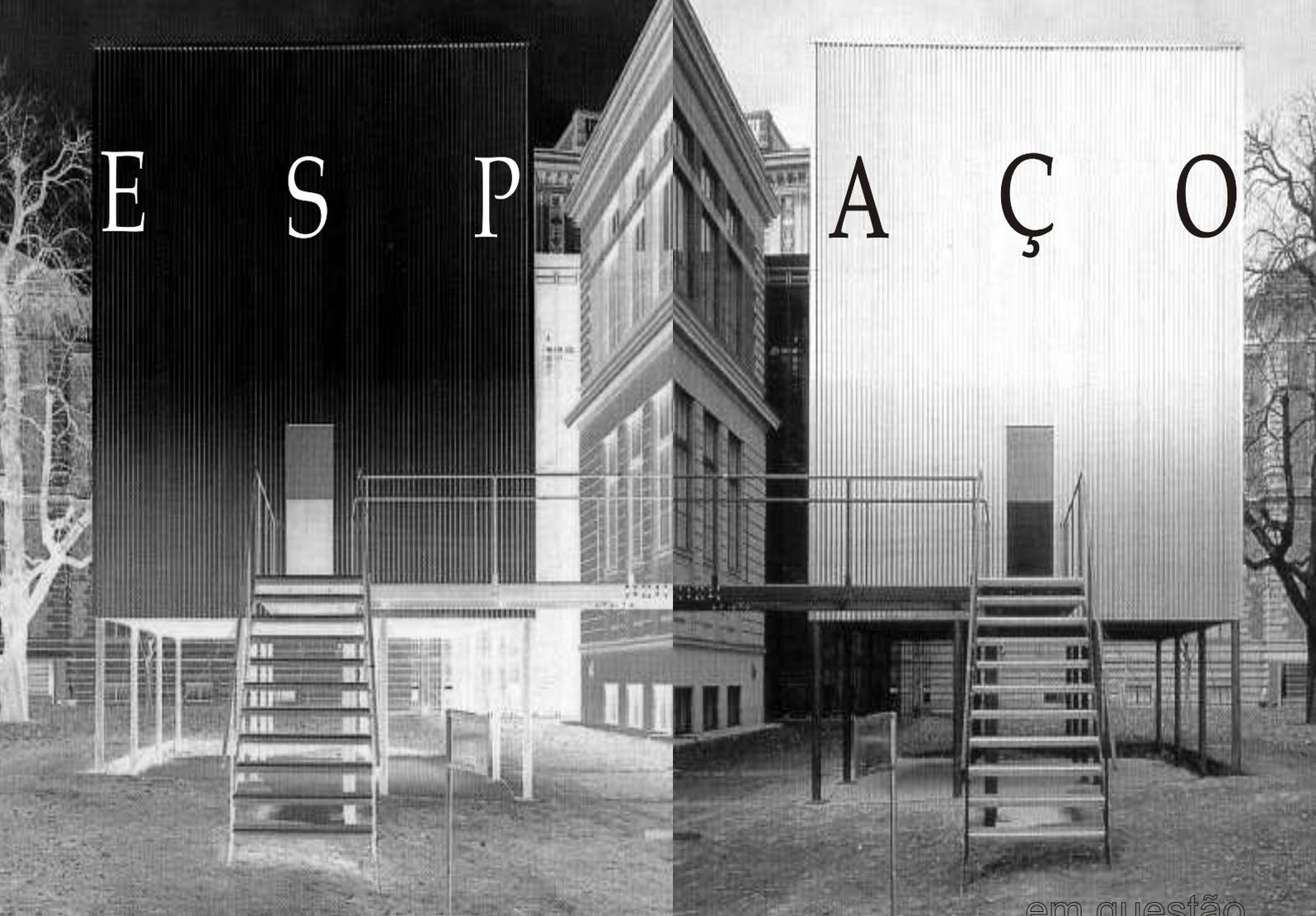


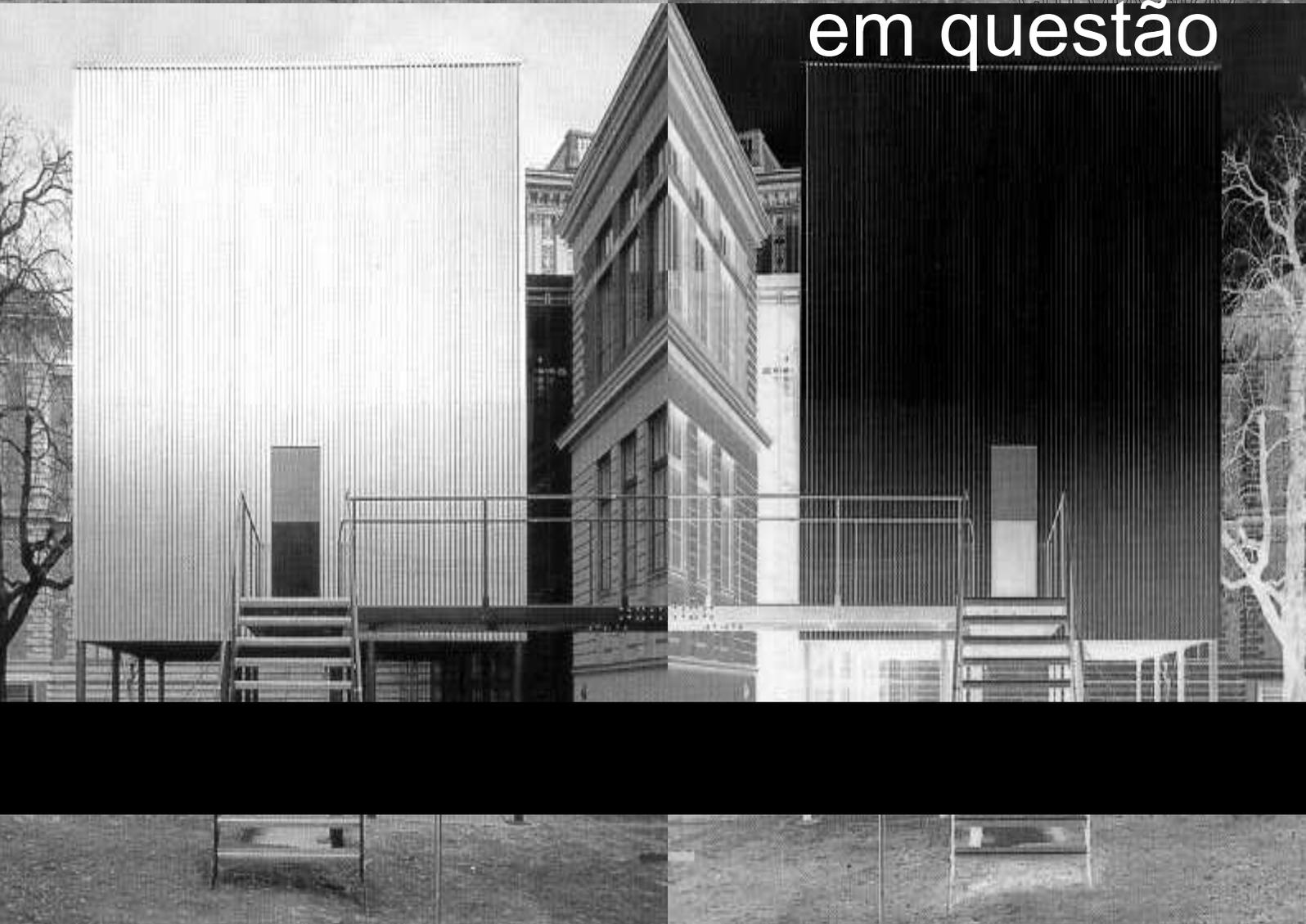
E S P

A Ç O



em questão

em questão



Em Janeiro / Fevereiro de 1999, o produtor e curador de cinema Bernardo Vorobow e eu fomos apresentar nosso filme *A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha* no programa principal do 28º Festival Internacional de Cinema de Roterdã. Após a estada na portuária cidade holandesa, partimos para Viena.

Nestes dois lugares, duas exposições visitadas sugeriram um interessante ideograma sobre questões da imagem e de sua inserção no espaço: "The Other Horizon" no Museu de Artes Aplicadas e Contemporâneas de Viena e "From / To" no Museu Witte de With de Roterdã.

Em 1977, o artista americano James Turrell comprou um vulcão extinto no deserto do Arizona. Nos últimos 20 anos tem trabalhado para realizar seu monumental "Roden Crater Project".

A documentação detalhada do projeto era um dos destaques da exposição de "James Turrell: The Other Horizon", em cartaz no Museu Austríaco de Artes Aplicadas e Contemporâneas (MAK) de Viena.

