

AS IMAGENS DE PASSAIC

I

Em 30 de setembro de 1967, Robert Smithson viajou de ônibus de Nova York a Passaic, Nova Jersey, sua cidade natal. Passaic era (e deve ser ainda) um subúrbio muito desinteressante. Mas as fotos que Smithson tirou ali, e o texto que escreveu para comentá-las – publicado em dezembro do mesmo ano na revista *Artforum*, junto a algumas imagens, sob o título “Os monumentos de Passaic” – marcaram um ponto de virada na maneira de a arte ver e representar o mundo.

Smithson utilizava uma Kodak Instamatic 400, a câmera barata e simples que popularizou definitivamente a prática da foto amadora. O foco era fixo; a exposição, limitada a duas possibilidades, ensolarado e nublado. Fotografar se tornara quase tão espontâneo quanto olhar: apontava-se para algo e apertava-se o botão, sem preocupação com enquadramento, luz ou definição. A intuição fundamental de Smithson foi relacionar o caráter errático, formalmente pouco determinado desse tipo de imagens com a indeterminação formal da paisagem urbana e suburbana, em uma época em que o desenvolvimento acelerado do pós-guerra já perdera os contornos de uma racionalidade construtiva. A esperança modernista na racionalização do espaço habitado perdia força. Nos lugares onde essa racionalidade não conseguira se instalar completamente (e são quase todos), deixava restos, sugestões de forma já em decomposição, ruínas. Smithson fotografou máquinas paradas no meio da lama, canos de esgoto, uma caixa de areia num jardim de infância mal cuidado. Como era sábado e os canteiros estavam parados, o que fora abandonado mal se distinguia do que ainda estava em construção. No feriado que o artista escolheu para a visita, Passaic quase não dava sinais de vida: parecia “uma eternidade sem graça (*clumsy eternity*)”, diz Smithson, “cópia barata da Cidade dos Imortais” (do conto “O imortal”, de Jorge Luis Borges, em *O Aleph*, suponho).

O sentido das imagens que Smithson publicou não é dado pelo caráter dos espaços representados, nem apenas pela forma em que a câmera os registrou, mas pela maneira com que a indiferença do enquadramento adere à indefinição formal de seu objeto. Ele escreve a respeito de uma ponte de ferro e madeira sobre o rio Passaic:

A luz do meio-dia ‘cinematizava’ o lugar, transformando a ponte e o rio numa *imagem* super-exposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia. O sol se tornara uma monstruosa lâmpada incandescente que projetava uma série distinta de fotogramas através da Instamatic até meu olho. Enquanto andava pela ponte, era como se estivesse andando numa enorme fotografia feita de madeira e ferro, e lá embaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava senão um espaço em branco.

Tamanha simbiose só é possível porque a especificidade do registro se dissolve junto à especificidade histórica e estrutural do lugar que reproduz. Quando a perda da intenção formal da imagem se sobrepõe à perda da intenção construtiva do espaço representado, tudo se torna imemorial, pré-histórico. Mas também se abre a associações e significados ilimitados. De fato, o texto que acompanha o ensaio fotográfico de Smithson tem propositalmente um caráter errático, procede por *insights* e é continuamente invadido por informações que nada têm a ver com o assunto: notícias do

jornal que Smithson leu no ônibus, a advertência impressa na confecção de uma película, e assim por diante.¹

A valorização de espaços urbanos inertes como lugares culturalmente relevantes – justamente por suspenderem todo significado prévio e se deixarem atravessar por muitos sentidos possíveis – teve consequências notáveis, na arte como na teoria da arquitetura e do urbanismo. Ignasi de Solà-Morales cunhou para esse tipo de lugar o termo *terrain vague* e iniciou sobre ele uma discussão importante em teoria da arquitetura.

Por outro lado, a fotografia de grandes dimensões surgida no final da década de 1970 (Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, Thomas Struth, Candida Höfer, Andreas Gursky etc.) parece, à primeira vista, contradizer essa abordagem, tanto pelo apuro formal, quanto pela determinação prévia, obsessivamente minuciosa, daquilo que nela aparece. Dos fotógrafos dessa geração, alguns – como Jean-Marc Bustamante, quase sempre, e Jeff Wall, às vezes – manifestam uma atração especial por terrenos baldios e lugares desinteressantes. Mas a execução técnica é altamente sofisticada e, longe de remeter à foto amadora, se inspira diretamente na pintura de paisagem e de história, pré-moderna ou do começo do modernismo. No lugar da simbiose, portanto, há oposição entre a insignificância do objeto e o cuidado da execução.

