MARIA DO CARMO NINO

O objeto ausente

RESUMO
Em uma série de momentos reflexivos escritos independentemente, a partir de uma obra realizada pela autora, questiona-se sobre o processo criativo, a hibridização entre as linguagens (escultura e fotografia), além de sua dimensão indicial e cenográfica.

PALAVRAS-CHAVE
Índice, ausência, devir e múltiplo.

O OBJETO AUSENTE

"Quando temos vertigem olhamos atentamente o seixo no abismo para não ver o resto...até que ele se torne por sua vez um precipício também." Francis Ponge, Méthodes, Paris: Gallimard, (1961) 1988, coll. folio essais (tradução nossa).

Primeiro *round*:
Mas... o que é uma ausência?

Estas reflexões constituem uma parte de uma espécie de prestação de contas – em todo caso principalmente para mim mesma – de um percurso de dois anos aproximadamente durante os quais consegui trabalhar sobre uma pista tanto conceitual quanto estética e plástica que tentei por vários meios explorar a fundo.

É um trabalho de busca.

No princípio, ao começar, pensava saber exatamente onde ir:

O projeto e a execução artesanal de um objeto tridimensional cuja superfície total se compunha de cinco outras, articuláveis entre si, que teriam o mesmo valor de superfície entre elas, embora assumissem um contorno e um aspecto pictórico diferentes; do ponto de vista do conceito – Deleuziano sem dúvida[1]– consistia para mim em um trabalho de alteridade sobre o Mesmo, onde transitavam tensões no afrontamento de oposições tais como a cor ou conjunto de cores complementares, a textura lisa e estriada, a opacidade, a transparência, angulação,curvatura, dobra, continuidade.

Uma vez que este trabalho foi realizado plasticamente, configurou-se em um objeto de aproximadamente um metro e cinqüenta centímetros de altura, articulável no espaço segundo certas orientações e desdobramentos e esta característica propiciou o fato de que ele tenha se tornado um estranho para mim, começando a me questionar de várias maneiras que não haviam – nem poderiam – ter sido previstas anteriormente à sua experiência, ao ato de realizá-lo.

E o sentimento que tive aí então foi o de que para me liberar desta inquietação (e este é mesmo o termo), teria que continuar trabalhando *nele*, ou *com* ele, ou ainda

[1] Nesta época tínhamos tido contato com a obra de Gilles Deleuze e a leitura do livro *Différence et Répetition*, Paris: PUF, 1968, foi marcante neste sentido.

sobre ele, interpelando-o, explorando-o, exaurindo o exercício do olhar sobre a contínua sensação de surpresa que dele emanava, iniciando em uma nova etapa um outro processo da observação; ao apelar para um meio de expressão diferente, ou seja, a fotografia, abriu-se o caminho para uma mistura que se reivindica como criadora, já que esta hibridação engendrou novas formas de visibilidade só tornadas possível através do olho da objetiva da câmara fotográfica: a precisão e a ausência de foco, o close, a aproximação e o distanciamento com o que estava sendo fotografado , são características que permitiam o jogo entre o dito e o não dito , o visível e o invisível, isto sem esquecer a possibilidade de mostrar simultaneamente vários pontos de vista.

A estrutura de conjunto se desenhava pouco a pouco durante o processo de aquisição destas imagens; a sensação era de caminhar em meio a uma bruma, com pouca ou nenhuma capacidade de visão a longa distância, descobrindo novos espaços, lugares, detalhes, acontecimentos, figuras, tudo se delineando gradativamente, de maneira resolutamente e assumidamente fragmentária embora não soubesse exatamente como, onde – nem quando – tudo isso iria parar.

Mas, como em toda viagem que se preza, o que conta é o prazer – e a dor – da trajetória.

Este objeto *tornava-se*, no sentido literal deste termo, para mim[2]. Há neste percurso, um estado de vigilância permanente, uma recusa consciente do ato de estabelecer algo, uma recusa de fixidez, de criar raiz. Recusa com estrutura pirandeliana de afirmação também: se afirmação há, seria a do direito à dúvida.

O que tentei foi extrair do corpo que continha este objeto o seu mistério, como se o que almejasse fosse captar no grão impalpável da fotografia uma revelação que o simples olhar não saberia apreender ou compreender.

São como mentiras mesmo se na realidade nada tenha sido inventado. Havia, é claro, a tentativa de compreender, de inserir tudo dentro de um ângulo de visão, mas, como esta tentativa sempre falhava, tudo se reiniciava, às vezes com intervalos de tempo de meses entre uma sessão de fotos e outra.