A "obra" é uma das peças de resistência de sua produção, a que talvez melhor resuma o projeto artístico arrojado de Turrell. Comprado com ajuda da Dia Art Foundation, o vulcão vem sofrendo longa especulação teórica, por meio de mapas precisos, esboços de idéias e topologias técnicas.

A intervenção no lugar planeja integrar conceitos humanos e elementos naturais, criando uma rede de câmeras, túneis e labirintos dentro das crateras do vulcão e formulando experiências sensoriais de espaço-luz.

Em 1988, os projetos de construção foram aprovados pelas autoridades e esta fase inicial inclui os "Fumarole Spaces", o "Sun and Moon

Space", os corredores subterrâneos "Alpha" e "Beta" e o espaço central "Eye of The Crater". Planos do artista para o ano 2000 incluem o término das obras de construção da fase 1 de sua casa - cratera.

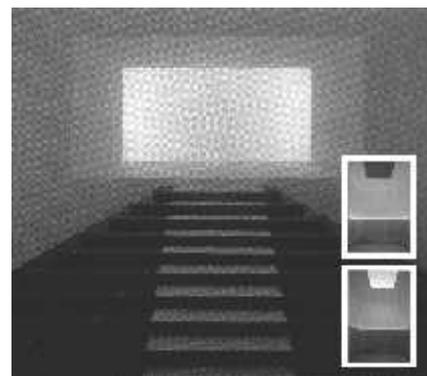
Com instalações criadas para a ocasião, e recriadas de projetos anteriores, a mostra era representativa e esclarecedora da obra de Turrell (1943), desde as pioneiras "Projections Pieces" até os recentes "Lightworks". Um de seus fulcros é a "experiência de um céu ilimitado", que ele chama "O Outro Horizonte".

Turrell faz instalações que exploram "estruturas elementares da percepção" e a densidade física da luz, quartos escuros luminosos e observatórios celestes incrustados na paisagem, onde se dá uma experiência cósmica de percepção entre a natureza e o homem.

No MAK foram montadas complexas instalações, como "Spectral Wedgeworks" e "Shallow Space Constructions", que experimentam a espacialidade escultural da luz por meio de arranjos coloridos de luz neon e fluorescente.

Um "Skyspace" foi especialmente desenhado para os jardins do museu, criando um "encontro meditativo com a natureza". Já a "Ganzfeld" encerra o espaço circundante e transforma a entrada do museu numa cúpula de luz azul.

Nas "Peças de Projeção" (1967), a geometria da luz xenon cria uma aparente ilusão ótica de um cubículo suspenso, que se achata e desaparece, conforme a posição do espectador. O processo de visão é o foco e a pura percepção



The Other Horizon

entre o olhar e a obra salienta a qualidade abstrata e material da luz.

As "Construções de Espaço Raso" (1968-69) colocam os corpos ilusórios das "peças de projeção" em situações reais, que se confrontam diretamente com a resposta do olhar do espectador dirigido pela luz e a orientação espacial.

No trabalho das "Cunhas Espectrais" (1969-72), a experiência espacial é alterada por paredes diagonais de luz, opacas e coloridas, em forma de cunhas, sugerindo movimento e causando refrações e texturas superficiais de luz.

As "Ganzfeld Pieces" (1970) surgem de pesquisa aplicada sobre a psicologia da percepção com salas escuras e à prova de som, estudando mudanças na percepção por meio de ocorrências óticas e acústicas em ambiências tácteis.

Já os "Structural Cuts" (1974) abrem cortes na estrutura de janelas, paredes e tetos, criando espaços sensíveis à luz exterior. Os "Skyspaces" (1976) vazam o espaço da sala que está acima do nível do horizonte e permitem a observação de fenômenos celestiais, onde o céu parece quase tangível.

Estes "cortes estruturais" e "espacéus" são uma espécie de laboratório celeste, que revela, noturno visões de formato macrocosmo. O "Skylight" (1983) faz o contraste entre as luzes presentes dentro e fora de um espaço. Em 1991, passa a produzir as "Water Pieces", versões de

"Skyspace" através de reflexos de luz sobre a água.

