

# O MEIO COMO PONTO ZERO

Metodologia  
da pesquisa  
em artes plásticas

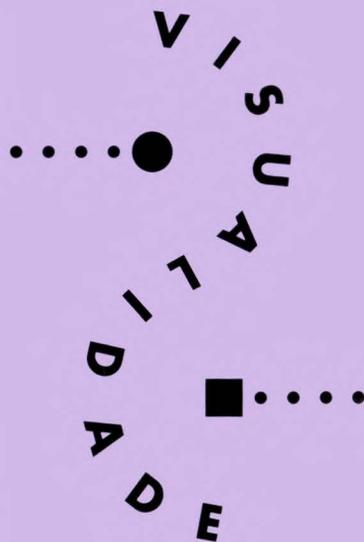
Blanca Brites  
Elida Tessler  
(Organizadoras)



Editora  
da Universidade

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais  
Instituto de Artes / UFRGS



O MEIO COMO PONTO ZERO



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO SUL

Reitora

**Wrana Maria Panizzi**

Vice-Reitor  
e Pró-Reitor de Ensino

**José Carlos Ferraz Hennemann**

Pró-Reitor de Extensão

**Fernando Setembrino  
Cruz Meirelles**

EDITORA DA UNIVERSIDADE

Diretor

**Geraldo F. Huff**

CONSELHO EDITORIAL

**Antônio Carlos Guimarães**

**Aron Taitelbaun**

**Célia Ferraz de Souza**

**Clovis M. D. Wannmacher**

**Geraldo Valente Canali**

**José Augusto Avancini**

**José Luiz Rodrigues**

**Lovois de Andrade Miguel**

**Luiza Helena Malta Moll**

**Maria Cristina Leandro Ferreira**

**Geraldo F. Huff, presidente**



INSTITUTO DE ARTES

Diretor

**Celso Loureiro Chaves**

Vice-Diretor

**Marta Isaacsson de Souza e Silva**

PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS  
Coleção Visualidade

Comissão Editorial

**Icleia Borsa Cattani**

**Maria Amélia Bulhões Garcia**

**Sandra Rey**

Conselho Editorial

**Blanca Brites**

**Elida Tessler**

**Helio Ferverza**

**Icleia Borsa Cattani**

**Maria Amélia Bulhões Garcia**

**Romanita Disconzi**

**Sandra Rey**

**Editora da Universidade/UFRGS** • Av. João Pessoa, 415 - 90040-000 - Porto Alegre, RS - Fone/fax (51) 3316-4082 e 3316-4090 • E-mail: [editora@ufrgs.br](mailto:editora@ufrgs.br) • <http://www.ufrgs.br/editora> • **Direção:** Geraldo Francisco Huff • **Editoração:** Paulo Antonio da Silveira (coordenador), Carla M. Luzzatto, Maria da Glória Almeida dos Santos, Rosângela de Mello; suporte editorial: Fernando Piccinini Schmitt, Gabriel Bolognesi Ferronato (estagiário), Luciane Leipnitz (estagiária) e Sílvia Aline Otharan Nunes (estagiária) • **Administração:** Najára Machado (coordenadora), José Pereira Brito Filho, Laerte Balbinot Dias e Mary Cirne Lima; suporte administrativo: Ana Maria D'Andrea dos Santos, Erica Fedatto, Jean Paulo da Silva Carvalho, João Batista de Souza Dias e Marcelo Wagner Scheleck • **Apoio:** Idalina Louzada e Laércio Fontoura.

# O MEIO COMO PONTO ZERO

## Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas

Blanca Brites

Elida Tessler

(Organizadoras)



**Editora  
da Universidade**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Instituto de Artes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

© dos autores  
1ª edição: 2002

Direitos reservados desta edição:  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa e projeto gráfico:  
Editora da UFRGS,  
a partir da concepção original  
de Ângela B. Fayet e Janice Alves

Revisão:  
Luciane Leiphnitz

Editoração eletrônica:  
Cláudia Bittencourt  
Sílvia Aline Otharan Nunes

---

M514 O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/  
organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. – Porto Alegre : Ed.  
Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

1. Artes Plásticas – Artes Visuais – Metodologia. I. Brites, Blanca. II.  
Tessler, Elida. III. Título.

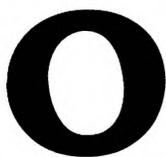
CDU 7.01/.08:001.8

---

Catálogo na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023  
ISBN 85-7025-624-8

**OLHO MÁGICO**  
**Helio Ferverza**





O tema deste colóquio é a metodologia da pesquisa em artes plásticas. Como artista visual e pesquisador em artes, minhas perguntas iniciais são: qual *caminho* escolher para abordar este assunto? Qual *via* seguir para chegar à exposição dos vários problemas com os quais sou confrontado diariamente e os métodos aí utilizados? Logo em seguida percebo que um dos significados de *método*, talvez o mais importante, é o de *caminho*: “caminho pelo qual se atinge um objetivo”, nos diz o dicionário.

