



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATOLICA DE SÃO PAULO - PUC - SP

ROGÉRIO ZANETTI GOMES

**FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:
UM CAMPO EXPANDIDO**

**Programa de Estudos Pós-Graduados em
TECNOLOGIAS DA INTELIGÊNCIA E DESIGN DIGITAL**

São Paulo
2016

ROGÉRIO ZANETTI GOMES

**FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:
UM CAMPO EXPANDIDO**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Tecnologias da Inteligência e Design Digital sob orientação do Prof. Dr. Winfried M. Nöth.

São Paulo

2016

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Sou grato a todas as pessoas que colaboraram neste processo, listados nos distintos grupos e com diferentes formas de colaboração e apoio, cada uma delas foi fundamental para que a tese se concretizasse:

Ao meu companheiro Alex Lima;

A minha família, em especial meus pais;

Aos integrantes do Seminário Campo Expandido: a convergência das imagens; Lucia Santaella, Mauricio Lissovsky, Rubens Fernandes, Claudia Jaguaribe, Giselle Beiguelman, Ronaldo Entler, Rosangela Rennó, Eder Chiodetto, Juliana Monachesi.

Aos membros da banca; Lucia Santaella, Elaine Caramella, Rubens Fernandes, Isaac Camargo, Ronaldo Entler, Cauê Alves.

Ao orientador, Winfried Nöth.

Tudo muda, contudo se da fotografia
como arte, passa-se à arte como
fotografia.

Walter Benjamin

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a investigar o hibridismo corrente na fotografia contemporânea dentro do campo das artes visuais, especifica-se que a abordagem se limita a investigar a fotografia brasileira como objeto da relação fotografia e arte. Sendo esta área de atuação do pesquisador/artista, neste campo da visualidade, justifica-se tal investigação para fundamentar as bases teóricas para a produção autoral, além de consolidar as suas investigações no campo curatorial da fotografia brasileira. Desta forma, foi realizado um levantamento bibliográfico em torno das artes híbridas, com fundamento em Santaella (2003), seguido por uma linha do tempo a partir de Duchamp nas relações da fotografia com a história da arte, baseada em Dubois (1990) com apoio das pesquisas de Annateresa Fabris. E, por fim, a conceituação de fotografia expandida é sedimentada por Müller-Pohle (1985), subsidiada por Krauss (1979), Youngblood (1970) com apoio da tese de Fernandes (2002). Como pesquisa de campo investigativa foram realizadas visitas a exposições em museus e galerias, e uma pesquisa de caráter descritiva na forma de seminário intitulado 'Campo Expandido: a convergência das imagens', realizado na Universidade Estadual de Londrina, em abril de 2013, composto por dez palestrantes, entre eles, artistas, críticos, curadores e teóricos que debateram as questões em torno desta temática, na forma de conferência dos eixos centrais e mesas redondas, e o resultado do seminário propiciou um mapeamento da fotografia brasileira expandida, o qual subsidia a proposição do projeto curatorial intitulado 'Fotografia brasileira: um campo expandido', apresentado como resultado desta investigação.

Palavras-Chave: Fotografia expandida, Hibridismo, Artes visuais.

ABSTRACT

This study aims at investigating the current hybridity in contemporary photography in the visual arts. With its focus on Brazil, the author presents resources for a theoretical foundation of artistic photographic production and extends the study to the curatorial side of the topic. A review of literature on hybrid arts is offered on the basis of Santaella (2003), Dubois (1990), and Annateresa Fabris. A special focus is on Duchamp's relationship with photography and art history. The concept of expanded photography is further developed with reference to Müller-Pohle (1985), Krauss (1979), Youngblood (1970), and Rubens Fernandes (2002). The study includes a report on collections of expanded photography in museums and galleries. A central part of the study is the documentation of a seminar organized by the author under the title *Campo Expandido: A Convergência das Imagens* ('The Expanded Field: The Convergence of the Images') held at Londrina State University in April 2013, in which ten speakers (artists, art critics, curators, and theorists) discussed the topic in lectures and round tables. The result of this seminar was a mapping of the field of Expanded Photography in Brazil, supporting the curatorial project 'Brazilian Photography: Expanded Field', presented at the end of the study.

Key-words: Expanded photography, Hybridity, Visual arts.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro de cores referenciais	18
Quadro 2 - Exposições x artistas participantes.....	277
Quadro 3 - Palestras x artistas citados.....	279
Quadro 4 - Mapeamento x estratégias de Müller-Pohle	286
Quadro 5 - O artista e o objeto.....	287
Quadro 6 - O artista e o aparelho.....	294
Quadro 7 - O artista e a imagem.....	298
Quadro 8 - Organograma dos núcleos e artistas integrantes da exposição - Fotografia Brasileira: um campo expandido	308
Quadro 9 - Núcleo - O artista e o objeto.....	309
Quadro 10 - Núcleo - O artista e o aparelho.....	314
Quadro 11 - Núcleo - O artista e a imagem.....	318

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A primeira expansão do campo ampliado	24
Figura 2 - Uma e três cadeiras	46
Figura 3 - Noturnos- Cassio Vasconcellos - 2012	77
Figura 4 - Uma vista – Cassio Vasconcellos, 2002	77
Figura 5 - Detector de Ausência, 1994	79
Figura 6 - Voltando pra casa, 2011	79
Figura 7 - Robert Frank. Words. Nova Scotia, 1977	89
Figura 8 - Garry Winogrand. John F. Kennedy, Convenção Nacional Democrática, Los Angeles, 1960	90
Figura 9 - Revista <i>Life</i> , 15 fev,1937	91
Figura 10 - André Kertész. Nova York, 1951	94
Figura 11 - Roberta Dabdab, Mulher fotografa homem em frente as gigantescas ninfeias de Monet no Museu L'Orangerie, 2008	99
Figura 12 - 2005-510117385, 2010	101
Figura 13 - Wilhelm Röntgen, 1895	105
Figura 14 - Retrato Íntimo – Cris Bierrenbach, 2003	106
Figura 15 - Blue Dancers, Edgar Degas, 1899	109
Figura 16 - Fotografias que respiram, Gustavo Pellizzon, 2010	112
Figura 17 - PREDICAMENT/ Situações Díficeis, Fabien Rigobert, 2012.	113
Figura 18 - CIA de Foto, Longa exposição, 2010.	114
Figura 19 - Caixa de sapato, CIA de foto, 2009.....	128
Figura 20 - QR CODE, Giselle Beiguelman, 2010.....	140
Figura 21 - uRnotHere Giselle Beiguelman e Fernando Velázquez. 2012-13.....	142
Figura 22 - Atentado ao poder – Rosangela Rennó, 1992	143
Figura 23 - Copacabana - Claudia Jaguaribe, 1989	149
Figura 24 - Sem titulo – Claudia Jaguaribe 1997.....	149
Figura 25 - <i>Os dois caminhos da vida</i> – Oscar Rejlander, 1857	150
Figura 26 - Voce tem medo do que, 2006	157
Figura 27 - Aeroporto, 2009	159
Figura 28 - Quando eu vi, 2009.....	161
Figura 29 - Quando eu vi, 2009.....	162
Figura 30 - Quando eu vi – bibliotecas, 2009.	163

Figura 31 - Quando eu vi – muros, 2009.	164
Figura 32 - A fonte, 2011.	168
Figura 33 – Entremorros, 2012.	170
Figura 34 - Entremorros – Ipanema, 2012.	171
Figura 35 - Sobre São Paulo, 2013.	172
Figura 36 - Sobre São Paulo – políptico, 2013.	173
Figura 37 - Bibliotheca, vista parcial no Museu de Arte da Pampulha, 2002	178
Figura 38 - A Última Foto, vistas parciais na Galeria Vermelho, 2006	181
Figura 39 - A Última Foto – Odiros Mlászho, Nikon F2.	182
Figura 40 - A Última Foto – Rosangela Rennó, Ricoh 500.	183
Figura 41 - A Última Foto – Rogerio Reis, Yashica Mat	184
Figura 42 - A Última Foto – Pedro Vasquez, Fed2	185
Figura 43 - A última foto – Eduardo Brandão. Holga 120	185
Figura 44 - Série Carrazeda + Cariri, 2009.	188
Figura 45 - Galeria Mestre Jean, Série <i>Carrazeda + Cariri</i> , 2009.	191
Figura 46 - 2005-510117385-5, 2010.	192
Figura 47 - 2005-510117385-5, 2010.	193
Figura 48 - 2005-510117385-5 - Marc Ferrez, 2010	194
Figura 49 - Rio-Montevidео, vista parcial da exposição no Centro de Fotografia de Montevidео, 2011.	198
Figura 50 - Rio-Montevidео, vista parcial da exposição no Centro de Fotografia de Montevidео, 2011	200
Figura 51 - Menos-valia [leilão]- vista parcial da instalação na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.	202
Figura 52 - Menos-valia [leilão] – objetos, 2010.	203
Figura 53 - Menos-valia [leilão] – objetos – Mickey, 2010.	204
Figura 54 - Menos valia – leilão, personalidades, 2010.	205
Figura 55 - Rodrigo Bivar, Ubatuba, 2011	210
Figura 56 – Eldorado, 2013.	211
Figura 57 - Rodrigo Carneiro, sem título, óleo sobre tela, 200 x 150 cm, 2008.	212
Figura 58 - Ana Elisa Egreja, Sr Lobo em pele de cordeiro, 2010.	213
Figura 59 - Luisa Editore, sem titulo, 2014.	215
Figura 60 - Felipe Cama, After Cezanne “Mont Sainte-Victoire” (Street View), impressão em metacrilato • 63 x 120 cm, 2011.	216

Figura 61 - Penelope Umbrico, Suns (From Sunsets) from Flickr, 2006.	217
Figura 62 - Tauba Auerbach, RGB, Colorspace Atlas, 2011.	218
Figura 63 - Rodrigo Sassi, Entre o céu e o inferno, 2013.	219
Figura 64 - Henrique Oliveira, Tapumes, 2009.	220
Figura 65 - Monica Tinoco, vista parcial da exposição na galeria Zipper.	222
Figura 66 - O fim nunca chega, 2013.	223
Figura 67 - Alma, Rogerio Ghomes – 1998.	224
Figura 68 - Profano Sudário, 1997.	226
Figura 69 - Projeto B.O, 2002.	227
Figura 70 - Detalhes, Projeto B.O. 2002.	228
Figura 71 - Carnificina, detalhe 2002.	229
Figura 72 - Não confie na sua memória, 2002.	230
Figura 73 - Não confie na sua memória, 2002.	230
Figura 74 - Não confie na sua memória, 2002.	231
Figura 75 - Todos precisam de um espelho para saber quem são, 2007.	231
Figura 76 - Preciso acreditar que ao fechar os olhos o mundo continua aqui, 2007.	232
Figura 77 - Todos precisam de um espelho para saber quem são, 2007.	233
Figura 78 - Incrível como um distúrbio afeta a credibilidade, 2007.	233
Figura 79 - Bs As, 2008.	234
Figura 80 - Donde estoy, estoy a esperarte, 2011.	235
Figura 81 - Donde estoy estoy a espearte. 2011.	236
Figura 82 - Voltando pra casa, 2011.	238
Figura 83 - Dobras, 2011.	240
Figura 84 - Sinto saudade de tudo, inclusive de mim, 2011.	241
Figura 85 - Nunca me lembro de esquece-lo 2012.	242
Figura 86 - Dê Forma: Gisela Motta & Leandro Lima, 2010.	246
Figura 87 - Ilha, 2011.	247
Figura 88 - Museus L’Orangérie Fotografia Esvaziada, 2008.	248
Figura 89 – Fotomodulos, 2010.	249
Figura 90 - Série Museu de História Natural, 2009-2010.	251
Figura 91 - Retrato Intimo, 2003.	252
Figura 92 – Giganto no Minhocão, 2008.	253
Figura 93 - <i>Fotopografia</i> , 2010.	254

Figura 94 - <i>After Post</i> , 2010.	256
Figura 95 - Cinema Lascado, Giselle Beiguelman, 2010-2011.....	257
Figura 96 – Pluracidades, 2006-2010.	258
Figura 97 - Polarides (in)visíveis 2011.	259
Figura 98 - Urihi-A: Nossa Floresta, Nosso Lar, 2011.	264
Figura 99 - <i>Brasília Teimosa</i> , 2005-2006.	265
Figura 100 - Guerra, Cia de Foto, 2008.....	266
Figura 101 - Penitentes: do ritos de sangue à fascinação do fim do mundo, 2004-2006.	268
Figura 102 - Paisagem Submersa, 2008.	270
Figura 103 - Hotel Tropical, João Castilho, 2011.....	271
Figura 104 - Avesso e Sopro, 2010.....	272
Figura 105 - <i>Essa luz sobre o jardim</i> , 2011.	273

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	METODOLOGIA.....	17
3	DAS ARTES HÍBRIDAS À FOTOGRAFIA EXPANDIDA	20
3.1	ARTES HÍBRIDAS.....	20
3.2	A ARTE (TORNOU-SE) FOTOGRÁFICA?	27
3.2.1	Marcel Duchamp ou a lógica do ato.....	30
3.2.2	O suprematismo e o espaço gerado pela fotografia aérea.....	33
3.2.3	Dadaísmo e surrealismo: a fotomontagem ou a mistura polifônica dos materiais e dos signos.....	37
3.2.4	A arte americana: a foto no expressionismo abstrato, na Pop Arte e no hiper-realismo	38
3.2.5	Os "Novos Realistas" e os "artistas do cotidiano irrisório".....	42
3.2.6	A fotografia e as artes conceituais e de evento dos anos 60 e 70	43
3.2.7	A foto-instalação e a escultura fotográfica.....	48
3.3	SISTEMA FOTOGRÁFICO EXPANDIDO	50
3.4	FOTOGRAFIA EXPANDIDA.....	57
4	CAMPO EXPANDIDO: A CONVERGÊNCIA DAS IMAGENS.....	63
4.1	O 4º PARADIGMA DA IMAGEM - LUCIA SANTAELLA	65
4.1.1	O desconcerto dos teóricos e críticos.....	66
4.1.2	O estopim para o tema.....	68
4.1.3	Os três paradigmas da imagem.....	71
4.1.4	O quarto paradigma da imagem	74
4.1.5	Fotografia expandida	75
4.1.6	Cinema expandido.....	80
4.1.7	As tensões metamórficas da videoarte	83
4.1.8	A miríade de hibridações na arte digital	84
4.2	FOTOGRAFIA E SEUS DUPLOS: UM QUADRO NA PAREDE - MAURÍCIO LISOVSKY.....	85
4.3	SER FOTOGRAFIA, TORNAR-SE FOTOGRAFIA - RONALDO ENTLER.....	106
4.4	A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA. SERÁ ALÉM-TELA. E JÁ COMEÇOU... - GISELLE BEIGUELMANN	129
4.5	FOTOGRAFIA EXPANDIDA - RUBENS FERNANDES JR.	142
4.6	CLAUDIA JAGUARIBE	155
4.7	ROSANGELA RENNO	173
4.8	NOVA ABSTRAÇÃO E NOVAS MÍDIAS - JULIANA MONACHESI.....	206
4.9	ROGERIO GHOMES	223
4.10	FOTOGRAFIA: MOVENDO FRONTEIRAS A GOLPES DE LUZ - EDER CHIODETTO	242
4.10.1	Dê Forma, (2005-2010), de Gisela Motta e Leandro Lima	244
4.10.2	Ilha (2011), de Bruno Faria,	246
4.10.3	Série Museus L'Orangérie Fotografia Esvaziada (2008), de Roberta Dabdab.....	247

4.10.4	Fotomódulo (2009), de Tony Camargo.....	249
4.10.5	Série Museu de História Natural (2009-2010), de Daniel Malva	250
4.10.6	Série Retrato Íntimo (2003), de Cris Bierrenbach	251
4.10.7	Giganto (2011), de Raquel Brust	252
4.10.8	Fotopografia (2010), de Rodrigo Torres.....	254
4.10.9	Cinema Lascado (2010-2011), de Giselle Beiguelman, vídeo em looping	256
4.10.10	Pluracidades (2006-2010), de Guilherme Maranhão.....	257
4.10.11	Polaroides (in)visíveis (2005-2011), de Tom Lisboa.....	259
4.10.12	Documental Imaginário	260
4.10.13	Urihi-A: Nossa Floresta, Nosso Lar (1976-2011), de Claudia Andujar.....	262
4.10.14	Série Brasília Teimosa (2005-2006), de Bárbara Wagner	264
4.10.15	Série Guerra (2008), Cia de Foto e 911 (2006), de Cia de Foto, vídeo.....	266
4.10.16	Série Penitentes: do ritos de sangue à fascinação do fim do mundo (2004-2006), de Guy Veloso.....	268
4.10.17	Paisagem Submersa, de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta.....	269
4.10.18	Hotel Tropical (2011), de João Castilho	271
4.10.19	Avesso e Sopro, de Breno Rotatori, 2010.....	271
4.10.20	Essa luz sobre o jardim (2011), de Fábio Messias	273
5	PROJETO CURATORIAL	275
5.1	MAPEAMENTO X ESTRATÉGIAS DE MÜLLER-POHLE.....	284
5.2	PROJETO CURATORIAL: FOTOGRAFIA BRASILEIRA: UM CAMPO EXPANDIDO	307
5.3	TEXTO DE APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO	323
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	332
	REFERÊNCIAS	335

1 INTRODUÇÃO

A fotografia vive um momento excepcional no mundo contemporâneo, o sistema das artes a acolhe como nunca o fez e os artistas/fotógrafos consideram as galerias e museus o espaço natural para expor seu trabalho, além da alta receptividade de público e inserção desta linguagem no sistema contemporâneo das artes visuais. A convergência da fotografia com diversos meios, inovações nos suportes, nos processos de impressão e exposição há muito tempo estão presentes no campo da fotografia.

