

NIURA LEGRAMANTE RIBEIRO



A traição das imagens: fundos de caixas em espaços arquitetônicos

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura dos trabalhos em fotografia da série “Fundos” da artista Lucia Koch, a partir do conceito de “artes fictícias” de André Malraux e da relação da fotografia com o referente externo apontado por Phillippe Dubois. Investiga a desrealização dos originais – imagens de fundos de caixas colocadas em escalas arquitetônicas de forma a simular um determinado espaço.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, artes fictícias, escalas e espaço.

A TRAIÇÃO DAS IMAGENS: FUNDOS DE CAIXAS EM ESPAÇOS ARQUITETÔNICOS

As reproduções, distorcendo a escala e descaracterizando a densidade matéria dos originais, criam o que André Malraux denominou de “artes fictícias”¹ ligado a sua idéia de “Museu Imaginário” viabilizado pela fotografia que modifica a percepção da realidade. A concepção de “artes fictícias” parece ser a operação mobilizadora dos trabalhos fotográficos na série “Fundos” realizados pela artista Lucia Koch. Nessa série fotográfica, outra questão vital que se coloca é a relação entre “o referente externo e a mensagem produzida por esse *médium*” como diria Phillipe Dubois em *O Ato Fotográfico*. Pelo viés dessas duas considerações podemos encontrar uma pertinência de leitura possível para os trabalhos daquela série.

Interessada em explorar a dimensão que a imagem fotográfica pode conferir ao real e procurando criar situações de projeções de espaços, Lucia fotografa os interiores de caixas de massa, de leite, de vinho e de bolacha em trabalhos como *Spaguetthi*, 2003 (2,50 x 1,25 cm), *Tagliatelle*, 2001 (275 x 125cm), *Fusilli* (2,75 x 4,60 cm) e *Tetrapak* (2,75 x 4,15 cm), *Cream Cracker*, 2004 (275 x 300 cm), colocando tais imagens em escalas arquitetônicas, algumas impressas em papel fotográfico e outras em papel especial *Epson* para impressão a jato de tinta. Desta forma, a artista acaba por desrealizar os originais criando espaços fictícios. Esses títulos instigantes remetem aos produtos originais das caixas fotografadas.

As fotos possuem, normalmente, um enquadramento longitudinal deixando visíveis as dobras que constituem os fundos das caixas e com acentuadas linhas de suas perspectivas laterais. As imagens são de grandes dimensões e apresentadas de forma que estabeleçam um diálogo estreito com os espaços expositivos. Sempre que possível, para funcionar como extensores do espaço, as fotografias desses interiores de caixas devem equivaler à altura e largura da parede na qual estão colocadas. Com isto, a artista estabelece uma relação entre o espaço fotográfico-arquitetônico enquanto tal e o espaço topológico no qual se encontra o espectador, remetendo-o para seu interior como se pudesse entrar não somente com o olhar, mas com o corpo todo, pois a intenção é mimetizar a imagem com a escala da arquitetura do local provocando efeito de continuidade espacial.

As linhas das dobras das caixas são condutoras de nossa sensação espacial para o interior das imagens, exercendo uma força centrípeta e instaurando, desta forma, a ilusão de tridimensionalidade. Um certo exagero das linhas de perspectiva é obtido pelo uso da

MALRAUX, André. *As Vozes do Silêncio*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d., p-23.

lente grande-angular. No momento inicial no qual nos colocamos frente à imagem, por sua dimensão e linhas de força, ela nos atrai causando a sensação de estarmos dentro do espaço. Somente com um olhar mais escrutinador, saímos do espaço virtual e, então, retomamos a consciência do real. É a experiência de estar dentro e fora do espaço. Com o procedimento de tomar uma caixa, captar a imagem em profundidade desse objeto e colocar essa imagem sobre uma parede de galeria ou museu², Koch realiza a operação de passar do real para a imagem e dessa imagem, criar uma situação de espaço virtual:

“A analogia espacial entre o objeto e a arquitetura da galeria vai além de um mero ilusionismo ótico, produzindo uma troca entre a experiência real e virtual do espaço. Há um movimento constante da tridimensionalidade virtual gerada pela imagem em larga escala para a tridimensionalidade inerente ao objeto”³.

