DESVIOS NO CONTEXTO DOMÉSTICO:
ENTRE DOCUMENTO E MATERIAL, ENTRE PRIVADO E PÚBLICO

Alice Jean Monsell[1]

Resumo

Este trabalho discute uma poética visual que parte da documentação fotográfica digital de casas particulares. Discutimos táticas de *desvio* referencializadas no Situacionismo. Vemos o conceito de François Soulages, a inacabilidade do matriz digital que permite a intervenção numa multiplicidade de veículos e superfícies virtuais e concretos. O registro digital é visto como meio para deslocar pequenos recortes do contexto privado para o espaço público, questionando tais limites culturais.

Palavras chave: Desvio. Documento. Doméstico.

Abstract

This paper discusses a visual poetic that uses photographic documentation of private homes. We discuss tactics of the detour related to Situationism. In Francois Soulages, we see the concept of the digital matrix's endlessness which makes it possible to intervene in a multiplicity of concrete and virtual vehicles and surfaces. The digital record is seen as a means for displacing small cutout images cropped from the private context and placed in a public one, thus, questioning such cultural limits.

Keywords: Detour. Document. Domestic.

Este trabalho discute etapas de uma poética visual que parte da documentação fotográfica digital de modos de organização do espaço doméstico. Em 2006, comecei a visitar casas de colaboradores que realizaram a documentação de suas próprias casas. O desenvolvimento de propostas de arte emerge das experimentações que exploram a inacabilidade da matriz digital em propostas artísticas como: a re*construção* de objetos domésticos a partir de modelos

[1] Professora Adjunta DAV/IAD/UFPEL.

fotográficos*;* a elaboração de *veículos domésticos* que incorporam os registros e, posteriormente, o desenvolvimento de adesivos fotográficos *inseridos* em objetos domésticos apropriados.

A direção poética desdobra na recriação de contextos domésticos ambientais – chamados as *"domesticações"* - que apresentam, no espaço público, traços de uma cultura doméstica material. Entretanto, é a virtualidade da matriz fotográfica digital que potencializa um vai e vem oscilante entre os materiais de trabalho (as *sobras*) que aproprio da minha própria casa e os registros de casas fotografados nas casas de colaboradoras que visitei nas cidades de Pelotas, Rio Grande, Porto Alegre, Montenegro, RS e São Paulo.

A inacabilidade digital

Esteta francês François Soulages conceitua a especificidade da fotografia em termos de sua "fotograficidade" que engloba duas qualidades: a irreversibilidade da tomada fotográfica e a inacabilidade da imagem. A irreversibilidade se refere ao fato que a tomada fotografia é um ato irreversível que cria a matriz e recorte do real únicos. A inacabilidade se refere à virtualidade da matriz fotográfica que pode ser recriada produzindo uma multiplicidade quase infinita de imagens. Com o advento da imagem digital (ou imagem numérica) a inacabilidade reforça sua potência possibilitando a interatividade digital na Internet e no contexto da arte; recombinações de acervos digitais e a exploração de novas mídias de impressão digital sobre uma variedade de superfícies materiais que possibilitam hibridações. O conceito de Soulages é muito útil porque focaliza especificidade poética da fotografia na análise das "condições de produção de uma foto, portanto da foto em si em sua realidade mais material"[2].

Soulages também acredita que a inacabilidade da fotografia digital reafirma uma base do ato criador enquanto escolha humana: "E se a técnica parece passar do fazer ao escolher, ela na verdade desenvolve o fazer-escolher e, assim, desenvolve o criar, ao menos a possibilidade de criar, os processos e as modalidades de criação"[3].

[2] SOULAGES, 2006, p. 20.
[3] SOULAGES, 2008, p. 76.

Muitos procedimentos desta poética não seriam possíveis sem a máquina digital automática. Algumas colaboradoras nunca fotografaram antes. Com a máquina digital, podem selecionar os recortes e tomadas porque a máquina não somente registra a imagem do real, mas *mostra* a imagem na tela LCD (o ecrã). As colaboradoras têm o poder da escolha autoral do recorte visível na tela antes da tomada. Depois da tomada, podem ver a imagem tirada e excluir uma matriz digital na própria máquina.[4] Segundo Soulages: "o homem não tem mais o olho colado no aparelho." [5] A máquina digital não nos cega do entorno, nem limita o número de tomadas pelo uso do filme.