No fundo, porém, se trata da mesma questão, retomada por outro ponto de vista. A mulher que escava um poço, tema de uma fotografia de Jeff Wall (*The Well*, 1989), não ganha pregnância histórica por ser uma variante de *Os quebradores de pedras*, de Courbet (1849). Ao contrário, o fato de o mesmo gesto, objetos análogos e uma grama rala semelhante reaparecerem a 140 anos de distância subtrai dessa figura qualquer intencionalidade, a imerge numa repetição sem fim análoga à eternidade sem graça que Smithson encontrava em Passaic. Os espectadores que observam *A jangada da Medusa*, em outra fotografia famosa de Thomas Struth (*Louvre 4, Paris*, 1989), não adquirem atitude heróica por compartilharem a mesma diagonal das figuras na tela. É a tensão dramática do quadro que desaparece, como se estivesse todo mundo numa fila de espera. A exatidão implacável com que tudo é definido, nessa e em outras fotografias recentes, faz com que tudo adquira a mesma relevância, portanto nenhuma relevância – a obra-prima de Géricault não é mais importante do que o pilarzinho do guarda-corpo, o chão de madeira, as molduras dos quadros contíguos. A definição levada ao extremo, tanto quanto a indefinição borrada da Instamatic 400 de Smithson, retira intencionalidade à imagem. Nas fotos encenadas, até os enquadramentos mais construídos, as montagens mais complexas se erguem diante de um vazio que pressupõem. As pessoas que as povoam não existem fora delas e o mundo atrás da cena, se houver, é feito de andaimes – é tudo papel, como a obra de Thomas Demand insiste em frisar.

Há, é claro, diferenças. No automatismo de suas fotografias e na entropia dos lugares que retratam, Smithson ainda procurava uma verdade objetiva. Há uma intenção documental nele, por paradoxal e irônica que seja. Em seus terrenos baldios, há um

¹ A casualidade dessas inserções nem sempre deve ser tomada à letra: entre as notícias do *The New York Times* lidas no ônibus, Smithson dá destaque especial à coluna do crítico conservador John Canaday e, nela, à imagem de *Paisagem alegórica*, de Samuel Morse, que reproduz em seu texto, mantendo a textura do papel-jornal (*a subtle newsprint gray*, um cinza sutil de impressão). Samuel Morse (o mesmo que inventou o telégrafo) era professor de artes na New York University quando pintou esse quadro (1836), e a fachada gótica que aparece à esquerda, espelhando-se numa enseada imaginária, é a da universidade, em Washington Square, antes de sua demolição em 1894. A paisagem arcádica, portanto, substitui um ambiente urbano bem reconhecível para o público da época, como se imaginasse uma nova pré-história a partir dele. É, nos termos de Smithson, uma paisagem entrópica, que bem poderia servir de modelo para as imagens que seguem. Compare-se especialmente a *Monumento com pontões: a torre da draga*.

potencial liberatório, análogo de certa forma ao dos objetos envelhecidos de que fala Benjamin, e a câmera não cria esse potencial, se limita a registrá-lo. Em grande parte da fotografia recente, ao contrário, a experiência do mundo não se dá pela imagem, mas *na* imagem, como se o mundo fosse uma coleção e uma superposição infinita de imagens, cada uma remetendo a uma série potencialmente infinita de outras imagens. Não se trata necessariamente de formalismo, porque a referência a esse conjunto ilimitado de imagens não segrega da experiência do mundo; ela é, justamente, grande parte da experiência do mundo. Mas de um mundo sem fundo, queda livre de uma imagem a outra, sem que nunca possamos dizer que chegamos, não digo a um objeto, mas à reprodução fiel de nossa experiência imediata do objeto.

De resto, a tecnologia digital permite uma manipulação infinita. É verdade que a imagem analógica também podia ser manipulada. Mas o trabalho de edição da imagem, bem como as condições de exposição (escala, suporte, disposição no espaço expositivo), nunca foram tão determinantes como hoje. Mais do que isso: na fotografia analógica, a manipulação se dava por intervenções sobre o negativo ou na fase de impressão. Sempre havia, portanto, dois objetos físicos: um negativo original, ao qual, pelo menos virtualmente, todas as versões sucessivas remetiam; e a estampa final, onde as transformações se revelavam. No tratamento digital, mesmo que o fotógrafo utilize inicialmente o procedimento analógico, a película não pode ser considerada propriamente o original. É a cópia informatizada, onde às vezes várias tomadas se fundem, o verdadeiro ponto de partida do trabalho (aproveitando uma analogia com a pintura, talvez possamos dizer que, nesse caso, o negativo está para a foto realizada como o esboço está para o quadro). Mas, como a cópia digital não é um objeto físico e é passível de transformação contínua, a edição fotográfica não tem ponto de partida ou de chegada, nem diferenças de estatuto entre suas várias fases. O processo pode se iniciar de uma foto já impressa ou de uma imagem tirada da internet, bem como de um clique original, sem mudanças relevantes quanto a seu significado essencial.

