



INSTALAÇÃO FOTOGRÁFICA: A CONVERGÊNCIA DOS MEIOS NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Patricia Cordeiro de Abreu Alessandri²

Arlindo Machado³

Pontifícia Universidade Católica – PUC – São Paulo - SP

Resumo

O objetivo deste trabalho é propiciar uma reflexão sobre o conceito de instalação fotográfica a partir da convergência dos meios. Assim, desenvolveu-se um repertório conceitual para bem aclarar a importância do conceito de fotografia expandida, aquela que rompe com o conceito inicial da fotografia de registro do real e extrapola suas fronteiras. Além disso, considerações sobre a ruptura das fronteiras entre os diversos meios de comunicação e suas conseqüências, são imprescindíveis para uma discussão da questão da hibridização das linguagens e da convergência dos meios. A aplicação destes conceitos pode ser acompanhada no trabalho de alguns fotógrafos brasileiros e, em particular, na instalação fotográfica *Quartos*, desenvolvida pela fotógrafa Rochelle Costi, com foco direcionado para a discussão da importância desta vertente do código fotográfico no campo da comunicação.

Palavras-Chave: convergência dos meios; hibridismo; fotografia expandida; instalação fotográfica.

Corpo do trabalho

Quando pensamos em convergência dos meios, podemos considerar diferentes mídias, como por exemplo, o cinema, o vídeo, a fotografia, deixando de ter suas especificidades enfatizadas para se inter-relacionarem e assim, constituírem uma nova manifestação artística.

É desse ponto de vista, de trabalhos fotográficos que são desenvolvidos através de linguagens cujas fronteiras se tangenciam em algum momento, que consideraremos aqui a obra da fotógrafa brasileira, Rochelle Costi.

Bem estabelecer os conceitos de convergência dos meios, hibridismo e expansão da linguagem é importante premissa para uma análise e conclusões consistentes das obras analisadas.

Historicamente, é importante considerar que estes conceitos foram surgindo de forma imbricada, tanto no campo das artes quanto no da comunicação.

¹Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa de Comunicação Audiovisual - IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e-mail: patricia.alessandri@terra.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso Comunicação e Semiótica da PUC-SP, email: arlimach@uol.com.br.



As belas artes - arquitetura, escultura, música, pintura e poesia -, eram consideradas artesanato na Idade Média, sendo posteriormente consolidadas, especialmente no século XIX quando tornaram-se cada vez mais apreciadas e respeitadas.

No âmbito da comunicação, a revolução industrial marca o final do século XIX como um período de transformações geradas pela industrialização, pela expansão técnica e por uma importante atividade comercial.

Nesta época, o crescimento desordenado das grandes cidades, associado a um expressivo aumento populacional, tornando impossível atender às necessidades de toda a sociedade com as técnicas de produção artesanal, impulsionou a produção de bens de consumo em escala industrial. Assim, produtos que anteriormente eram fabricados à mão, passaram a ser feitos de modo mais rápido e barato pela máquina; depreciava-se o papel do artesanato.

Os reflexos da industrialização atingiram o campo das manifestações artísticas, gerando inúmeras conseqüências como, por exemplo, a produção de imagens por máquinas. Assim, enquanto a pintura e a escultura são linguagens tradicionalmente gestuais, a produção cinematográfica e fotográfica são intermediadas por máquinas, máquinas semióticas, isto é, máquinas produtoras de linguagem.

É, então, no contexto da revolução industrial que se institui a cultura de massa, caracterizada por pequenos grupos que produzem imagens e informações para toda uma massa de consumidores.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa determinou uma redefinição ampla do termo comunicação. A frenética série de avanços tecnológicos causou grande impacto na sociedade da época, provocando considerável alteração na percepção e nas relações que o homem mantinha com a “realidade”.

Sem dúvida, a vanguarda modernista, em virtude de ter nascido atrelada à revolução industrial, foi um período histórico de mudanças e rompimentos.

No campo das artes, institui-se o conceito de Arte das Idéias cunhado por Marcel Duchamp, indiscutível fruto da ruptura com os conceitos de arte clássicos, considerados como absolutos até então. Neste sentido, a arte deveria exercitar o intelecto, além de só e simplesmente oferecer prazer aos olhos.