Esta pesquisa se propõe a investigar o hibridismo corrente na fotografia contemporânea dentro do campo das artes visuais, especifica-se que a abordagem limita-se a investigar a fotografia brasileira como objeto da relação fotografia e arte. Sendo esta área de atuação do pesquisador/artista neste campo da visualidade justificamos tal investigação para fundamentar as bases teóricas para sua produção autoral, além de consolidar as suas investigações no campo curatorial da fotografia brasileira.

Pergunta-se de que forma o sujeito-artista ou funcionário proposto por Flusser (2002) por meio da fotografia hibridizada com outras linguagens visuais resultantes numa fotografia construída, contaminada, até mesmo dissolvida, hoje denominada fotografia expandida contribui e amplifica o campo da expressão autoral? Como a expressão autoral se propõe a desatar um nó da complexidade contemporânea? Ou ainda qual é a articulação ou construção de novos sentidos, a fotografia expandida propõe o diálogo da arte com a sociedade?

Para proporcionar maior compreensão sobre o objeto de investigação, se realizou um levantamento bibliográfico, elencando autores norteadores para esta pesquisa. Apresentamos no capítulo um desta pesquisa a fundamentação teórica sobre os conceitos necessários para esta pesquisa. Primeiramente abordamos as linguagens híbridas com suporte de Santaella (2003). Os conceitos fotográficos sob a ótica dos teóricos; Lissovsky (2008), Rouillé (2009) e Soulages (2010). Para compreensão das categorias ontológicas da fotografia os suportes referenciais a partir dos teóricos, Santaella e Nöth (1998). Seguida por uma linha do tempo a partir de Duchamp nas relações da fotografia com a história da arte, baseada em Dubois (1990) com apoio das pesquisas de Annateresa Fabris. E por fim a conceituação de fotografia expandida é sedimentada por Andreas Müller-Pohle (1985) subsidiadas

por Rosalind Krauss (1979) e Gene Youngblood (1970) com apoio da tese de Rubens Fernandes (2002).

Como pesquisa de campo investigativa foram realizadas visitas a exposições em museus e galerias, e uma pesquisa de caráter descritiva na forma de seminário intitulado, “Campo Expandido: a convergências das imagens” projeto contemplado no edital ‘Conexões Artes Visuais da FUNARTE – MinC’ realizado entre os dias 17 a 19 de abril de 2013 na UEL – Universidade Estadual de Londrina. Entende-se aqui como ‘Campo Expandido’ as articulações da convergência das imagens como eixo das inquietações imagéticas contemporâneas. O Seminário reuniu expoentes das produções imagéticas e do pensamento em torno da fotografia cabe destacar, Lucia Santaella, Mauricio Lissovsky, Ronaldo Entler, Giselle Beiguelman, Claudia Jaguaribe, Rubens Fernandes, Rosangela Rennó, Juliana Monachesi, Eder Chiodetto e o autor desta tese. Discutindo as hibridações da linguagem fotográfica e seus tentáculos como as repercussões sociais e artísticas da pregnância da imagem no cotidiano. Além do resultado da “super oferta” verticalizada de imagens e mercadorias culturais, ao lado da emergência do ambiente da cibercultura, aliada com as novas condições de portabilidade e acessibilidade na captação, difusão, edição da informação. O capítulo dois desta apresentamos as transcrições das comunicações do seminário.

Por fim o capítulo três apresenta um projeto curatorial da fotografia contemporânea brasileira delimitada pelos aspectos híbridos entre as imagens culminando no que hoje reconhecemos como fotografia expandida. A conexão com a pesquisa realizada é estabelecida na conexão com as estratégias fotográficas formuladas por Andreas Müller-Pohle (1985), que propõe algumas possibilidades para a produção de imagens fotográficas associadas aos inúmeros procedimentos técnicos, delimitados com base no setor produtivo, conforme as estratégias propostas por ele, em três níveis de intervenção, desta forma a mostra se apresenta em três núcleos; o artista e o objeto, o artista e o aparelho e o artista e a Imagem, denominação elaborada por Rubens Fernandes para as três estratégias de Müller-Pohle apresentada na sua tese em 2006. Em diálogo com a produção contemporânea elencamos artistas que entendemos como referências para construção e expansão desta linguagem. Geraldo de Barros (1950), Waldemar Cordeiro (1971), Anna Bella Geiger (1977). Waltércio Caldas (1971) será uma referência para a produção da peça gráfica da exposição mantemos a mesma

finalidade com que foi criada a imagem, “Como funciona a máquina fotográfica?”, obra de 1977 criada para o livro *Aparelhos*. Cabe uma citação de destaque a Valério Vieira (1901) como pedra fundamental dos processos de hibridação e manipulação da imagem no que se refere à fotomontagem, na emblemática obra ‘Os Trinta Valérios’ de 1901.

2 METODOLOGIA

Para proporcionar maior compreensão sobre o objeto de investigação, se estabeleceu diferentes procedimentos metodológicos. Iniciada por uma fundamentação teórica sobre os conceitos delimitados para esta pesquisa. Primeiramente abordamos as linguagens híbridas com suporte de Santaella (2003). Os conceitos fotográficos sob a ótica dos teóricos; Lissovsky (2008), Rouillé (2009) e Soulages (2010). Para compreensão das categorias ontológicas da fotografia os suportes referenciais a partir dos teóricos, Santaella e Nöth (1998). Seguida por uma linha do tempo a partir de Duchamp nas relações da fotografia com a história da arte, baseada em Dubois (1990) com apoio das pesquisas de Annateresa Fabris (2011). E por fim a conceituação de fotografia expandida é sedimentada por Andreas Müller-Pohle (1985) subsidiadas por Rosalind Krauss (1979) e Gene Youngblood (1970) com apoio da tese de Rubens Fernandes (2002).

Como pesquisa de campo investigativa foram realizadas visitas a exposições em museus e galerias, e uma pesquisa de caráter descritiva na forma de seminário intitulado, “Campo Expandido: a convergências das imagens” realizado na UEL – Universidade Estadual de Londrina. O Seminário reuniu expoentes das produções imagéticas e do pensamento em torno da fotografia cabe destacar, Lucia Santaella, Mauricio Lissovsky, Ronaldo Entler, Giselle Beiguelman, Claudia Jaguaribe, Rubens Fernandes, Rosangela Rennó, Juliana Monachesi, Eder Chiodetto e o autor desta tese. Discutindo as hibridações da linguagem fotográfica e seus tentáculos como as repercussões sociais e artísticas da pregnância da imagem no cotidiano.

Cabe aqui um esclarecimento dos procedimentos metodológicos após a transcrição das comunicações do seminário que constiuem o capítulo dois desta pesquisa. A cada comunicador se estabeleceu uma cor de identificação, e os pontos convergentes entre as falas foram referenciadas ao lado de cada paragrafo, uma sinalização desta convergência representada pela cor que identifica o(s) comunicador (es), que comungam de uma mesma abordagem na temática do seminário, sendo elas convergentes ou não. O primeiro quadro com as iniciais do comunicador indica q o paragrafo se refere a sua comunicação, seguido por outros comunicadores que corroboram com a argumentação em suas falas na sequencia das falas apresentadas no seminário. A identificação destes pontos convergentes foi

fundamental para localizarmos uma linha do tempo das exposições com a temática de fotografia expandida no Brasil.

Quadro 1 – Quadro de cores referenciais

LS	Lucia Santaella
ML	Mauricio Lissovsky
RE	Ronaldo Entler
GB	Giselle Beiguelmann
RF	Rubens Fernandes
CJ	Claudia Jaguaribe
RR	Rosangela Rennó
JM	Juliana Monachesi
RG	Rogério Ghomes
EC	Eder Chiodetto

Para elaboração de um possível mapeamento da fotografia expandida brasileira, elencamos duas frentes de pesquisa, exposições de relevância com o foco na fotografia expandida e os destacados prêmios nacionais de fotografia. Sobre as exposições partimos das três exposições citadas no seminário, 'Fotografia Contaminada' (1994), 'A Foto Dissolvida' (2004) e 'Geração 00: a nova fotografia brasileiras' (2011) somadas a estas exposições selecionamos outras duas exposições apresentadas em diferentes estados brasileiros; 'Linguagens da Imagem' apresentada na 3ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba em 1998 com curadoria de Orlando Azevedo e 'ARTEFOTO' realizada no CCBB Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro em 2003 com curadoria de Ligia Canongia. A partir do levantamento de dados destas mostras se estabeleceu um cruzamento entre os artistas participantes de cada mostra e este resultado gerou a proposição do partido conceitual do projeto curatorial.

Sobre os prêmios elencamos o mais tradicional deles, 'Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia' promovido pela Fundação Nacional de Arte - MinC criado em 1995 com o nome de Prêmio Nacional de Fotografia e o 'Premio Fotografia Brasil',

criado em 2000, com o nome de Prêmio Porto Seguro Fotografia, ambos tem como objetivo ser um canal de apresentação da produção fotográfica autoral brasileira mediante a seleção de projetos na área de artes visuais, no campo da fotografia, em âmbito nacional. A verificação dos premiados serviu como balizadores das escolhas da mostra proposta como resultado desta investigação.

3 DAS ARTES HÍBRIDAS À FOTOGRAFIA EXPANDIDA

Nesta capítulo abordaremos a conceituação de artes híbridas a luz de Santaella. Para situar a fotografia no campo das artes visuais percorreu a partir do o ato fotográfico de Marcel Duchamp até as instalações fotográficas contemporâneas. Situa-se então o sistema fotográfico ate a conceituação de fotografia expandida.

3.1 ARTES HÍBRIDAS

O conceito do termo híbrido, envolve a concepção de ser algo oriundo do cruzamento de espécies distintas, o que pressupõe dentro deste contexto que as linguagens, meio e tecnologias são misturadas, tendo em vista a possibilidade de integração de meios, de suportes e de formatos em linguagens propiciando que a questão de hibridização das linguagens permite um significado mais amplo ao agregar tudo que possa surgir da junção de diversas espécies, ou mesmo o que possibilita agregar o que seja diferente, em acordo com explicação de Alessandri (2011).

Dentro deste entendimento, cada meio de comunicação pode aplicar, em face das características peculiares que apresenta, bem como ao universo da cultura em que se insere como forma de convivência em que se tem possibilidade de estabelecer um contágio entre diferentes aplicações de meios de comunicação da mesma maneira que possibilita uma interferência recíproca que envolve as especificidades de cada meio. Tal condição provoca uma junção que pode ser percebida ao final uma mistura ou da considerada contaminação mútua entre as linguagens.

Dessa aplicação se tem no dizer de Machado (2007), um processo em que os meios de comunicação nem sempre permitem que se perceba uma diferenciação tão evidente entre estes, em presença de aspectos que são levados de uns para outros, ao lado de aplicação de práticas e de tecnologias que acabam sendo compartilhadas.

O entendimento de situações ou de artes que são híbridas pode ser percebido no livro *Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura*, no qual a autora Santaella (2003) afirma existirem muitas artes híbridas

pela sua própria natureza, tais como a junção do teatro com ópera e performance que são as mais evidentes. Dessa forma, a mistura de meios e de linguagens é vista como uma forma híbrida, que acaba por compor a aplicação de um sistema de signos que pode ser mesclado e interconectado e que se junta para formar uma sintaxe integrada.

Ao longo do século XX se pode perceber o início das vanguardas estéticas em aplicação dos processos de hibridização ou processos de intersemiose que por meio do Cubismo iniciam com maior ênfase tal aspecto. De acordo com Santaella (2003), as artes plásticas aplicam tais procedimentos em mesclagem, que se mostram gradativos e vem se acentuando até atingirem níveis intricados a tal ponto de pulverizar e colocar em questão o próprio conceito de artes plásticas.

Nessa abordagem se tem um exemplo paradigmático que envolve as proposições de “escultura social”, bem como a “ideia ampliada da arte” proposta por Joseph Beuys artista alemão que integrou o grupo Fluxus, reconhecido pelas suas instalações, além de escultor, performer, artista gráfico, atuou no campo da teoria e pedagogia da arte, busca ressignificar o conceito de “arte” ao fazer o resgate de uma percepção mais antropológica aplicada para o conceito de arte ao fazer a relação deste com as ações humanas.

De acordo com Quilici (2014), o uso e compreensão da arte em uma perspectiva grega envolvia o saber fazer característico do ser humano, como criador de algo em um mundo percebido como artificial e que se distancia de forma fundamental do entendimento espontâneo que era aplicado para a noção de *physis*.

O surgimento da fotografia envolve uma composição estranha, que associa a junção de dois aspectos distintos em formação de uma dupla natureza, tenho a um lado a arte mecânica da fotografia que se vincula com ser um instrumento preciso baseado em ciência que por outro aspecto tem a noção da falsidade ou inexatidão de ser arte, conforme exposição de Francesca Alinovi, em acordo com o registro de Annateresa Fabris, quando aborda a forma híbrida da fotografia como arte exata que também é ciência artística sem outro aspecto que lhe seja equivalente na história do pensamento ocidental.

Nesse sentido, Paul Virilio (apud FABRIS, 2015) explicita que o caráter híbrido da fotografia acaba sendo formado por três heranças que explicita como herança artística, que é notada pela aplicação da câmera escura, em aspectos de valores e do negativo que se associa com a gravura em base da influência do

processo litográfico, ou seja, de uma lógica industrial que surge deste procedimento, e se vincula com o terceiro aspecto decorrente do vetor científico que se encontra em aplicação de lentes de telescópio ou microscópio.

De uma perspectiva histórica, a obra de Duchamp pode ser entendida como complexa e múltipla e que surge como a pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea, sendo possível entender a fotografia como o lugar e o momento de alterações, em que se constrói essa ideia mais paradoxal e nova por meio da qual a arte tem início em extrair, das condições epistêmicas da fotografia, condições que Dubois (1994) expressa como sendo singulares de renovação em processos criativos, bem como em suas apostas estéticas principais.

Santaella (2003) explicita que, talvez, uma fundamentação para o desenvolvimento de processos de intersemiose seja decorrente da necessidade de se buscar compreender a complexidade contemporânea, tendo em vista que a hibridização surge oriunda de um progresso tecnológico e de descobertas que envolvem o campo da percepção, uma vez que estas possibilitaram aos artistas as misturas de materiais e inúmeros meios e suportes. Tais aspectos propiciaram a constituição de sobreposição e de sincronização entre aspectos que se percebem nas culturas artesanais, da mesma maneira que na industrial e mecânica ou ainda na industrial e eletrônica e de teleinformática.

Dessa forma, as percepções da arte fotográfica surgem além da visão, uma vez que não existem mais limites entre as técnicas, tendo em vista que a arte solicita, cada vez mais, outras percepções e que as aplicações de hibridizações nas artes se apresente muito vasta, o que permite que sejam discutidos os três campos mais significativos, conforme explicita Santaella no trecho que segue transcrito:

Primeiro: as misturas no âmbito interno das imagens, interinfluências, acasalamentos, passagens entre imagens artesanais, às fotográficas, incluindo cinema e vídeo, e as infográficas.