Ao comentar a expressão bíblica “imagem e semelhança”, os exegetas cristãos distinguiam entre os dois termos: a imagem era a reprodução de um objeto produzida por ele mesmo, como a sombra ou o reflexo no espelho; a semelhança era produzida por um terceiro, como um retrato. A imagem era fiel, mas só existia na presença de seu objeto; a semelhança era permanente, mas artificial e possivelmente infiel. A fotografia criou as condições para uma imagem permanente, antagônica às semelhanças (ou dessemelhanças) que a arte produz. Da antiga distinção escolástica derivam indiretamente tanto os argumentos depreciativos sobre seu estatuto (ato mecânico, não obra de artista), quanto os valorativos (ela é verdadeira, por manifestar a imagem que o próprio objeto produz, para além da intenção do fotógrafo). De certa maneira, a própria definição da fotografia como índice, proposta por Rosalind Krauss,² em oposição à imagem icônica da pintura, retém algo da distinção mais antiga. O fato de a fotografia ser produzida fisicamente por seu objeto deixa supor que possamos remontar da imagem ao objeto, não por analogia formal, mas por um percurso indutivo. Enfim, mesmo passando pelas transformações mais elaboradas, mesmo que o objeto seja irreconhecível, a foto testemunha que, como queria Roland Barthes, no ponto inicial do processo *algo esteve lá*. Mas, na fotografia recente, a imagem não se contrapõe diretamente à coisa, mas se insere numa série potencialmente infinita de imagens, um ponto inicial já não pode ser detectado (o que esteve lá era uma coisa ou outra imagem? um determinado detalhe entrou espontaneamente no enquadramento, foi encenado ou foi acrescentado em fase de edição?) e o percurso indutivo se torna potencialmente

² KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique – Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.

infinito. A diferença entre fotografia e pintura, imagem e semelhança, tende a borrar. Não por acaso, logo que as fotos começam a se inspirar na tradição da pintura e reclamam condições de exposição análogas, surge uma pintura que parte da fotografia e/ou se inspira diretamente nela. De fato, já não há distinções essenciais entre pintura e fotografia: ambas são formas de manipulação da imagem.

De novo, é o caso de marcarmos as diferenças. Se a fotografia dissolve o processo de sua elaboração na imagem que realiza, a pintura deixa suas marcas expostas. De forma mais explícita, em relação ao suporte fotográfico, ela é um objeto. O gesto do pintor não pode ser completamente apagado, nem, com ele, uma sombra de subjetividade, que torna o objeto representado mais íntimo. Não se trata de uma proximidade *a priori*, como se algo estivesse efetivamente ao alcance da mão, mas é como se, pintando o objeto a partir de sua imagem, a imagem tomasse o corpo do objeto e se oferecesse, ela sim, ao nosso alcance. Assim, se a fotografia recente joga com o distanciamento reflexivo de imagens aparentemente objetivas, descolando-as tanto de seu referente quanto de sua própria presença física no espaço, a pintura baseada ou inspirada na fotografia sugere uma aproximação física daquilo que é aparentemente distante, mera imagem. Nas telas de Luc Tuymans, provavelmente o mais influente pintor dessa tendência, o cinza amarelado remete a fotos envelhecidas ou impressas em papel barato, mas é uma pasta aplicada com pinceladas ora mais curtas e hesitantes, ora mais longas e decididas. Ao invés de borrar a imagem – imagem de algo que tem sua consistência plena em outro lugar –, ela constitui essa imagem como o verdadeiro objeto, no máximo de plenitude de que ela é capaz. É uma plenitude que já nasce distante no tempo, perdida; ganha, porém, uma presença no quadro, em que até a memória tem corpo.

Vale a pena, então, voltar à noção de *terrain vague*. Solà-Morales assim a descreve:

São lugares aparentemente esquecidos, onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. São lugares obsoletos nos que somente certos valores residuais parecem se manter apesar de sua completa desafeição da atividade da cidade. São, em definitiva, lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos, das estruturas produtivas. Desde um ponto de vista econômico, áreas industriais, estações de trem, portos, áreas residenciais inseguras, lugares contaminados têm se convertido em áreas das que se pode dizer que a cidade já não se encontra ali.³

O “algo esteve ali” com que Barthes resumia o significado mais profundo da experiência fotográfica não desaparece na fotografia contemporânea, mas parece necessitar de uma mediação: só pode se mostrar como algo que esteve, mas já não se encontra; ou estaria, se o processo que levava a sua construção não tivesse sido interrompido; ou, no caso das fotos encenadas, está, mas representando outra coisa. Essa mediação remete ao fato de que a relação bipolar entre imagem e referente foi substituída por uma serialização potencialmente infinita de imagens e referências. Como deixou de haver pontos de partida e de chegadas definidos, a imagem, como o *terrain vague*, é fruto de um processo cuja intenção inicial já se perdeu. O referente, o “algo”, já não é anterior a esse processo, mas é um produto dele, sem deixar de apontar para algo fora dele. Se a imagem procura o *terrain vague*, é porque ela já se tornou um *terrain vague*.

³ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. “*Terrain vague*”. *ArchDaily Brasil*, 01.03.2012. Tradução de Igor Fracalossi. Disponível em: www.archdaily.com.br/35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales/. O texto original foi publicado em *Territórios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

Para esta exposição, foram convidados fotógrafos e pintores brasileiros que nos parecem oferecer uma contribuição original a essas questões. Não se trata de identificar neles uma especificidade nacional. A arte brasileira já é rica e variada o bastante para deixar em segundo plano o problema da identidade. Cada artista tem seu próprio percurso, para que contribuam referências tanto nacionais quanto internacionais. Mas também remetem, querendo ou não, um a outro, e o conjunto das remissões possui um grau suficiente de densidade para que as obras, quando colocadas lado a lado, sugiram um sentido comum.

Lina Kim vive há muitos anos em Berlim. Costuma trabalhar em várias mídias: instalação, objetos etc. Salvo engano, a série *Rooms* é sua única obra que pode se considerar estritamente fotográfica. Os espaços que ela retrata são instalações do exército soviético, hoje abandonadas, na antiga Alemanha Oriental. Todas as imagens foram tomadas com o mesmo procedimento, com câmera de médio formato e tripé; três exposições, em três diferentes horas do dia, sempre do mesmo ponto de vista, são fundidas na fase de edição. Dessa maneira, a artista obtém uma luz difusa e homogênea, em que a paisagem exterior, quando há, tem luminosidade e definição equivalente à dos espaços interiores. O espectador não precisa saber que essas salas exerceram um papel político tão marcante: elas estão esvaziadas. O desaparecimento de sua história (qualquer que seja) é contado pelo descascar progressivo das paredes, os entulhos espalhados, a tinta já desbotada, em uma volta progressiva ao estado de natureza. Nas duas fotos em exposição que mostram o exterior, a paisagem invernal parece passar pelo mesmo processo de enxugamento – as folhas secas no chão, os galhos nus, o céu cinza que retoma o tom das paredes. Na outra imagem – um espaço nobre de arquitetura vagamente renascentista –, duas tonalidades diferentes são filtradas da porta do fundo e dos arcos à direita, em contraste com a luminosidade azulada do vão principal. A luz amarela, mais intensa, na sala que se adivinha atrás da porta, é o único sobressalto de vida, ainda que seja causada apenas por uma diferente coloração das paredes. Pelo resto, reina uma paz mansa, de pintura oriental.

O enquadramento é sempre central e frontal. Como o ponto de fuga pouco se desloca das diagonais do formato, a posição da câmera parece determinada pelo próprio espaço. Uma sensação de ausência envolve não apenas o desaparecimento dos antigos habitantes, mas também o de um ponto de vista subjetivo, que marcaria a presença e a intenção do fotógrafo. E, como a luz não pertence a um único instante, mas a uma somatória de instantes, o tempo da imagem também não é o imediato da percepção, mas o ritmo lento que o próprio lugar estabelece em sua dissolução. Por outro lado, o enquadramento central e frontal também acentua a bidimensionalidade da imagem, faz a composição depender de uma duplicação do formato, como numa tela minimalista. Quando há uma janela no fundo, ela parece um quadro no quadro, imagem na imagem, ainda mais porque, pelo procedimento adotado, a luz dentro dela não tem relação imediata com aquela do ambiente que a hospeda.

Reencontramos esse tipo de enquadramento em uma fotografia de Luiza Baldan, tirada em 2009 no Pedregulho, o conjunto habitacional projetado por Affonso Reidy em 1947. Faz parte da série *Pinturinhas*. Nessa fotografia, há três planos paralelos, todos de formato análogo: o do enquadramento, a parede de fundo e outro no meio do caminho, desenhado pelas marcas de um caixilho removido. Essa estrutura, porém, não