Desvios entre o documento e as *sobras* domésticas

Ao olhar as fotos das colaboradoras, percebi a acumulação de objetos e a bagunça na minha casa. O questionamento sobre esta acumulação de objetos guardados e inúteis me levou ao procedimento de trabalhar com materiais apropriados da minha casa - todo tipo de coisa achada que poderia ser reaproveitada, como: cadernos velhos de aula; papéis, madeira, chaveiros velhos, até poeira, em suma, qualquer objeto fora de uso, inútil, guardado ou acumulado em casa. Estas são as *sobras* as quais são transformados: um porta-papel toalha, cortinas, relógios, uma estante, uma cômoda, tapetes e toalhas de mesa.

A operação de *desviar* o uso ou função cotidiana de objetos emerge de uma reflexão sobre a inutilidade e acumulação de objetos na minha casa. O termo *desvio* se refere ao termo francês *détournement* do movimento Situacionista francês. No texto, "*Métodos de Détournement*" (1956), Gil Wolman e Guy Debord descrevem o *détournement* como uma forma de apropriação subversiva:

> Quaisquer elementos, não importa de onde sejam retirados, podem servir para fazer novas combinações. As descobertas da poesia moderna quanto à estrutura analógica de imagens demonstram que, quando dois objetos são postos juntos, não importa o quanto seus contextos originais estejam distantes, uma relação é sempre formada... Qualquer coisa pode ser usada.[6]

Um exemplo do *desvio* em meu trabalho é o ato usar guardanapos de crochê como estênceis para formar tapetes de poeira no chão usando cinzas do fogão a

[4] Ibid, p. 89.
[5] Ibid, p. 86.
[6] DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Métodos de Détournement*. Disponível em: <www.eulalia.kit.net/textos/détournement. pdf > Acesso em: 15 jul. 2009.

lenha. O procedimento de *desvio* também possibilita deslocamentos virtuais entre contextos presentes e ausentes quando o documento fotográfico se torna parte da obra.

O documento em obra

No trabalho, *Reconstruindo a estante da Lila,* um registro tirado por Lila em Porto Alegre serviu de modelo para *reconstruir* uma estante de *sobras* de madeira e caixas velhas de goiabada. O registro mostra a estante de madeira da Lila lisa, limpa e brilhosa. Em contraponto, minha *reconstrução*, *Reconstruindo a estante da Lila* (2005-2007) apresenta um móvel disfuncional, manchado e sujo, onde as tampas de caixas de goiabada, representando uma disposição de retratos, deslizam dentro de sulcos-buracos recortados na superfície de madeira da *estante reconstruída.*

Figura 1

Após longo debate, decidi dispor uma pilha de cópias do registro (fotos 10 X 15 cm) da estante da Lila numa caixa de goiabada que fica na superfície da estante reconstruída. (fig.1) Deste modo, instaurei *um processo em potencial de deslocamento e desvio* entre a presença das *sobras da minha casa na reconstrução* e a casa da Lila ausente mas registrada pela foto.

Mesmo que a materialidade da *reconstrução* seja plenamente realizada, a experiência da obra se atualiza em ato, num espaço de apresentação pública, quando os deslocamentos possíveis entre os traços de uma cultura material doméstica privada se *desviam* pela mediação do registro. Esta tática de incluir a foto no trabalho foi despertada pela vontade de bagunçar limites entre contextos culturais - o doméstico, o privado, o público, e o de arte.

Propostas de arte apresentadas no espaço privado

Comecei a experimentar com modos de apresentação em espaços privados e públicos. Um trabalho intitulado *A des-coberta de Sá* (2006) é uma proposta de *arte para sua geladeira.* Esta consiste de dois documentos fotográficos tirados por Sá em sua casa em Pelotas. Os registros são impressos na frente e no verso de uma folha de sulfite A4. Na frente, a imagem apresenta o que parece ser uma cama com cobertor. No verso, quando a folha é levantada por um gesto de um morador da casa, a imagem mostra uma bagunça de cadernos, papéis e livros empilhados atrás da porta do seu quarto. Apresento o trabalho em mãos e peço que o colaborador o pendure na geladeira para que outras pessoas em sua casa possam usufruí-lo. O gesto de levantar a folha revela o verso e atualiza a proposta de interação que abre um espaço privado.