Além disso, as inovações provocadas pelo pensamento e atuação de Duchamp não ficaram circunscritas ao objeto artístico, mas expandiram-se também ao espectador em sua relação com a obra de arte, e é justamente este pensar, causador de mudanças

nos paradigmas da atitude artística, o que mais nos interessa, pois teve repercussão direta sobre o conceito de instalação fotográfica que ora colocamos em discussão.

Os trabalhos de Duchamp falavam à imaginação do espectador. Buscava-se inventar não só outro tipo de arte, como também um novo tipo de espectador, despido de suas expectativas habituais e passivas diante da obra artística. Esta preocupação está bem evidenciada em seu último trabalho, *Étant donnés*, conforme reforçam as palavras de Janis Mink para quem, a partir de então, “... o observador seria de uma forma mais agressiva, desafiado a abandonar o seu ponto de vista de receptor passivo, e a tornar-se consciente da ameaça de sua sensibilidade.” (MINK, 2000, p.86)

Sem dúvida, Duchamp foi um artista inovador e para ele o que mais importava era a invenção de novos sentidos para o mundo. É incontestável que sua presença na história da arte moderna expandiu os horizontes e a natureza do fenômeno artístico, repercutindo até hoje na arte contemporânea e, inclusive, no código fotográfico.

Philippe Dubois (1994, p. 258) nos permite reforçar esta constatação:

“a obra de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea, como o lugar e o momento da reviravolta, em que se passa a essa idéia mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais.”

Ainda nesta visão do conceito de Arte das Idéias, outro aspecto a ser considerado por nós é a Arte Pop, um movimento de arte visual que surgiu na década de 50 na Inglaterra.

Com raízes no dadaísmo de Marcel Duchamp, a Arte Pop tinha como objetivo a crítica irônica ao bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, e se colocava como um dos movimentos que recusavam a separação arte/vida.

Os artistas procuravam valorizar a cultura popular, introduzindo no campo da arte manifestações culturais da sociedade de massa. Para isso, lançavam mão de temas provenientes da cultura de massa popular, como a publicidade, os quadrinhos, as ilustrações, as embalagens de produtos, e usavam materiais acessíveis como tinta acrílica, poliéster, látex, além de produtos industriais voltados às massas urbanas como tampinhas de garrafa, pregos, enlatados, produtos descartáveis, enfim, uma série enorme de elementos.

Por fim, os recursos técnicos para a confecção das obras incluíam colagens, fotografias, pintura, escultura, *assemblage* e, principalmente, uma mistura de todos eles.

Portanto, ao aproximar arte e quadrinhos, ou pintura, fotografia e colagem, por exemplo, o artista pop extrapolava as fronteiras entre arte erudita e arte popular, e assim, ao conjugar mais de uma linguagem para uma concepção artística, lançava mão da ruptura dos limites entre diferentes códigos e estabelecia diálogo entre linguagens distintas.

O fundamental é considerar que a Arte Pop e as influências decorrentes das provocações de Duchamp repercutiram sobre o código fotográfico, cuja natureza artística fora questionada durante tanto tempo. A fotografia acabou por ser incorporada ao fazer artístico da época, e os paradigmas desta linguagem sofreram grande transformação.

A Arte Conceitual é outro aspecto fundamental nesta reflexão. Herdeira conceitual da teoria de Marcel Duchamp, trata-se de uma corrente artística que se manifesta fundamentalmente no campo das idéias, onde o importante é o conceito da obra de arte; já sua materialidade, bem como o seu fazer artístico, são relegados a segundo plano.

Assim, deslocar a prioridade da ação artística para o pensamento, em detrimento da forma, significa refutar a tradição da obra de arte, e refutar, portanto, aspectos clássicos das artes plásticas como: composição, estudo de cor, uso da luz, entre outros.