Segundo: as paisagens sígnicas das instalações e ambientes que colocam em justaposição objetos, imagens artesanais e ciberambientes numa arquitetura capaz de instaurar novas ordens de sensibilidade.

Terceiro: as misturas de meios tecnológicos presididos pela informática e teleinformática que, graças à convergência das mídias, transformou as hibridizações das mais diversas ordens em princípio constitutivo daquilo que vêm sendo chamadas de ciberarte (SANTAELLA, 2003, p.135-136).

A lógica interna que perpassa a denominada categoria escultura, segundo Krauss (2009), envolve um conjunto de regras, que podem ser aplicadas em uma variedade de situações, uma vez que não estão abertas a uma grande modificação

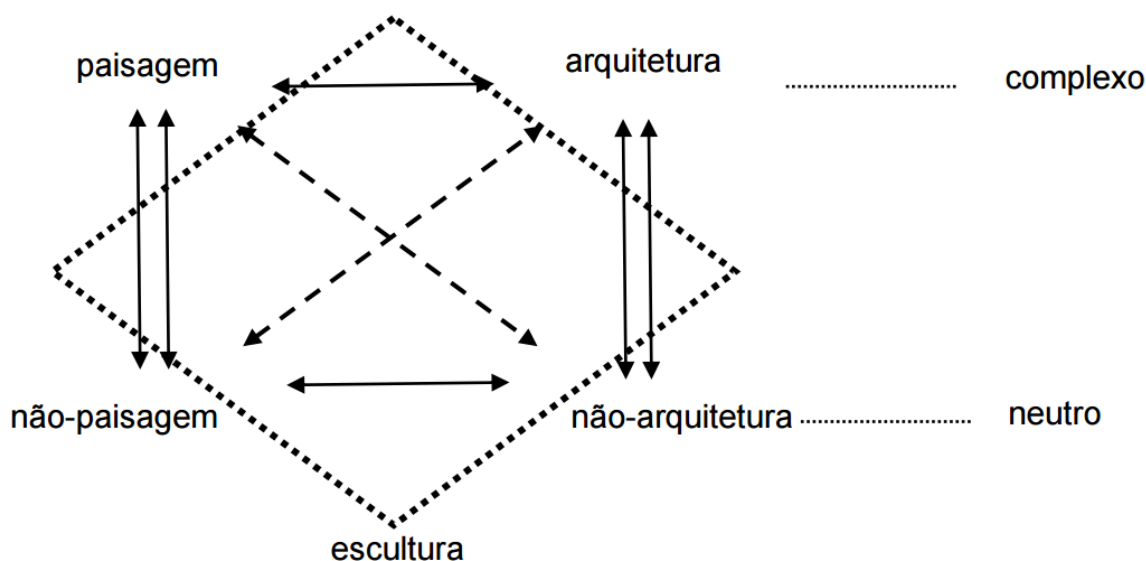
em si próprias. Tem-se que a lógica da escultura se mostra inseparável da lógica do monumento e, assim, em função desta lógica se pode entender que uma escultura é uma representação comemorativa, tendo em vista que se situa em um local específico com um aspecto simbólico, que se relaciona com o significado ou uso deste local.

Nessa perspectiva, a lógica de representação de esculturas funciona em um papel que se vincula com o marco, sendo dessa forma, geralmente, figurativas e verticais, apresentando seus pedestais formas ou registros que se mostram importantes por se relacionarem com a mediação estabelecida no espaço em que se situam e a representação do signo proposto, o que possibilita compreender que não há algo de muito misterioso acerca deste processo em lógica, sendo esta perfeitamente compreendida e utilizada, em acordo com exposição de Krauss (2009), como fonte de enorme produção de esculturas ao longo de um período de séculos de arte ocidental.

Nessa linha de entendimento, segundo o mesmo autor acima citado, a não arquitetura pode ser, simplesmente, outra maneira de apresentar o termo paisagem, da mesma forma que a não paisagem pode ser simplesmente arquitetura. Sobre este tipo de expansão que pode ser aplicada matematicamente, da mesma forma que pode assumir várias outras denominações, entre elas do grupo Piaget e do grupo Klein, quando usadas por estruturalistas que propiciam as operações de mapeamento na área das ciências humanas.

Por meio desta dessa expansão lógica se tem a visão de que um conjunto de binários pode ser transformado em um campo quaternário que, simultaneamente, segundo explicita Krauss (2009), tanto espelha como abre a oposição inicial, o que permite que se torne um campo ampliado por meio lógico, sendo esta exposição semelhante ao que se apresenta de forma figurativa no diagrama que segue.

Figura 1 - A primeira expansão do campo ampliado



Fonte: Krauss (2009).

Krauss (2009) explica o diagrama em dimensões de estrutura que envolve, em um primeiro aspecto, dois tipos de relações em contradição pura, que são denominados de eixos e, posteriormente, se mostram diferenciados em eixo complexo e eixo neutro, sendo estes indicados por seus contínuos. No segundo aspecto de entendimento existem duas relações expressas de contradição como involução, denominadas de esquemas e estas são indicadas por setas duplas, levando a um terceiro aspecto, em que existe envolvimento por meio de duas relações chamadas de deixes e que são indicadas por setas traçadas em partes.

Parece bastante claro que a permissão (ou pressão) para pensar a ampliação desse campo foi sentida por vários artistas mais ou menos ao mesmo tempo, entre os anos de 1968 e 1970. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, um depois do outro, assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em ou através da fotografia *Mirror Displacements in the Yucatan*, de Smithson, foram provavelmente os primeiros exemplos conhecidos, mas desde essa época o trabalho de Richard Long e Hamish Fulton tem focalizado a experiência fotográfica de demarcar. *Runing Fence*, de Christo, pode ser considerada uma forma não permanente, fotográfica e política de demarcar um local (KRAUSS, 2009).

Krauss (2009) explicita que a exploração de possibilidades de arquitetura e não arquitetura tem como primeiros artistas: Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. A intervenção no espaço real da arquitetura em todas as estruturas axiomáticas ocorre desde o desenho ou se apresenta em trabalhos recentes de Morris por meio do uso do espelho. O local demarcado, da mesma forma que a fotografia, pode ser utilizada para esta finalidade, em acordo com os corredores de vídeos de Nauman.

O aspecto lógico que se tem de um lado pode ser também visto como eclético de outro, uma vez que o pós-modernismo não tem uma prática bem delineada no que se refere à forma ou determinado meio de expressão.

Segundo exposição de Krauss (2009), a escultura apresenta uma relação em face de operações lógicas dentro de termos culturais em diversos meios, já a fotografia, livros, linhas em parede, esculturas ou espelhos podem ser aplicados diferentemente.

Os modelos visuais em movimento e ordem, ao final do século XIX já deixaram de apresentar as estruturas de espaço e tempo, tendo em Cézanne o início de uma explosão que aumentou no uso dos sistemas de codificação artística, bem como nos suportes e materiais, enfocando novos modos de fazer arte.

A partir de 1839, na França, se tem como fato que os pintores após o surgimento da fotografia deixaram os ateliês para buscar a vida cotidiana como os fotógrafos estavam fazendo, sendo exposto que artistas como: Millet, Ingres, Delacroix e Courbet se utilizaram da fotografia como maneira de estabelecer comparação e referência. Da mesma forma, os impressionistas Monet, Cézanne, Renoir e Sisley também se fizeram conhecer ao exporem no ateliê do fotógrafo Nadar, inspirando-se em trabalhos científicos de Eugene Chevreul.

Segundo exposição, a arte moderna tem base na fotografia, conforme se percebe no trecho que segue transcrito de Müller-Pohle (2005)¹:

Não é mera coincidência que o nascimento da arte moderna literalmente encontra-se nas bases da fotografia. Cézanne, Degas, Monet, Sisley: todos pertenceram a uma geração de artistas não mais antiga que a própria fotografia, e cujas visões e ideias estéticas foram amplamente influenciadas, senão concretamente inspiradas (como nas composições instantâneas de Degas, os efeitos desfocados de Monet, e assim por diante) pelas referências imagéticas dessa nova mídia.

¹ Tradução a partir do texto original de Andreas Mueller-Pohle **“Photography: Today/Tomorrow”**, vol. 6, n. 1, jan/fev/mar 1985. Traduzido do alemão por Jean Säfken.

Por meio de perspectivas diferentes de uma mesmo objeto se pode chegar ao processo de deformação deste, sendo constituído por meio dos cubistas um contraste entre verdade e artifício, por meio do qual não só é representado o objeto, mas podendo este se apresentado como é na realidade, o que se pode perceber configurado por meio de vários olhares e de diversas verdades acerca de um mesmo objeto.

A obra *Árvore Vermelha*, seguida da *Pintura I* de 1921 marcam o encerramento de um ciclo com Mondrian, em que este e outros abstracionistas geométricos acabaram por abolir o aspecto figurativo. De acordo com registro de Santaella (2003), ocorre a quebra da relação de denotação referencialista com os limites, tendo em vista que a arte moderna procura encontrar novos destinos, mas estes já estavam semeados a partir de Cézanne.

Santaella (2003) explicita que o fim do denominado ciclo desconstrutor da arte moderna acaba por coincidir com o ponto de chegada e de partida de um fenômeno que passou a marcar, de forma gradual e em ordem crescente, os novos rumos da arte, ou seja, a cultura de massa decorrente da explosão dos meios de comunicação em um contexto em que se tem aumento e crescimento de aspectos tecnológicos em franco avanço na sociedade.

O impacto deste crescente processo tecnológico que aumenta a partir dos anos de 1950 faz com que os processos artísticos sejam transformados, e este foco foi aumentado nos anos que envolveram as décadas de 1960 e de 1970, anos em que se tem o aumento e desenvolvimento da denominada *pop art*, que começa a demonstrar os processos de misturas e de novos efeitos e meios, em especial, os aspectos pictóricos, fotográficos e gráficos, como na obra de Roy Lichtenstein, em que este aplica o uso irônico, bem como crítico e, inusitadamente, criativo dos ícones da cultura de massas, propiciando sequência para a denominada hibridização das artes, que se tem iniciada pelo movimento dadaísta.

Tal aspecto, que envolve a hibridização, se intensificou realmente no decorrer dos anos que envolvem a década de 1970, momento em que as instalações começaram a aumentar, segundo os teóricos, uma vez que ao longo dos anos da década de 1960, a arte moderna acabava por perder espaço para outras formas de criação, que implicavam novos princípios e eram chamados de pós-modernos.

Por outro lado, se pode verificar que ocorre uma mistura de imagens e não apenas no universo das artes, mesmo que nesse meio seja feita de modo privilegiado. As imagens, no cotidiano, de forma natural, se associam e se interpenetram, de maneira que se pode apresentar que dessa junção contemporânea se constitui o estatuto da imagem atual.

Nessa perspectiva, também se aplica para a computação gráfica aspectos herdados da pintura e, evidentemente, da fotografia, tendo em vista que houve uma verdadeira revolução dentro deste meio, em face das manipulações que foram possíveis de serem desenvolvidas.

Os impressionistas deram início aos aspectos híbridos que implicam o uso da fotografia e da arte, mesmo que se possa registrar que este movimento tem desde os anos 1960 e 1970 um forte movimento surgido após o conceitualismo, uma vez que se enfocava uma abordagem direcionada para o projeto, em ter uma forma mais acessível em compreensão e com foco em etapas de resolução.

As barreiras apresentadas, até o momento, entre os fotógrafos artísticos e os artistas fotógrafos são rompidas, de acordo com Müller-Pohle (1985), condição que era já proposta por Walter Benjamin em 1931 ao apresentar que a fotografia como arte pode ser alterada como a arte para fotografia, o que levará ao aspecto em que se discorre sobre o percurso de relações entre arte contemporânea e fotografia no século XX, em que se tem em Dubois, no clássico livro *O Ato Fotográfico* e outros ensaios de 1990, a famosa frase: “Tudo muda, contudo se da fotografia como arte, passa-se à arte como fotografia” (p. 251).

3.2 A ARTE (TORNOU-SE) FOTOGRÁFICA?

A história da fotografia, de acordo com registro de Fabris (2008), em um trecho exposto de afirmação de Francesca Alinovi, tem sua base em um processo estranho, que associa a dupla natureza de arte mecânica em ciência exata por ser instrumento preciso e a condição de arte, que se vincula com a noção do falso e inexato. Assim, a fotografia acaba por envolver um conceito de arte exata com ciência artística, em um processo que não apresenta situação equivalente no pensamento ocidental.

Os dispositivos tecnológicos da atualidade acabam por suportar uma forma complexa de ações, em uma cultura suportada por condição de simultaneidade, em que o presente o futuro buscam seguir para um mesmo caminho. Segundo explica Lissovsky (2014), os instantes acabam sendo vistos como indistintos e propiciam uma experiência que apresenta uma rede em que a homogeneidade de diversos instantes os acomodou em aspectos, que podem ser vistos como indistintos. Este tipo de experiência acaba por contribuir com aspectos que contribuem para morte de certas situações em relação à história.

Dentro do enfoque da heterogeneidade dos instantes ocorre uma percepção de que esta condição se apresenta perdida e que o interesse deve ser dedicado ao período antecedente, ou seja, a primeira metade do século XX, em que ocorre o foco principal da técnica moderna, para deste momento identificar como estas técnicas foram construídas e o que podem ensinar.

Segundo explicação de Lissovsky (2014), dos vários pensadores desta época que procuraram entender este problema se tem em Walter Benjamin o registro de que em sua obra tenha procurado disputar o instante da modernidade em resgate de uma visão crônica de tempo. Este autor expressa que o instantâneo passa ser visto como o agora, em que se tem a fundamentação da descontinuidade na história, e a condição da imagem se apresenta e se torna dialética porque o historiador junta em seus registros tanto o passado como o futuro.

Assim, dentro deste enfoque se apresenta o questionamento de quando e de que forma se torna a fotografia um dispositivo que propicia a construção do futuro? A resposta para tal aspecto pode ser identificada na constituição da fotografia moderna, aspecto que Benjamin vivenciou, entretanto que Proust não conheceu e que Bergson não conseguiu perceber diferença.

Dentro do aspecto da técnica moderna se percebe ser o coração do instantâneo e que esta parece apresentar a forma máxima de aceleração em invento da fotografia como um dispositivo que propicia o retardamento ou que se invente uma máquina de esperar. A fotografia moderna se envolve com o processo específico de transformação, em que a distância de um espaço no tempo se apresenta como exato, propiciando que haja o instantâneo fotográfico como produto novo em um momento de transformação da matéria bruta de duração, havendo uma condição de retardamento por meio da espera, da qual a máquina propicia produzir instantes diversos e heterogêneos, conforme exposição de Lissovsky (2014).

O problema enfocado aqui se fará por parte de um outro extremo que envolve todo o século XX, partindo da questão que apresenta a perspectiva de saber se a fotografia é considerada arte, e esta encerra a percepção de que se tenha um sentido e que também aplica um momento em que se pode tomar consciência com certa nitidez das relações que a arte e a fotografia podem ter, por passarem ambas por um processo de alterações em que a percepção e questionamento evocam entender se não foi antes que a arte contemporânea se tornou fotográfica.

Segundo Dubois (1993), se busca expor menos os fotógrafos que apresentam arte do que artistas, que em diversas maneiras ou por meio de diferentes aspectos e até mesmo sem saber, acabam trabalhando fotograficamente.

O ponto de base original, em uma perspectiva histórica em que ocorre a inversão pode estar centrado na junção do princípio, no movimento considerado como “pictorialista” (1890 – 1914), momento que apresenta o desejo da fotografia em se fazer como pintura e impossibilidade teórica e prática desta condição.

A tradição pictórica é percebida na análise dos primeiros ensaios fotográficos, conforme expõe Fabris (2008), e que demonstram que este aspecto se centra em um repertório de retratos, paisagens e natureza. Esse processo de imagem se mostra decorrente da percepção natural de derivação artística que os primeiros fotógrafos apresentaram e que não se pode esquecer, que diante de condições técnicas são expressas como foco desta atitude.

O mesmo autor acima citado complementa que a necessidade de exposição e longo período de imobilidade, imprescindível para o modelo, propicia a percepção de restrição do alcance do registro que era feito, o que leva a confirmar em princípio as composições que se tinham consolidadas como imaginário artístico da sociedade daquele momento oitocentista.