proporciona a mesma sensação de imobilidade zen das imagens de Lina Kim. De fato, ela é animada por uma série de contramovimentos: à esquerda, a parede perpendicular aos planos que se interrompe logo antes da borda do enquadramento; à direita, a porta entre a parede de fundo e a coluna, o taco parcialmente removido no primeiro plano, até o detalhe menor da luminária do teto, em posição assimétrica em relação ao eixo da imagem. Há aqui, como em outras fotografias de Luiza Baldan, certa lembrança de construção ortogonal, herança das poéticas concretas. Mas há também – marco constante no trabalho da artista, mesmo na ausência de figura humana – uma animação silenciosa, que é dada pela maneira com que as coisas se dispõem no espaço. Luiza Baldan procura as diagonais que conduzem o olhar, os objetos próximos às margens do enquadramento, as coisas que andam em pares, como se dialogassem, sobretudo nas séries de tamanho menor (*Lagos, Diário urbano*): a árvore de Natal e o sofá, o telefone e a porta aberta, a mesinha abarrotada e o parapeito do navio, as telas planas e as esteiras para bagagens do aeroporto ou, finalmente, na sua única imagem selecionada para esta exposição que inclui figuras humanas, as duas pessoas que leem, num lugar que parece sala de espera de alguma estação marítima. Nas imagens de Luiza Baldan, o *terrain vague* não precisa de vastas regiões abandonadas para se instalar. É mais um intervalo entre as coisas, um tempo momentaneamente suspenso, nem que seja de poucos metros ou por poucos minutos. Nesse espaço esvaziado, a imagem rastreia indícios de movimentos, intenções escondidas.

A sensação de uma narrativa interrompida ou ainda em construção aproxima a fotografia de Luiza Baldan da pintura de Ana Prata. Ela não pinta as coisas, mas as imagens das coisas: *Sete Lagoas* é um cartão-postal, *Grande circo*, uma transmissão televisiva; *Rua* mais se parece com uma foto tomada por um celular, *Tiro*, com uma cena de filme ou de videoclipe; *Vento de lá* e *Agrotóxico* talvez sejam imagens da internet. A tinta diluída, a pintura rápida e flexível não imitam a matéria das coisas, nem a materialidade imediata das imagens (a textura do *pixel*, o contraste fotográfico etc.), mas estabelece pelo gesto uma espécie de código universal, no qual todo tipo de imagem pode ser reconduzido a uma escrita pessoal, quase uma caligrafia cursiva. Sem buscar suas próprias densidades específicas, confere a todos esses meios de representação um lastro comum. Em *Tiro*, por exemplo, os troncos delgados das árvores, que crescem em direção à margem superior do quadro, têm a mesma orientação e quase a mesma consistência dos escorrimentos de tinta que descem para baixo, a partir do clarão de luz que é filtrado entre as copas. Dessa maneira, os filamentos de tinta branca que passam por cima da menina (ou menino?) mal se distinguem dos troncos igualmente brancos sobre os quais se desenham o ombro da camisa e o revólver. Embaixo, tirando a figura e um tronco à direita, só restam os escorrimentos, como num trabalho de *action painting*. Em *Rua*, o movimento do pincel lembra certas convenções pictóricas do primeiro impressionismo (as águas lamacentas de Sisley, por exemplo), mas também tem a consistência e a ondulação da lama depois de uma enchente; o azul-piscina sobre o qual a contorcionista se exhibe (*Grande circo*) pode ser tablado pintado ou reflexo de uma tela de televisão, mas também, como sugere a listra de tinta marrom no alto, uma superfície pictórica no estilo do expressionismo abstrato, sobre o qual a figura humana foi aplicada *a posteriori*, como uma decalcomania. Às vezes, a referência é mais direta: de uma ventania tirada da internet (*O vento de lá*), emerge *A grande árvore*, de Chaim Soutine, hoje no Masp. O que importa é que os códigos se tornem intercambiáveis, e que o observador substitua espontaneamente um pelo outro. Dessa maneira, as associações se tornam potencialmente infinitas, dependendo das referências de cada um: *Agrotóxico* pode lembrar uma cena famosa de *Intriga internacional*, de

Hitchcock; o *Homem aspirando pó*, parecer uma versão doméstica do *Morning Cleaning*, de Jeff Wall; e assim por diante.