Neste sentido, a fotografia do ponto de vista de sua tradição, era uma linguagem difícil de ser trabalhada no campo da Arte Conceitual, pois o produto final fotográfico era uma imagem bidimensional que, de acordo com sua concepção inaugural de registro da realidade, estava atrelada a um caráter representativo de seu referente, fato restritivo do ponto de vista criativo da linguagem conceitual.

Em vista disso, o objetivo dos artistas conceituais, que até então lançavam mão da fotografia como registro e documentação de trabalhos artísticos, e que subestimavam o potencial criativo da linguagem fotográfica, passou a ser no sentido de estabelecer ruptura do caráter representativo da fotografia.

Assim, artistas como Gary Winogrand e Lee Friedlander dividiram com conceitualistas o interesse em identificar e subverter a chamada fotografia convencional. Em vista disso, desenvolveram seus trabalhos causando estranhamento através das imagens que realizavam. Através de recursos técnicos, produziam imagens cuja relação de representação com seu referente era de difícil apreensão.



No exemplo ao lado, obra de autoria de Lee Friedlander, observa-se uma imagem cujo ângulo de captação propositadamente interfere na apreensão dela, pois impede que o olhar do observador percorra a fotografia e identifique de imediato sua natureza representativa.

Outro aspecto importante relativo a este contexto refere-se ao fato de que, surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e início dos anos 1970, a Arte Conceitual rejeitava restringir seu fazer artístico ao uso dos códigos de arte tradicionais, abrangendo várias manifestações artísticas e recorrendo a diferentes meios para transmitir significados, como o uso de mapas, fotografias, textos, xerox e, também, filmes e vídeos, enquanto documentos de ações e processos artísticos. Mais uma vez nos deparamos com a questão da convergência dos meios se instituindo enquanto linguagem que relaciona as belas artes e os meios de comunicação.

Percebe-se ainda que, como consequência deste abarcar de diferentes linguagens, a Arte Conceitual, através de seus projetos artísticos, tinha por objetivo convocar o público a abandonar a postura de *observador passivo* diante da manifestação artística.

Seria preciso que o público refletisse, levasse em consideração novos parâmetros e critérios de avaliação de obras de arte, para descobrir de que forma aquela obra, em específico, refletia o mundo em que estava inserida.

Neste sentido, torna-se importante traçar considerações acerca do conceito de instalação, visto que se trata de uma abordagem do campo da arte cuja ênfase reside nas relações que se estabelecem entre obra, observador e espaço em que a obra de arte está situada.

Vamos considerar, assim, que Marcel Duchamp, Arte Pop e Arte Conceitual foram precursores do surgimento do conceito de instalação, principalmente no que diz respeito à relação público-obra, tão relevante quando se trata do conceito de instalação.

Por sua vez, a partir da década de 60/70, conforme já dissemos, os artistas passaram a questionar com mais ênfase os suportes tradicionais de expressão artística, e lançaram mão de outros recursos e meios para viabilizarem o conceito artístico por eles idealizado.

Conforme disse Lygia Pape em seu depoimento em 1987:

“De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens. Então a escultura deixou de ter uma posição privilegiada, quer dizer, de ter um pedestal, a pintura não era mais só pintura, pois tinha elementos, problemas de espaço, que foram a quebra da moldura e outras coisas, a poesia também não era uma palavra sobre um suporte de papel, quer dizer, a dobradura, o corte do papel participavam como expressão também.” (Pape, 1987)

Foi neste contexto que emergiu o conceito de instalação e, de maneira clara, muitas de suas características são reflexos deste momento histórico cultural.

Assim, para situar o conceito de instalação, é fundamental termos como referência o conceito de Arte Ambiental. “A Arte Ambiente ou Ambiental não faz referência a um movimento artístico particular, mas sinaliza uma tendência da arte contemporânea que se volta mais decididamente para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas e outros tantos. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador é convocado a se colocar dentro dela, experimentando-a; não como observador distanciado, mas como parte integrante dela”. (Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais, 2005)

Estas características podem ser observadas ao longo da trajetória artística de Hélio Oiticica, já que nas suas obras ele se preocupava com a interação do observador, buscando elementos para contrapor sua atitude apenas contemplativa e passiva.