Este *vai e vem* colaborativo entre o material e o virtual se encontra nos *Bichos* (1958-63) da artista brasileira Lygia Clark. O objeto em si é realizado sob forma material, mas a experiência de arte não está contida no objeto, e sim no não-objeto, ou melhor, na interação com um sujeito. O *Bicho* é uma obra virtual atualizada em ato pelo gesto de desdobrar suas folhas de metal, de tal forma, "animando" o *Bicho* e uma experiência possível de arte.

A domesticação de um lugar público

A *domesticação* é uma proposta de: "*domesticar um espaço não-doméstico".* Espaços públicos foram *domesticados* incluindo a galeria de arte institucional na FURG, Rio Grande e na FUNDARTE, Montenegro; a garagem da minha casa em Pelotas; a Sala das Formas no IA/UFRGS; e um campo aberto na Morada do Sol ao lado do Canal Santa Bárbara em Pelotas. A *domesticação* recontextualiza um lugar a partir da utilização de documentos fotográficos de casas como *modelos da disposição doméstica.* As mesas, cadeiras e outros objetos encontrados no local, bem como as *reconstruções*, transformam o lugar *como se fosse* um espaço privado dentro do espaço público. A operação poética de *domesticar* confunde os limites entre as esferas privados e público num modo que assemelha à noção de "efeito Moebius" discutido em Pierre Lévy:

> Além da desterritorialização, um outro caráter é freqüentemente associado à virtualização do interior ao exterior e do exterior ao interior. Esse "efeito

> Moebius" declina-se em vários registros: O das relações entre privado e público, próprio e comum, [...] autor e leitor, etc.[7]

As domesticações foram guiadas por uma vontade de afastar-me de uma "arte baseada no objeto" e aproximar-me à concepção do artista como "fornecedor de um contexto".[8] As *domesticações* são este contexto ambiental criado onde os objetos, dispositivos e as pessoas podem interagir num clima e ambiente que *parece com* uma casa.

A inserção do documento em veículos domésticos

Ao deslocar minhas táticas da realização de objetos para enfocar na interação das pessoas que visitam a *domesticação*, emergem novos modos de explorar a inacabilidade da matriz digital a partir da tática de inserir os registros em *veículos domésticos*. Por *veículo*, subentende-se a existência de um modo de circulação (como o correio eletrônico) e o potencial de múltiplas cópias eletrônicas (digitais) ou impressas. A inacabilidade da matriz digital possibilita trabalhar com adesivos, fotocópias e impressões a jato que podem ser realizados na impressora de casa.

A tática de inserir os adesivos em objetos domésticos apropriados permite que os registros apareçam numa variedade de objetos que compõem as *domesticações.* Para não perder o valor indicial das imagens, limito os modos de manipulação digital. Pois, é o valor indicial do registro que permite transitar pequenos recortes da cultura doméstica nas superfícies do espaço público.

Alguns formatos e tipos de veículo, associáveis aos objetos normalmente encontrados numa casa e os quais portam imagens, recebem as inserções fotográficas, como: um cartaz de um animal de estimação perdido; a estampa decorativa em cortinas e toalhas de mesa; bandejas; a face de despertadores; porta-retratos; calendários; imãs de geladeira, um capacho, chaveiros, rótulos de embalagens de produtos de limpeza doméstica e mensagens de e-mail.

O *Capacho "bem vindo"* (2008) é um adesivo em vinil no tamanho de um capacho de entrada mostrando um registro feito na casa de Loíde em Montenegro. Este foi aderido no chão da Galeria de Arte Loíde Schwambach, FUNDARTE, Montenegro, RS e funciona como um dispositivo lúdico para limpar os pés e instaurar o riso e o diálogo entre visitantes da galeria *domesticada*.

---

[7] LÉVY, 1996, p. 24.
[8] KESTER, 2005, p. 1

O trabalho *Você viu este gato?* (2007) apropria o formato de um cartaz doméstico utilizado para achar um animal de estimação perdido. O registro no cartaz não é de um gato verdadeiro, e sim, de um bibelô felino que sumiu durante a desmontagem da Galeria de Arte Espaço IDEA da FURG. Depois do ocorrido, o cartaz anunciando a perda do "gato" foi reproduzido como fotocópia e distribuído pela Internet e em mãos por colaboradores que levaram o cartaz para Porto Alegre, Pelotas, São Paulo e Rio Grande. Este *veículo doméstico* mostrou despertar uma forma de circulação colaborativa com certo grau de ubiqüidade. A obra é atualizada pela interação colaborativa que *desvia* a função familiar do cartaz e, deste modo, transforma uma prática banal numa experiência lúdica coletiva. Circulando de mão em mão, o *veículo doméstico* transita fora da galeria, entrando no espaço de processos públicos de uso e circulação.