O díptico *entre*, de Rubens Mano, é outro caso de visão frontal e central. Como as imagens de Lina Kim, retrata uma construção abandonada, já prestes a ser reabsorvida pelo mato, num espaço indefinido. Os retângulos luminosos e coloridos, mais ainda do que os exemplos anteriores, sugerem uma imagem dentro da imagem. Mas é justamente esse último detalhe que marca a especificidade do procedimento do artista. As cores não foram acrescentadas em fase de edição, nem foi utilizada uma iluminação especial. Rubens Mano pintou de branco as paredes internas do casebre, com exceção daquela onde se abre a janela e que, portanto, dá as costas à câmera. Numa determinada hora do dia, a incidência dos raios do sol nessa parede gera a luminosidade difusa que as fotos retratam. A partir da fotografia, Rubens desenvolveu no decorrer dos anos uma poética de intervenções em espaços físicos. Inicialmente, por meio da iluminação, como o *detector de ausência*, em *Arte/Cidade 2* (1994), quando instalou um refletor muito potente rente ao viaduto do Chá, em São Paulo, de maneira que as pessoas que passassem por aí se dissolvessem no feixe de luz. Em seguida, pelos recursos mais variados: trazer a energia elétrica para a rua e colocá-la à disposição dos vendedores ambulantes (*calçada*, Oficina Cultural Três Rios, São Paulo, 1999); criar um acesso alternativo para a Bienal de São Paulo (*vazadores*, 2002); construir uma passarela para que um espaço expositivo possa ser visto pelo alto (*contemplação suspensa*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008). Nos trabalhos de Rubens Mano, sejam fotografias ou instalações, há sempre uma alteração, ainda que efêmera ou paradoxal, que perturba a inércia do ambiente. Nesse sentido, o buraco que se abre no chão (*fundo falso*, 2002), revelando um subsolo embaixo do gramado, o tobogã e a piscina seca num parque de diversões prestes a ser reabsorvido pela mata amazônica perto de Santarém (*súbitas paisagens*, 2007), são como instalações *ready-made*.

O enquadramento rigidamente frontal e simétrico do tobogã, que lembra um pouco Andreas Gursky, serve nesse caso para acentuar o caráter geométrico, quase cristalino, desse objeto incongruente na indefinição da mata. O brilho de que ainda é capaz por um momento, graças a um rasgo de luz no céu nublado, o torna muito diferente, mesmo em seu estado de abandono, do declínio progressivo e invernal, numa luz difusa, do quartel militar de Lina Kim. Por outro lado, o canteiro curvo de outro díptico (*sem título*, 2012) não existe em lugar nenhum: foi o fotógrafo quem estabeleceu uma ligação entre duas veredas, uma no parque Goeldi de Belém, outra no Trianon de São Paulo.

construção da paisagem (2010) deriva diretamente de uma intervenção no Museu de Belas Artes de Córdoba, na Espanha. Rubens instalou microfones e câmeras num pátio do museu fechado ao público e transmitiu imagens e sons desse espaço no interior do prédio. Contemporaneamente, realizou uma série fotográfica no pátio, com os dispositivos de captação instalados. A câmera parece se movimentar, quase tateando o terreno, entre objetos esquecidos – uma estátua, um vaso, uma mesa de pedra, uma escada, uma árvore – num lugar que perdeu sua serventia (nesse pátio, o pintor Julio Romero de Torres, antigo dono da casa, costumava trabalhar e receber visitas). Sua presença restabelece um diálogo entre as coisas, uma espécie de solidariedade.

Nos espaços abandonados ou em degradação, Robert Smithson visava a uma dimensão anterior à história. Mesmo quando intervinha diretamente no ambiente, como em *Spiral Jetty* (1970), desejava que sua obra se tornasse o mais semelhante possível a uma concreção geológica. Nesse sentido, entre os artistas presentes nessa exposição, Rubens Mano é o que mais se distancia da estética smithsoniana. Nos espaços abandonados, lhe interessam os rastros das ações humanas, as tentativas, ainda que

frágeis, de mudança; nos espaços em atividade, a possibilidade de gerar fatos que, ainda que efêmeros, revelem novas possibilidades de percepção e uso.