Na série “Fundos” não há excessos. Tudo é muito econômico e, por isso mesmo, somente funciona quando estabelece relações de pertencimentos, de congruências com a arquitetura do lugar. Desta forma, desqualifica a escala original do objeto para requerer analogia com a escala do espaço arquitetônico no qual a imagem é inserida. As escalas de suas fotos são, portanto, determinadas pela escala do espaço físico expositivo, pois quanto mais mimetismo estabelecer com o local, mais a imagem cumprirá a sua função, como assegura a artista:

“Vejo as caixas como espaços virtuais, uma continuação do espaço real; encontro às dimensões para o trabalho conforme os pés direitos ou aberturas de portas; às vezes, podem ser horizontais, outras vezes, verticais que parecem portas para corredores”⁴.

As arquiteturas desses interiores não chegam a se constituir em espaços de clausura, porque janelas de luzes são valorizadas. A artista usa somente a luz natural que penetra pelas próprias aberturas originais já existentes nas caixas e que acabam funcionando como janelas ou clarabóias no espaço, pois conforme a artista posiciona a imagem final, a luz entra pela parede lateral ou pelo teto da caixa e simula um ambiente real. Na parede da caixa onde a luminosidade é refletida, podemos ver de que lado vem a luz, como num espaço real. Desta forma, a luz também contribui para a afirmação de uma situação espacial, como esclarece a artista:

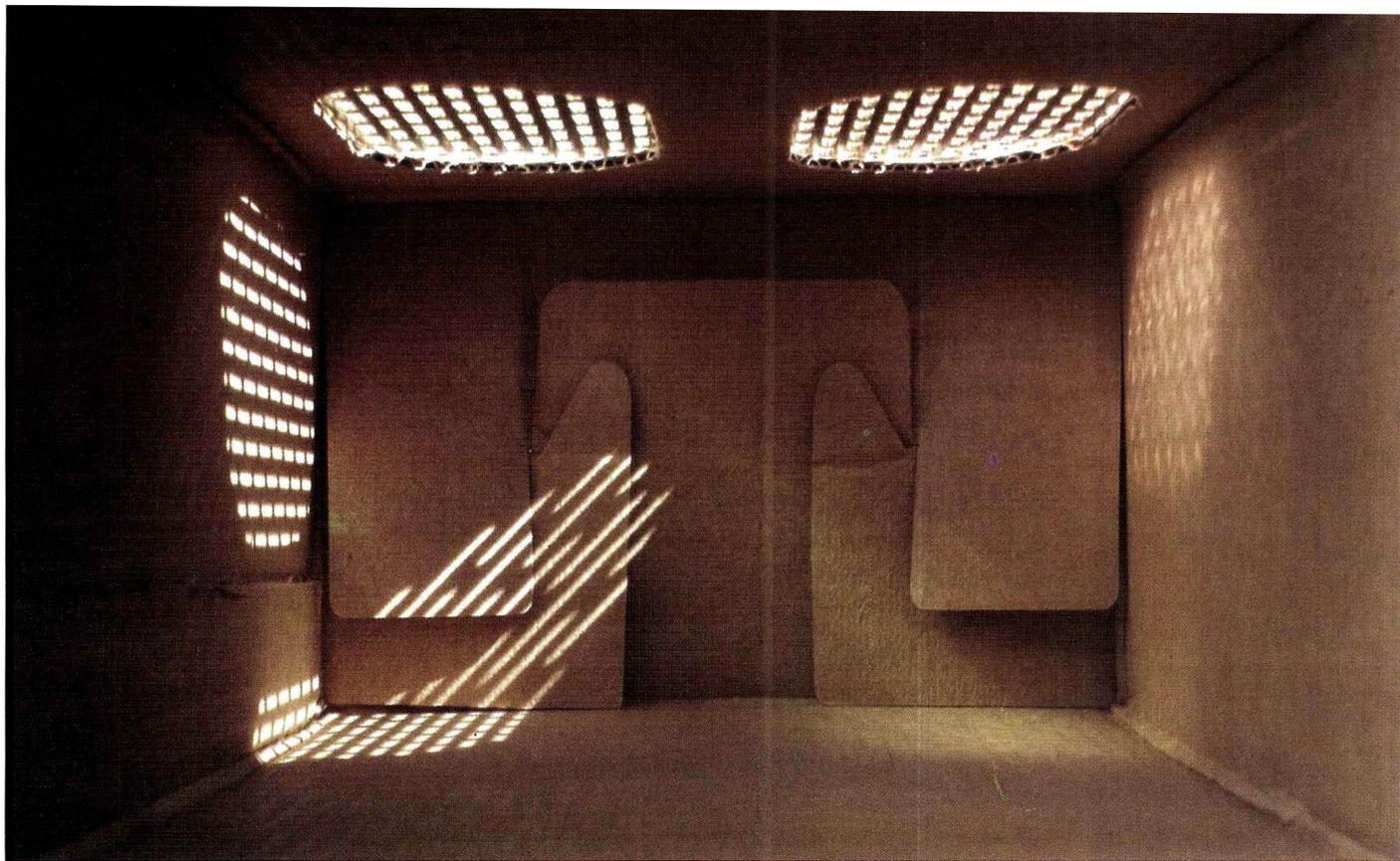
“A projeção de luz natural nos interiores das caixas cria verossimilhança, parecendo a incidência de luz do sol num espaço arquitetônico. E, também, se identificamos um tipo de espaço reconhecível, como uma sala ou corredor, o efeito se intensifica. Funciona melhor”⁵.