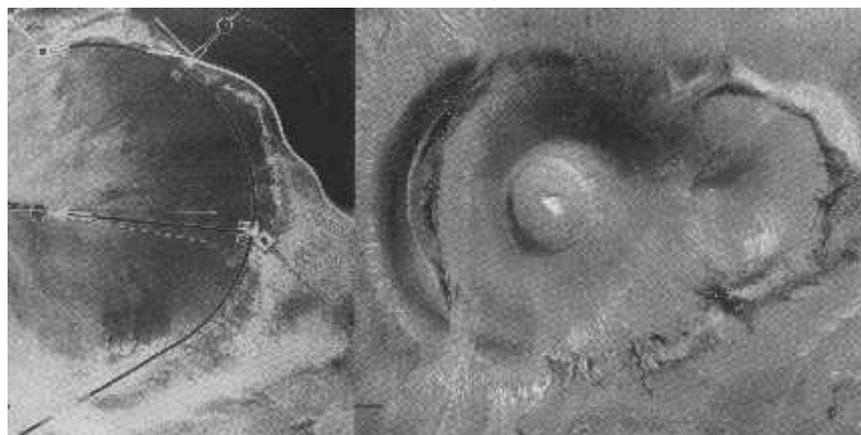
As "Percentual Cells" (1991) são unidades móveis, não fixas ao site-specific. Entre essas "células da percepção" de variados modelos estão as "Telephone Booths", onde o espectador penetra na estrutura como se usasse uma cabine telefônica. No lugar de chamar a comunicação, são expostos a uma experiência ótica e auditiva hiper-calculada que podem controlar até certo ponto.

Para Turrel, que em 1968 já fazia performances aéreas ( escrevendo no céu com as nuvens de seu avião ), a refração e a temperatura de causas e efeitos luminosos e da luz natural e/ou artificial são "imagens de retina", que promovem diálogos entre espaços sensitivos e o olhar. Suas intervenções demarcam o campo de relação entre o homem e a natureza, expandindo a experiência antes restrita a um espaço confinado.

Uma exposição simultânea à de Turrel, na Galeria do mesmo MAK, oferece outro subsídio. Em "NY Trespassing", Maria Theresia Litschauer exhibe fotografias de espaços urbanos deteriorados e esvaziados de sentido e função.

Recortando áreas abandonadas de Nova York, a fotógrafa empreende uma espécie de "arqueologia urbana obsoleta e apocalíptica", radiografando o estado do espaço na globalizada sociedade da indústria e da mídia. O processo de decadência da região (com a virada dos índices econômicos) é explorado por processos próprios de viragem da fotografia.

Recorrendo aos recursos técnicos da inversão e da exposição, o trabalho imanta procedimentos de revelação e cópiagem com traços de fantasmagorias (o cenário) e de autorevelação (o meio). A imagem em negativo coagula o tempo e torna a paisagem desolada um registro em raio-x de sua fratura.



Roden Crater Project

A série de fotos expõe a degradação urbana e suas frestas, nas franjas deterioradas das adjacências sociais, suas arestas não-aparadas. O sistema da cidade regula suas zonas proibidas, sinalizando a proibição e a passagem de centro a subúrbio.

A questão da terra ( e, por extensão, do espaço) é algo indissociável da questão palestina. Transgredindo fronteiras geopolíticas e sociais, a exposição "From/To" do Museu Witte de With de Roterdã, carrega as indagações para o terreno minado da pesquisa e da realização artística. A exposição ocorreu dentro do quadro interdisciplinar do Festival de Cinema de Roterdã.

Trata-se de uma exposição multimídia com obras de artistas, ativistas e teóricos palestinos (e estrangeiros, ligados à causa), que ocupa todos os andares do museu, de forma bastante integrada (plástica e conceitualmente) com o próprio espaço da exibição, afinado às questões contemporâneas.

Mote de arremesso programático, a pedra (símbolo da Intifada e material de construção) é reelaborada digitalmente, decomposta em um conjunto complexo de linhas triangulares, que rege o projeto geral de organização do evento.

Apropriadamente, a exposição configura-se como cartografia, cobrindo campos de cinema, vídeo, computador, fotografia, artes plásticas, história, antropologia, geografia, política, cultura, numa narrativa de movimento. Várias peças e manifestações articulam-se em linhas e associações.