Um ponto de vista frontal estrutura também, de maneira impactante, as telas de Rodrigo Andrade. Mas, aqui, descende de outro conjunto de questões. Ex-integrante da Casa 7, Rodrigo foi protagonista desse outro momento importante da pintura brasileira, no começo da década de 1980. Em seguida, alternou trabalhos totalmente abstratos e referências figurativas, inspiradas, por exemplo, em Goeldi. Na fase imediatamente anterior à atual, aplicava blocos geométricos de tinta a óleo, de alguns centímetros de espessura, sobre a tela branca. A pintura ganhava volume, literalmente. Se, no cenário internacional, a volta à pintura da década de 1980 significou o reaproveitamento um tanto anárquico de um repertório moderno já muito vasto, no Brasil ela desempenhou a tarefa de constituir uma linguagem moderna, a partir de rastros bastante descontínuos. Iberê Camargo, Sued e, paradoxalmente, o gravurista Goeldi foram, para os pintores brasileiros, referências tão importantes como Philip Guston, Anselm Kiefer ou Julian Schnabel. Questões surgidas na arte norte-americana do pós-guerra a respeito da vocação planar da pintura e da autoevidência do processo pictórico, que na época em que foram formuladas não tiveram grande ressonância entre nós, foram retomadas então por esses artistas, com todas as precauções conceituais, é claro, que um intervalo tão grande de tempo exigia. Aplicar blocos de tinta à tela, como Rodrigo Andrade fazia, significava então aceitar o suporte como anteparo, segundo a célebre teorização de Steinberg; e ao mesmo tempo recuperar a ideia, cara às vanguardas da década de 1960 e 1970, de que a arte não já não podia ser representação, e sim apresentação do mundo. Quando, nos trabalhos mais recentes, o mesmo artista passa a utilizar suas massas espessas de tinta dentro de uma representação do mundo de precisão fotográfica, uma estranha tensão se produz. As massas uniformes de tinta preta (também de cor clara, nas obras mais recentes), aplicadas com o rodo, recobrem a tela nas regiões que, na imagem original, não foram atingidas pela luz, ou o foram de maneira uniforme – um céu sem nuvem, um espelho de água sem ondas e, sobretudo, a escuridão e a noite. As partes onde alguma coisa se enxerga, ao contrário, são representadas por pinceladas bastante ricas e variadas, na melhor tradição da pintura de paisagem. Vistos de longe, os dois procedimentos se fundem numa imagem homogênea; de perto, parecem lutar entre si, um tentando recobrir o outro com sua materialidade impassível; o outro escavando à força seu espaço. O preto denso nos lembra que a escuridão em fotografia é matéria queimada por excesso de luz (ou recoberta por um excesso de informação, numa plotagem) e que o branco é papel virgem; mas também que o preto é o cheio da matriz da gravura e o claro, o vazio. Com efeito, nas grandes pinturas de Rodrigo Andrade dos últimos anos, permanece algo da antiga paixão do pintor por Goeldi.

Em um caso apenas, entre as telas selecionadas por esta exposição, Rodrigo faz referência a uma fotografia específica: trata-se de um detalhe de fachadas, tirado de uma imagem de Daido Moriyama. É também a única imagem que adota uma perspectiva diagonal. Isso, no entanto, não tem consequências maiores, porque o que está sendo reproduzido, mais explicitamente que nos outros quadros, é uma imagem bidimensional. Aqui, os pretos e o cinza são tons de uma foto em branco e preto, não sombras da noite. Curiosamente, a “versão” de Rodrigo Andrade traz à tona algo que talvez não fosse tão evidente no original: a dívida do fotógrafo japonês com a grande tradição de pintura em nanquim e de gravura de seu país.

Celina Yamauchi também aborda fotografia em branco e preto como tema, mais do que como meio. Descende de uma linhagem paulista, centrada no magistério de João Musa na USP, que estuda a fotografia especialmente a partir dos processos de estampa. Nessa óptica, a fotografia compartilha muitas questões com a gravura. De fato,

trabalhos anteriores da artista justapunham imagens analógicas e desenhos realizados diretamente no negativo, como se fotografia e desenhos fossem apenas duas maneiras de produzir matrizes. A série que aqui se expõe parte de imagens digitais a cores para, em seguida, na fase de edição, subtrair a cor até quase produzir um branco e preto aveludado. Digo *quase*, porque o processo é interrompido logo antes de ser levado a cabo, de maneira a permanecer, na imagem impressa, mais do que uma distinção cromática clara, uma certa intuição dela. Dessa forma, os tons da fotografia editada não se diferenciam como gradações de cinza, mas como cinza de diferentes qualidades: cinza-roxo, cinza-azul, cinza-rosa, cinza-verde. Os lugares onde essas imagens foram tomadas podem ser públicos e bastante conhecidos (como o Sesc Pompeia e a Pinacoteca do Estado de São Paulo) ou domésticos. Mas os planos muito fechados e a câmera apontando para o chão, para um canto ou para uma parede reduzem a imagem a uma justaposição de superfícies, cujo sentido espacial é determinado por poucas e essenciais indicações de perspectiva e, justamente, pela “tonalidade” cromática dos cinza. O que temos, então, são imagens nem planares nem espaciais, nem coloridas nem em branco e preto, mas a essência do espaço no plano, da cor nos graus de cinza. E talvez não seja desprovido de significado que o único toque de cores mais intensas se encontre não no espaço real, mas no mundo imaginário das páginas do gibi que um menino está lendo.