Assim, Paula Braga se refere ao trabalho de Oiticica dizendo que “logo depois de pintar as ‘Invenções’, ainda no início dos anos 1960, pendurou suas pinturas por fios que vinham do teto, fazendo-as flutuar no espaço, liberando-as do plano rente à parede. O quadro então passava a ter frente e verso e o espectador podia circundá-lo, como se faz com um móvel. Com os “Núcleos” de 1960-63, espaços definidos por planos ortogonais dependurados do teto por fios, Oiticica inaugura a construção de um espaço de cor que pudesse ser penetrado pelo espectador. Daí o termo ‘penetráveis’, que o artista usaria até o fim de sua carreira. Esses ambientes exigem mais do que um espectador: a obra só faz sentido quando experimentada, habitada”. (BRAGA, 2008 p. 76).

Quanto ao surgimento do conceito de instalação, um desdobramento da Arte Ambiental, pode-se dizer que foi decorrente das inovações e rupturas artísticas ocorridas a partir da vanguarda modernista, especialmente no que diz respeito à tradição do fazer escultórico pois, neste período, houve a quebra da relação simbólica da escultura com o significado histórico do local onde era colocada. Rompeu-se, assim, com a estrutura do caráter de monumento dado à escultura, cujo objetivo era tão somente o de transmitir à

posteridade a memória de fatos ou de pessoas notáveis. A escultura passou a ser, também, um objeto artístico auto-referencial.

Assim, nesta nova circunstância, a linguagem escultórica, auto-suficiente e dotada de características que lhe são intrínsecas, passa a se relacionar com o espaço que a acolhe, tornando-se um conjunto que compreende não só o objeto artístico propriamente dito, mas também suas múltiplas relações e tensões com o ambiente, gerando uma condição na qual o interesse do observador se expande para além de seu entorno e para além do objeto artístico propriamente dito.

Trata-se de uma modalidade artística que tem por objetivo a apropriação do espaço e sua relação de exploração com a obra de arte, além do conseqüente questionamento da postura passiva do observador, que passa a ser incluído no trabalho.

Deste modo, o observador, inserido nesta situação de complexidade de informações, e situado no campo da experiência artística, precisa se deslocar para uma completa absorção do conteúdo e do conceito proposto pela obra, pois do contrário sua percepção não acontece de maneira plena. O observador deixa de ser um sujeito estático, passivo, e passa a ser um sujeito ativo que participa e interage com a obra.

Com este intuito, o artista lança mão dos mais diversos recursos técnicos, suportes e linguagens para criar uma instalação, colocando em questão o caráter das representações artísticas tradicionais e a própria definição de arte clássica. A combinação do espaço físico com várias linguagens como vídeos, filmes, esculturas, performances, computação gráfica e o universo virtual, instigam o público a participar da obra de forma mais ativa, pois ele se torna mais propriamente o objeto último da própria obra, isto é, sem a sua presença a obra não existirá em sua plenitude. Outra conseqüência direta é que o artista, ampliando seu repertório, provoca uma expansão da linguagem do ponto de vista de sua tradição.

Deste modo, cabe aqui recuperarmos o conceito de fotografia expandida para avançarmos no sentido de estabelecermos a noção de instalação fotográfica.

O conceito de expansão da linguagem foi apresentado, pela primeira vez, na década de 70, por Gene Youngblood, autor do livro *Expanded Cinema*. Para ele, o fundamental ao discutir a questão do cinema expandido era conhecer e entender as novas manifestações do cinema, tornado expandido pela influência de outros meios, como a televisão, o vídeo, as artes plásticas e visuais.

Assim, discutir as transformações propostas pelo cinema expandido era refletir sobre esta espécie de esgarçamento da linguagem cinematográfica com relação a como

ela vinha sendo entendida e produzida até então. O conceito de cinema expandido consistia em “... explorar as novas mensagens que existem no cinema e examinar algumas das novas tecnologias de produzir imagens que prometem estender as capacidades perceptivas do homem além de suas já extravagantes experiências visuais”. (apud YOUNGBLOOD, 1970, p. 41)

Mas este conceito não se restringiu ao cinema, pelo contrário, disseminou-se contagiando várias outras mídias, tornando-se, portanto, necessário pensar a expansão da linguagem numa perspectiva do âmbito da cultura e de sua conseqüente repercussão sobre outros códigos como, por exemplo, o fotográfico.