Neste sentido, tudo se passava como se para mim o conhecimento materializado por esse objeto fosse um horizonte que além de distanciado fosse percebido como algo deslocável, que possuísse sua própria mobilidade e seu próprio ritmo e mesmo que a distância entre mim e este horizonte realmente não fosse uma constante, o abismo, o insondável e o mistério existiriam sempre, ainda que de maneira latente.

Após mais de trezentas fotografias alternando-se em entre o preto e branco e a cor e a destruição voluntária do objeto, no entanto fotografado durante um período que se estendeu por quase dois anos, reuni um conjunto que me pareceu suficiente para efetuar uma escolha sobre o que seria mostrado; dependendo do espaço onde a mostra ocorra, um número então entre quinze e quarenta fotografias constituem este

2 A noção heraclitiana do *devir* está aqui muito presente. Conche, Marcel (org.), *Héraclite: Fragments*, Paris: PUF, 1986, passim.

panorama[3] com disposição espacial radial, sendo que no centro, através apenas de um foco de projeção luminosa, fica assinalada a ausência do objeto. Esta configuração envolve espacialmente o espectador, transporta-o para dentro da ação, do exercício do olhar, visa levá-lo a movimentar o seu olho, fazendo ao mesmo tempo um eco ao meu olhar, girando em torno do elemento sendo fotografado.

Objeto agora compulsoriamente desaparecido, estas fotografias tornaram-se lembranças e testemunhas de sua ausência, ao mesmo tempo em que manifestam sua presença pela relação indicial no sentido peirciano[4] que uma fotografia entretém com o seu referente. Elas tinham sido capturadas, era chegada então o momento onde se tornava necessário ofertá-las à vista, expô-las.

Na noção de expor (e também naquela de se expor) está implícita a idéia de risco, de jogo e de acaso. Ora, todos sabemos que quem diz o jogo, diz por extensão a máscara, a escamoteação, o teatro, o travestimento. Tendo sido imposta a regra de unidade de apresentação – o fundo infinito em preto – isto confere a este objeto a impressão de flutuar no espaço, contribuindo para uma atmosfera de mistério que me esforcei em tornar perceptível: são imagens com aparecimentos e desaparecimentos que brincam de esconde – esconde com os observadores a fim de lançá-los em um tipo de inconsciência imaginativa do olhar e então despertar neles uma vontade de conhecimento que, uma vez que se deixem pegar ao jogo, devem reinventá-lo para poder aceder. Cada um deve poder criar e recriar seu próprio objeto, à sua própria guisa, dentro de seu próprio tempo (no sentido musical do termo).

A luz e a sombra é o que permite observar que a matéria existe. Trata-se de explorar a partir de fragmentos estas duas entidades distintas – a sombra e a luz – e, através de uma combinatória, assistir sua complementaridade. A tensão nasce da coexistência destas formas escondidas e reveladas no espaço – tornado indefinido – em um certo frágil momento não passível de ser repetido, precário, impressão à distância[5] capturada definitivamente na película foto-sensível. De maneira mais profunda o que está em jogo é a ausência de referências, típico da espacialidade não-linear, labiríntica. São como fundações ancoradas em areia movediça... imagens sobre o efêmero, sobre o desvanecimento, sobre a ilusão. A narratividade não – linear que caracteriza este conjunto formado pelas fotografias, desestabiliza nossas concepções de espaço herdeiras da tradição humanista – da qual a fotografia é herdeira[6] – nos confrontando à novas experiências entre o espaço e o corpo assim como à paradoxos de um novo gênero, exigindo da nossa parte um esforço de inteligibilidade para discernir a nova natureza das imbricações entrelaçando as realidades e as aparências, as ilusões e os sintomas, as imagens e os modelos.

Entre as várias possibilidades de formulação plástica do labirinto, a confrontação com o espaço perspectivo se mostra como uma das mais presentes. Os dados de base para compreensão do espaço podem ser classificados em: a rede, o percurso, o dinamismo interrompido que recomeça sem cessar de maneira aleatória, que a palavra

3 *"O panorama é o paradigma do olho móvel. Sua plataforma central, exígua, obriga o espectador a se deslocar, a girar o olho."* In Brissac Peixoto, Nelson, *Paisagens Urbanas*, São Paulo: Senac, Marca d' Água, 1996,p. 93.

4 Segundo este autor, o índice é um signo que entretém uma ligação física com o objeto que ele mostra. Peirce,Charles Spencer, *Semiótica*, tr. J.T.Coelho Neto, S.P.: Perspectiva, 1995, col. Estudos.

5 O termo é utilizado pelo autor para destacá-lo da imagem de cunho indicial feito por contato direto, em distância zero. Schaeffer, Jean-Marie, *L´image précaire: du dispositif photographique*, Paris: Seuil, 1987, coll. Poétique, passim.