Pensando e caminhando, lembrei-me do artista norte-americano Allan Kaprow, quando ele nos fala dos *happenings* e ambientes de trinta e cinco, quarenta anos atrás, e da mudança de contexto e comportamento hoje em dia ante essas experiências. Entretanto, nos diz Kaprow (1992, p.24), “nós somos confrontados às mesmas questões fundamentais. O que significa ser um artista? O que é arte? Que pode ela fazer? E para quem? Responder simplesmente e sem retórica, é muito, muito difícil. Cada um de nós fará o melhor que puder.”

Os caminhos são muitos e, apesar de darmos indicações para percorrê-los, são também muito difíceis. São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou a ausência dos abismos. O caminho está indissoluvelmente ligado ao caminhante e a seu andar. Resumindo: os caminhos em questão se fazem à medida que caminhamos. Daí a dificuldade de traçá-los inteiramente *a priori*, sem que esse trajeto inicial não seja revisto, alterado, modificado a todo instante. Daí talvez sua impossibilidade mesmo.

Assim, minhas escolhas foram pouco a pouco direcionando-se para o caminho que percorro atualmente. A abordagem do tema se dará *através* de alguns aspectos de minha pesquisa em andamento, os quais apontam, indicam, para questões que me parecem relevantes em toda pesquisa nas artes visuais.

Gostaria ainda de perguntar: para *onde* olha nosso trabalho? *O que* ele olha? *Como* olhar para o assunto que temos a desenvolver? De *onde*

olhá-lo? *Como* olhar para nossas referências, para as informações que possam nos auxiliar a situar nosso percurso?

Começarei, então, falando de uma mostra intitulada *Olho mágico*, realizada por mim em junho de 1997, na Galeria do Centro Integrado de Cultura em Florianópolis, durante o Festival de Inverno da UDESC.

*Olho mágico* apresentava diferentes obras constituídas por imagens e materiais colocados sobre painéis de exposição presentes no local. Algumas delas foram realizadas naquele momento e outras datavam de épocas e períodos bem diferentes. Era como se repentinamente elas comesçassem a dialogar, a olhar-se, a relacionar-se. Como se um encontro que parecia imprevisto estivesse sendo, na verdade, e há muito tempo, subterraneamente preparado.

Temos então uma série de objetos denominados de *olhos mágicos*, os quais emprestam seu nome à exposição, e que foram incrustados diretamente nesses painéis. Temos também algumas fotos, dois trabalhos realizados com papel celofane verde e vermelho, fixados com a ajuda de alfinetes de mapa nas mesmas cores, e um trabalho realizado com celofane azul e alfinetes de mapa na cor amarela.

Esses elementos, diferentes entre si, conformavam uma espécie de instalação, devido às preocupações espaciais. Havia uma ênfase na relação instaurada *entre* os elementos visuais aí presentes e, entre estes e o deslocamento, o comportamento do visitante. Gostaria de sublinhar mais uma vez a palavra *entre*, presente no que venho dizer.

O que cabe ressaltar é que, mesmo constituindo obras e objetos diferentes, sua contigüidade e seu diálogo provocavam uma alteração na constituição de seu sentido. É como se eles, naquela *disposição*, instaurassem uma *freqüência*, entendida esta no mesmo sentido com que falamos da *freqüência das ondas do rádio*, e que esta seria diferente se sua disposição mudasse. Da mesma maneira, se o espaço fosse outro, a “freqüência” também seria outra. Estação e estatuto flutuante, então, das obras em questão na mostra.

Vale destacar, também, a artificialidade não só do espaço, mas dos materiais empregados e das imagens, sua origem industrial e sua relação com a produção em série.

---

<sup>1</sup> Agradeço a Raquel Stolf e Helder Martinovsky, que realizaram uma boa parte da documentação fotográfica.

Na entrada do espaço da mostra, podíamos perceber no canto oposto, montada em ângulo, uma obra realizada com folhas de papel celofane vermelho e verde, que eram esticadas e presas nos painéis com a ajuda de alfinetes de mapa.