Uma pilha de registros na mesa da "cozinha"

Nas *domesticações,* sempre apresento todos os registros das casas numa mesa da "cozinha" num formato fotográfico comum, 10 X 15 cm. A escolha de uma forma banal de apresentação das fotos é relacionada à fotografia contemporânea pela historiadora e crítica francesa Dominique Baque que vê o banal como uma estratégia – uma forma de resistência da imagem espetacular, fazendo parte de uma tendência geral da de-sublimação da arte. A imagem banal no contexto de arte, para Baqué, sugere a restauração de uma "experiência" invalidada pela sociedade de espetáculo.[9] A foto, por ser banal, também convida o toque, de-sublima a fotografia como "arte" para colocar o objeto e a imagem no mesmo contexto cotidiano do visitante.

Deslocamento do contexto via o documento fotográfico

Em seu livro, *Poéticas do Processo*. Arte Conceitual no Museu, curadora e vice-diretora do MAC/USP, Cristina Freire discute as várias funções da documentação fotográfica das linguagens artísticas desde os anos 1960: "o papel inicial da fotografia na arte Conceitual [e em *performance*] foi documentar ações ou fenômenos".[10]

[9] BAQUÉ, 2004, p. 23.
[10] FREIRE, 1999, p. 103.

Nos anos 1970, o artista norte-americano Robert Smithson inaugura o uso do documento fotográfico da obra para deslocar o contexto via meio fotográfico para a galeria no espaço urbano. Obras de *Land Art* como *Spiral Jetty* (1970) de Smithson são deslocados pela tática conceitual do *non-site* (não-sítio) que é um tipo de representação tridimensional que incorpora documentação da obra e que "tem papel de testemunho, tornando projetos realizados em lugares longínquos acessíveis ao público".[11]

Em meu trabalho, a documentação fotográfica não registra a obra em si, mas o cotidiano doméstico. Quando incorporados nas obras, os documentos têm função semelhante de deslocar o lugar da formação das imagens - o espaço privado das casas - para o espaço público da galeria. Aproximam a distância social, tornando o espaço privado acessível ao público. A imagem digital habita superfícies múltiplas dos objetos nas *domesticações;* revela múltiplos pontos de vista das colaboradoras. "Ironicamente, o ambiente material que aparenta ser uma casa é o que fornece um contexto doméstico 'faz de conta", enquanto, o registro digital aponta para o recorte do real – indicando as casas reais em outros lugares. O registro apresentado em suas múltiplas formas materiais - *inserções* de adesivos em chaveiros, rótulos de produtos de limpeza, retratos ou imãs - possibilita um trânsito imaginário entre contextos presentes e ausentes. O que está dentro está fora. O que é interior e distante está aderido na superfície das coisas.

Figura 2

As cortinas fabricadas de sobras de papel incorporam documentos das casas em sua superfície. Numa apresentação mais recente, a cortina fornece uma atmosfera de privacidade doméstica pendurada na porta de entrada da Galeria de

[11] FREIRE, 1999, p. 95.

Arte do Instituto de Artes e Design da UFPEL em Pelotas, 2009, (fig. 2). A tentativa de tornar visível o jogo entre o dentro e o fora, entre as fronteiras culturais do público e do privado é realizada através de pendurar parte da cortina no lado interno da porta de vidro, enquanto o babado, em cima, se pendura no lado de fora da entrada da galeria, indicando uma confusão de limites entre contextos sociais.

A re-fotografia, outra tática do inacabável digital

Outra tática procedimental reforça a idéia de fluxo entre contextos privados e públicos, presentes e ausentes. A re-fotografia é uma operação artística inaugurada pela artista norte-americana Sherrie Levine. Pela re-fotografia, Levine apropria fotografias de artistas conhecidos, como em *After Edward Weston* (1981), onde Levine, literalmente, efetua uma "tomada" da obra autoral do outro.