A instalação minimal-povera-conceitual de Fareed Armaly traça a diáspora dos campos de refugiados através de faixas brancas com le-

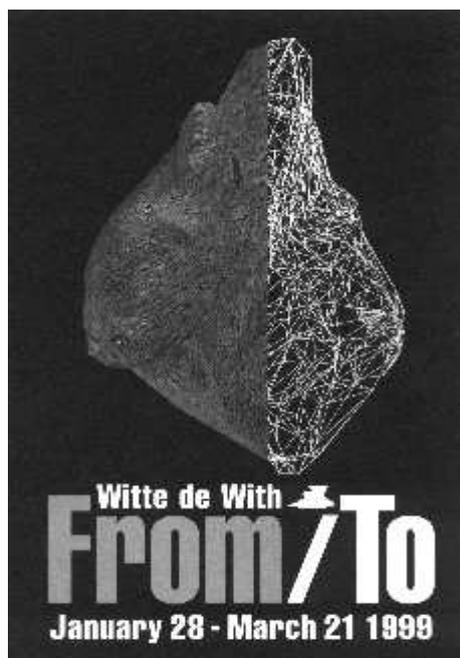
tras pretas pintadas/plantadas no chão, sinalizando os caminhos de deslocamento (por exemplo: "From Al-Ab Dali, Amman To Al-Hussein Camp, Amman"; "From Gaza To Al-Karama Camp, Jordan"; "From A-Halazon Camp To Deir Ammaar Camp"; "From Camp Al-Hussein, Amman To Al-Raseefa, Al Zarqa"; "From Jaffa To Al-Khaleel"; "From Al-Khallel To Jabal Al-Taj").

A simplicidade da execução rima com a contundência e a complexidade da realização. Estão traçados em "From/To" os índices e ícones principais da questão palestina. Os solos e as paredes do museu nas claras cores verde-musgo e ocre-terra enfatizam a identidade temática. E desta obra de raízes e trajetos irradia-se o restante da exposição.

"Lidando com o Passado, Criando uma Presença: Postais Fotográficos da Palestina" mostra como os povos

judeu e árabe foram representados ao longo da história (do século passado até hoje) por esse pioneiro e importante modo de comunicação de massa. Os postais de imagem e fotografia funcionavam como um importante meio de comunicação de massa. Annelies Moors e Steven Wachlin escolheram desde postais israelenses que carregam a tensão moderno x tradicional aos postais revolucionários pós-intifada de Maha Saca.

Um computador dava provisão e acesso à internet. Ensaios ("A Cultura da Intifada Palestina"), comunicações ("Manifesto Cinema 1973", entrevistas do cineasta Mustapha Abu Ali e do crítico Hassan Abu Ghanima ao estudioso Guy Hennebelle), simpósios ("Perspectiva de Paisagem sobre a Palestina"), mapas históricos, tabelas, documentos e outros *links* e *sites* ("Palestina on-line in Palestina"). *Sites* como os do Hamas e da Autoridade Palestina, de



institutos políticos e de pesquisa, universidades (Al-Quds, Jerusalém, Institute for Modern Media), campos de refugiados e aldeias, como o Dheisheh, o primeiro campo a ter lugar na *Web*, em 1998.

A central de áudio-escuta trazia entrevistas, testemunhos e registros de impressões orais de mulheres que vivem nos campos de refugiados de Jabal Hussein e Jeresh na Jordânia, gravados por Stéphane Latte Abdallah.

Exibiram-se as coleções da Sociedade de Estudos Árabes em Jerusalém e a Fundação Árabe para a Imagem em Beirute, que formam a primeira tentativa de arquivo fotográfico das comunidades locais, desde 1939 (quando a fotografia chegou à Palestina) até os dias atuais.

Em outra seção, mapas cartografavam questões dos territórios palestinos e o poder, apontando para o controle da terra e o controle do fluxo (o problema do poder moveu-se da tarefa de controlar a terra para o dever de controlar o movimento do povo e das informações).

Em exposição, indicando uma obra aberta e em progresso, o elaborado *storyboard* de "Pomegranates and Myrrh", filme palestino-feminista, com pesquisa finalizada e em pré-produção, de Najwa Najjar-Kort.

Monitores de vídeo permitiam a visão de 29 filmes, numa seleção variada de gêneros e formatos (documentário, ficção, denúncia, programa educativo).

"Pour les palestiniens, Une Israélienne Temóigne" (1974, Edna Politi) é o primeiro documentário israelense a retratar o povo palestino nos territórios ocupados de 1948 a 1974. "Fertile Memory" (1989, Michel Khleifi) é o primeiro filme feito por um diretor palestino dentro das fronteiras pré-1967 de Israel.