Assim, a fotografia expandiu seus limites, passando de registro fiel da realidade para a percepção de novos tempos e espaços, estabelecendo diálogo e incorporando em seu fazer outras formas de manifestações artísticas, como a performance, a instalação, a escultura, a pintura, o vídeo, as artes plásticas e outras mais.

De acordo com Rubens Fernandes Jr. (2002), foi Andréas Müller-Pohle, crítico, fotógrafo e editor da revista *European Photography*, quem primeiro definiu o conceito de fotografia expandida, como aquela que rompe com a tradição visual fotográfica inaugural e amplia a órbita conceitual no que diz respeito à produção da imagem fotográfica.

Para Müller-Pohle (1985), fazer fotografia pressupunha uma série de intervenções em diferentes momentos do fazer fotográfico, como por exemplo, no plano da produção da imagem, por interferência no objeto fotografado, no aparelho que fotografa ou na própria fotografia, tanto no negativo quanto no positivo; e, ainda, por intervenção no plano de distribuição ou do consumo social de imagens fotográficas.

Em suma, dentro do conceito de fotografia expandida, devem ser considerados todos os possíveis tipos de manipulação da imagem, que se estendem desde a interferência nos procedimentos fotográficos até a interação entre diferentes meios e que, ao final, conferem a esta linguagem um caráter inovador, que amplia seus limites e provoca uma reorientação de seus paradigmas, tornando a fotografia uma atividade estética renovadora.

As palavras do crítico e curador Tadeu Chiarelli bem resumem a que nos referimos sobre a fotografia expandida: “... trata-se de uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”. (CHIARELLI, 1999, p.115)

Portanto, inculcido neste conceito de expansão da linguagem, está a idéia de um código que vai além de seus limites pré-estabelecidos, ampliando suas possibilidades através da experimentação, do uso de novas referências, novas materialidades, e novos procedimentos em seu fazer; enfim, da possibilidade de se lançar mão de especificidades de diferentes meios para viabilizar uma idéia.

Assim, se recuperarmos o conceito de instalação agregando a ele a noção de fotografia expandida, podemos vislumbrar a concepção de uma instalação fotográfica, e deste ponto de vista, considerar que, no campo da fotografia, uma instalação pode integrar, no seu fazer, recursos do código fotográfico combinados com diversos meios e suportes, tornando-se uma instalação fotográfica. Em nosso ponto de vista, o conceito de instalação fotográfica não lida necessariamente apenas com imagens, extrapolando, assim, o campo da imagem fotográfica.

Desta forma, consideramos que a concepção de instalação fotográfica, exatamente por ser um desdobramento da fotografia expandida, rompe com a expressão clássica da linguagem fotográfica ampliando seu repertório, e ao se manifestar, pode lançar mão de recursos de diversos campos da cultura, das artes e dos meios de comunicação, embora mantendo em seu fazer conceitos inerentes à linguagem fotográfica.

Assim, diante desta integração de formatos, meios, suportes e linguagens, torna-se importante ter em mente a questão da hibridização das linguagens, cujo significado maior é: tudo aquilo que agrega o que é diferente.

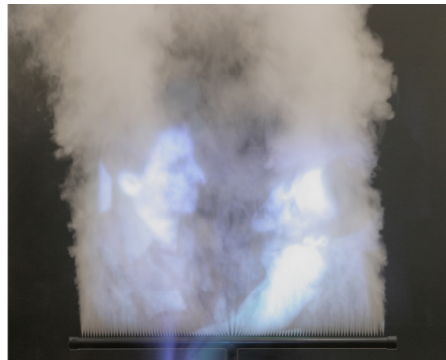
Deste modo, se considerarmos que cada meio de comunicação dispõe de características próprias, e que o universo da cultura permite a convivência e o contágio recíproco entre diferentes meios de comunicação e artes, teremos um intercâmbio das especificidades de cada meio, a já mencionada convergência dos meios, provocando ao final uma mistura ou contaminação mútua entre as linguagens.