Dessa forma, a fotografia não apenas se apresenta em concorrência com a pintura como busca encontrar, em sua forma, uma maneira de fazer o que a pintura já vinha fazendo, mas abrindo espaço para situações que esta não havia conseguido representar, conforme explica Bellour (1997).

Encontra-se nesse momento a passagem da fotografia pictórica para a fotografia moderna, segundo exposição de Fabris (2008), que surge nos Estados Unidos com o fundador da Photo Secession, Alfred Stieglitz, por ser voltada tal técnica para o progresso da imagem técnica, dotada de expressão artística em que se tem a especificidade e autenticidade.

Complementa Fabris (2008), que Alfred Stieglitz produz, inicialmente, como fotógrafo de área pictórica e divulga, também, os trabalhos de Demachy, Steichen, Coburn, Kühn, White, Gertrude Käsebier em *Camera Work*. Posteriormente, ele muda seu foco de atuação em função do impacto da arte contemporânea ao divulgar nos Estados Unidos as obras de Toulouse-Lautrec, Rodin, Cézanne, Picasso, Matisse, Braque, e passa a rejeitar o pictorialismo como procedimento de vanguarda, de forma que busca, em 1917, privilegiar como fim de experiência Paul Strand que é visto como um fotógrafo purista.

Marcel Duchamp, em seguida, é visto como quem apresenta a obra fundadora para a modernidade, sendo a partir dele constituído o percurso que se apresenta; depois, se enfocam El Lissitzky e Malévitch como obra dos pioneiros da abstração, em liderança e em concepção suprematista do espaço pictural, com a qual se associa a fotografia aérea, seguida da percepção desconstrutiva das operações de foto em montagem dos dadaístas e dos surrealistas, por meio dos quais se encerra essa abertura acerca do papel dos precursores, que seguem a partir dos anos 20 em vanguardas históricas, em acordo com explicação de Dubois (1993).

A fotografia pictórica é entendida como mais acadêmica em relação à pintura em que se inspira, não apenas pelo apego ao modelo, por meio do qual a prática moderna passa a deixar de lado, mas também por não levar em consideração aspectos denominados por Max Kozloff como “território do meio”, isto é, a relação estabelecida com a realidade, bem como com o “fluxo dos acontecimentos” (FABRIS, 2008).

3.2.1 Marcel Duchamp ou a lógica do ato

Com foco em objetos já existentes e aplicados na vida cotidiana, como exemplo a bicicleta ou mesmo locais que denomina de forma diversa do que são como um mictório considerado como Fonte, Marcel Duchamp propicia a percepção de que o lugar destes objetos pode ser entendido como obra de arte. Assim, em 1913 expõe os considerados primeiros *ready-mades*, *Roda de bicicleta*, seguido da Fonte, em 1917, apresentado no Salão dos Independentes de Nova York.

Marcel Duchamp abandona o terreno estético propriamente dito, em que se tem o aspecto do feito à mão, para aplicar o estilo em que apenas signos se mostram, ou seja, um sistema de indicadores que delineiam os locais. Duchamp passa a dar valor estético para um objeto, por mínimo estético que seja este, por ser justamente tal situação que aplica a perspectiva estética, expondo em galerias, salões, museus e, ainda, em jornais, em textos ou notas, por meio de diversas publicações que ele transporta para o denominado museu portátil, ou seja, em as valises e caixas.

Segundo Cauquelin (2005), a aplicação do termo caixas demonstra a função que Duchamp dava ao continente, tendo em vista que o museu portátil pode não ser aberto, ou então uma caixa pode se apresentar fechada e não conter nada, de maneira que ao fazer um *ready-made* por meio de uma caixa, em que se apresenta algo irreconhecível pelo som e em colar a caixa.

Dubois (1993) explica que Duchamp não deve ter sido fotógrafo específico, tendo usado os talentos do seu amigo Man Ray, envolvendo também os seus autorretratos e demais outras formas de disfarces. No entanto, a sua obra pode ser entendida como “conceitualmente fotográfica”, ou seja, aborda por meio desta lógica o índice, que envolve o ato e o traço, em que o signo passa a ser fisicamente associado ao referente antes de ser mimético.

O entendimento de índice que é aplicado por Charles Peirce implica que este seja visto como um signo que se vincula ao objeto que denota, uma vez que este é realmente afetado por esse, de forma que o índice pode ser visto como um signo que tem uma relação física com o seu referente. No caso da fotografia, tal conexão física envolve a luz, que reflete e registra o referente.

A fotografia se apresenta como uma imagem natural de um mundo em que nem sempre se pode ver ou saber a questão do que implica imitar a arte ou se esta imita o artista, conforme afirma Bazin (1991).

Assim, para explicitar os conceitos de ícone, de índice e de símbolo se tem em Santaella (2008, p. 120) que:

[...] conforme afirmou Zunzunegui (1992: 140-141), ao tomar como ponto de partida a distinção peirciana entre ícone, índice e símbolo, Dubois descartou as teorias da fotografia como espelho do real, de um lado, ou como transformação do real, de outro, para situar sua especificidade semiótica no seu caráter de traço do real. Abandonando a ênfase estrita na idéia da fotografia como criação convencional, cultural, ideológica e perceptivamente codificada, que corresponde aos aspectos simbólicos da fotografia, Dubois

efetuiu um retomo ao referente ao afirmar que, enquanto signo indiciai, a fotografia aparece marcada pelos quatro princípios de conexão física, singularidade, designação e testemunho. Com isso ele reencontrou algumas das posições de Barthes, com a diferença de que as ideias de analogia ou semelhança da foto em relação ao referente, quer dizer, seus aspectos icônicos, foram por ele mais relativizadas e, conseqüentemente, desembaraçadas de qualquer tipo de obsessão pelo ilusionismo mimético. Em suma, além de se constituir em torno da noção de conexão física, contigüidade, o índice fotográfico, para Dubois, também envolve as noções de distância, separação e corte, conforme será discutido mais adiante.

A luz pela natureza que apresenta como suporte faz o papel que para a pintura cabe ao artista. Dessa forma, a imagem fotográfica, como signo, se apresenta próxima da impressão digital ou da pegada para o desenho e para a pintura.

Os traços do tempo como criações de poeira podem ser os próprios *ready-made*, em que é possível a descrição de casos extremos, em que o produto final não apenas não parece como nem mesmo apresenta o aspecto físico de uma coisa exterior "a ser representada", uma vez que esse próprio objeto se torna obra como tal, sendo essa constituída por um ato de posição artística, em aspecto que seja operação de delineação, de um contínuo real em levantamento do e de inscrição em um universo de arte, que de acordo com Dubois (1993), se apresentam como sombras transportadas, como decalques e moldagens ou mesmo em transportes e depósitos, *ready-made*, de todas as práticas que apresentam força de evidência do triunfo da lógica, como poderia indiciar a arte de Duchamp.

Dessa forma, a arte de Duchamp, conforme exposição do mesmo autor acima citado, por mais diversa e complexa que seja, surge como ponto de interligação que se relaciona com a fotografia e a arte contemporânea, acrescentando a perspectiva de que a arte extrairá do conhecimento da fotografia inúmeras possibilidades de modificações em processos de criação.

Fundamentada em perspectivas expostas por Bazin, Rosalind Krauss (1977) acerca da natureza inicial da fotografia busca explicar como e o porquê esta entra de forma definitiva para o campo da arte contemporânea a partir dos anos de 1970, expondo que os artistas plásticos, os artistas conceituais, bem como os denominados performers e escultores além de outros começaram a usar a fotografia como meio de expressão, aplicando-a em suporte para o fim de várias obras.

A arte de Duchamp suscitava a imaginação de quem a observava, tendo em vista que ele buscava não apenas inventar um tipo diverso de arte, como também

um novo espectador, que fosse despido de expectativas passivas habituais perante a obra do artista. Tal preocupação se mostra bem evidenciada na obra *Étant donnés*, seu último trabalho, conforme Janis Mink (2000) comenta que, se apresenta expresso que o observador se mostra desafiado, de maneira mais agressiva, com foco em abandonar o ponto de vista de receptor passivo para se tornar mais sensível e consciente.

A invenção de uma percepção diversa de sentido para o mundo era algo que importava para Duchamp, sendo incontestável o foco de que a presença deste na história da arte moderna se mostra em propiciar a ampliação dos horizontes e a natureza do fenômeno artístico que permite repercutir até a atualidade a arte contemporânea por meio de um código fotográfico.

Esta perspectiva pode ser confirmada por Dubois conforme segue:

a obra de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea, como o lugar e o momento da reviravolta, em que se passa a essa ideia mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais (DUBOIS, 1994, p. 258 apud ALESSANDRI, 2014).

3.2.2 O suprematismo e o espaço gerado pela fotografia aérea

Uma grande tendência histórica que é colocada ao lado de Duchamp é a que fundamenta o campo que gera a preocupação exposta acerca dos inícios da abstração, em especial na União Soviética, ao redor do trabalho considerado como "revolucionário" de El Lissitsky, de Kasimir Malévitch, bem como do movimento dito "suprematista", em acordo com explicação de Dubois (1993).

Dessa forma, por meio da exposição de Santaella (2008), a relação que se constitui por meio da arte e da lógica fotográfica, paralelamente a Duchamp, se encontra no movimento suprematista russo, em que nada estaria aparentemente afastado da fotografia do que a arte abstrata, expressa por meio da rejeição de qualquer figuração do mundo. Dubois, segundo essa autora, segue contra a visão de aparência, ao revelar que um dos pontos centrais da abstração suprematista se percebe na concepção de um novo espaço que se vincula de forma explícita a um gênero fotográfico delineado, ou seja, a fotografia aérea.

O índice, a natureza e o real se vinculam com a situação de verossimilhança, ou seja, com a noção de reprodução de algo real com o qual a fotografia se relaciona e de forma diversa do que ocorre com a relação de figuração que o abstracionismo apresenta acerca do mundo. Nesse aspecto, mesmo com tal quebra existente entre a abstração e a fotografia surge um pequeno fio condutor que perpassa esses aspectos e os liga por meio da condição clara que se pode perceber inscrita na história.

Segundo Dubois (2007), a abstração suprematista tem como componentes centrais a percepção, a concepção e a representação em novo espaço, que se associam de forma direta com um gênero fotográfico explícito. O autor ainda expõe que esta abstração se relaciona com as fotos aéreas e antiaéreas de Malévich e Lissitsky apresentam, em se abordando vistas expressas de avião, em que se exibiam paisagens terrestres transformadas ou mal identificadas, por serem sem forma definida, ou mesmo sem horizonte claro, sem buracos, ou que se apresentavam achatadas, que em outras palavras acabaram sendo vistas como “abstratizadas”. Da mesma forma se tem o oposto, as tomadas do solo que mostravam as esquadrilhas de aviões em uma forma de composição de diversos formatos no céu.

A base do suprematismo era composta por vistas aéreas, segundo expressava Dubois, tendo em vista que por meio delas os primeiros artistas da abstração apresentaram noções teóricas e plásticas expondo aspectos que envolviam noções denominadas de irracional, de espaço novo, de universal, de giratório e de flutuante, além de outros.

Uma vista aérea não tem literalmente sentido. É possível olhá-la de todos os lados, ela é sempre coerente. E o ponto de vista suspenso e móvel: o sujeito não está detido numa posição, e o espaço que ele observa não é determinado de uma vez por todas: independência, instabilidade, motilidade de um e de outro. Dai o intenso sentimento de liberdade que está ligado a esse tipo de ponto de vista aéreo e também a impressão de experiência sensitiva que o acompanha (a foto aérea como arte cenestésica) - todas as coisas já percebidas intuitivamente 50 anos antes por Nadar quando fotografava Paris em seu balão... (DUBOIS, 2007, p. 262)

Antes de apresentar a terceira forma relacionada com a vanguarda histórica, importa expressar que o papel da fotografia aérea aplicado na construção da arte abstrata ocorreu de várias formas, além de Malévitch ou de Lissitsky, sendo prolongadas em um primeiro momento na arte construtivista, denominada de

contraposição oblíqua, na escola da Bauhaus (1919-1933), em que se encontra a origem da fotografia em plongée e em contre-plongée, que se mostram como características de artistas tais como: Rodtchenko² e Laszlo Moholy-Nagy (DUBOIS, 1993).

Dentro desta abordagem, importa expor a explicação de Fernandes Júnior (2010) acerca de aspecto que se relaciona com a incomparável criatividade que Rodtchenko aplicou à fotografia, em propiciar uma nova possibilidade de representação, uma vez que traz uma lógica diversa e interna para a invenção formal. Em sintonia com László Moholy-Nagy, Rodtchenko em 1923 se mostra influenciado pelos trabalhos de El Lissitzky, bem como impressionado com os artistas dadaístas alemães, tendo em vista que estes acabam por combinar a fotografia com diversas formas geométricas, assim, se tem início de um momento em que ocorre a fotomontagem, tendo em vista o entendimento de que a geometria do construtivismo propiciaria para a necessidade filosófica e espiritual uma arte que não seria vista como representacional.

Moholy-Nagy constrói uma boa parte de sua obra como fotógrafo aplicando a base da contraposição, ficando tal aspecto particularmente nítido no modo como aplica este aspecto, ou seja, faz a diminuição do todo, fotografando do alto de acordo com um eixo oblíquo. Dessa forma, as diversas vistas "aéreas aproximadas" tal como o grupo de fotos considerado como série em Belle-Isle feita em 1925, ao lado do grupo de fotos da Bauhaus em Dessau, desenvolvidas entre 1926-1928, como também em Berlin, envolvendo as redes urbanas, da mesma maneira que do porto de Marselha ou, em 1929, demonstrando as praias de Sellin, que proporcionaram que pudesse organizar um universo plástico adequado, fundamentado em princípios de obliquidade criadora, ao lado do denominado dinamismo composicional, em que se aplicavam, por meio de filigrana, os fantasmas de voo, de liberdade, de mobilidade do espectador, de maneira que acabavam por expor certos aspectos, alcançando a problemática tanto teórica como formal de pintores abstratos deste período, não apenas construtivistas e membros da Bauhaus, como os que foram considerados como fundadores do movimento

² Para a vanguarda russa e para Rodtchenko em particular, a fotografia era evidentemente muito mais do que um simples meio de documentação, por isso mesmo ela deveria ser responsável não só pela ampliação do uso da imagem fotográfica para provocar e ampliar nossas percepções, como também revolucionar o pensamento visual. A nova realidade do mundo industrial das primeiras décadas do século XX impôs um novo ritmo para as cidades e para o homem das metrópoles, e exigiu uma nova tomada de consciência (FERNANDES JÚNIOR, 2010).

holandês De Stijl, do qual se tem em registro especial Theo Van Doesburg, produtor de pintura que envolvia a composição e contracomposição de 1927, conforme explica Dubois (1993).

A foto aérea que se relaciona com um prolongamento indireto dessa lógica espacial gerou, na França, o considerado "expressionismo abstrato", também conhecido como Action painting, após 1945, na arte americana. Desse tipo de arte se tem como foco o trabalho de Jackson Pollock: por meio de grandes telas e estas maculadas pelo gotejamento ou drip e que, aparentemente, estão distantes da fotografia.

No entanto, Dubois (1993) explica que ao ser olhado com cuidado o corpo desenvolvido do próprio ato do dripping, que pode ser desenvolvido em pé, na vertical ou mesmo caminhando sobre uma imensa tela colocada no chão, como se esta fosse se movimentando por meio do mapa do mundo, em movimento de ir e de vir, em situação instável, ou seja, flutuante em um processo que propicia a pintura escorrer do bastão sem que este encoste a superfície e que leva ao traçado cego de marcas desta passagem.

Rosalind Krauss demonstra, por meio da pintura, a relação de Pollock com o suporte de inscrição que é, justamente, aquele que fundamenta a fotografia aérea, ou seja, a percepção de flutuação que se tem por meio do ponto de vista em minimização que ocorre em perda de qualquer quadro de referência já estabelecida, bem como os deslocamentos em diversas direções que expressam o sentimento de liberdade física, que se associa com a não possibilidade de decifração aparente do espaço, que se mostra transformado em estrutura abstrata e formal, da qual a superfície se apresenta com manchas ou mesmo com esteiras de várias cores e formas, por serem estes traços de passagem ou mesmo de movimento e de gestos que podem se associar com um corpo em movimento (DUBOIS, 1993).

Dessa forma, a imagem expressa pela fotografia pode levar uma pessoa a sentir que realmente esta em voo ou em sentido de decolar para uma direção que nem sempre se pode representar, sendo mais experimental do que fundamental, em revelar o oculto que se apresenta por meio de certa frequência, em acordo com Dubois (1993).

