquidos do corpo criem formas e cores. A francesa Sophie Calle se distingue por criar regras rígidas para suas propostas que giram em torno da vulnerabilidade humana, muitas vezes, concentrada na investigação da intimidade do outro. Em seu trabalho *The Hotel* (1983), Calle é contratada como camareira de um hotel em Veneza e, assim pode examinar, e fotografar secretamente, o modo como as pessoas lidam com a moradia temporária em espaços de aluguel, entrando na intimidade dos hóspedes enquanto estão ausentes, lendo suas anotações pessoais e examinando a (des)organização de seus pertences. No Brasil, encontramos, também, abordagens diversas. Alguns artistas vêm desenvolvendo o pensamento de performance aplicado à fotografia, fazendo da câmera fotográfica o seu observador, como em *Castelo de Areia*, de Lia Chaia, *Os Homens de Açúcar*, de Aline Dias e as *Experiências Físicas* de Chico Fernandes; outra abordagem que percebemos é a exploração da potencialidade na fotografia documental desenvolvida pelo grupo Paisagem Submersa que propõe o *Documentário Imaginário*.

Para que possamos, então, mapear esta múltipla produção em torno da fotografia, que "subverte os modelos e desarticula as referências" (JUNIOR, 2006) recorreremos ao termo *Fotografia Expandida*⁴³, usado por Rubens Fernandes Junior (2006):

⁴³ "Essa denominação *fotografia expandida* tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da *Escultura Expandida*) e o texto de Gene Youngblood, que discorre sobre o *Cinema Expandido*. Além disso, há um texto do artista e editor

"Constatamos que caminhar nesse campo minado de possibilidades é tentar visualizar as poéticas do processo para buscar compreender em parte, esta fantástica aventura contemporânea. A fotografia é hoje, produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas." (JUNIOR, 2006, p.11)

Deste modo entendemos que produzimos uma instalação baseada em um conceito científico, embora simples e milenar, ignorado por muitos daqueles que o vivenciam, e a partir dela sobrepomos seu procedimento de câmera escura ao da câmera fotográfica. Com isso, acreditamos trazer para a expressão visual um novo contexto que pode ser incluído neste amplo conceito de fotografia expandida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. *Fotojornalismo Digital no Brasil: A imagem na imprensa da era pós-fotográfica*. Dissertação para Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2001.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. *The End of History of Art?*. Chicago: Univ. of Chicago, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da fotografia*. In: *Obras escolhidas* - Volume I. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COCCHIARALE, Fernando. *O Espaço da Arte Contemporânea*. In: CANTON, Katia, PESSOA, Fernando (Org.). *Sentidos e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: October Books, 1990.

DOBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Papirus, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HEDGECOE, John. *Novo Manual de Fotografia*. Ed. Senac: São Paulo, 2006.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

JUNIOR, Rubens Fernandes. *Processos de Criação na Fotografia*. Artigo na Revista FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006, ED. FAAP.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence 1833 - A Descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MOHOLY-NAGY, László. *An Anthology edited by Richard Kostelanetz*. New York: Da Capo Press, 1970.

MOHOLY-NAGY, Lázló. *Photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980 (pp. 165-166).

MORELL, Abelardo. *PDN - Photo District News*, volume XXV, exemplar 2, fevereiro de 2005. <<http://www.pdnonline.com/>>. Acesso em: 05 jul 2007.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Information Strategies. *European Photography* 21, "Photography: Today/Tomorrow", vol.6, nr.1, 1985. Disponível em: <http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml> Acesso em: 17 ago de 2007.

NEWHALL, Beaumont. *The History of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 2006.

PLATÃO. *Diálogos, A República*, Coleção Universidade de Bolso. Sem edição. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.

PONTI, Merleau. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: SENAC, 2005.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. London: Allen Lane The Penguin Press, 1968.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SILVEIRA, Regina. *Anamorfás*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo, USP, Escola de Comunicação e Artes, 1980.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1987.

SYLVESTER, David. *A Brutalidade do Fato Entrevistas com Francis Bacon*. Cosac & Naify, 1995.

TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980.

TROPE, Paula. *Translados*. Dissertação de mestrado (Artes Plásticas). São Paulo: USP, 1999.

VIRILIO, Paul. *Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ZANETTI, Fernando Luiz Motta. *Da fotografia como arte*. PUC-SP, 1992.

APÊNDICE

SOBRE A APRESENTAÇÃO DAS FOTOS

Utilizamos, no decorrer dos últimos dois anos⁴⁴, diversos tipos de câmeras digitais assim como filmes de pequeno e médio formato, para registrar as imagens capturadas pelas *Meta-Câmeras*.

Escolhemos apresentar as fotos em ampliações verticais e horizontais que se aproximam da escala real, medindo em torno de 1,20 m no lado maior, para tentar nos aproximar da experiência de câmera escura e suas grandes projeções de imagem. Utilizamos para isso, as processadoras de grande formato que geram fotos a partir de arquivos digitais.

Os negativos foram digitalizados em máxima resolução e, posteriormente, interpolados para aumentar a capacidade de ampliação. Foram feitos os ajustes necessários de cor e contraste, e retoques para retirada de impurezas presentes no filme no momento da digitalização.

Nenhum elemento da imagem foi retirado, colocado ou distorcido digitalmente. Os cortes respeitam os enquadramentos originais, apenas pequenos ajustes de proporção foram executados em algumas imagens.

Foram ampliadas doze fotos em papel fotográfico e adesivadas sobre chapas de alumínio de 1,5 mm. O alumínio foi escolhido para que pudéssemos

⁴⁴ Em 2007, doze fotos da *Meta-Câmera* foram selecionadas pelo 6o. edital de concorrência pública da Galeria de Arte Copasa, em Belo Horizonte, e apresentadas em exposição individual, durante o período de 23 de agosto a 23 de setembro do mesmo ano.

evitar qualquer tipo de moldura de vidro ou madeira, garantindo a firmeza do plano da imagem ao ser fixada à parede.

O alumínio garante também a preservação contra umidade e eventuais incidentes com transporte e montagem.

Utilizamos perfis de metalon no verso das fotos para afastar o plano da foto do plano da parede, dando aparência à imagem de uma lâmina flutuando com firmeza no ar.