Se o procedimento de Ana Prata, inteiramente dirigido a encontrar o ponto de contato entre o gesto subjetivo do pintor e os códigos de uma imagem já produzida por outros meios, precisa de certa rapidez, a pintura de Marina Rheingantz é lenta e busca lugares à margem do fluxo, em que o sentido está abandonando. Se há uma pintora do *terrain vague*, é ela. Sob a condição, porém, de atribuir a esse termo um sentido mais pessoal que urbanístico. *Terrain vague* pode ser um vasto descampado, um pântano, mas também o vidro de uma janela, o canto de uma sacada em que foram colocadas três cadeiras e uma mesinha. São áreas que retiram sentido não de seus contornos, sempre distantes e pouco determinados, mas da superposição de sucessivas ocupações. Como o campinho da *Pelada caipira*, que já foi mato, como mostram os tocos de árvores no primeiro plano, depois bolsão asfaltado e, finalmente, talvez só por um domingo, esse espaço entre redes portáteis que nada tem da geometria de um campo de futebol. Ou a piscina incongruamente largada no meio de uma rede viária. São lugares que têm as dimensões exageradas de nossa memória de crianças, quando tudo parecia muito grande e vagamente misterioso. Mas os espaços vazios, as grandes distâncias entre as figuras, também garantem áreas generosas em que a pintura se oferece em si, sem o compromisso de representar objetos. Como os lugares que retrata, a pintura de Marina Rheingantz é feita de camadas superpostas, fruto de correções contínuas em que um céu diurno pode virar noturno (como em *Pântano*) e acontecimentos inteiros desaparecem. A superfície da cor, porém, guarda a memória daquilo que recobre, e que às vezes ainda emerge em suas bordas. A tela não apenas representa terrenos baldios, lugares abandonados em que a história continua correndo, ainda que num ritmo mais lento; ela é um desses lugares, se comporta como eles. É uma pintura que se deixa arrastar pela deriva, até encalhar nas ribeiras e ser encoberta gradativamente por sedimentos.

Sofia Borges fotografa objetos e lugares, mas também reproduz fotografias de família, imagens de livros, painéis explicativos de museus científicos. Sua edição cuidadosa faz questão de aproveitar o grão particular de cada imagem, não escondendo, por exemplo, o desbotamento do painel que ficou muito tempo exposto ao público, ou a imperfeição da foto amadora. Mesmo, porém, quando a imagem é original, o trabalho de edição lhe confere uma pátina que a torna um tanto irreal, ou melhor, que torna evidente que não estamos olhando para uma coisa, mas para a imagem dela. Sofia

prefere situações em que as coisas e os seres já estão fora de contexto, ou rearranjadas segundo critérios classificatórios: museus, zoológicos, álbuns de família. Um coelho empalhado já não é mais um coelho, mas a foto se detém na maciez dos pelos, nos reflexos do olho de vidro em que a luz se estampa sem mais poder penetrar no interior. Do leão-marinho deitado num ambiente evidentemente artificial, nem sequer sabemos se está vivo ou morto. Por outro lado, um suporte para restauro e limpeza de espécimes zoológicos, no depósito de um museu de história natural, se torna ele mesmo um espécime. De todos esses seres, podemos dizer que se encontram em estado de realidade suspensa. Mas a suspensão do sentido é proporcionada também pela sequência em que são expostos, segundo uma lógica cuja existência reconhecemos, sem que sejamos capazes de reconstruí-la. O espaço vazio, para Sofia Borges, não é tanto (ou não apenas) o lugar que cada foto retrata, é também a própria sala de exposição em que as fotografias são instaladas, segundo uma disposição que não cria nem pretende criar uma comunhão de sentido, e sim ressaltar a capacidade de isolamento, o movimento entrópico que faz com que cada imagem encontre, em sua própria natureza de imagem, uma espécie de essência de segundo grau. Como se as imagens fossem as coisas, e as coisas apenas manifestações sensíveis delas.

Há uma fotografia de Sofia Borges que talvez possa ser tomada como mote desta exposição: nela, uma menina, diante de uma empena cheia de fendas ao ponto de parecer um mapa hidrográfico, aponta para outra menina uma cortina espessa de ciprestes. Não sabemos o que vê nela, ou o que imagina estar atrás dela. Uma parede de árvores semelhante foi objeto de uma notável série fotográfica de Jean-Marc Bustamante: *Tableaux* (1991). Não acredito que a referência seja proposital; nos dois casos, porém, a cortina viva é, ao mesmo tempo, o que veda e o que se oferece à visão. As superfícies das fotografias e dos quadros que aqui são mostrados se comportam de maneira parecida, revelam pelo que escondem. Perdida qualquer ilusão numa representação naturalista, trabalham em cima da cortina espessa de imagens que o mundo oferece de si mesmo, e elas mesmas se apresentam como meras imagens. Mas onde o sentido se enfraquece e a rede de relações parece menos cogente, enfim, nos terrenos baldios, a cortina ameaça esgarçar e alguma coisa se entrevê do outro lado. Talvez seja o mundo, ou talvez o mundo seja a cortina.

Lorenzo Mammi e Heloisa Espada