3.2.3 Dadaísmo e surrealismo: a fotomontagem ou a mistura polifônica dos materiais e dos signos

De acordo com Dubois (1993), a terceira e última instância histórica de vanguarda, se mostra como de relevância para a constituição do campo que se tem enfoque, o dadaísmo e o surrealismo.

Por meio do dadaísmo e do surrealismo se tem a constituição e surgimento das consideradas fotomontagens, que de acordo com Santaella (2008), se apresentam como a atualização evidente de junção entre pintura e fotografia, em um processo de hibridização que se constitui nas fotomontagens denominadas de *stricto sensu* em que ocorre a denúncia política, bem como nas fotomontagens mais plásticas e líricas e até nos agrupamentos Kurt Schwitters e de George Grosz em multimídias com expressões mais cínicas e agressivas.

De acordo com explicação de Dubois (1993), se tem em Duchamp uma proximidade com o surrealismo, e um vínculo estabelecido por meio de Man Ray, por meio de uma lógica do traço, em que o índice é exposto com força nas célebres Rayografias, da mesma maneira que em outras técnicas de alteração do real, expressa em sobreimpressões (Magritte), em solarizações (Man Ray), em raspagens (Max Ernst), em fossilizações (Uzac) e em decalcomanias (Dominguez).

A relação com Moholy-Nagy ocorre de outra forma igualmente travada com insistência, em acordo com Dubois (1993), e não apenas pelo jogo de fotogramas, mas também por meio de uma possibilidade de montagem fotográfica.

Como provocação, o dadaísmo e o surrealismo como em seu culto do "surreal" se desenvolveram com uma certa prática e intensidade vinculada com o associacionismo, ou seja, pela montagem, pela colagem, pela metáfora e pelo agrupamento, sendo assim constituída a terceira grande figura fundadora das relações que se estabelecem entre fotografia e arte contemporânea.

A foto se mostra como um material verdadeiro, sendo marca física de presença em uma superfície abstrata que pode ser destacada de qualquer referência espacial, uma vez que a foto é também um dado icônico bruto, possível de ser manipulável tal como qualquer outra forma concreta, que seja possível de ser recortável e de ser combinada, assim, se vincula com aspectos em realizações artísticas diversas por meio de um jogo de comparações, em que se proporciona

exibir os efeitos formados, assim, a fotomontagem se mostra como atualização deste terceiro traço essencial e evidente (DUBOIS, 1993).

3.2.4 A arte americana: a foto no expressionismo abstrato, na Pop Arte e no hiper-realismo

A Arte Pop tinha como foco a apresentação de uma crítica irônica da sociedade, que se baseava no dadaísmo, em função dos objetos de consumo e, de acordo com Alessandri (2014), se mostrava como um dos movimentos que recusava a separação entre a arte e a vida.

Em maio de 1966, Marshall McLuhan profere uma conferência denominada de “O meio é a mensagem”, em que define a Pop arte como uma maneira de reconhecer que o ambiente exterior pode ser aplicado como arte, e desse momento em diante propicia o estabelecimento de uma relação que envolve o imediatismo do momento com o considerado fenômeno eletrônico que a sociedade passa a vivenciar em totalidade eletrônica que se pode pensar em observar a realidade e a totalidade do ambiente humano em ser este visto como obra de arte.

Por meio de diversas manifestações culturais sociais, em especial, as que envolviam a publicidade de massa, era presenciada a valorização desta cultura por parte dos artistas em aplicação de quadrinhos, de embalagens de produtos e diversos outros materiais que aplicavam o uso da tinta acrílica, do poliéster, do látex e de variados produtos industriais direcionados para o consumo de massa, implicando uma grande variedade de elementos que iam desde tampinhas de garrafa, uso de pregos, de enlatados, e outros tantos produtos descartáveis.

Os recursos que eram aplicados para a elaboração de obras envolviam a aplicação de uma técnica denominada de **assemblage**, que aplicava a colagem em três dimensões e, principalmente, os recursos como colagens, fotografias, pintura e a escultura, bem como uma mistura de todos.

De acordo com Alessandri (2014), a arte pop propiciou a aproximação da arte e dos quadrinhos, ou pintura, fotografia e colagem, uma vez que o artista pop extrapolava os limites entre a considerada arte erudita e a arte popular. Nesse aspecto, importa considerar que por meio da Arte Pop em influências que vinham desde as propostas de modificações de Duchamp, o código fotográfico acaba sendo

incorporado ao momento artístico, mesmo tendo sua natureza artística questionada ainda por um bom tempo, o que proporciona uma repercussão em mudança dos paradigmas da linguagem fotográfica.

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial se tem o surgimento e crescimento da arte americana, que foi chamada também de *Action Painting* ou expressionismo abstrato. Acerca da primeira fase ou geração deste tipo de arte já se tratou ao abordar o trabalho de Jackson Pollock. Sobre a segunda geração que envolve a "abstração lírica", se tem em Robert Rauschenberg um nome importante, sob a perspectiva expressa neste trabalho, uma vez que as consideradas "*combine paintings*" de Rauschenberg não são de fato apenas propostas por meio de uma lógica da montagem e do agrupamento, como também seguem uma lógica do traço e do índice.

De acordo com Dubois (1993), este tipo de arte envolvia, em primeiro lugar, a integração de fotos em quadros conforme os princípios técnicos de verdadeiras transferências físicas, ou seja, por meio de impressão sobre tela que aplicava a técnica da fotogravura com trama de acordo com o emprego do transporte fotográfico já utilizado desde 1960, por Warhol, o que faz dessas grandes superfícies forma ou espécies de "fotografias" de segundo grau, consideradas como *ready-made* fotográficos.

Ao longo dos anos 1960, a considerada Pop Art seguia uma evolução em aplicação da fotografia, ao mesmo tempo, que se mostrava como reação direta a esse "expressionismo abstrato" exposto pela arte contemporânea, tendo artistas de expressão deste momento como: Andy Warhol, visto como o mais radical, ou como James Rosenquist, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein e outros. De uma maneira geral e mundial, a Pop Art aplicava modalidades diversas para expressar sua aplicação, e além das variadas individualidades se caracteriza por toda uma rede de marcas complexas e bem conhecidas, sendo a principal destas a recusa ostensiva de qualquer esteticismo ou expressionismo lírico-subjetivo, uma vez que se buscava uma forma de não demonstrar personalidade, segundo exposição de Dubois (1993).

De acordo com explicação de Costa (2008), a legitimação da fotografia em museus ao se aplicar a arte pop surge como segunda via de aplicação por meio da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas com aplicação de um caráter experimental que foram desenvolvidas durante as décadas de 1960 e 1970.

Importante considerar, talvez, que essa tenha sido uma forma de estratégia aplicada em tal tipo de ação que pressupõe planejamento com foco em objetivos definidos claramente, assim, os artistas que passaram a usar a fotografia naquele momento não apenas estavam imbuídos de aplicar uma afirmação da especificidade do *medium*, bem como não se interessavam tampouco na discussão do estatuto artístico da fotografia.

A imagem fotográfica passa a ser um instrumento privilegiado por estes artistas para colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte e neste momento em que se assimilaram essas diversas formas de proposições artísticas é que se percebe que o museu abre espaço, sendo em muitos casos, talvez, aceitas uma ou outra fotografia, que não aquela considerada artística pelos cânones do modernismo.

Assim, se primeiramente era a fotografia que vivia em uma situação de busca para a arte, na contemporaneidade se tem a arte insistindo em se impregnar de certas lógicas, fossem estas formais ou conceituais, de percepção ou mesmo de ideologias que fossem próprias da fotografia, seguindo entendimento de Dubois.

Nesse aspecto, Costa (2008) reforça que a introdução da fotografia nas práticas artísticas contemporâneas implica uma visão consequente de sua aceitação e incorporação ao museu, e que apenas após os anos 1990 começa a ser mais bem dimensionada, em perspectiva histórica ou mesmo em função das implicações teóricas que suscita.

Cada vez mais cresce a perspectiva de encenação e de formalização de diversos objetos de consumo, propiciando o estereótipo, aquilo que já estava pronto, seguindo o clichê, o cotidiano em representação de flores de latas de sopa, de Jackie, de Marilyn ou mesmo de Elvis em um interesse maior em tudo o que procede de diversas possibilidades de transformação ou mesmo de uma repetição, uma vez que a reprodução é o assunto do trabalho da Pop Art, que faz o emprego sistemático de diversas técnicas da serigrafia, bem como do fac-símile ou mesmo do transporte fotográfico.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que ocorre o desenvolvimento de quadros por repetições em séries de uma ou duas variantes, também se tem o abandono de uso de efeitos de espessura, de recobrimento, de palimpsesto, em busca de proposta de um culto da superfície, que se mostra mais opaca e imediata, assim, se tem maior superficialidade, que pode ser exemplificada por meio do

amálgama, da sobreposição das camadas, bem como das associações simbólicas de um Rauschenberg, por exemplo, Warhol que opõe com violência um princípio de isolamento simples dos objetos, não agrupa, não associa, recorta, faz um levantamento, separa elementos precisos e os explicita um a um, mesmo se estes surgem em série, a evidência se mostra codificada em uma demonstração mais crua, seca e despojada.

A relação entre a Pop Arte e a fotografia pode ser demonstrada por meio de uma grande série acerca de temas sobre a Morte e desastres, inteiramente elaborada a partir de fotos de reportagem espetaculares, sendo esse aspecto algo exemplar a esse respeito por mostrar em visões repetidas e sucessivas, as imagens de acidentes de automóveis, de trens, de aviões e até do uso da cadeira elétrica o que leva a possibilidade de ver esta relação como não apenas e nem simplesmente utilitária, nem estético-formal, sendo quase ontológica, uma vez que essa última quase exprime a "filosofia" da primeira em que Dubois (1993) explicita que a Pop Art é um pouco a polaroide da pintura e podendo, em muitas vezes ser associada com o hiper-realismo.

A relação entre arte e fotografia não opera a partir de então com os mesmos eixos, mesmo que tais comparações sejam vistas como superficiais, fica claro o desafio mundial de ser bem diferente, tendo como primeiro objetivo do hiper-realismo não fazer a reprodução, mas a representação, o que passa a se constituir em se tratando em um Chuck Close ou um Richard Estes, de representar os meios da representação, em especial por uma acentuação dos elementos constitutivos desta.

Nesse aspecto, segundo entendimento expresso por Dubois (1993), o hiper-realismo usa o excesso de mimetismo, aplica de forma demasiada da evidência da representação e acrescenta-se, ainda, o uso excessivo do exagero figurativo, fazendo um exagero à figuração.

Pode-se dizer que com base em Dubois (1993), que o hiper-realismo constitui o original com base em uma reprodução, ou ainda, que o hiper-realismo representa por um aspecto histórico o entrecruzamento das relações entre foto e arte, fato que implica um movimento exatamente inverso do pictorialismo, tendo em foco que neste último a pintura se esforça por se tornar mais fotográfica que a própria foto, fazendo com que o excesso de pintura seja retratado no excesso da fotografia.

3.2.5 Os "Novos Realistas" e os "artistas do cotidiano irrisório"

Segundo exposição de Dubois (1993), entre 1950 e 1970, a Europa, em especial a França apresenta uma nova forma de arte, que surge paralelamente a esses movimentos americanos denominados de Action Painting, Pop Art e Hiper-realismo e esta arte europeia foi rapidamente instituída pela crítica.

O mesmo autor acima citado explicita que, em primeiro lugar, se tem nos manifestos de Pierre Restany sobre Les nouveaux realistas (1960-1965), a primeira geração dessa arte envolvendo os nomes de Yves Klein, assim como os de César, de Arinán, de Tinguely, de Spoerri e outros.

Sob a denominação variável de Nova Figuração, se tem entre os anos de 1965 a 1970, a considerada figuração narrativa, Figuração livre, Mitologias cotidianas, em que artistas tão diferenciados como, por exemplo, V. Adami, R. Adzak, E. Arroyo, L. Cremonini, Erro, G. Fromanger, J. Kermarrec, P. Kiasen, J. Monory, J. Rancillac, A. Recalcati fazem parte.

Todos esses artistas, de variadas maneiras acabaram por manter relações mais ou menos estreitas e intensas com a fotografia, sendo óbvio que não se tem como apresentar aqui todas as modalidades dessas relações.

Expondo o trabalho de Yves Klein, por ser uma figura um tanto meteórica, visto que morre aos 34 anos em 1962, e o seu valor foi pouco reconhecido, mas se mostra célebre por seus inúmeros mano-cromos feito de forma bi ou tridimensionais, bem como seus azuis (além-mar "IKB"), além de seu trabalho com os materiais atmosféricos em que representa a chuva, o vento, o fogo, acrescentando-se, ainda, as arquiteturas do ar que antecipam algumas obras de Land Art, pinturas com lanças-chamas ou bicos de gás, em que se têm efeitos de "transmutação" dos materiais no sentido quase alquímico segundo exposição de Dubois (1993), como quando da bomba final da Segunda Guerra que em Hiroshima faz com que haja corpos desintegrados em representação de sombra expressa em pedra pelo clarão atômico, bem como por Antropometrias, cujos corpos de mulheres nuas surgem tanto quanto corpos besuntados de tinta azul fresca, que Klein usa como pincéis vivos em ações públicas, denominadas de "pré-happenings".

Dessa forma, Klein por meio de sua atitude acaba sendo regido por um ato e por um traço que implica o ícone em sua forma mais arcada, por ser este artista o

que desempenha um papel tão central quanto o próprio Duchamp, conforme expõe Dubois (1993).

3.2.6 A fotografia e as artes conceituais e de evento dos anos 60 e 70

Ao final da década de 1960 surgem as relações entre a imagem técnica e uma arte conceitual, da qual Ursula Meyer em uma Introdução de Conceptual art (1972) explicita que ao longo de um período propicia um modelo analítico em avaliação deste fenômeno, exemplificando que a câmera e a fotocopiadora fazem registro mudo de arte e apresentam uma razão de ser interior em uma poética que se mostra particularmente interessada em aspecto documental de operação artística.

Essa autora tece comentários sobre operações de artistas como: On Kawara, cujo Levantei-me (1970) é apresentado em registros contínuos de diversos fatos cotidianos da vida; Douglas Huebler, que associa mapas e diagramas, para quem os instantâneos são propostos como “receptáculos” de suas concepções; Hans Haacke, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, que aplicam a fotografia apenas como um mero registro; ao lado de Jan Dibbets, que aplica na imagem técnica efeitos de trompe-l’oeil; Edward Ruscha, cuja obra Vinte e seis postos de gasolina (1963) lança mão da câmara para produzir “fatos naturais” que são retirados e feitos sem qualidade estética, conforme registros de Fabris (2009).

A fotografia como foco de documento trivial em relação à arte conceitual, mesmo após trinta anos, ao ser analisada por André Roullé é vista como retomada de características que apresenta como o formato pequeno, o uso de preto e branco em uma simplicidade compositiva, que também se associa com o papel desempenhado em auxiliar a significar o essencial da obra que está em outro lugar.

Dessa forma, Fabri (2009) explicita que a fotografia usada pelos artistas conceituais tem características que permitem problematizar uma relação que pode ser de maneira aparente fácil de ser determinada em face de um grupo de fatores entre estes a leveza e a fragilidade da consistência do material, em que o menor investimento é exigido, ao lado do déficit de legitimidade artística, por ser a fotografia um fenômeno que surge como fundamental ao longo do final da década de 1960, por meio da diminuição do objeto em favor de atitudes e processos.

O autor complementa que o desafio de empregar a matéria de forma paradoxal e de inventar uma arte que seja fundamenta em maior economia de meios possíveis propõe ao artista conceitual o uso da imagem técnica, segundo o que apresenta Sol Lewitt em ser provável a aplicação de ideias através de números, de fotografias e de palavras ou outra forma que o artista escolha, tendo em vista que a forma não apresenta relevância.

Nesse aspecto, a fotografia é aplicada pelos artistas conceituais em face de sua materialidade e funcionamento que podem situar esta arte em oposição aos valores pictóricos tradicionais que se apresentavam em xeque.

Seguindo essa abordagem, a arte conceitual se mostra como uma reflexão relevante que surge como herdeira da arte conceitual expressa por Duchamp em uma corrente artística manifestadamente no campo de ideias, em que o conceito de obra de arte se vincula com a materialidade, tanto quanto o fazer artístico que se relega ao segundo plano.