A série “Fundos” participou, dentre outras, das seguintes exposições: “Ipermercati dell’Arte”, no *Centro Contemporâneo Palazzo delle Papesse*, em Siena, de outubro/2004 a janeiro/2005; “Hyper”, de maio a setembro/2004, no *Santander Cultural*, em Porto Alegre; “Paralela” a 26^a. *Bienal Internacional de São Paulo*, em 2004; 8^a. *Bienal de Istambul, Cagaloglu Hamami*, Istambul, setembro/desembro/2003; “Futuribles/ up & coming”, na *Arco* de Madrid, em 2003; “Artefoto”, de dezembro/2002 a fevereiro/2003, no *Centro Cultural Banco do Brasil*, no Rio de Janeiro; “Subversão dos Meios”, *Itaú Cultural*, 2003; *CCS center for curatorial studies do Bard College, Annandale-on-Hudson, NY*, em abril/2002; Individual na *Galeria Triângulo* em maio e junho de 2002; “Opera Prima”, *Novo Museu de Curitiba*, 2002; artista convidada do programa anual no *Centro Cultural São Paulo*, em São Paulo.

Luiza Interlenghi in “The Space Inside Out”, texto para a exposição da artista em abril de 2002, no *CCS center for curatorial studies do Bard College, Annandale-on-Hudson, New York*.

Depoimento de Lucia Koch à autora em 08 de julho de 2003.

Idem.



Lucia Koch: "Vinho Duplo (com Muxerabis)", 2004

6

Na cidade do Porto, a artista apresentou duas instalações: Projeto "Squatters" (Museu Serralves e Witte de With museum para o Porto, e, 2001) adicionando numa parede externa, filtros de cores e difusores usados em iluminação cinematográfica: âmbar, amarelo branco transparente e uma sequência de azul e violeta; para a Bienal de Pontevedra, em 2000, substituiu as telhas opacas do teto de uma varanda externa, por transparentes em sete diferentes matizes de amarelos, laranja, cinza e violeta. Para maiores detalhes sobre estas exposições consultar o já referido texto de Luiza Interlenghi.