Como consequência, os limites entre as linguagens ficam diluídos e, portanto, para se produzir uma imagem ou um filme, pode-se recorrer aos mais diversos meios e códigos.

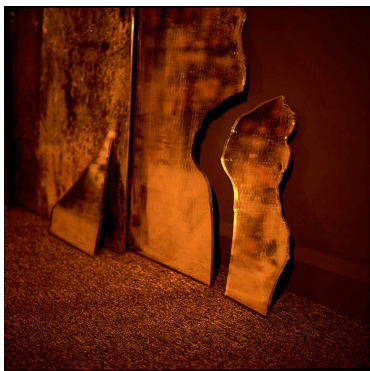
Aliás, neste sentido, claramente se manifesta Arlindo Machado: “as fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas de fontes as mais diversas – parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador”. (MACHADO, 2007: 69)

Para exemplificar este fato, basta observarmos trabalhos de artistas como Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco e particularmente a instalação de autoria de Rochelle Costi, denominada *Quartos*.

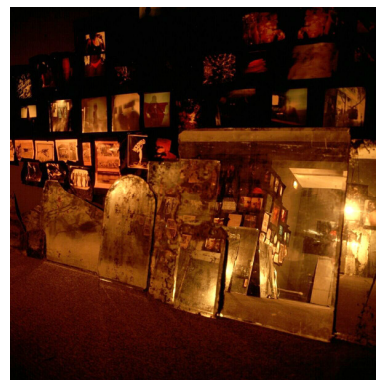
Rennó, por exemplo, trabalha desenvolvendo projetos em que o conceito de fotografia está presente, incutido na concepção da idéia; entretanto, são trabalhos elaborados a partir de recursos provenientes de outros meios como o vídeo, a animação, entre outros. A imagem ao lado ilustra o trabalho *Experiência de Cinema*, no qual uma cortina de fumaça funciona como suporte para uma sucessiva projeção de diferentes imagens. Através de recursos técnicos, Rennó consegue dar um caráter de movimento as imagens fotográficas fixas que se apresentam, estabelecendo no trabalho uma relação entre fotografia e cinema.



Já no trabalho de Miguel Rio Branco, o campo da fotografia é ampliado, tornando-se fotografia expandida por incluir em sua concepção artes plásticas, música, óptica, cinema, escultura, constituindo, enfim, uma instalação fotográfica. Trata-se de uma espécie de sistema que agrega diversos outros códigos em seu fazer artístico, mas no qual o código fotográfico prevalece; fato, aliás, que podemos observar nas imagens abaixo referentes ao trabalho *Out of Nowhere*. Nele, Rio Branco integra imagens fotográficas, recortes de jornais antigos, espelhos quebrados e antigos que demonstram em sua superfície a ação do tempo, e que inseridos no espaço expositivo nos remetem á noção de movimento através da capacidade de refletir o deslocamento das pessoas que transitam pelo local onde estão expostos.



Out of Nowhere – Miguel Rio Branco



Out of Nowhere – Miguel Rio Branco

Quanto ao trabalho de Rochelle Costi, podemos dizer que, referências cotidianas, desde atividades do dia a dia até fatos oriundos de fontes populares, são continuamente captados pela artista através de registro fotográfico. Estes elementos são posteriormente trabalhados pela artista num contexto artístico espacial mais amplo, que é o que nos interessa discutir.

Particularmente na obra *Quartos*, o que percebemos são relações que se estabelecem entre a instalação fotográfica e o espaço expositivo em que a obra se apresenta.

Trata-se de uma instalação fotográfica elaborada a partir de uma série de imagens fotográficas de diversos quartos, capturadas pela artista Rochelle Costi na região da cidade de São Paulo e seu entorno.

As fotografias em questão retratam diferentes tipos de cômodos e, portanto, variados universos pessoais, representando o universo formado por indivíduos de ambos os sexos, diferentes faixas etárias e distintos níveis sócio-econômicos.