6 "Devido a tradição pictórica do renascimento perspectivo - reforçado inclusive pela fotografia e sua noção de enquadramento -, nós percebemos a paisagem como um *quadro* onde a forma é limitada por uma moldura, um recorte , organizada por seus diversos planos, se dando como *último limite*." Nino, M.ª do Carmo, *Gil Vicente: o anti-flâneur*, texto sobre o artista.

errância define bem. Jogo de espelhos e desdobramentos criando falsas simetrias, identidades em abismo, o aberto e o fechado, o interior em relação a um exterior que é rejeitado, obsessivo, certamente e etimologicamente incompreensível, a proximidade dentro de uma relação contigüidade e distanciamento, a dialética inclusão – exclusão, o processo de elaboração sucessiva ou seja a própria ação do devir, a complexidade e a desordem.Há sem nenhuma dúvida um traço barroco nesta conversão de um simples e único objeto tridimensional em um aparato cênico com a construção de uma arquitetura ao mesmo tempo real e ilusória.

A dimensão da experiência labiríntica que deu origem às imagens é assumida como um desafio; sob este ponto de vista o labirinto é uma *metáfora*, ou, melhor dizendo, um *deslocamento*: sendo simultaneamente o mapa e o próprio território, devemos nos servir dele para conseguirmos sair, resolvê-lo. É um espaço de passagem, intermediário entre plano e trajetória. Uma oportunidade para exercermos nossa sagacidade e nossa vontade.Tudo se passa como se diante de um obstáculo, existissem duas atitudes: a da *fuga*, a sua colocação em perspectiva ou da sua focalização (se falarmos em termos fotográficos) e a outra atitude que é a do *envolvimento*, ou seja, a do labirinto. Enquanto que a perspectiva é mais limpidamente visual, o labirinto tende a ser mais poli-sensorial. E mesmo que sem dúvida haja uma angústia do labirinto, pode-se falar também do prazer da sensação de perda. Existem labirintos que também são felizes.

O termo em alemão – *holzweg* –, título original de um dos livros de Heidegger[7], designa a pista deixada na floresta pela madeira cortada dos lenhadores. Aqueles para quem a floresta é um obstáculo, temem se deparar sobre um desses caminhos que os levaria a lugar nenhum, no meio de árvores; já aqueles para quem a floresta é uma profissão, os escolhem, pois eles vão levá-los direto ao lugar do seu trabalho, no coração da floresta. Escolher colocar-se voluntariamente dentro do labirinto e fazer dele o seu catalisador de produção de obras artísticas é aludir ao ponto cego da criação , o nódulo que resiste a qualquer abordagem racional, é *amar se perder*, é abraçar a premissa de Jean Bazaine[8] quando ele diz que *em arte, é preciso perder o fio*.

É também apontar para algo que obrigatoriamente está fora de cena (obcena) ou, como nos diz Didi – Huberman[9] quando o ato de ver nos abre sobre um vazio que nos observa, nos concerne e nos constitui.

O jogo estabelecido com o acaso, personificado neste caso pelo trabalho de captação das imagens sob a instabilidade e imprevisibilidade da luz do dia, é uma aceitação da confrontação e do diálogo entre nossa própria vontade de controle e de decisão e do que é oferecido pelas condições de luz natural sempre mutantes e imprevisíveis do instante. Em um certo sentido estas fotos ao serem reveladas nos surpreendiam, correspondiam a ínfimos momentos já apagados da memória, ou, ainda de maneira mais surpreendente, revelavam algo que não correspondiam à nossa consciência de percepção do objeto no momento e nas condições em que estava sendo

7 Heidegger, M., *Chemins qui mènent nulle part*, tr. Wolfgang Brokmeier, Paris: Gallimard, (1949) 1962.

8 Bazaine, Jean, *Le temps de la peinture*, France: Aubier, 1990, p. 98.

9 Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992, p. 14.

observado[10]. Esta série de pontos de vista torna-se então uma inesgotável fonte de conhecimento, de descoberta, de re-posicionamento em perspectiva. As relações de causa e efeito entre essas imagens estão literalmente fora do campo – nos bastidores da memória – invisíveis, inundadas pelo negro. Compete ao observador adivinhá-las ou reinventá-las através da sua imaginação.