"Children of Shatila" (1989, Mai Masri) é fruto de estreita colaboração com duas crianças palestinas do campo de refugiados de Shatila (conhecido após o massacre de 82), que ganharam uma câmera de vídeo. "Sumud" (1987-97, Ayelet Dekel) trata da emergência da insurreição palestina, comparando, no intervalo de uma década, o que crianças no campo Deheisha

queriam ser quando crescerem ("freedom fighter", "executioner") com o que esses já adolescentes pensavam do momento pós-Intifada.

"House in Jerusalém" (1998, Amos Gitai) narra a história de uma casa em Jerusalém que pertencia a um palestino e agora estava sendo reconstruída para um novo proprietário, um judeu. "Chronicle of A Disapperance" (1996, Elia Sulleiman) traz uma abordagem esquerdista e marxista, neo-realista e radical dos lapsos de memória e de luta).

A projeção de cinema, arregimentando correspondências entre filme e geografia pelo itinerário visual dos meios, programava rotas de duas fontes básicas: a primeira evidência em filme de uma viagem através da Palestina, filmada pelos Lumière em 1893 (trem, montanhas, povo, ruas, mercado, pedras, ruínas, estação de trem) e um dos primeiros filmes árabes a tratar da questão dos refugiados após 1948, "The Dupes" (1972, Tewfik Saleh), que reintroduz a mesma geografia do registro de 1893 em termos de limites e fronteiras.

É evidente, no Witte de With, que "o projeto foi desenvolvido pela lógica de um *website* na escala da arquitetura". O todo se forma a partir da pedra, unidade da paisagem, "que se liga à arquitetura e, após a década da Intifada, à mídia".

A idéia de cartografia da exposição inspira-se na definição da geografia de Elisée Reclus (radical geógrafo do século 19): "nada a não ser a história no espaço".

As duas exposições discutem a ocupação do espaço em consonância com suas próprias concepções e realizações, mas afiguram-se afinadas na proposição de dotar o espaço com a experiência do tempo.

São lugares e topos para serem vividos pelo espectador, experimentados em planos sensoriais e cognitivos. O corpo ocupa o lugar, a mente apalpa a experiência e a dimensão temporal da história coloca os pontos no espaço. As mostras tratam o espaço como "produto social, produtor e produzido, determinante e deter-

minado". Numa, a construção do espaço artificial; noutra, a construção do espaço político. Ambas, através da mediação artística e técnica, contra a compartimentação de saberes e expressões.

O que elas nos propõem é a urgência de tomadas de consciência e posição: a intervenção no curso da natureza e no rumo da história, a busca da beleza e da sobrevivência num campo pacífico. Contracomunicações.

É interessante notar como este tema topográfico instaura singulares interconexões narrativas (imagens) a partir de conceitos concretos como lugar e identidade, história e memória, percepção e experiência.

A participação do espectador é fundamental na projeção imaginária de sensações arquitetadas pelo espaço concebido. As narrativas sobre identidade extraídas de locações geram movimento. A diáspora abre novos caminhos de informação (não é à toa que se fala em "cibernetas da diáspora árabe", "intermediação virtual de identidades culturais transnacionais").

Outro dado do jogo sugerido pelas exposições é o da condição provisória. Seja a do planejamento que se insurge contra as intempéries físicas da natureza, seja a da ação que se insurge contra as intempéries políticas do homem.

No caso palestino, nota-se que a situação de caráter temporário é prolongada, como o provisório continuamente adiado. A vasta população que ainda vive em campos de refugiados

explicita o paradoxo da "condição temporária" que se estende, e se transforma em "planejamento urbano".

A utopia turrelliana consiste em tornar a casa/o perímetro urbano permeável à natureza conectada. Abrindo o espaço das instalações numa progressão que vai desde a entrada de luz até a presença da água, culminando na explosão programada da intervenção vulcânica, o que se nota é a projeção de um espaço ideal, ambiente viabilizado pelos cálculos da técnica e invenções da arte.

Estas exposições, que têm a montagem arquitetada ao tema de modo inerente e coerente, fornecem amplas e abertas gamas de perspectivas e abordagens para o problema da projeção das imagens no espaço da sociedade.

O ritual da imagem é providencial na elaboração contemporânea de novas posturas e posicionamentos. O espaço é lugar de passagem e pensamento.

As rotas são a negociação em troca.

---

\*Carlos Adriano é mestre em cinema pela ECA-USP e cineasta. Autor dos filmes *A Voz e o Vazio: A Vez de Vassourinha*, *Remanescências*, *A Luz das Palavras* e *Suspens*.



Irmãos Lumière, Palestine (1893)



Twfik Saleh, *The Dupes* (1971)