Estas características poderiam nos remeter a um trabalho de caráter antropológico, mas mais do que retratar hábitos e características de um povo, ao produzir estas imagens, e expô-las em formatos enormes, Costi nos insere dentro do universo dos quartos retratados, isto é, naquilo que há de mais íntimo para um ser humano.

Desta forma, no trabalho de Rochelle Costi, a relação com o espaço é utilizada como recurso de expressão que pode ser considerado sob vários aspectos. Assim, de início, consideraremos esta relação no momento do ato de fotografar, quando a artista quase que invade um universo espacial bastante particular e complexo: a intimidade dos quartos de dormir. Posteriormente, discutiremos a forma de organização da elaboração da obra no espaço expositivo, e as conseqüentes relações que a partir daí se estabelecem com o observador, convidado a interagir com a obra.

Ao analisar algumas das fotografias que constituem o trabalho, pode se depreender da observação de um dos exemplos aqui apresentados, que a existência de tamanha profusão de elementos, cores, acessórios e informações acabam por provocar uma imensa inquietude no observador. Neste caso particular, o quarto em si tem uma tonalidade avermelhada intensa; as estampas,



cores e texturas variadas presentes nas colchas e cortinas, criativamente modeladas ao redor da cama, bem como as toalhas, colocadas sobre as mesas de cabeceira e os inúmeros objetos de caráter pessoal, tais como vidros de perfumes, caixas, vasos, roupas, etc., dispostos sobre os móveis, tornam o espaço sufocante. Os poucos móveis amontoados no pequeno quarto como que disputam espaço com seu morador. Como contraponto, o espelho situado numa parede lateral à cama e acima das mesas é o único elemento que tem por objetivo ampliar e eventualmente suavizar este universo exagerado, quase barroco.

Em outro quarto, uma das características que de imediato nos salta aos olhos é o fato de ser um ambiente composto por linhas retas, por um equilíbrio melhor



estabelecido entre os elementos pendurados nas paredes, as cores da colcha que recobre a cama, das cortinas e da parede ao fundo que, apesar de não serem em tons pastéis, se mostram suaves em relação ao ambiente como um todo, dando impressão de quietude. Nota-se também certa leveza a partir do design dos móveis, das mesas laterais e até da

própria cama, cujo suporte remete a troncos de árvores, demonstrando uma quebra com relação as estruturas tradicionais de mobiliário.

Em outro exemplo, nos deparamos com um quarto, digamos, improvisado, que atribuímos provavelmente como sendo de um morador de rua, que se apropriaria de objetos que encontra ao longo de seu caminhar diário na vida, numa tentativa de fazer de seu quarto o seu refugio do cotidiano árduo da rua. Assim, estruturas de madeira são usadas para fazer uma cama, bem como para improvisar outros móveis. A cama é contornada por uma tela, provavelmente para proteção contra insetos, alguns eventualmente peçonhentos. Neste



caso, mais do que apenas um cômodo para dormir, há elementos que permitem representar a vida do morador fisicamente ausente: roupas penduradas num varal por

cima da cama improvisada, fios aparentes que sugerem gambiarras elétricas, divisórias de madeira delimitando o espaço e poucos objetos espalhados pelo local, alguns provavelmente alocados nas caixas embaixo da cama que faz as vezes de armário. E, surpreendentemente, apesar de todo o imprevisto que caracteriza este cômodo, não há como não se notar a presença de um aparelho de TV, cuidadosamente embrulhado numa espécie de coberta protetora.

Como podemos perceber, estas informações visuais provenientes dos elementos constitutivos dos quartos, que observamos quase como *voyeurs*, nos dizem muito sobre o morador, por ora afastado do ambiente. Assim, apesar da ausência dos ocupantes, o registro dos diversos quartos permite ao observador ter acesso à privacidade dos moradores, evidenciada pelo padrão de arquitetura, pelos objetos presentes e pela disposição deles no ambiente, bem como, também, pelas cores predominantes e inúmeros outros aspectos que podem ser observados no registro fotográfico de cada um.

Assim, muito pode se conhecer e inferir de cada uma das complexas imagens que fazem parte da instalação *Quartos*, frutos da individualidade de cada um de seus ocupantes.