Segundo *round*:

Alain Jacquet, concebe o ponto como abismo. Como principal representante da Mec-Art (abreviação de Mechanical Art), um jogo sobre a ampliação da trama fotográfica, ele é um dos primeiros artistas a se interessar pelas possibilidades do "múltiplo". Jogando inicialmente com as dimensões oferecidas pela banalidade do seu nome, um patronímico que cobre na França várias colunas da lista telefônica, ele torna este fato o catalisador das suas reflexões para trabalhar sobre noções como *origem, originalidade, singular* e *múltiplo*. Começa em 1963 um período que será denominado Tramas e Pontos, cuja obra emblemática é o re-make fotográfico do *Almoço sobre a Relva*, o que o coloca na linha de frente no movimento correspondente ao Pop Art americano na França: o Mec Art se apropria das imagens já existentes, limitando então a participação do artista à escolha da imagem e em seguida esta imagem é reproduzida mecanicamente – clichê ou serigrafia – sobre uma tela emulsionada ou outro tipo de suporte. Tirado em 95 exemplares, nesta obra Jacquet explora as possibilidades de recorte re-enquadramento e montagem a partir dos fragmentos como pontos de partida para outras possibilidades pictóricas, ele transforma assim todo fragmento do real em uma nova matriz a partir da qual ele pode conceber novas declinações.

Ele pulveriza a reprodução fotográfica fazendo aparecer sua estrutura, procurando conscientizar o público das etapas intermediárias da composição de uma fotografia, fazendo-os refletir sobre a fidelidade de seu caráter analógico.

Sempre me pareceu que a obra de Jacquet (e a este trabalho seguiram – se outros neste sentido sobre os quais falaremos depois) se insere numa busca de saturação e esgotamento com a qual eu me identifico e que me toca, me *fala*.

A vocação da fotografia para a questão serial[11], a fragmentação entre campo – extra campo, aliada à captação e configuração espacial de um instante único seria talvez o fato que tenha exercido sobre mim uma maior atração.

Pela sua própria natureza ambígua, a fotografia se dá essencialmente em dois tempos de características diversas[12]: primeiramente o momento de captação única, impossível de ser repetido, e um segundo momento em que a reprodução – e portanto a repetição – potencialmente infinita é indissociável de sua apreensão.

10 A característica da fotografia na sua relação com o alucinatório é pontuada por este autor. Dubois, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris: Nathan, 1990, p. 265.

11 Revista La Recherche Photographique n.º 10, *Collection, série*, Paris, M.E.P., 1991, passim. Também ver Revista de Estética N. 25, *Les technimages*, Paris: Jean Michel Place, 1994, p. 187-199.

12 Soulages, François, *Esthétique de la Photographie, la perte et le reste*, Paris: Nathan, 1998, passim.

Aliado a este fato, a possibilidade de variação do ponto de vista prefigurado pelo enquadramento fotográfico, em tudo que ele tem de subjetivo, também aparece como catalisador deste estado de coisas.

Foi dito anteriormente que para me livrar da inquietação causada pelo efeito de estranhamento do objeto sobre mim, a fotografia revelou-se como sendo o meio de expressão ideal para realizar a catarse, para livrar-me desta angústia.

Porém, após o período de dois anos aquilo que antes era o meio de paliar a ansiedade, torna-se o veículo pelo qual este sentimento, por um processo de retorno, passou a assumir proporções cada vez maiores, (o que o dito de Ponge especifica tão bem, reproduzido no cabeçalho deste artigo)

Se nos reportarmos à definição de aforismo dada por Roland Barthes temos:

> *"o aforismo é um pequeno contínuo completamente cheio, a afirmação teatral que o vazio é horrível*[13]".

A questão que se coloca a partir desta afirmação de Barthes é a de saber se para mim o fato de vislumbrar este objeto e nele mergulhar como se faria em um abismo, nesta busca insaciável de saturação, não relevaria sob o ponto de vista subjetivo do mesmo sentimento de horror ao vazio, colocado literalmente em cena – teatralizado – pela instalação no espaço.

Estas figuras de retorno, nostalgias de uma totalidade impossível, materializadas por estas fotografias se colocam para mim na ótica da insatisfação e da dúvida, do ponto de interrogação. Tudo se passa como se o essencial estivesse sempre para acontecer, sem que contudo ele ocorra. Daí a necessidade de voltar e retomar a tarefa. Podem ser então analisadas sob a ótica paradoxal – e vã – de busca de exaustividade.

O fato de sentir a necessidade de retomar estas reflexões através de apontamentos feitos anteriormente durante o processo de realização desta obra coloca em destaque uma última pergunta que paira no ar: apesar de sua extinção material – o objeto foi destruído – e da sua existência apenas através do estatuto ambíguo – presença de uma ausência – registro fotográfico, até que ponto este objeto não me habita ainda?

MARIA DO CARMO NINO é artista plástica, Dra. em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I, Sorbonne, França, especialista em fotografia e professora na Universidade Federal de Pernanbuco, onde atua na graduação e pós-graduação.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris: Seuil (1964), 1981, coll. Points Essais, p.178.