7

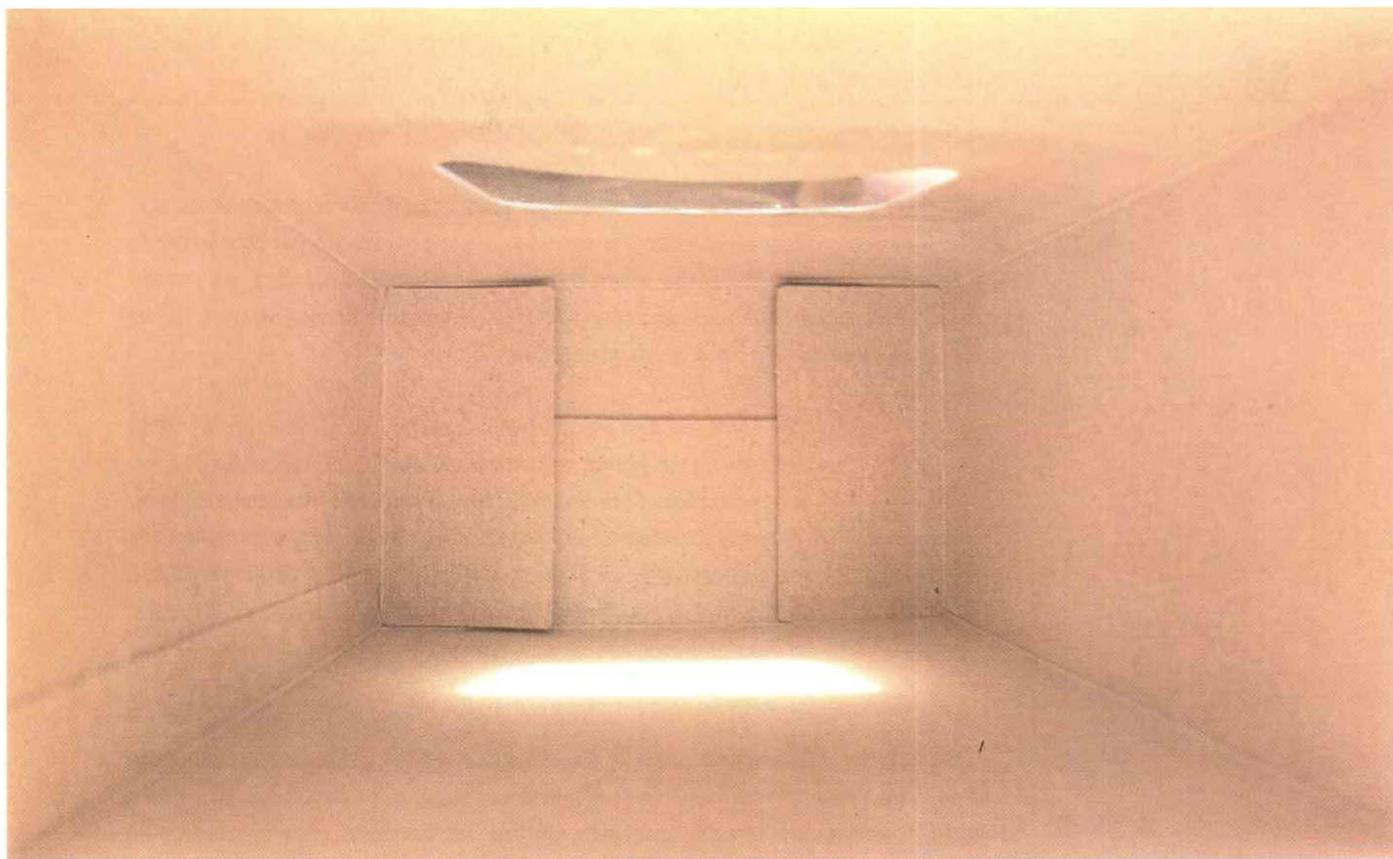
A artista colocou filtros nas janelas das casas abandonadas dessa ilha próximo a Porto Alegre, durante o evento *Arte Construtora* realizado em novembro de 1996.

Ao valorizar a luz que penetra pelas aberturas das caixas, a artista parece compactuar ainda mais com a criação de espaços arquitetônicos fictícios. A luz como partícipe dessa ficção, ajuda a corroborar com a invenção desse espaço.

