

Intervalos e Desdobramentos

As projeções feitas por Elaine Tedesco, nas ruas e na paisagem de algumas cidades do interior do Rio Grande do Sul, são reveladoras de como o trabalho criativo pode se desdobrar em diferentes obras interligadas, mas simultaneamente independentes entre si. Esse trabalho nos revela também o quanto a obra de um artista pode ser mais inteiramente compreendida nos seus desdobramentos e o papel da reflexão crítica, hoje cada vez mais exercida pelo próprio artista em relação ao seu trabalho, ao nos apresentar o jogo que ocorre no interior da obra, normalmente oculto do público que a acompanha.

As intervenções realizadas por Elaine Tedesco, na ordem cotidiana de uma pequena cidade do interior, já seriam suficientes para localizar esta sua produção na cena artística contemporânea. As intervenções nas cidades ou na paisagem têm encontrado cada vez mais legitimação como uma forma expressiva do nosso tempo, é surpreendente como um número cada vez maior de artistas têm feito delas o eixo de sua produção. No Brasil, essas manifestações vêm ocorrendo praticamente ao longo dos últimos 70 anos, se considerarmos a "Experiência n. 2", de

Flávio de Carvalho, de 1931, como um marco inaugural que, mais tarde, irá se desenvolver nas propostas de Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Arthur Barrio, Cildo Meireles, Paulo Bruscky e outros artistas dos anos 60/70, até reaparecerem sistematicamente nos trabalhos dos grupos de intervenção urbana que proliferaram [particularmente] em São Paulo ao longo dos anos 80.

Elaine escolheu pequenas cidades ao longo do litoral gaúcho para as suas primeiras “intervenções em viagens”. Essas intervenções ocorreram sempre em pequenos períodos de tempo e eram praticamente desmaterializadas: utilizavam-se da projeção luminosa para se instalarem no contexto das cidades. Com um projetor e diversos slides com imagens sobrepostas umas às outras, a artista "ocupou" ruas e construções com projeções noturnas silenciosas e enigmáticas. Essas imagens, ao contrário dos anúncios luminosos projetados nas laterais dos edifícios das grandes cidades [já ao final do século 19], não se "destacam" da superfície na qual se projetam. Ao contrário, nas projeções feitas pela artista, as imagens de paisagens, objetos ou de pessoas imersas na areia, integram-se à superfície que lhes serve de suporte. As paredes das casas ou a fachada de uma igreja tornam-se partes constituintes da cena criada, cujos registros acabam resultando numa outra imagem e, muitas vezes, num outro trabalho.

Em outras intervenções, a artista levou para a paisagem próxima à Lagoa dos Patos alguns objetos que são partes de instalações produzidas anteriormente por ela. Numa dessas ocasiões, ela transportou uma "caixa-escada-cadeira", como ela mesma chama, para a beira da praia, para que fosse fotografada naquele lugar. Depois de registrada, a escada foi deixada no mesmo local até ser levada anonimamente para desaparecer como objeto artístico e hoje existir apenas como imagem fotográfica. Essa documentação, por sua vez, retorna ao trabalho da artista como material para novas projeções no espaço urbano ou novas instalações, completando assim um ciclo de existência como objeto, instalação, intervenção e imagem nos domínios da arte.

Essa migração intermídia, que em nada se assemelha à chamada arte multimídia desse início de século, tem um frescor de liberdade e de pesquisa típicos de uma arte liberta dos rótulos aos quais muitos se apegam. Seu envolvimento com a fotografia no desenvolvimento de seus objetos e ambientes lhe trouxe a consciência de que, aos saltos, a imagem de um trabalho torna-se material de outro, fazendo "parte de uma montagem, parte de uma outra imagem". Dessa forma, "um trabalho contém, assim, sua continuidade no outro". Refletindo sobre esse mecanismo a artista nos diz que "no processo de criação, essa continuidade não se dá necessariamente pela repetição ou duplicação das ações. Muitas vezes, o trabalho apresenta implícita uma contradição interna que poderá ser

aproveitada em um próximo". Para Elaine, a fotografia estabelece uma "distância do processo em andamento", permitindo-lhe um recuo crítico da obra. Ou seja, ao contemplar o registro de um trabalho em desenvolvimento a artista consegue refletir mais objetivamente sobre ele. Ela vê na fotografia "uma forma de estabelecer uma distância entre o processo em andamento", operando com esse meio "um corte espaço/temporal, uma ruptura no fluxo" do trabalho criativo. "É quando o processo torna-se imagem, fixa-se, criando um intervalo que me permite refletir sobre o que aconteceu até então. É somente depois de fotografar alguma etapa do trabalho que consigo escrever sobre ele". Essas afirmações são reveladoras, pois nos mostram que apenas depois de transformado em imagem é que o processo de trabalho poderá ser analisado por um distanciamento reflexivo. Isso aponta para o forte aspecto conceitual implícito da fotografia; para aquilo que já foi chamado da capacidade de "ver melhor", possível pela imagem fotográfica. Esse olhar atento e demorado sobre as imagens é um traço do olhar contemplativo, do olhar que se inspira no devaneio. Para a artista, a fotografia também lhe serve como um "bloco de anotações", pois, segundo ela, o volume de imagens captadas é tanto que a memória não daria conta de tamanho processamento: "são tantas as imagens registradas que esqueço da maior parte do que fotografo; a fotografia passa a ser então testemunha do ato". Com essa forma de escrita automática das imagens, a artista parece se comportar como quem desenha. Em seu bloco de

anotações avolumam-se os registros de suas percepções de objetos e paisagens que, no seu trabalho posterior de ateliê ou em suas "intervensões de viagens", retornarão corporificadas em painéis fotográficos ou em projeções luminosas tão transitórias quanto a própria matéria.

Mario Ramiro

Abril, 2003

Mario Ramiro, artista plástico e professor do Depto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP.