

REFLEXÕES SOBRE UM “LUGAR DE ILUSÕES”, DE JOSÉ FUJOCKA¹

Miguel Luiz Ambrizzi² – miguelirou@hotmail.com

CEPAE-UFG; FESURV

Resumo:

Este texto busca, através desta obra de arte produzida num contexto de um projeto curatorial, refletir acerca dos modos de reprodução das obras nos catálogos das exposições. Aqui trataremos de ilusões de como foi e de como é um país (Brasil) e suas relações que envolvem terras, tesouros e religiões através do olhar contemporâneo de um artista em viagem, porém guiado por um trajeto pré-elaborado e com reflexões de um passado marcado por olhares estrangeiros.

Palavras-chave: José Fujocka, arte contemporânea, Expedição Langsdorff.

Abstract:

This text intends to, through the art work produced in a context of a curatorial project, reflect about the reproduction ways of these works in the catalogues of the Expositions. Here we are going to talk about illusions on how was and how a country is (Brazil) and its relations involving lands, treasures and religions through a contemporary eye of an artist on the road but guided by a pre-elaborated route and with reflections of a past traced by foreign eyes.

Key-words: José Fujocka, contemporary art, Langsdorff Expedition.

Em 1995, parte do trajeto percorrido por Langsdorff³ e sua equipe de viajantes foi refeito por cientistas e artistas alemães, russos e brasileiros que participaram de um projeto curatorial denominado expedição de artistas, “*O Brasil de hoje no espelho do século XIX*”, com o apoio do Instituto Goethe e patrocínio da Siemens. Teve como diretor Dieter Strauss (na época, diretor do Instituto Goethe de São Paulo) e como curador Alfons Hug, o qual convidou os artistas brasileiros José Fujocka e Carlos Vergara, os alemães Michael Fahres e Olaf Nicolai e o russo Anatoli Juravlev. Junto com eles embarcaram jornalistas, a equipe cinematográfica, especialistas que estudam artistas da expedição Langsdorff, cientistas, entre outros. Este projeto teve como meta seguir as trilhas de Langsdorff para conhecer melhor o Brasil do final do século XX. Os resultados desta viagem foram obras de arte elaboradas com técnicas e interesses variados mostrando o olhar subjetivo de cada artista.

Para este texto, teremos o trabalho de José Fujocka como foco. Este será apresentado e permitirá levantar reflexões acerca dos modos expositivos, de divulgação e as próprias questões que uma obra de arte pode levantar através do olhar e da ação de um artista sobre a realidade social e religiosa no Brasil dos fins do século XX.

Ao começar este estudo de análises/leituras/interpretações, parti das descrições e imagens encontradas no livro-catálogo da exposição (COSTA, 1995). O trabalho de José Fujocka, intitulado *Lugar de Ilusões*, trata de uma instalação com uma sala em forma de capela com medidas de 4m x 5,30m x 2,70m. Na vista frontal (parede ao fundo) temos uma fotografia localizada numa caixa acrílica. Nas paredes laterais temos

duas cruzes brancas em cada lado. As cruzes (reproduzem aquelas encontradas na capela da Missão Salesiana em Mato Grosso) localizadas nas paredes laterais seriam espécies de moldes vazados os quais permitiriam ver um outro ambiente imagens de ambas épocas e signos representativos de uma cultura que nos é comum.

Estas eram descrições de uma proposta inicial da obra apresentadas no livro junto com uma imagem que nos dava a “ilusão”⁴ da obra, o que dificultava muito a leitura e análise neste trabalho, pois a obra seria limitada e com poucas possibilidades de interpretações. Segundo o artista, um projeto de como seria a instalação deveria ser feito para a publicação do livro, antes que a própria obra tivesse sido finalizada⁵. Portanto, surgindo a necessidade de ter uma outra “ilusão”, mas agora de como a obra foi elaborada e finalizada, entrei em contato com Fujocka que disponibilizou um outro desenho do modo como a instalação foi efetivamente construída para a exposição⁶.

No desenho-projeto enviado pelo artista, pude entender a mudança da forma e da disposição dos elementos utilizados na instalação. O espectador deveria entrar na sala pelo lado direito e sair pelo lado esquerdo, como uma espécie de caminho a ser percorrido.

Fujocka construiu uma sala preta de 4x4 metros totalmente escura. As cruzes que estariam na parede falsa foram substituídas por uma linha com 20cm de altura que recorta esta parede, permitindo que a luz que percorresse toda a extensão⁷. Esta linha, que só começava a tomar forma depois de mais ou menos 30 segundos após o observador entrar na sala, indicava que era um fundo falso, o qual mostrava uma segunda parede com vários objetos (imagens de santos, muletas, luvas...), várias fotos feitas pelo artista durante a viagem e outras colhidas pelos moradores dos lugares visitados (fig. 1).

Segundo Fujocka, estes objetos “são de certa forma um resumo de toda nossa cultura, principalmente nossa cultura religiosa, que é tão presente em nosso povo”. *Lugar de Ilusões* configura-se como sendo uma instalação realizada em dois ambientes, uma sala obscura e um vão criado pela falsa parede, na qual temos um corredor estreito e claro.

Para o artista, “a idéia era passar esta sensação de obscuridade e medo num primeiro momento, onde o indivíduo começa a pisar num território totalmente desconhecido”.

Podemos ainda pensar nas associações provocadas no espectador, aproximando-as da experiência dos viajantes estrangeiros, num processo de

estranhamento – um sentimento de relação com o desconhecido - e de descoberta – desbravando o espaço estranho para si. Fujocka complementa que “aos poucos, depois dos olhos irem se adaptando à escuridão, a pessoa podia começar a percorrer o espaço e observar os objetos que estavam por trás da parede”.

Caminhando pela sala, o observador chega ao centro e depara-se com uma imagem (fig. 2) que se encontra atrás dele. Esta imagem mostra 3 homens pendurados como peixes numa estaca e que acabaram de sofrer um linchamento em praça pública⁸. Segundo Fujocka,

esta imagem mostra o quanto o homem que habita a terra ainda pode ser tão selvagem quanto era há séculos atrás. Este linchamento ocorreu porque estes homens foram garimpar ouro numa terra particular e os donos desta terra fizeram isso para dar exemplo aos outros garimpeiros do que poderia acontecer no caso deste fato voltar a se repetir⁹.

A imagem dos garimpeiros é uma apropriação do artista de uma imagem fotojornalística que representa, no primeiro plano, homens pendurados e outros ao fundo, saturando-a num tom monocromático vermelho, que toma conta do ambiente (fig. 2). O vermelho vela/oculta elementos do original, como os homens que tiveram seus braços mutilados, transformando tudo em sangue.



Fig. 1 – *Lugar de ilusões* – detalhe parede 3¹⁰



Fig. 2 – *Linchamento* – apropriação de Fujocka¹¹

Estamos diante de uma modificação da cor-luz, aos moldes de uma teoria goethiana das cores¹². Simbolicamente, o vermelho¹³ está associado ao sangue derramado (morte), na foto que documenta um crime social – um linchamento de garimpeiros ocorrido na cidade de Juara (MT) em 15 de janeiro de 1988.

Neste trabalho, Fujocka parece ter refletido da mesma forma que o diretor da expedição, Dieter Strauss que afirmou:

um paraíso que transformar-se-ia rapidamente em um inferno verde: o verde tropical que viraria sinônimo de ameaças, de indígenas inimigos, de animais selvagens e de nuvens de insetos. E é por isso que a cor vermelha entraria rapidamente em campo, o fogo, com o qual a brutal campanha de exploração do país seria preparada. Exploração de um lado, extinção por outro. (1995, p. 97)

Estamos diante de imagens de um assassinato coletivo – como nas mortes em praças públicas realizadas em sociedades arcaicas ou tradicionais. São figuras humanas colocadas de cabeça para baixo, como nas formas da punição religiosa, apresentadas como animais.

Dos numerosos fenômenos que caracterizavam o Brasil da época (1995), Fujocka elege, portanto, dois que são particularmente marcantes: o ouro e a religião, que considera como possantes propulsores da sociedade brasileira, além de terem a ver com desejo e sonho, promessas e ruínas (HUG, 1995). Vemos na fotografia ampliada na instalação o resultado das relações com o ouro e o trabalho dos garimpeiros, ocasionando muitas vezes crimes sociais.

A religião como fuga ganha a companhia do ouro, que desencadeou verdadeiras migrações e modificou regiões inteiras, tornando-as quase irreconhecíveis. O metal precioso repousa freqüentemente em lugares em grande parte intocados, como nas florestas virgens da Amazônia ou nas extensões inabitadas do Mato Grosso.

Entrando em contato com o ciclo do ouro e sua força destrutiva (durante a viagem), Fujocka se apropriou de uma imagem marcante que retrata as condições sub-humanas dos garimpeiros na vida e a luta/disputa no trabalho além de registrar várias situações cotidianas destes trabalhadores durante a viagem. Diante do ciclo econômico-produtivo, a imagem é apresentada como sendo o resultado da violência ainda presente no norte do Mato Grosso – cidade de Poconé – nos garimpos. De acordo com o artista, durante a viagem por essa região, ele conheceu uma realidade sobre a posse de territórios os quais, se forem de outros proprietários, os indivíduos

que invadissem poderiam ser assassinados com tiros. Para ele isso foi algo visível, violência que ainda se encontrava na época da viagem (1995) e afirma que há casas com poços nos seus quintais, os quais seus proprietários não falavam para ninguém, pois poderiam encontrar o ouro.

Fujocka ressalta que ninguém se aloja no território do outro. Trata-se de algo primata – como podemos ver na imagem fotográfica dos garimpeiros assassinados. Nos tempos de Langsdorff eram presentes as relações do homem com a natureza selvagem/inabitada, em 1995 esse artista deparou-se com “o lado selvagem/animal do homem moderno”, em suas próprias palavras.

A imagem fotográfica, mais que um simples testemunho dos fatos ocorridos, apresenta-se como um artefato cultural, que simboliza os fatos ocorridos. Na instalação, ela recupera o seu poder de síntese do processo histórico.

A sala principal apresenta-se como lugar da síntese enquanto que o vão provocado pela parede falsa mostra um percurso narrativo marcado pela diversidade cultural, étnica e religiosa. Neste espaço, a síntese ganha também uma dimensão nova e de poder. A imagem fotojornalística, ampliada e tratada com o vermelho, configura uma ambiência formada pelo jogo de luz e sombra, entre a escuridão da sala, a faixa de luz clara e o vermelho da foto. Aqui, podemos observar como esta imagem ganha também uma dimensão simbólica no tratamento do tema da violência, não apenas pelo uso do vermelho (lembrando o sangue derramado das vítimas), mas também pela transformação da imagem profana (fotojornalismo) em imagem sagrada (o vermelho é também a cor dos mantos da igreja e a cor que representa a presença viva do Cristo, além da apropriação que configurou uma espécie de “estatuto de arte” à imagem da mídia).

Ampliando a leitura, a fotografia retirada do seu contexto informativo – jornalismo, cotidiano – ganha, na instalação, a dimensão de objeto sagrado, a ser protegido, envolto na caixa acrílica, tornando-se ainda objeto de contemplação artística.

O artista demonstra, em seu trabalho, a complexa relação entre a história multicultural do Brasil e os modos como as instituições – e, especialmente a instituição religiosa, a Igreja Católica – tratam esta diversidade, recusando-se a observar as configurações do catolicismo popular brasileiro, criação originariamente produzida pela população, tal como o demonstra o artista no percurso narrativo formado pelos objetos ocultos, por detrás da falsa parede, recolhidos durante a expedição.

Diante deste quadro, Alfons Hug (1995 – curador deste projeto expositivo) ressalta que, atualmente o ecleticismo religioso se alastra no país e que uma população profundamente crente, repetidamente enganada pelas autoridades seculares, busca fanaticamente seus salvadores, por mais esdrúxulos que sejam seus líderes.

Deixa-se ver aqui um conflito sem resolução entre a multiplicidade – da cultura – e a produção da ilusão. Se, por um lado, a diversidade é a marca da brasilidade, por outro, não sendo incluída nos mecanismos institucionais da Igreja, produziu respostas as mais diversas: uma delas, a crença na Salvação, a outra, uma profusão de seitas e de novas religiões que buscam ordenar e dar vazão aos sentimentos profundos e às formas da convivência com os fatos sociais – como os da violência – transformando-os e encontrando para eles uma explicação que acaba por reafirmar o poder da ilusão contido em todo o discurso religioso.

Podemos perceber o quanto o artista, em sua instalação, reforça o tratamento de dois temas que, segundo ele, “estavam muito presentes na época da expedição Lansdorff e se mantêm até hoje, mas de uma forma diferente”. Como vimos, trata-se dos temas: religiosidade e trabalho. Em entrevista ao jornal Correio Popular, da cidade de Campinas – SP, o artista afirma que a religiosidade deixou de ser monopólio da igreja católica (como acontecia nos tempos de Langsdorff), mas permanece viva na proliferação das seitas evangélicas.

A exploração do trabalho como tema de discussão foi feita através de imagens que Fужocka produziu durante a viagem. São imagens de garimpos de metais e pedras preciosas, um dos propulsores da economia brasileira nos tempos de Langsdorff, todas elas presentes no corredor oculto pela falsa parede. Desse modo, o trabalho associa-se ao percurso da viagem e ao modo narrativo de contar uma história.

Hug ainda ressalta que

nada parece ter mudado desde os tempos de Langsdorff, que não somente poderia ser considerado precursor do ambientalismo brasileiro, mas também se destacou como protetor de escravos e índios. A escravidão foi oficialmente abolida há mais de cem anos, mas nas terras remotas do interior do Brasil ela subsiste sob formas sutis. Iguamente atingidos pela situação, temos tanto a massa de agricultores sem terra quanto os marginalizados da metrópole cuja única esperança é uma draga no rio Madeira. É esse cenário que Lévi-Strauss tinha em vista ao redigir *Tristes Trópicos* (HUG, 1995, p. 112).

Com essa instalação, Fujocka introduziu um momento forçosamente sociopolítico na exposição ao tratar destas questões.

A fotografia jornalística, com seu caráter documental, tal como indica Tadeu Chiarelli (1999), serve para registrar o presente e construir uma memória e uma documentação, gerando um banco de imagens disponíveis para a citação artística. Fujocka integra-se às poéticas contemporâneas não apenas por sua vocação política – típica da geração paulistana dos anos 60 e 70 do século XX – , mas também por seu interesse do uso deste meio de registro enquanto matéria-prima para a composição de uma nova obra (CHIARELLI, 1999).

Talvez a escolha do curador, ao convidar Fujocka para participar desta expedição, se deva ao fato de sua produção trabalhar com questões acerca da paisagem urbana contemporânea, utilizando a fotografia com linguagem. Nas outras obras do artista, *Cidade Secreta* e *Paisagem Urbana*, encontramos questões sobre familiaridade com as imagens do cotidiano, intervenções e espectador no/do ambiente urbano, auto-imagem dos indivíduos contemporâneos, falta de memória e percepção visual da paisagem nos grandes centros.

Em sua produção artística, *Cidade Secreta*, o artista aponta que a “formação de um escudo protetor do mundo externo é o principal ponto dentro do processo de aculturação do indivíduo moderno”. Encontramos aqui a presença de objetos do cotidiano. Tal como vimos, o uso de objetos coletado também foi utilizado na sua obra *Lugar de Ilusões*, identificando uma certa presença e marca na sua linguagem artística, revelando aqui características dos viajantes do século XIX que colhiam elementos da cultura e da natureza brasileiras para colocarem em seus gabinetes de curiosidades.

Para Fujocka, “os personagens que circulam na atual sociedade de consumo acabam negando-se a si próprios, transformando-se em pequenas peças de um mecanismo que não pode parar”¹⁴. Já em *Paisagem urbana* encontramos objetos, imagens, textos e fotografias de pessoas desconhecidas que foram encontrados pelo artista e foram expostos num suporte transparente com bolsos.

Para sua obra *Lugar de ilusões*, Fujocka também realizou entrevistas com garimpeiros e moradores e registrou momentos da viagem em mais de 400 fotos.

Com estas outras obras podemos ver que é que este artista é um fotógrafo documentarista das paisagens contemporâneas, que trabalha com a apropriação/re-apresentação de objetos imagéticos e textuais, proporcionando ao espectador um

outro olhar sobre tais realidades que passam despercebidas à nossa percepção visual, na contaminação visual encontrada nas cidades. Em sua trajetória artística, Fujocka utiliza fotografias feitas por outros fotógrafos para elaborar suas instalações ou estruturas que são expostas, mas na obra *Lugar de ilusões* o artista insere algumas de suas fotografias junto com os objetos colhidos e expostos.

Chaimovich (1995), no texto crítico que acompanha o trabalho de Fujocka, diz que:

Visando o registro objetivo de seus percursos, as expedições de viajantes criaram a tradição de levar técnicos em imagens. Tanto o desenhista minucioso como o fotojornalista deveriam apresentar a realidade de modo científico. Cento e setenta anos e um mesmo percurso colocam duas expedições cara a cara. Um resultado possível seria a comparação de produções historicamente datadas, frente às quais o espectador apenas constatasse as voltas que o mundo dá. Mas Fujocka não produziu mais uma coleção de cartões-postais a serem depositados em acervos de academias e museus. (apud COSTA, 1995, p. 122)

Esse autor, ao considerar as obras dos artistas-viajantes como “uma coleção de cartões-postais”, enfatiza um dos argumentos desenvolvidos em nosso trabalho, de que essas obras, na verdade, não nos oferece um documento imagético da época, mas uma representação de como os europeus queriam ver o mundo, o que pode ser confirmado nesse comentário sobre Rugendas:

A religiosidade ligada aos ciclos econômicos e ao extermínio passou longe dos agradáveis desenhos de Rugendas. Agora podemos confrontar dois olhares de registro – e, vendo a inexistência do ponto de vista objetivo, perguntar se dois viajantes passam pelo mesmo lugar. (idem)

Como Chaimovich mesmo diz, são dois olhares de registro, referindo-se a Rugendas e Fujocka. No primeiro, o mote da observação científica ocultaria uma representação cultural eurocêntrica. No segundo, uma fotografia de documentação jornalística, atualizada num contexto de poética instalacional, faria enxergar na imagem em contexto a sua significação.

Se, para ressaltar a estratégia contemporânea, o crítico deve afirmar, por contraposição, que Rugendas teria desprezado cenas e situações de trabalho que prejudicavam as condições de vida dos negros e índios, uma pesquisa documental ampliada da obra dos artistas-viajantes não permite sustentar tal hipótese. Esses artistas do século XIX também registravam algumas questões que qualquer espectador atento consegue identificar.

A obra *Negros em Reopouso*, de Rugendas representa uma situação de descanso dos negros à volta de uma fogueira. Ao lado esquerdo, há um negro conversando com dois brancos, aparentando boas relações, mas na parte central da figura vemos uma roda de negros sentados ao redor de uma fogueira, cozinhando num pequeno caldeirão algo para comer. Um bom leitor consegue identificar que, na fidelidade da representação, Rugendas denuncia as condições destes negros através das imagens dos corpos fracos, dos ossos aparentes, da desnutrição presente e ilustrada pela má alimentação encontrada na vida cotidiana dos mesmos.

Da esquerda para o centro, observa-se um deslocamento de conteúdo e de apresentação das figuras. O negro conversando com os dois brancos à direita mostra um corpo delineado e musculoso. Sua figura combina-se ao do negro deitado quase de costas no primeiro plano. No conjunto em volta do pequeno caldeirão, os tipos humanos são variáveis, indo de corpos esqueléticos ao musculoso, indo das cabeças raspadas e salientes aos diferentes tipos de corte de cabelo.

Estamos dentro de uma contigüidade paradoxal da descrição, na qual o encontro com a diversidade cultural e étnica passa a frequentar a formação acadêmica dos artistas e fazer adesão ao seu método de trabalho. A descrição de Rugendas e dos artistas viajantes do século XIX é inaugural na formulação de métodos sincréticos de representação visual.

Para encerrar, uma questão que deve ser lembrada é a articulação deste projeto curatorial com uma concepção de patrimônio nacional e da humanidade, ampliando o escopo da documentação e as formas de sua apresentação e divulgação ao grande público. Parte das obras produzidas pelos viajantes estrangeiros no decorrer da história que estão no país hoje fazem parte do patrimônio nacional e da formação histórica da nação brasileira.

Com este artista e com os outros que participaram deste projeto podemos identificar uma ampliação do entendimento da figura do viajante e do artista-viajante nos dois momentos – XIX e XX. Observa-se um contínuo deslocamento do olhar do artista entre os olhos dos colonizadores e o olhar testemunhal que se presentifica no relacionamento espaço-temporal do artista com o entorno e o contexto da expedição. Nestes termos, o artista funciona como um mediador entre a visão colonial (paraíso romântico – lugar exótico) e aquilo que é o alvo da observação e da descrição visual (olhar da documentação).

Referências Bibliográficas:

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COSTA, Maria de Fátima G. + et al. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff/** Maria de Fátima G. Costa, Pablo Diener, Dieter Strauss. São Paulo: Editora Liberdade, 1995.

HUG, Alfons. O artista enquanto naturalista. In: COSTA, Maria de Fátima G. + et al. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff**. São Paulo: Editora Liberdade, 1995.

STRAUSS, Dieter. Nas trilhas de Langsdorff – observações da expedição de artistas alemães e brasileiros de 1995. In: COSTA, Maria de Fátima G. + et al. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff**. São Paulo: Editora Liberdade, 1995.

¹ Este texto se integra a minha dissertação de mestrado defendida em 2007 no Programa de Pós-graduação Mestrado em Cultura Visual, na Faculdade de Artes Visuais – UFG, sob a orientação da profa. Dra. Rosana Horio Monteiro. Título: *Caminhos Cruzados: artistas entre viagens, olhares e tempos. Arte e Ciência na Expedição Langsdorff (Séculos XIX e XX)*, disponível no site: http://www.fav.ufg.br/culturavisual/dissertacoes/2007/miguel_luiz_ambrizzi.pdf.

² Miguel Luiz Ambrizzi é professor substituto de Artes Visuais no CEPAE – Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás. Professor formador da disciplina Estética Visual e Teorias da Arte e da Cultura no curso de Licenciatura em Artes Visuais – FAV-UFG – Modalidade à Distância. Professor do curso de Tecnologias em Design da FESURV - Universidade de Rio Verde - GO. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG.

³ Durante os anos de 1822 a 1829, chefiados pelo Barão George Heinrich von Langsdorff, os artistas João Maurício Rugendas, Aimé Adriano Taunay e Hércules Florence³, juntos com outros cientistas, percorreram as regiões de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro e São Paulo. Seus objetivos eram desbravar as terras brasileiras, catalogar as espécies naturais, grupos étnicos e costumes. Esse projeto científico resultou em uma grande quantidade de diários, coleções de objetos e espécies naturais, desenhos e aquarelas, os quais são estudados ainda hoje por historiadores e pesquisadores da arte e das ciências.

⁴ O termo ilusão foi amplamente estudado por Ernest Gombrich em sua produção teórica acerca da arte. Cabe aqui um estudo que está em processo para aprofundamento das reflexões acerca do tema “arte e ilusão” proposto pelo autor e que é passível de relação com a obra de José Fajocka.

⁵ Informações fornecidas pelo artista, em entrevista realizada através de correio eletrônico.

⁶ Aqui vale ressaltar os limites desta pesquisa que se propôs a fazer uma análise de um conjunto de obras que na verdade não foram visitadas e fruídas na exposição. Portanto, há mais uma leitura de imagens do que fruição e análise de obras de arte propriamente. Sabemos que a presença do espectador e o modo como a obra se insere no ambiente das galerias e museus podem mudar totalmente a sua percepção e compreensão. Temos aqui mais uma “ilusão”, a de realizar um estudo que se limita e que poderia ser transformado se uma relação presente na exposição tivesse ocorrido.

⁷ Segundo informações dadas por telefone pelo artista, as cruzes limitariam o campo de visão do espectador, o qual não poderia ver todos os objetos que se encontravam na segunda parede, após o fundo falso.

⁸ Em relação aos corpos pendurados encontrados na fotografia, podemos também associar estes elementos dispostos na cena com o ensaio fotográfico *Matadouro Público*, de Walter Carvalho, no qual o artista retrata o processo de matança dos bois na Usina Santa Helena, na várzea do Rio Paranaíba (PB). Os bois encontram-se pendurados e mutilados, permitindo que vejamos o interior do seu corpo aberto pelos cortes. Estas fotografias fizeram parte da exposição *Walter Carvalho fotógrafo* no Instituto Moreira Salles nas galerias de São Paulo e Porto Alegre.

⁹ Informações fornecidas pelo artista.

¹⁰ A figura e as afirmações sobre a obra foram disponibilizadas pelo artista através de correio eletrônico.

¹¹ Imagem disponibilizada pelo próprio Fajocka.

¹² Portanto, estaríamos visando nesta alteração a promoção de um estado dramático (Fajocka) e um jogo entre a modificação da cor e do tamanho-proporções, numa alteração na forma da composição, privilegiando um detalhe, permitindo um novo olhar sobre a imagem.

¹³ Aqui também os desdobramentos formais de leitura desse detalhe da obra de Fajocka, no que diz respeito ao uso do vermelho como velamento da imagem, ver a *Série Vermelha (Militares)* da artista brasileira Rosângela Rennó, a qual utiliza uma série de fotografias antigas – período da Ditadura – e satura na cor vermelha.

¹⁴ Segundo o artista, no projeto *Cidade Secreta* foi oferecida à pessoa uma “fotografia e o pagamento ela determinou, não sendo aplicado aqui a moeda usual(dinheiro) como mercadoria de valor. O Projeto utilizou os mecanismos de comercialização da região central da cidade (comerciantes ambulantes) para coletar fotos e objetos que fizeram parte de um painel montado na antiga agência do Banco do Brasil em São Paulo. Foi montada uma cabine de fotografia instantânea na Praça Ramos de Azevedo onde o indivíduo pagou sua foto através da doação de um objeto qualquer que estivesse portando. Ao pagar, a pessoa levou uma foto e o fotógrafo arquivou a outra com o objeto doado”. Este trabalho discute os ganhos e perdas de valores dentro deste ambiente. O indivíduo aqui foi colocado numa circunstância onde ele teve um tempo determinado para se

auto-questionar e fazer uma avaliação de si, decidindo quanto vale sua imagem. Neste sentido, o surgimento de um universo de signos que pode nos oferecer uma espécie de estudo antropológico dos transeuntes da cidade, fazendo emergir segredos decodificadores de uma determinada "fauna" surgem neste trabalho.

Currículo Resumido:

Miguel Luiz Ambrizzi é professor substituto de Artes Visuais no CEPAE – Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás. Professor formador das disciplinas Estética Visual e Teorias da Arte e da Cultura no curso de Licenciatura em Artes Visuais – FAV-UFG – Modalidade à Distância. Professor do curso de Tecnologias em Design da FESURV - Universidade de Rio Verde - GO. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.