Como herdeira da arte conceitual emergente da Europa e dos Estados unidos ao longo dos últimos anos da década de 1960 e primeiros anos da década de 1970, se tem na arte conceitual um aspecto relevante em reflexão por ser esta arte a que rejeita os códigos tradicionais em proposta de abranger diversas manifestações artísticas em meios diversos de transmissão de significados em aplicação de mapas, de fotografias e de textos, bem como de aplicação de filmes e vídeos, além de cópias de documentos em ações e construção de processos artísticos.

A aplicação de novas linguagens é decorrente de consequência da compilação da arte conceitual em desenvolver projetos artísticos que associa o público em deixar de lado a postura de observador passivo diante de uma manifestação artística, tendo em vista que o público era convidado a refletir em aspectos que consideravam novas formas e critérios de avaliação do que se apresentava como arte em aplicar na obra específica o que o mundo representava ou de que forma estava inserido.

Alessandri (2014) explicita que se torna importante expor as considerações acerca do conceito de instalação, tendo em vista que se trata de uma abordagem do campo da arte, cujo enfoque está nas relações propostas entre obra, observador e o espaço em que esta está inserida, o que permite considerar que Marcel Duchamp, Arte Pop e Arte Conceitual foram precursores do surgimento do conceito de

instalação, principalmente no se vincula com a relação estabelecida entre o público e a obra.

Diversas são as correntes de criação artísticas, como: Pop Art, Hiper-Realismo, Novo Realismo, Nova Figuração, Arte cotidiana ou do irrisório, que de acordo com Dubois (1993), tiveram relações privilegiadas com a fotografia e que são acompanhadas de forma rápida do período de 1960 a 1980, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.

Assim, de forma mais precisa se tratará de ver no que se segue, de maneira rápida e sintética, como são as relações de práticas artísticas contemporâneas, como a arte conceitual, a arte ambiental, que envolve a Land Art e a Earth Art, bem como a arte corporal, também denominada de Body Art e a arte de evento, considerada em Happening e Performance com a fotografia.

Dubois (1993) explicita que, de forma geral, as práticas artísticas expostas acima, sem distinção, propiciaram no princípio que as fundamenta, em acordo com uma lógica que é, também, exatamente a da fotografia, ou seja, a lógica do índice, de forma que se tem, portanto, entre a fotografia e as diversas práticas que serão evocadas aqui, essa primeira relação, em comparação primária e, ao mesmo tempo fundamental, de princípio, em que o fundamento comum denominado de "o índice", isto é, a impossibilidade de pensar o produto artístico sem nele inscrever também o processo do qual é o resultado.

O mesmo autor complementa que na arte conceitual, embora não desempenhe um papel de primeiro plano, ao ser comparada com a linguagem verbal, por exemplo, permite ver o trabalho do grupo Arte e Linguagem, em que a fotografia se mistura, às vezes, de maneira direta, como nos trabalhos de Douglas Huebler (*Duration pieces*, *Variable pieces* e outros), por meio dos quais ele utiliza a série fotográfica em modificação permanente ou nos mais conhecidos trabalhos de Joseph Kosuth, em que as Investigações, na maioria das vezes, abordam a reunião lado a lado das três ordens de representação de uma mesma realidade.

Desse modo, Dubois (1993) explica de forma simples por meio da muito célebre *Uma e três cadeiras*, que é a obra arquetípica da arte conceitual, ou *Uma e três caixas*, ambas de 1965, em acordo com a figura que segue exemplificativa.

Figura 2 - Uma e três cadeiras



Fonte: Joseph Kosuth (1965)

A figura demonstra de forma justaposta um objeto real, no caso cadeira e caixa, em que uma imagem fotográfica em preto e branco de tamanho natural desse mesmo objeto surge impressa e ampliada, em um painel do mesmo tamanho, sendo esta ainda uma representação linguística desse mesmo objeto, uma vez que o termo que o designa no dicionário é acompanhado de sua definição fonética e semântica.

Assim, diante de tal atitude, a foto expressa a mesma condição que a linguagem verbal ou que o referente do objeto, para uma atuação conceitual da própria noção que envolve o entendimento de representação, conforme exposição de Dubois (1993).

Num dos trabalhos mais conhecidos de J. Kosuth, Uma e três cadeiras (1965), a importância da fotografia precisa ser buscada também em outro índice (Figura 2). Nele, o artista apresenta uma cadeira em três formas, primeiro na forma de uma fotografia, segundo na forma do original da cadeira representada na fotografia e terceiro, na forma de uma descrição lexical da palavra “fotografia”. O signo (a imagem fotográfica) é, portanto, um índice fotográfico do seu próprio objeto, justaposto com a foto.

Desse modo, segundo exposição de Fabris (2009), os artistas conceituais e Kosuth utilizam a fotografia em realização de uma verdadeira inversão da natureza acerca do que é apresentado. Assim, as obras tradicionais se apresentam como coisas visuais, aplicando material e são, formalmente, finalizadas, em proposições

conceituais que são atualizações contingentes de princípios ou de problemas, cuja existência é virtual.

Esse entendimento tem base no formalismo, no qual a fórmula de Kosuth se fundamenta na arte como ideia em que se tem o conceito constituído por meio da obra em si, ou seja, a arte como ideia, que entretanto sugere que o processo criativo precisa ser constituído na transformação da própria ideia de arte, uma vez que a arte é entendida como ideia.

A Land Art, Earth Art e Arte-paisagem, como práticas da arte ambiental são colocadas diretamente e de maneira particularmente interessante sobre a questão da relação com a fotografia, uma vez que se sabe que esse tipo de trabalho artístico é desenvolvido ao longo dos anos 70, fundamentado no princípio de tomar como objeto, ou seja, em ser entendido, ao mesmo tempo como quadro, suporte, material e como a própria obra, em que a paisagem e todos os seus elementos, segundo exposição de Dubois (1993).

Assim, fica claro que a fotografia surge longe de se limitar a ser unicamente um instrumento de reprodução documentária de certo trabalho ou que surge em uma visão de intervenção que era de imediato o pensamento, sendo integrada à própria concepção do projeto, a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada com função de certas características do procedimento fotográfico, tendo como exemplo tudo que se refere ao trabalho em relação ao ponto de vista expresso.

Até este momento se expôs que as relações entre a fotografia e a arte contemporânea surgem desde 1960, os dois grandes caminhos, aparentemente antitéticos, da representação, que por um lado são entendidas como Pop Art, Hiper-Realismo, Novo Realismo, Representação livre, Arte do cotidiano e do acontecimento, por outro envolvendo a Land Art, Body Art, Happening e Performance.

Dubois (1993) expressa que tanto por um lado a relação entre fotografia e prática artística se apresentava evidente logo de início, permitindo ajudar o desafio realista de um e de outro aspecto, como por outro lado esta relação seria algo incerta e até contraditório, tendo em vista que se abordavam práticas artísticas não apenas pouco preocupadas com qualquer forma de mimetismo figurativo, como também em buscar rejeição de conceitos ou ideias de representação.

O caminho básico do século XIX se mostra assim não mais como aspecto de que de alguma forma implicava a dimensão mimética da fotografia, que a aproxima da arte contemporânea, mas ao inverso da própria crítica dessa dimensão que busca ser pretensamente realista, tendo em vista que, por outro lado, as características de uma ordem diversa e mais epistêmica levam a fotografia a se aproximar de certas formas de arte que nem sempre são representativas, mas que se inspiram com força em uma lógica interna delineada. Dessa maneira, a foto não está mais em busca da pintura e a arte contemporânea inteira acaba por se tornar fotográfica em base de um sentido fundamentalista do termo, em acordo com explicação de Dubois (1993).

3.2.7 A foto-instalação e a escultura fotográfica

De maneira esquemática se pode dizer que a instalação fotográfica se fundamenta de maneira global pelo fato de que a imagem fotográfica, em si mesma, só tem sentido quando é encenada em um espaço e em um tempo determinado, ou seja, integrada em um dispositivo que a ultrapassa e que permite alcançar a eficácia.

Segundo Dubois (1993), o resultado da situação que implica o uso fotográfico envolve modalidades distintas e infinitas variáveis que surgem além das fotos com mensagens de valor em um espaço e tempo de apresentação bem determinado, em que se tem um lugar, um quadro, um ambiente, da mesma forma que um concebedor e manipulador, visto como o autor do dispositivo, que não é necessariamente o autor das fotos, nem um espectador, alvo mais ou menos direto da maquinaria, conforme Dubois (1993).

Dentro do âmbito da linha da fotografia surge uma instalação que pode integrar em seu fazer os recursos de um código fotográfico em combinação com outros meios e suportes, que se constituem em uma percepção mais fotográfica.

Assim, o ponto de vista expressa o conceito de instalação fotográfica não lida, necessariamente, como forma de imagens, mas que podem vir a ultrapassar o campo da clássica imagem fotográfica.

Desta forma, a concepção de instalação fotográfica pode vir a ser considerada justamente por ser possível em um desdobramento da fotografia expandida, rompendo com a expressão tradicional desta linguagem e, ao se

manifestar, é arte que pode aplicar diversos tipos de recursos em variados campos da cultura, das artes e dos meios de comunicação, mesmo que possa manter os seus conceitos e aspectos inerentes da própria fotografia.

Alessandri (2014) explicita que diante desta integração de formatos, de meios, de suportes e de linguagens se pode tornar importante a percepção de uma questão de hibridização das linguagens, tendo em vista que o significado maior implica tudo aquilo que é originário do cruzamento de espécies, ou mesmo tudo aquilo que pode vir a agregar o que é diferente.

Deste modo, Machado (2007) considera cada meio de comunicação em face deste dispor aspectos peculiares, e que o universo da cultura propicia a convivência e o contágio recíproco entre diferentes meios de comunicação e artes. Assim, se tem uma interferência que pode ser recíproca entre as especificidades de cada meio, o que pode vir a provocar, ao final, uma mistura que permite contaminação mútua entre as linguagens existente.

Dessa abordagem, como expressa Machado (2007), a distinção proposta entre os meios já não surge de maneira tão evidente, permitindo que os conceitos possam ser transportados de um lado para outro, da mesma maneira que as práticas e as tecnologias podem ser compartilhadas atualmente.

Tem-se, ainda, em Dubois (1993), a consideração de que a fotografia não pode ser vista e entendida apenas como uma imagem, nem apenas como um objeto, mas precisa ser observada como uma realidade física que pode ser tridimensional, que pode vir a ter consistência, bem como densidade, matéria e volume, o que de forma geral, pode ser encarada igualmente como uma escultura.

A quantidade de trabalhos que aplicam a instalação e a escultura desde aspectos mais simples até os mais complexos, nem sempre consegue evocar o grupamento e montagem, envolvendo serialização e montagem em um aspecto de conjunto fotográfico.

Os agrupamentos de trabalhos como de Annette Messager, por exemplo, Os retratos dos amantes, 1977, de algumas séries de Christian Boltanski, envolvendo Os 62 membros do Clube Mickey, 1972, bem como As crianças de Berlim, 1975, ou de Didier Bay, do qual se tem Meu bairro visto da janela. Assim, seria possível evocar igualmente as montagens perturbadoras de autorretratos sequenciais de um Urs Lüthi ou os seriais de um Klaus Rinke nos anos 70.

Ao lado desta forma, em composições constituídas em formato grande com várias imagens, se tem ao mesmo tempo aspectos sutis e irrisórios, em que surgem as autoencenações de Gilbert e George.

Também se podem expor, ainda, os alinhamentos muito rigorosos de Benhard e Hiila Becher, de vocação tipológica e que fazem surgir, apenas pela disposição, as analogias e as variantes fundamentas em um mesmo tipo de construção arquitetural inspirada no universo da arqueologia industrial, segundo expressa Dubois (1993).

O mesmo autor exemplifica que a fotografia, a arquitetura, a instalação são todas as três máquinas de ver, ou seja, de modelar o real e de construí-lo por meio de relações de normas de percepção, em que se podem racionalizar por uma formalização mais ou menos totalitária, tendo em vista que a fotografia e a arquitetura são aspectos que podem ser aplicados como máquinas de poder, em uma maneira diversa e polimórfica em estrutura.

3.3 SISTEMA FOTOGRÁFICO EXPANDIDO

De acordo com o ensaio denominado “O fim da arte” de Danto (2014), se retoma o argumento de que a arte vive em esgotamento de energias, ao menos em aspecto que envolve a vocação desta em área mais elevada, em face da identificação que tem com o movimento da história.

Segundo explicação de Quilici (2014), o próprio conceito de arte tem, de forma gradativa, se exaurido em espaço, que passa a ser ocupado por trabalho mais conceitual e filosófico da consciência, apresentando um argumento que pode ser estranho inicialmente, para quem está envolvido com diversas manifestações atuais, mas que de forma diversa não permite perder a luz acerca de outros fenômenos.

Assim, não se vive um fim da arte, mas um momento em final da história da arte, conforme expõe Belting (2014 apud QUILICI, 2014) ao defender que seria necessário entender a singularidade desse novo momento a partir de outros referenciais, o que poderia, em parte, justificar o intenso diálogo das teorias da arte com a filosofia, com a antropologia, com a psicanálise e outras áreas, como uma maneira de expandir uma cena ou mesmo de expandir um campo teórico.

No entanto, trata-se, ainda, de um pensamento e de uma teoria que atuam em confronto direto com aspectos que os desafiam diretamente, sendo importante perceber novas perspectivas e se vinculam com a elaboração conceitual constituinte da própria ação artística.

Nesse sentido, as teorias em usos singulares se deparam com referências, com conceitos que entram em composição com outros procedimentos práticos, existenciais e experimentais, segundo Quilici (2014) explicita, nos quais se tem a liberdade por meio dos agenciamentos que podem vir a favorecer o arejamento de elaborações culturais e do pensamento na sociedade.

De acordo com a colocação expressa de Müller-Pohle (1985)³:

Mas devemos olhar para a situação com um olhar mais simplista. Para a arte do século 19, a fotografia nada mais era que um vírus, um intruso herético que ameaçava perturbar o sistema e romper o equilíbrio – e buscava fazê-lo num sentido ideológico, fundamental. Ao passo que todos os conceitos estéticos anteriores haviam se preocupado com a ideia básica de *beleza*, com a representação do verdadeiro ou do divino, do harmonioso ou do decorativo, a fotografia subitamente propôs uma avaliação completamente diferente: uma imagem não era mais considerada “boa” (ou “de qualidade”) se era apenas “bela”. Ela agora tinha que oferecer algo novo, algo surpreendente, algo improvável – de fato, ela tinha que conter algo que veio a ser chamado de *informação*. Beleza tornou-se um sinônimo para redundância e uma consequência da informação; e a ausência dela tornou-se um eufemismo de tédio.

A fotografia, conforme explicita Thomas S. Kuhn (1991, p.82), afetou:

[...] uma mudança do paradigma estético, uma reorientação que a distanciou do princípio de beleza e a aproximou do princípio da informação/inovação. E mesmo que, inicialmente, os pintores tenham abraçado esse novo princípio mais que os próprios fotógrafos, o papel revolucionário e paradigmático da fotografia no sistema das artes visuais é indisputável: a fotografia concedeu à arte o mérito da informação.

A arte pode ser analisada e apresentada por meio de um modelo tripartido, envolvendo o emissor, a mídia e o receptor, tendo em vista que esta é uma forma de comunicação possível da mesma maneira que outras, conforme o pensamento de Müller-Pohle (1985).

Ao usar os termos produção, distribuição e consumo de informação para a arte se tem em conta que: “o problema da informação pode ser considerado como parte de uma *economia da informação* compreensível”⁴.

³ Tradução a partir do texto original de Andreas Mueller-Pohle “**Photography: Today/Tomorrow**”, vol. 6, n. 1, jan/fev/mar 1985. Traduzido do alemão por Jean Säfken..

⁴ Ibidem.

O processo criativo preconiza a produção, conforme explicita Müller-Pohle (1985), por poder atingir quatro aspectos que se relacionam com a produção de informação, ou seja, o produtor considerado como o fotógrafo, o aparato que implica o uso do aparelho produtivo (*hardware/software*), aliado ao uso de energia direcionada, no caso a luz e, por fim, o objeto ou matéria a ser registrada.

O mesmo autor acima citado explicita que para a distribuição é preciso delinear os fatores já citados para que se produza a fotografia, o que leva a assumir que a fotografia, denominada pelo autor de Informação X, não teve fins privados ao ser produzido, mas um propósito de consumo público, uma vez que tal arte se mostra introduzida ao público por meio de uma mídia, sendo esta uma revista ou uma galeria, bem como outras tantas, que também se vinculam com a forma como a informação é introduzida para o público.

Essa abordagem é confirmada por Fernandes (2002, p. 11), ao enunciar que:

[...] seja pelos museus e galerias, seja pelos colecionadores, pelos artistas visuais que estão aprendendo (de novo) a incorporá-la em seu trabalho, seja pelos próprios fotógrafos, que estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circulação de imagens fotográficas.

Duas consequências são possíveis de serem propostas, conforme explica Müller-Pohle (1985), em que se tem na primeira a condição de que a informação estética pode ser transformada em informação estético e política, seguida da segunda consequência, que envolvem a percepção de que o contexto e o *background* da própria mídia permitem uma propagação de informação, o que também leva a possibilidade de que esta informação pode vir a ofuscar a mídia que a distribui.⁵

Segundo Müller-Pohle (1985) complementa, o público é alcançado pelo consumo, tendo em vista que este consumo não é apenas mais uma Informação X, mas também uma outra informação que pode ser denominada de uma Informação X' (xis linha).

Assim, o consumidor é o indivíduo que, para Müller-Pohle (1985), consome a informação, uma vez que o crítico de arte se apresenta também como um consumidor da informação, sendo este visto ou comparado como qualquer outro destinatário, tendo em vista o fato de que o crítico não apenas recebe a informação

⁵ Ibidem.

como a diferencia de outras peças de informação, conforme pode por meio de diversos critérios de identificação fazer ou estabelecer diferenciações ou comparações.

O fotógrafo, de forma diferente de outros produtores de imagem tradicional, que geram meios produtivos para si próprios, passa a ser percebido como um usuário, segundo afirmação de Müller-Pohle (1985), por ser este profissional o que aplica os meios produtivos disponíveis que tem.

O processo de feedback mútuo que se estabelece entre o fotógrafo e a indústria da qual este profissional faz parte são descritos por Vilém Flusser, filósofo tcheco, que em 1950 foi naturalizado brasileiro, sendo autor, também, dos livros: *Imagens técnicas* e *Filosofia da caixa preta: elementos para uma futura filosofia da fotografia*

O autor acima citado expõe que as câmeras são programadas por meio dos *softwares* que usam para produzir os aspectos de imagem que correspondem a determinadas convenções. Assim, tais convenções podem se tornar mais exatas e diferenciáveis por meio do próprio processo de *feedback*, uma vez que este processo permite o uso de um código, em outras palavras (FLUSSER, 2002).

Denominando essa máquina, que produz imagem técnica, de caixa preta, Flusser (2002) explicita que é impossível conhecer tudo que se passa dentro desta caixa, uma vez que se desconhece a formação de imagens, em especial as técnicas por não se saber decifrar tais imagens. Esse enfoque, de acordo com Fernandes (2002), demonstra a finalidade de que se deve remeter a ideia de magia e mistério, na contramão de outras teorias, uma vez que estas abordam a relação realidade em oposição à representação, privilegiando o aspecto do documento fotográfico.

A fotografia, para Fernandes (2002), acaba por superar o aspecto que implica divisão de cultura e ciência, bem como tecnologia e arte em reafirmação da ideia de Flusser.

Assim, segundo Fernandes (2002), as imagens técnicas podem experimentar o conhecimento técnico, bem como o comportamento técnico que pode vir a transformar a consciência histórica em direção a uma consciência mágica, isto é, em ser capaz de substituir a capacidade de conceitos por constituição de capacidade imaginativa.

Nessa perspectiva se tem que a tese de Flusser sustentada por Müller-Pohle (1985) acerca de que a imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa

preta, de forma que Fernandes (2002) acrescenta que os leitores em um significado amplo deste temos, precisam aprender como ler e como desmontar uma obra para, então, ser capaz de a reconstruir.

Flusser (2002) explicita que o universo é envolto em pontas dos nossos dedos, que são feiticeiros. Em outras palavras, ao serem utilizadas teclas que podem desenvolver ações e por um lado serem vistas como simples e, por outro, serem entendidas como complexas, ou seja, ao se apertar teclas se podem produzir ações simples ou mais complexas em processos que podem ou não serem controláveis em uma perspectiva sistêmica.

De acordo com Flusser, se o aparato técnico deixa de ser opção para ser visto como obsessão do usuário é importante que haja uma visão de liberdade em escolhas pessoais que se vinculam com os objetos do universo visual que se busca fotografar.

Tal aspecto pressupõe que o homem, sendo esta condição ampliada para toda a humanidade, conforme expõe Bernardo (2002), acaba buscando o uniforme em aplicar ao aparelho aspectos que sejam funcionais.

Nessa mesma linha de entendimento Fernandes (2002) afirma que o pensamento de Flusser objetiva uma tentativa de compreender o que ocorre dentro da caixa preta, denominado assim o aparelho fotográfico, uma vez que este aparelho apresenta um programa que, em face da natureza técnica e construtiva, se mostra como condição de limitador para o fotógrafo, tendo em vista que este acaba por obedecer somente ao programa imposto, que segundo o autor é denominado de “funcionário”, tendo em vista que segue as ordens expressas pelo fabricante dos equipamentos.

Essa visão é considerada para quem apenas atua com o uso de um programa, ou seja, se mostra como fotógrafo-funcionário, sendo entendido como um respeitador dos programas pré-estabelecidos em conduta que acaba por levar a uma condição de resultados visuais considerados como previsíveis.

Assim, o fotógrafo precisa ter um ponto de vista específico e consistente, conforme expressa Müller-Pohle (1985), o que permite compreender que este profissional artista tenha que delinear um estilo próprio, sendo necessário escapar da obediência que é imposta de forma arbitrária pelo sistema imposto pela câmera.

Nessa linha de entendimento é importante que haja a quebra de paradigmas, uma vez que é esta quebra que propicia a construção de um estilo

particular a sobreviver. O mesmo autor acima citado expressa que para não afundar, na absoluta infinidade e arbitrariedade de possibilidades visuais, é necessário que se desenvolva um estilo ou mesmo que seja este uma variação de outro estilo ou retrocesso deste⁶, sendo esta condição comprovada por meio de exploração das técnicas fotográficas, que podem ser usadas de forma redundantes ou mesmo podem ser aplicadas até o seu último momento.

Müller-Pohle (1985, p. 60) acrescenta que:

Em termos da história fotográfica: Com a fotografia já tendo “inventariado” o universo visual (Documentarismo), “investigado” o universo visual (Visualismo), e finalmente, tendo “se inquirido” a si mesmo (Conceitualismo), o Fotografismo representa, hoje, a estética de uma técnica visual exaustivamente explorada que ascendeu de uma estratégia fotográfica igualmente exausta.⁷

Ao longo da década de 1970 se tem uma questão que é levantada por Müller-Pohle (1985), em que se questiona acerca do que são as denominadas estratégias contemporâneas expandidas, e em qual contexto estas podem ser colocadas⁸, sendo aspecto que se apresentou como irrelevante em face de que as questões propostas neste período não se vinculam com a origem de estratégias específicas artísticas ou fotográficas, mas com os objetivos destas estratégias e em delinear os horizontes destas.

Por meio da crítica vinculada com a situação de imagem técnica se tem por exposição de Fernandes (2002) de que foi Flusser quem ancorou de forma mais consistente a ideia de fotografia expandida, colocando em foco a crítica à questão da imagem técnica relacionada com a fotografia, tendo em vista que Flusser (2002) explicitava que a fotografia se constituía em um denominador comum entre conhecimento científico, vivência e a experiência de todos os dias.

Segundo Fernandes (2002), Flusser por meio de sua crítica se vincula com o uso repetitivo e excessivo do programa do dispositivo fotográfico, de forma que tal aplicação na imagem fotográfica acaba por levar a uma padronização da visualidade, explicitando ainda que o criador é aquele que consegue perpassar interior da caixa preta em subversão de regras .

Assim, ele propõe que aquele que consegue desenvolver um trabalho com categorias não previstas pela concepção do aparelho propicia uma fotografia que

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

pode ser vista como fotografia expandida. Nessa abordagem, o artista produz um processo de imagem e não somente segue o que é proposto por um programa, tendo em vista que sem penetrar o interior da “caixa preta”, tal artista se mostra como um ignorante da linguagem que quer aplicar.

Para o mesmo autor, o fotógrafo precisa conhecer de maneira profunda e íntima as regras dos fabricantes, mas não apenas acerca de aspectos que se vinculam com a máquina, sendo tal conhecimento expandido para o filme, para os produtos químicos aplicados, para os *softwares* e outros aspectos que se vinculam com a fotografia, explicitando que apenas por meio desse conhecimento é possível ultrapassar os limites da máquina e interferir em funções desta.

Este tipo de compreensão pode ser visto no trecho transcrito de Fernandes (2002, p. 14):

Pode-se verificar com essas ideias que os procedimentos e as poéticas do processo dos fotógrafos que buscam ousar em seu processo de criação não se esgotaram nesses quase 180 anos de história da fotografia. Para quem trabalha na direção da *fotografia expandida* sempre existirá potencialidades dormientes, mesmo quando é submetido à lógica do instrumento, o que torna viável a destruição dos modelos consagrados. Subverter o código impositivo é utilizar o equipamento, seus acessórios, o material sensível e os *softwares* com procedimentos contrários aos estabelecidos pelo seu produtor ou por sua tradição cultural. Aliás, para Flusser, o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico.

A fotografia expandida parte do conceito de que a comunicação implica troca de informações, segundo as abordagens expressas por Müller-Pohle (1985) e Flusser (2002), que se alinham em compreensão proposta por Müller-Pohle (1985)⁹ em explicação de que se tem um sistema de interesses e de motivações, em que:

[...] esta troca ocorre entre um sistema analisável horizontal (entre os participantes do processo de comunicação) e um vertical (entre os níveis de informação) cujas conexões são reguladas por critérios determinados pelos objetivos, interesses e motivações (e assim por diante) dos participantes. A percepção de tais objetivos, por meio dos critérios correspondentes, pode ser chamada de *estratégia*. *Estratégias da informação*, portanto, são procedimentos relativos à produção, transmissão e crítica da informação. Estes procedimentos devem ser analisados por cada um dos setores da comunicação. O que se segue aqui, então, é uma análise desta área da fotografia que se considera “arte”.

⁹ Ibidem.

3.4 FOTOGRAFIA EXPANDIDA

No Brasil, o uso da expressão fotografia expandida é visto em momento posterior ao uso da “fotografia construída”, momento em que se buscava aplicar uma denominação mais adequada em meio a muitas discussões e reflexões acerca do movimento que ocorria e do qual o termo usado não era capaz de contemplar.

Assim, em 1966 em um seminário denominado de “Panoramas da Imagem”, desenvolvido em São Paulo no espaço do Mube, conforme exposição de Fernandes em um pequeno ensaio intitulado *Descobertas e Surpresas na Fotografia Brasileira Contemporânea Expandida* se tem o surgimento da expressão aplicada.

De acordo com registro de Youngblood (1970), o uso da expressão fotografia expandida é apresentada pelo crítico Rubens Fernandes Jr., em 2002, ao expor sua tese de doutorado, sob orientação de Arlindo Machado na PUC-SP.

A expressão se fundamenta na base teórica de autores como Rosalind Krauss, no livro *A escultura em um campo expandido* de 1979, e de Gene Youngblood, que expôs o termo “cinema expandido”, ao longo da década de 1970, com foco em dar conta de uma quantidade de experiências híbridas, que desabrocharam neste momento, vinculando o vídeo, o cinema e a tecnologia digital em aplicação de teoria cibernética, bem como de uma aposta na indistinção entre arte e vida.

Para Youngblood (1970), discutir as transformações propostas pelo cinema expandido envolvia analisar acerca de como havia espécie de esgarçamento da linguagem cinematográfica que se vinculava com a produção entendida até aquele momento, uma vez que o conceito de cinema expandido envolvia a possibilidade de exploração de novas formas de mensagens que são existentes no cinema, além de propiciar exame em aplicação de algumas das novas tecnologias que permitiam a produção de imagens e que propiciavam novas formas ou novas capacidades de percepção que o homem poderia ter em experiências visuais.

Dentro deste campo denominado de expandido, complementa Quilici (2014), de que o conceito se vincula ao artigo da crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss de 1979, em trecho denominado de “Sculpture in the Expanded Field”, que foi publicado na revista *October*.

Por meio deste artigo, a autora buscava definir um novo tipo de práxis, que em princípio poderia ser difícil de enquadrar no termo “escultura”, tendo em vista que

este estava se tornando maleável de forma infinita, em oposição a atitude modernista, fundamentada no desejo de negação e de quebra com as escolas e movimentos anteriores em busca de propor o novo, ou seja, o considerado “campo expandido” como forma de nova estratégia.

Assim, não se trata mais de abordar as oposições, mas de propiciar maneiras de produção de composições em linguagens complexas, técnicas e, por isso mesmo, estas práticas acabam não se definindo pela adesão a um meio específico de expressão como a escultura, a pintura, mas acabam utilizando o trabalho com diferentes materiais e recursos como o uso de fotos, de vídeos ou mesmo em aplicação de ações em esculturas por meio de objetos ou outros.

Nesse sentido, o artista aplica e transita de forma vasta por várias linguagens em busca de dar forma para as suas inquietações, o que leva Krauss a expor que tais procedimentos caracterizariam uma nova sensibilidade, que também se mostraria fundamentalmente distinta da “moderna”.

De acordo com Krauss (1988), a escultura inicialmente era vista como arte que deveria ser colocada em um pedestal, dentro de um determinado espaço físico que seria dotado de um aspecto histórico, pressupondo uma relação entre o objeto artístico, no caso a escultura e o contexto espacial em que se insere.

Como afirma Krauss, a escultura passa a ser entendida como uma representação comemorativa que se situa em determinado local e trata de forma simbólica acerca do significado ou uso deste espaço.

Aos autores acima citados se associa o texto fundamental para a conceituação de Fotografia expandida “Information Strategies”, do editor e artista Müller-Pohle, que é um dos autores fundamentais em foco desta pesquisa e que publica na revista alemã *European Photography* o artigo acima citado.

De acordo com Fernandes (2002), Müller-Pohle aborda sobre questões que despertam o interesse em compreender essa nova fotografia de forma mais intensa e mais comprometida com a atuação fotográfica.

Santaella (2013) expõe o conceito de Müller-Pohle de forma mais sintética, por ser este considerado como o pioneiro da terminologia em que define a fotografia expandida como a que quebra com a tradição visual fotográfica, considerada como original ao ampliar a órbita conceitual desta arte em relação à produção da imagem fotográfica. De acordo com explicação de Alessandri (2012), o conceito expresso do autor era o fazer fotográfico como pressuposição de diversas intervenções, tais

como um plano da produção da imagem por interferência realizada no objeto fotografado, ou seja, por meio do aparelho ou mesmo na fotografia em si, e até na distribuição das imagens fotográficas.

Dessa forma, o conceito de fotografia expandida pode ser exposto por Fernandes (2002, p. 19) no seguinte trecho:

A fotografia expandida é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas.

A existência da fotografia expandida segundo entendimento de Fernandes (2002), só foi possível em face de artistas considerados mais inquietos e arrojados, de forma que estes acabam por se tornarem protagonistas de um percurso de superação e de quebra de paradigmas que foi imposto por fabricantes, seja de materiais como de equipamentos, o que propicia surgir uma nova e exuberante fotografia.

Fernandes (2002) explicita que esta fotografia passa a não apenas questionar os padrões impostos por formas e sistemas de produção fotográficos, como ainda busca maneira de transgredir regras desse fazer fotográfico.

Dessa abordagem se tem que Fernandes (2002) acaba por afirmar que a fotografia expandida se mostra como aquela que tem foco no fazer, bem como nos processos e procedimentos utilizados para o desenvolvimento de trabalho com objetivo de produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras, tendo em vista que este tipo de fotografia acaba por subverter os modelos, por desarticular as referências sendo uma maneira desafiadora de execução da fotografia.

Alessandri (2011), em suma, explica que dentro do conceito de fotografia expandida é possível se considerar os diversos tipos de manipulação da imagem e de interferência possíveis nos procedimentos fotográficos, uma vez que estes propiciam ao código fotográfico aspectos inovadores em ampliação de limites em busca de provocar uma reorientação de paradigmas estéticos vinculados com esta linguagem o que permite que seja vista e entendida como uma atividade estética renovadora.