O importante a ressaltar é que cada uma das fotografias da série *Quartos* não captura apenas discretas características físicas dos locais, mas, também conseguem captar um pouco da aura de seus ocupantes, embora ausentes.

Descritas algumas das imagens que compõe a instalação *Quartos* de Rochelle Costi, refletiremos agora sobre a relação destas imagens individuais, repletas de significados, no contexto da instalação propriamente.

Uma a uma, em dimensões ampliadas de 183 x 230 cm., as fotografias foram instaladas durante a Bienal das artes de São Paulo de 1998 sobre vários painéis distribuídos em uma área no interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque do Ibirapuera.

Estes painéis, que contém imagens em ambos os lados, como que se organizam num espaço circular, quase num formato de caracol. Ao se deslocar por esta instalação, o observador se depara com esta multiplicidade de informações pessoais espalhadas por todo seu entorno, assim como acontece no cotidiano da cidade.



A diferença fundamental é que, a partir destas imagens cuja escala imensa faz uma interessante oposição ao seu caráter intimista e dotado de significados, o observador é inserido dentro do universo de cada um daqueles ambientes. Assim este observador torna-se um intruso, um violador de privacidade em busca de um segredo que possa ser revelado ao especular sobre a privacidade contida nos ambientes.

A inserção do observador no campo da instalação artística provoca uma relação de complexidade e reconfiguração espacial que não se restringe apenas a observar a



obra de um ponto de vista fixo. Mais do que isto, este observador é convidado a fazer parte do mundo de cada um daqueles personagens retratados e representados em cada detalhe que compõe os ambientes registrados nas fotografias que constituem a instalação. O espectador é solicitado a se situar constantemente num espaço-quarto diferente. A artista propõe, assim, uma releitura da vida cotidiana contemporânea fragmentada e instável, que leva à busca pelo aconchego da habitação, através da apresentação de espaços fixados por uma percepção míope do todo. (CANCLINI, 1996, p. 131).

Assim, o trabalho desenvolvido pela fotógrafa contemporânea Rochelle Costi, associado a outros mais com os de Miguel Rio Branco e de Rosângela Rennó, nos permitem demonstrar que, finalmente, a fotografia encontrou diferentes formas de manifestar rupturas no campo de sua linguagem e, desta forma, ao invés de representar apenas a realidade, ela adquiriu a capacidade de, literalmente, nos inserir numa realidade inacessível, ou de pelo menos nos fazer refletir sobre outras realidades que não as nossas.

Referências bibliográficas

BELLOUR, Raymond (1997). *Entre-imagens*. Campina: Papirus

BRAGA, Paula (2008). *O Quadro virou praça*, in Revista da história da biblioteca nacional ano 4, nº 39 dezembro

CANCLINI, Nestor (1996). *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ.



CANCLINI, Nestor (2008). *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp

CHIARELLI, Tadeu (1999). *A Fotografia contaminada*, in Arte Internacional Brasileira.

FERNANDES, Jr., Rubens (2002) *A Fotografia expandida*. Tese de Doutorado Programa De Comunicação e Semiótica. PUC de São Paulo.

FLUSSER, Vilém (1998). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D`água.

HERKENHOFF, Paulo (1983). *José Oiticica Filho – A ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte.

MACHADO, Arlindo (2007) *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MINK, J. (2000). *Marcel Duchamp 1887 - 1968 A arte como contra-arte*. Koln: Benedikt Taschen Verlag GmbH

MÜLLER-POHLE, Andréas (1985). *Informationsstrategien*, European Photography, vol.6, nº1, jan/mar.

SANTAELLA, Lúcia (2005). *Porque as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus.

Homepage da Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais (2005)
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=351&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8> Acessado em 29 de abril de 2009.

PAPE, Lygia (1987). Homepage do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo <<http://www.macvital.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>. Acessado em 30 de setembro de 2008.

SOUTER, Lucy (1999) *The photographic idea: reconsidering conceptual photography*. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_5_26/ai_54421750/>. Acessado em 4 de abril de 2009