O celofane, como sabemos, é uma folha delgada e transparente usada para embalar presentes ou diversos tipos de mercadorias. É usado também como adorno ou decoração de diversos tipos de festas. Possui na constituição de seu nome a raiz grega *phan*, de *phaíno*, e que quer dizer “fazer aparecer”.

Através das folhas de celofane vemos a superfície dos painéis. Estes delimitam o espaço onde se dá a exposição e, de certa maneira, formam uma barreira visual. Os alfinetes de mapa, com suas cabeças esféricas e coloridas, situam-se nos cantos das folhas: cantos são como ângulos de abertura.

Os alfinetes são *pontos* indicadores de um lugar, do lugar aonde eles vêm inscrever-se. Quando interligados produzem um desenho que enfatiza e delimita o espaço de cada folha.

Nosso olhar desliza sobre a superfície do celofane tornada intensa pela cor. Se o olhar atravessa a fina espessura, pode-se alojar no exíguo espaço entre o celofane e os painéis, devido às dobras e à flexibilidade do material. A transparência permite que as cores tornem-se mais intensamente luminosas quando colocadas sobre os painéis. Este fato é importante, porque é essa relação da folha com seu fundo que torna a intensidade possível: o vermelho e o verde como que “tingem” o suporte. No contato com este, a cor se sobressai como plano, e a transparência fica menos evidente. Mas se olhamos através das folhas, vemos o espaço e a materialidade do espaço que organiza a obra, a configura e a recebe.

Os *olhos mágicos* não são certamente o que num primeiro momento é visto e percebido, devido ao seu tamanho e a sua localização irregular e em ziguezague no espaço, ocupando diferentes alturas e posições. “Eles nos surpreendem”, dizem alguns visitantes.

“Olhos mágicos” são esses dispositivos colocados nas portas dos apartamentos e que nos permitem ver através da porta sem sermos vistos, num ângulo de visão ampliado (grande angular), para fins de segurança: evitar ser invadido. Eles ajudam a controlar o acesso a certos espaços.

Quando estamos dentro de casa olhamos através do instrumento. Contigüidade e extensão entre o instrumento “olho mágico” e o olho humano. Mas, aqui, estamos do outro lado, do lado de fora. Aqui estamos na posição de quem é visto e não de quem olha. Escondido atrás de um “olho mágico” poderia haver um *outro* olho? Estranha reversão esta. Vamos a uma exposição para olharmos, para vermos as obras, e, de repente, essa posição se inverte: somos “vistos”, ou temos essa impressão. Os *olhos mágicos* enfatizam os painéis como barreiras e nos indicam um outro espaço, diferente daquele no qual estamos. Esses pequenos objetos incorporam, redimensionam e relativizam completamente o espaço da exposição e seus componentes.

Sobre a *reversibilidade do olhar* ou a *reversão da função do olhar*, vários autores e artistas consagraram reflexões e obras, como Bataille, ou Lacan, Giacometti, a quem Jean Clair dedicará o artigo intitulado com o mesmo nome de sua escultura *La pointe à l'oeil*. Merleau-Ponty descreve, em *O visível e o invisível*, a estrutura do olhar como uma estrutura em dedo de luva, que pode ser invertida, ou ainda de que ele se “sente olhado pelas coisas” e cita, em *Olho e o espírito*, a seguinte declaração de um artista: “Numa floresta, senti em vários momentos que não era eu que olhava a floresta. Eu senti, certos dias, que eram as árvores que me olhavam...” e, mais adiante, “Eu creio que o pintor deve ser transpassado pelo universo, e não querer transpassá-lo”. Olhar: relação-inversão dos papéis entre ver e ser visto, intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível.

Nos *olhos mágicos* essa reversão certamente se coloca, mas ela é trabalhada por uma tensão que é aquela de não se saber realmente quem nos olha, ou se há *olhar*. Bem como a reverberação dos significados acionados pelo seu uso cotidiano em nosso contexto social.

Outra dimensão do problema é dada pelo fato de que eles estão de tal forma imbricados na confrontação com as outras imagens e obras, que a relação inicial deles com o visitante é deslocada. Trata-se realmente, ou tão-somente, da existência ou não do *olhar*? E que tipo de olhar?

Continuemos. A partir de 1994, comecei a colecionar revistas de grande circulação que encontrava nas bancas, tais como *Newsweek* ou *IstoÉ*, e que apresentavam em suas capas fotos de pessoas vestindo máscaras. Por diversos motivos víamos ali estampadas as faces cobertas

de guerrilheiros, penitentes religiosos, policiais, narcotraficantes, etc., dos quais percebíamos somente os olhos através dos orifícios abertos no tecido, e que nos “olhavam”, sem que víssemos seus rostos.