Em alguns trabalhos da série "Fundos" a artista recorreu ao procedimento de colocar filtros de cores e algumas padronagens de grades nas entradas das luzes. Tais dispositivos vêm de trabalhos anteriores, dos procedimentos que também já utilizava em espaços arquitetônicos reais uma vez que as caixas não deixam de funcionar como maquetes de arquiteturas. A artista já realizou intervenções com filtros em luzes de clarabóias como a que realizou num corredor da *Galeria Chaves Barcellos*, em Porto Alegre e num edifício em Portugal.

Seus trabalhos mais antigos tratam de investigar a relação da luz com os espaços exteriores e interiores, a forma como o espaço interno de um determinado local e a imagem externa que se observa de dentro dos ambientes, podem ser afetadas pelos dispositivos dos quais se valia⁶. Em trabalhos como o que realizou num ambiente arquitetônico na *Ilha da Casa da Pólvora*⁷ interferiu na luz que penetrava numa casa, através de filtros coloridos colocados em janelas. O visitante que se colocava no interior da casa podia observar uma paisagem monocromática: ora a paisagem podia ser azul, ora laranja ou cinza, como se cortinas de cores passassem em frente aos olhos.

Se as mutações de densidade das cores das luzes e de deslocamentos destas dentro



Lucia Koch: "Fusill", 2004

do espaço real interessavam à artista em obra apresentada à *II Bienal do Mercosul*⁸, em 1999, isto já não ocorre na série "Fundos". Primeiro, que nessa Bienal o espectador se confrontava com o espaço real sendo, portanto, perfeitamente possível observar as mutações de cores das luzes se o visitante permanecesse no espaço durante algum tempo. Aqui, mesmo em se tratando de imagens fotográficas, se assim a artista desejasse, poderia ter registrado determinadas mutações das luzes dentro das caixas através de várias fotografias. Porém, não nos é apresentada uma série de imagens capazes de evidenciar de forma narrativa o mesmo espaço em diferentes condições de luzes, pois não se trata de fotografia como documento, mas da corporeificação de um olhar fixo no momento de extração da imagem.

Este seu interesse pelos locais de entradas de luzes no espaço, sobretudo na série fotográfica aqui tratada, não deixa de reverberar a condição primeira da existência da fotografia: uma caixa obscura com entrada de luz. Esta operação básica é o primeiro domínio do sujeito que se coloca atrás da câmera fotográfica e que pode, igualmente, colocar filtros para captação da imagem conforme o resultado que espera obter. Quando se vê o padrão das grades refletido sobre as superfícies internas das caixas, não se pode deixar de lembrar do recurso da câmera obscura, utilizado pelos antigos mestres da pintura, para captação do real, sendo que, muitas vezes, tal câmera era um quarto escuro no qual o artista copiava o desenho refletido sobre a parede.

⁸ Durante a *II Bienal do Mercosul*, em Porto Alegre, em 1999, a artista colocou uma série de filtros de diferentes cores nos retângulos das janelas de uma sala a que gerava, conforme a intensidade e o movimento do sol, deslocamentos das luzes coloridas no interior da sala.

A série “Fundos”, detentora de uma intenção ilusionística de continuidade do espaço real, não deixa de realizar operações transgressoras que envolvem a percepção desse real pela fotografia, uma discussão sobre o léxico da imagem fotográfica, sobretudo quando se lê os títulos, que parecem responder perfeitamente ao conceito de “artes fictícias” levantado por Malraux, diria ‘espaço fictício’:

“As obras perdem a sua escala. É então que a miniatura se torna parente da tapeçaria, da pintura, do vitral. (...) A reprodução criou artes fictícias..., falseando sistematicamente a escala dos objetos, apresentando marcas de chancelas orientais e de moedas como se de estampagens de colunas se tratasse, amuletos como se fossem estátuas. (...) A joalheria adquire a escala da escultura, acha por fim o seu significado nas séries de fotografias onde relicários e estátuas têm a mesma importância.”