Em meu trabalho, a re-fotografia é modo de aproximar distâncias entre minha casa e a das colaboradoras pela mediação da imagem. Na tela do meu computador, experimento com disposições de justapor e sobrepor duas imagens de casas exibidas na tela (o *ecrã*) do computador. O registro re-fotográfico é a única matriz que documenta a disposição (excluída posteriormente). O monitor (ecrã) do meu computador é um não-lugar de passagem (citando o termo de Marc Augé) que potencializa o fluxo pelo espaço ubíquo da Internet, que é somente um espaço público na medida em que é acessível a todos.

O registro re-fotográfico da televisão

Em trabalhos recentes, passei a observar e documentar o *espaço doméstico da televisão*. Re-fotografo o monitor da tevê na sala da minha casa nos momentos em que mulheres e homens aparecem em cenários domésticos do tipo "sala" ou "cozinha". O recorte registra o contexto da minha sala - o sofá, plantas, a janela – e a própria televisão ligada.

Depois da tomada, as tomadas fotográficas da televisão sofrem uma série de *desvios* de pós-produção. Em um caso, a matriz digital é impressa a jato e utilizada como modelo para o desenho manual. Em outro caso, brilho é adicionado à imagem antes de ser impressa e, depois, o desenho é executado sobre a imagem quase branca.

Num desenho, apresentado na exposição coletiva *ReCotada* em Pelotas, 2010, utilizei lápis de cor e pastel seco azul para indicar a tela azulada da tevê, e grafite para representar a figura feminina. Desenhei as bandas e sombras

horizontais e o efeito *moiré* que ocorre quando re-fotografa a imagem televisiva em transmissão. Ao mostrar estes detalhes ruidosos, indico as condições de formação da imagem e sua relação com a imagem televisiva.

Posteriormente, o desenho da re-fotografia foi inserido no sítio específico da exposição *ReCotada* como parte de uma *domesticação do lugar.* O formato do suporte de papel do desenho foi recortado para assemelhar a tela de uma televisão antiga. O trabalho foi fixado numa caixa vermelha de metal no site (i.e. uma caixa para extintor de incêndio) de modo que lembra o estilo de uma tevê dos anos 1950. (fig.3) O desenho, a imagem, e outras *sobras* da minha casa criam um ambiente doméstico de objetos culturalmente obsoletos, indicado pelo formato da "tevê" e pelos vídeos-cassete VHS que formam as "pernas" da mesa *reconstruída.* Acima desta mesa são disponibilizadas materiais de desenho, bem como suco e bolachas para ser compartilhados e utilizados pelos visitantes.

Figura 3

O material e o virtual doméstico

Muitas propostas dentre os objetos e veículos desta poética incorporadas nas *domesticações* não são obras completas. Neste sentido, se apresentam em estado virtual e se atualizam por uma interação "faz de conta" e uma vontade de compartilhar um espaço coletivo onde as pessoas se sentem em casa, sem estar numa casa.

Quando inseridos em objetos, ou deixados numa pilha numa mesa na "cozinha" de uma *domesticação*, os documentos fotográficos funcionam como referências contextuais. Apontam para outros espaços de casas reais. Apontam para o acervo mental de cada visitante. Indicam experiências e convivências na casa onde vive atualmente. Lembram a casa da infância e a casa da vovó. Para

cada pessoa, a referência documental pode criar conexões e interligações múltiplas, apontando para espaços e tempos outros de sua experiência pessoal. Mesmo que um ato criador seja realizado pela produção prática e material destas propostas de arte, a apresentação pública potencializa a interação re-criadora do visitante e colaborador.

REFERÊNCIAS

BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extrême comtemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2004.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Métodos de Détournement*. Disponível em: < www.eulalia.kit.net/textos/détournement. pdf > Acesso em: 15 jul. 2009.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo.* Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

KESTER, Grant H. *Conversation pieces*. Community + comunication in modern art. Berkeley: UCLA Press, 2005.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

SOULAGES, François. A Fotograficidade. In. *Porto Arte*. v.13, n. 22, 2006.

_____. (2008) *A Revolução* Paradigmática da Fotografia Numérica*.* São Paulo, *Revista ARS 9*. ECA, USP. Tradução de Laurita Salles. Revisão Técnica de Gilbertto Prado.