O que num primeiro momento chamou-me a atenção era o fato de que esses rostos encobertos encontravam-se na capa, o lugar mais imediatamente visível dessas publicações, que se propõem justamente a mostrar, informar ou criar informações, assim como todos os meios de comunicação de massa. Quer dizer, eles “fazem aparecer” informações e *informam sobre o visível*. Eles são usados, e seguidamente a publicidade é essa, como meios para atingir uma *transparência* das atividades humanas nas suas órbitas sociais, econômicas, culturais, políticas, administrativas, e assim por diante. Baudrillard (1983, p.2), por exemplo, ao referir-se à obscenidade contemporânea, dirá que ela não é mais palpável, mas que ela é “transparente, e recobre toda a extensão de nosso mundo comunicacional...”.

Por conseqüência, interessou-me essa relação, paradoxal, se assim quisermos, entre o “esconder” que a máscara integra e o “mostrar” que a revista veicula. A partir daí e com o passar do tempo, decidi reenquadrar e refotografar essas imagens de forma a deixar apenas um *olho* exposto.

Cada um desses olhos é como um ponto. Eles *pontuam*, poderíamos dizer, assim como os “olhos mágicos” pontuam o percurso e o espaço da exposição. Alguém parece olhar-nos através da máscara, e nós vemos seu olho através da foto. Vemos também os pontos que formam a retícula. O olho como ponto. O olhar como ponto de passagem: situação limite em que algo acaba, nossa visibilidade, e começa algo invisível, uma visibilidade outra.

Gostaria agora de falar de uma foto feita em 1992, em torno de uma imagem realizada por Ricardo Campos, o qual, junto comigo e com o artista plástico gaúcho Otacílio Camilo (morto precocemente no fim dos anos 80), propôs e organizou, em 1985, em Porto Alegre, a ação intitulada *Terreno de circo*. Reuniram-se a nós várias crianças que moravam próximas ao local escolhido: um terreno destinado às atividades circenses.

Na foto em questão (medindo 46,5 x 31,5 cm) podemos ver duas mãos que mostram uma outra imagem, segurando-a pelos cantos superiores na altura do peito, a qual é destacada e contornada pelo fundo vermelho



Helio Ferverza, 1997, vista parcial de um conjunto de quatro fotos.



Helio Ferverza, foto plastificada, 46,5 x 31,5 cm.

de uma camiseta. A foto é relativa à ação de *Terreno de circo* e mostra uma criança. Seu rosto é encoberto por um saco plástico transparente, sobre o qual encontramos uma grande mancha vermelha, mais ou menos arredondada, e que esconde os traços da face situada por detrás, tal como uma máscara sem aberturas. Na sua mão direita, o menino segura um tubo de *spray*, com os braços abertos na direção da objetiva, mostrando seu rosto encoberto, segundos depois de pulverizar o plástico com a tinta vermelha. É como se de um golpe, ante o instantâneo da foto, e escondendo seu rosto, *ele se mostrasse*.

Para nós que participamos da ação, esse gesto e sua imagem *sacudiram-nos*. Estes continuam ainda sendo muito importantes para mim.

O gesto foi revelador em muitos sentidos. Gostaria de deter-me sobre um desses sentidos. À medida que o menino recobre o rosto com tinta, ele

não está mais vendo o que faz. Ao fazer ele não vê. A violência da cena que nos chocou inicialmente, embora o menino nada tenha sofrido, trazia algo de paradoxal e de revelador através da opacidade: ao esconder seu olhar a pintura surgia, e ela surgia à medida que ele não via, e não a via. Pintura e face coincidem. Para revelar a *face* da pintura, ele teve que esconder *sua face*.

A ampliação fotográfica mostrada na exposição foi plastificada dos dois lados, como um documento, como uma carteira de identidade.

Gostaria, ainda, de deter-me em outra fotografia, na qual, no espaço reduzido e delimitado pela objetiva da câmera, duas mãos espalmadas nos fazem face e nos impedem de ver um rosto situado por detrás, fazendo uma barreira ao nosso olhar. As mãos ao mesmo tempo comprimem-se contra um vidro, situado entre elas e a câmera, e de uma certa maneira o “revelam”, interrompendo sua transparência. Claude Gandelman (1989, p.114) em seu artigo “Representar o vidro”, traz-nos uma contribuição esclarecedora

Ao designar sua translucidez, o vidro torna-se opaco. Com efeito nós não podemos mostrar a transparência que através de um circuito de falhas precisamente a anulam como transparência. Assim, os signos da transparência são as rupturas dessa transparência.