Tais considerações referam-se à análise do autor em relação às reproduções das obras de arte. Essas afirmativas dizem, igualmente respeito, as desrealizações que a fotografia possibilita em relação ao objeto original. Se, portanto, para o autor de *As Vozes do Silêncio*, a fotografia pode fazer com que uma miniatura tome a proporção de uma tapeçaria, uma caixa de *Spaghetti* ou *Tagliatelle* também pode tomar a proporção de um espaço arquitetural, o que testemunha o caráter de falsificação da escala desse real, de transformação desse real pela fotografia. Se “o fragmento é o mestre da escola das artes fictícias”¹⁰, no caso da obra de Lucia Koch, a ampliação será a “mestra das artes fictícias”. O que tais trabalhos certificam é a evidência de que o aparato fotográfico é um criador de ficções.

A série “Fundos” possui a condição interrogante sobre a gênese discursiva da fotografia como ciência, como reprodução exata do mundo, como conhecimento infalível ao qual esteve atrelada quando de seu surgimento no século XIX. Nesse sentido, podem também ser evocadas as assertivas de Philippe Dubois ao retrazar o percurso histórico das diferentes posturas teóricas a respeito da fotografia e sua relação com o referente. Referindo-se àquele século, diz o autor:

“A fotografia foi maciçamente considerada como uma imitação um pouco mais que perfeita da realidade. Possui esta capacidade mimética, segundo os discursos da época, pela sua natureza técnica, pelo seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem da maneira “automática”, “objetiva”, quase natural (segundo as leis da óptica e da química) sem que intervenha diretamente a mão do artista”¹¹.”

9 Op. cit. Malraux, pp- 23-24.

10 Idem, p. 24.

11 Ver o capítulo I “Da Verosimilitude ao Índice” in DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Lisboa; Vega, s.d., pp. 21-30.

Essa concepção da fotografia como “espelho do real” apontada por Dubois nos discursos de intelectuais como Baudelaire – “fotografia como instrumento de uma memória documental do real” - e Taine – a fotografia “imita com perfeição e sem nenhuma possibilidade de erro a forma do objeto que deve reproduzir”¹², contribuiu ao longo dos anos, para dar credibilidade ao real, à afirmação do automatismo da gênese técnica da fotografia. Autores de livros, pesquisadores de processos técnicos e com interesses mercadológicos, também ajudaram a difundir tal entendimento, quando de sua invenção, como Talbot em *O Lápis da natureza* (1844-1846) que para demonstrar o caráter científico do calótipo, chegou a afirmar, naquela publicação, que “as pranchas da presente obra foram impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São as próprias pinturas do sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação”¹³. Mesmo sem levar em conta que suas imagens referenciavam um repertório extraído da tradição pictórica, a fotografia, na sua ótica, possuía um determinismo mecânico ao captar a imagem do real. O título daquele seu livro ou o de Muffone *Como pinta o sol* (1987), denunciavam, na verdade, o caráter híbrido da fotografia, caráter este já apontado por Annateresa Fabris em seu estudo sobre *A fotografia e o Sistema as Artes Plásticas*¹⁴.

O que a série “Fundos” de Lucia Koch parece afirmar é justamente o inverso do discurso da mecanicidade fotográfica, da ausência do sujeito. O que na verdade seus trabalhos confirmam é a presença do sujeito como interpretante do real através do uso dos códigos fotográficos que permitem elaborar um discurso visual ficcional jogando, portanto, com as possibilidades ilusórias permitidas pela fotografia. A escala fotográfica que utiliza serve ao mesmo tempo para negar a dimensão do referente e, também, para criar simulações de espacialidades arquitetônicas. Neste sentido, constrói uma aparente veracidade espacial, uma aparente imagem especular do real. Ao realizar investigações sobre a própria sintaxe de constituição da imagem na fotografia, Koch inscreve seus trabalhos em procedimentos inquisidores da natureza fotográfica. A série “Fundos” utiliza a fotografia para falar da própria fotografia.



NIURA LEGRAMANTE RIBEIRO é professora de Teoria e História da Arte no Atelier Livre de Porto Alegre, no curso de Artes Visuais e na Especialização em Poéticas Visuais e Ensino da Arte na Feevale de Novo Hamburgo/RS. É Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Op. cit. Dubois, pp. 23 e 22.

Apud Annateresa Fabris, “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas” in *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 174.

Idem, pp. 173-198.