Esse estado de coisas parece atravessar toda a montagem de *Olho mágico*, relacionando transparências e barreiras.

Ao término dessas observações sobre as obras apresentadas e sobre a exposição como um todo, gostaria de focar a seguinte situação. As análises realizadas são evidentemente parciais e não-conclusivas devido ao tempo disponível e ao assunto do colóquio. Outras abordagens e aprofundamentos seriam possíveis. Entretanto, nossas escolhas recaíram sobre os trechos de um caminho que nos conduziu a algumas constatações e que dizem respeito sobretudo às questões iniciais.

Em relação a essas constatações, há uma que é bastante esclarecedora. Trata-se do diálogo levado a cabo com um visitante,<sup>2</sup> durante a abertura da exposição *Olho mágico*, diálogo que tratarei de transcrever o melhor possível, ao mesmo tempo em que desenvolvo as idéias levantadas.

---

<sup>2</sup> O visitante era o artista plástico Antonio Vargas, a quem agradeço suas preciosas observações.

Dizia-me o visitante que, quando de sua entrada na sala, ao observar algumas das imagens e objetos presentes, e talvez por estar surpreso diante de situações encontradas, teve subitamente de sair da sala, para posteriormente entrar de novo. Segundo o que me contou, ele não estava *vendo* o que ali ocorria. Era como se ele tivesse entrado com uma expectativa, correspondendo a um certo tipo de informação, comportamento ou cultura visual, e que isso fora, de alguma maneira, desestabilizado momentaneamente. O que, segundo ele, se colocava a descoberto era o que considero como a percepção da *ênfase no aspecto relacional* entre os diferentes objetos, mais do que no isolamento destes, provocando a irrupção dos sentidos. Era também o fato de que a posição e o tamanho de alguns desses objetos deixavam indeterminados seus limites. Alguns olhos mágicos se “escondiam”, por assim dizer, devido à sua pequenez, “aparecendo” repentinamente. Daí as questões que podemos enunciar: onde estão os limites da obra? Isto faz parte ou não faz parte? O que por extensão poderíamos deduzir: isto é ou não é arte?

O desvio propiciado pelo diálogo direcionou-se para uma passagem fundamental... O retorno do visitante para a exposição fora impulsionado pela seguinte questão: *como olhar* para isso que se apresentava diante dele?

O que estava ali em jogo não era tanto *o olhar*, embora para isso houvesse elementos indicadores, mas *como olhar*. E isso era algo intrínseco às obras e à situação como um todo.

Curiosamente, *olho mágico* foi uma mostra em que, desde sua preparação, escolha das obras e montagem, me veio mais intensamente à consciência a sensação de que eu não estava *exprimindo ou expressando* algo, mas de que algo se delineava a *partir* dos objetos e das imagens, e de sua relação. Era um experimentar a partir desses elementos e de suas conotações. Era como se pairasse no ar a seguinte pergunta: o que acontece se...? Como os diferentes trabalhos reagem ou se relacionam quando confrontados uns aos outros? Quais são seus atributos comuns? Como funcionam os atributos daquilo que aparece, ou através dos quais aparece? O processo podia ser descrito nos seguintes termos: tratava-se não de algo que fosse como um olhar meu, mas *era como se a própria obra estivesse se fazendo para que eu pudesse olhar*.

Intersecção então, co-incidência entre a pergunta inicial relativa à metodologia, isto é, “como olhar?”, e a pergunta induzida pela própria

mostra, "como olhar?". Proposição colocada pelas obras e circunstâncias aí presentes.

Finalmente, se no caso específico da exposição, a questão que se apresentou era não tanto o acontecimento do *olhar*, mas de *como olhar*, em termos metodológicos ao nos depararmos numa pesquisa em artes visuais com esta pergunta, a de *como* olhar para o assunto que temos a desenvolver, *como* olhar para nossas referências, para as informações que possam nos auxiliar a situar nosso percurso, poderemos talvez contribuir dizendo: como olhar? Ora, olhar... *através* da obra.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BAUDRILLARD, Jean. What are you doing after the orgy? *Traverses*, Paris: CCI/Centre Georges Pompidou, n.29, out. 1983.

KAPROW, Allan. Oublions l'art. *Kanal Europe*, Paris, 2º semestre 1992.

GANDELMAN, Claude. Représenter le verre. *Traverses*, Paris: CIC/Centre Georges Pompidou, n.46, mar. 1989.