Dentro dos conceitos propostos para a fotografia expandida se pode ter vários tipos de intervenções, que oferecem uma perspectiva ou um caráter perturbador relacionado com a imagem final, tendo em vista que esta forma de fotografia aponta para uma reorientação de paradigmas estéticos em ampliação de novos limites ou mesmo de outros horizontes da fotografia, enquanto linguagem.

Fernandes (2002) afirma que o importante no registro fotográfico não é apenas executar o cumprimento das etapas do processo codificado, mas aplicar os contextos de produção em intervenções que ocorram antes, durante e posteriormente a realização de uma imagem fotográfica.

A atuação com a fotografia expandida, segundo exposição de Fernandes (2002), implica que sempre haverá possibilidades diversas para quem trabalha na direção desta arte, mesmo que seja tal fotografia submetida a uma lógica do aparelho ou mesmo do instrumento, viabilizando que ocorra a destruição de certos aspectos já consagrados, de forma que complementa este autor:

Subverter o código impositivo é utilizar o equipamento, seus acessórios, o material sensível e os *softwares* com procedimentos contrários aos estabelecidos pelo seu produtor ou por sua tradição cultural. Aliás, para Flusser, o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico (FERNANDES, 2006, p. 14)

Subverter a considerada matriz codificada conforme explicita Fernandes (2002) é operar dentro das brechas dos programas propostos, sendo este aspecto um dever que o artista tem em não se submeter às imposições do sistema do aparelho, uma vez que a fotografia é uma arte aberta e deve ser assim desenvolvida desde aqueles que a conseguiram mapear e a circunscrever em limites precisos, da mesma maneira que aqueles que a exploram em busca de ampliar a atuação como linguagem e como representação.

Nesse aspecto, a fotografia expandida passa a fazer parte de um projeto estético contemporâneo conforme explicita Fernandes (2002) em busca exatamente da diversidade e da liberdade sem limitações, por meio da qual se possa ter multiplicidade de procedimentos, tais como uma ampliação de novas formas do conhecimento humano, em que o mundo possa ser visto como algo complexo extraordinário e instável, em função de propiciar diversas manifestações imagéticas.

Estas manifestações contemporâneas exigem uma forma de leitura que seja desenvolvida de maneira mais aprofundada e diferenciada por parte do espectador

que tem na fotografia um suporte, pois as ideias são apresentadas de maneira que se tem proposta em uma lógica processual com foco em chamar a atenção, despertar o espectador, uma vez que há milhares de imagens propostas para as pessoas todos os dias.

Assim, os procedimentos técnicos podem apontar para novas questões conceituais da fotografia que não são suficientes somente em preocupação com a aparente quebra de uma referência fotográfica na autoridade aplicada como documento testemunhal.

O mundo visível real e imediato acaba sendo perdido por meio desta nova produção imagética, uma vez que não mais cabe à ordem das aparências, mas implica as diferentes possibilidades de propiciar o estranhamento dos sentidos humanos, tendo em foco o que Müller-Pohle (1985) apresenta em compreender que a fotografia surge de uma reflexão ampla e geral acerca de relações estabelecidas entre o aspecto da sensibilidade e do entendimento que se encontra em dimensões estéticas.

Krauss (2009) expõe que o campo permite estabelecer tanto um conjunto ampliado como também um conjunto finito de posições vinculadas que são relacionadas com o artista para que este ocupe e explore em seu trabalho diversas maneiras de organização que nem sempre sejam ditadas por condições de determinado meio de expressão.

A mesma autora complementa que a ampliação do campo, que caracteriza este espaço do pós-modernismo acaba por possuir dois aspectos inerentes e implícitos na descrição expressa acima, sendo o primeiro aquele que diz respeito à prática dos próprios artistas e o segundo aquele relacionado com a questão do meio de expressão, de forma que em ambos, as ligações das condições do modernismo passaram por uma ruptura que foi logicamente determinada.

Assim, se tem insistido que o campo ampliado do pós-modernismo propicia ocorrer em um momento específico da história recente da arte, como forma de ser evento histórico apresentando uma estrutura determinante.

Krauss (2009) explica que parece ser importante mapear tal estrutura e este tipo de trabalho se faz aqui. No entanto, por se tratar de aspecto que envolve um assunto de história é também relevante que se possa explorar um conjunto mais profundo de questões abrangendo aspectos que são mais do que o mapeamento e que envolvem o problema da explicação.

Assim, Krauss (2009) diz que se referem à causa seminal as condições de possibilidades que permitem com que a mudança para o pós-modernismo surja, bem como as determinantes culturais que implicam a oposição por meio da qual um determinado campo pode ser estruturado. Dessa forma, certamente, a abordagem proposta faz pensar a história, em um aspecto que difere das elaboradas árvores genealógicas, que são apresentadas por meio de uma crítica historicista, tendo em vista que pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar de forma diversa para o processo histórico, em uma perspectiva de estrutura lógica.

Assim, o campo expandido que foi gerado pela problematização do conjunto de oposições estabelecidas por meio de uma categoria modernista de escultura permite situar dentro dessa expansão a capacidade de que de maneira lógica surjam três outras categorias facilmente previstas, sendo todas em uma condição do campo propriamente dito e da qual nenhuma se mostra assimilável pela escultura, tendo em foco que a escultura não é apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes, o que pressupõe que haja uma permissão para pensar em outras formas, segundo entendimento de Krauss (2009).

4 CAMPO EXPANDIDO: A CONVERGÊNCIA DAS IMAGENS

Em junho do ano de 1855 o pintor belga Antoine Joseph Wiertz publicou no jornal *La Nation* um artigo intitulado “*La photographie*”. Em tom admirado, anunciava a máquina fotográfica como um nascimento que “a cada dia pasma nosso pensamento e espanta nossos olhos” e haveria de provocar mudanças sensoriais, estéticas e artísticas. “Essa máquina – pensava ele - em menos de um século, será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a prática, a paciência, o golpe de vista, o toque, a mescla, o brilho, o truque, o modelado, o acabamento, a realização.” Walter Benjamin (1994), no seu ensaio de 1935, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, um de seus mais célebres escritos, ponderava que, com a fotografia, o olhar assumiu as responsabilidades artísticas mais importantes, que antes cabiam às mãos, e a reprodução da imagem acelerava-se, ganhando importância expressivo-cognitiva comparável às palavras. Para ele, esteve contida na fotografia a virtualidade imagética.

Ao nos reunirmos em Londrina, em abril de 2013, no Seminário Campo Expandido: a Convergência das Imagens, cerca de 85 anos depois do ensaio benjaminiano, tivemos a ímpar possibilidade de discutir em profundidade a produção imagética e concentrar reflexões focando a linguagem fotográfica, suas novas características digitais, suas hibridações e a grande convergência entre fotografia e videografia. De que maneira repercute social e artisticamente a impregnância da imagem? O que implica culturalmente a super oferta verticalizada de imagens e mercadorias culturais, ao lado da emergência do ambiente da cibercultura, com as novas condições de portabilidade e acessibilidade na captação, difusão e edição de imagens e informações? Como repercutem esses cenários entre artistas, pesquisadores e críticos-curadores?

O Seminário reuniu um grupo de expositores, com muito a dizer e mostrar. Foram essenciais as reflexões de Lúcia Santaella, em sua conferência sobre o chamado Quarto Paradigma da Imagem, ou paradigma convergente. Ela considerou a dificuldade de categorizações e classificações para os fenômenos atuais envolvendo a arte, a cultura e os meios de captação, edição, difusão, recepção, troca e compartilhamentos, que colocam tendências plurais. Não faltam nomenclaturas, alertou ela, o que leva ao desconcerto e também os teóricos a “puxar a brasa para suas sardinhas”, exagerando em raciocínios, como o de que “a

fotografia morreu”. Santaella traçou-nos uma rigorosa linha de raciocínio, localizando quatro paradigmas: o pré-fotográfico, que trata dos processos artesanais de composição de imagens; o fotográfico, que passou a captar e trazer os traços do objeto focado; o pós-fotográfico, onde a imagem é produzida por programadores e o que chama de quarto paradigma, que compreende a hibridação da fotografia e da videografia, os constantes acasalamientos das imagens e sua penetração no cotidiano. Absorver, compartilhar e transformar são movimentos do quarto paradigma. A pesquisadora encara com serenidade esse elemento contemporâneo, considerando que nascimento e mistura são próprios dos signos, da linguagem e da vida, e que isso não desobriga os pesquisadores de estarem atentos e aprofundarem os vários campos, nem os artistas de estarem conscientes de que a arte tem o papel de regenerar e ampliar a percepção.

Mauricio Lissovsky proferiu a conferência “Fotografia e seus duplos: um quadro na parede”, focada no estudo das relações entre imagem e história, abordando as tecnologia da comunicação e a estética na imagem fotográfica. Considerando que uma nova história da fotografia nos revela novos caminhos humanos, ponderou que o tornar-se arte da fotografia emergiu à medida em que na pluralização da imagem, declinou seu sentido prático, seu lugar privilegiado nas representações. A era da reprodutibilidade técnica foi seguida pela era da simulação eletrônica, considerou Lissovsky, entendendo que as fotografias sacrificaram seu “corpo” para que a produção e reprodução da imagem pudessem existir socializadas no cotidiano, tornando-se, as próprias imagens, avatares, incorporações, promessas de corpo.

Um panorama de trabalhos estéticos contemporâneos interessantes em fotografia foi apresentado por Eder Chiodetto na terceira conferência do Seminário, “Fotografia: movendo fronteiras a golpes de luz”. Eder apresentou um conjunto de trabalhos que chamam sua atenção. Fez justiça ao seu ofício de pesquisador, curador e crítico, referenciando-nos com sensibilidade e inteligência.

As três mesas redondas reuniram experiências diversas com a fotografia. Giselle Beiguelman ponderou sobre as novas sinestesias entre os equipamentos, as pessoas e seus sentidos, combinando visão e tato, imagens e interfaces. Rosângela Rennó, seguindo as linhas que lhe trazem os materiais fotográficos descartados, resgatados de épocas e fontes diversas, apresentou-nos as novas apropriações que fez deles, em favor da redenção de pessoas e recuperação de traços históricos,

numa criação que lembra a prédica de Walter Benjamin de que nada deve ser considerado perdido ou historicamente desimportante. Rogério Ghomes propôs nova sensibilidade para memória, saudade, narratividade e potência da imagem. Pela hibridação da fotografia e do design, apresentou suas criações, apontando roteiros para sutilezas onde as imagens criam sinapses entre nossos olhos e espírito. Juliana Monachesi falou sobre a passagem, vivenciada em redação de jornal, da fotografia analógica e impressa para a fotografia digital e desmaterializada; da imagem com um referente no real para aquela fictícia e digitalmente construída, com seus impactos na cultura. Abordou a *remediação*, ou mútua influência dessas tecnologias. Rubens Fernandes Jr. E Claudia Jaguaribe, ao tratarem sobre fotografia expandida, resgataram o papel dos criadores, de seus processos e de seus questionamentos como elementos diferenciais, no que contribui também a reflexão de Ronaldo Entler, de que a imagem fotográfica não se define apenas em sua codificação técnica, mas pelos procedimentos de produção, bem como seus diálogos com a tradição e com os ambientes críticos e transformadores.

Sentimos o Seminário como uma contribuição em amplo sentido, pela atualidade da problemática, pela exploração conceitual, pelas vivências criativas que se entrecruzaram e pelo debate profícuo e ampla participação de estudantes, pesquisadores e criadores das áreas de design, comunicação, artes visuais e fotografia. Sentimos que as palavras “Convergência” e “Expansão” ganharam sentidos, campos e sujeitos da ação cultural.

4.1 O 4º PARADIGMA DA IMAGEM - LUCIA SANTAELLA

Entre especialistas nas questões relativas à imagem, têm surgido perguntas do tipo: “Será que a fotografia não existe mais?”. Parece impossível, mas eu ouvi isso o ano passado numa banca. “Será que a fotografia não existe mais?” Fiquei bastante perplexa. “Como será o cinema do futuro?” Outra pergunta que anda por aí. “A tradição do cinema experimental foi inteiramente engolida pela videoarte? Como se situa a arte digital no cenário dessas mutações?”

Alguns vêm dando nome de “Era pós-fotográfica” a esse complicado panorama. Ora, o pós-fotográfico foi uma nomenclatura que dominou nos anos 80, quando apareceu a computação gráfica, quando se deu então a entrada triunfal do

computador na cena da produção de imagens, o que me levou a produzir, na época, um estudo sobre os três paradigmas da imagem. Nunca imaginei que eu fosse voltar para eles, mas agora eles voltaram assim e romperam no meu projeto. Estou retornando para esse quarto paradigma.

Os três paradigmas eram: pré-fotográfico, fotográfico e o pós-fotográfico. À luz desse estudo e no confronto com as condições atuais da criação imagética, essa minha apresentação irá postular um quarto paradigma da imagem radicalmente híbrido, cujas características e consequências estéticas eu vou aqui, brevemente, apresentar para vocês.

4.1.1 O desconcerto dos teóricos e críticos

Especialmente nas áreas das imagens técnicas, tal como Flusser as batizou – e que eu prefiro chamar de imagens tecnológicas –, é tal a heterogeneidade e diversidade de produções na arte contemporânea, que, para os teóricos e críticos da arte da cultura, tornou-se impossível tomar como ponto de partida ou mesmo chegar, depois de muito esforço, a qualquer tipo de categorização, classificação ou rotulação. Eu mesma, que tenho uma mente classificatória inveterada, já perdi a esperança de conseguir classificar ou categorizar todas as tendências da arte atual. Os meios e processamentos de produção e pré-produção, os meios de emissão, visualização, exposição, distribuição, transmissão, difusão, os meios de armazenamento, arquivamento, recuperação e os meios de recepção, troca e compartilhamento são de tal forma variados que põem em falta as nomenclaturas orientadoras. Diante disso, o título de artemídia, que é o título que tem sido dado a essa pluralidade de tendências, é um título que não passa de uma generalização simplificadora e bem pouco sinalizadora. Isso não quer dizer que falem nomes, ao contrário, eles são abundantes. Vejam só: fotografia, cinema, vídeo, videoarte, instalações, interfaces interativas, *web* arte, *net* arte, ciberarte, arte digital, arte colaborativa, *performance* interativa, telepresença, arte robótica, realidade aumentada, realidade mista interativa, realidade virtual, arte do *software*, estética do banco de dados, arte móvel, bioarte, nanoarte, neuroarte, cienciarte. Pasmem. Eu não sei se isso aqui é exaustivo. Enfim, a nomenclatura é tão variegada que tem

levado os teóricos e críticos ao desconcerto. Têm falado coisas muito estranhas, os teóricos e críticos.

E há afirmações bastante inverossímeis em que cada um busca puxar a brasa para sua sardinha, em virtude das fronteiras que forja a partir do campo específico em que se insere, em que atua. Para uns, a fotografia morreu, muito embora estejamos em plena era da fotomania, na qual até crianças de 3 e 4 anos de idade já são capazes não apenas de tirar fotos, mas também de conseguir resultados razoáveis. Por isso mesmo é preciso dar razão a Lev Manovich (2001) quando ele diz que a fotografia, longe de estar morta, é algo semelhante a um vírus que se transmuta ininterruptamente. De fato, como um vírus, a fotografia acabou por se revelar como um código representativo incrivelmente resistente, que tem sobrevivido a todas as ondas de mudanças tecnológicas, o que inclui a computadorização de todos os estágios de produção e distribuição culturais. Para o autor, a persistência do código fotográfico reside em sua flexibilidade. Fotos podem ser facilmente misturadas com outras formas visuais, desenhos, *designs* em 2D e 3D, diagramas etc. Aliás, eu adoro a fotografia e costumo dizer que a fotografia é uma cartilha semiótica. Todos os meus cursos de semiótica começam com a fotografia, porque tudo que nós precisamos para ensinar os conceitos básicos de semiótica está na fotografia. E mais do que isso. Costumo dizer que a consciência de linguagem nasceu com a fotografia. Porque antes nós vivíamos um mundo idílico, ilusório, de que os processos de representação eram processos naturais.

Para outros teóricos e críticos, tudo agora virou vídeo. Na apresentação do livro de Philippe Dubois (2004) *Cinema, vídeo, Godard*, Arlindo Machado chama a atenção para o fato de que o vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações. Assim, ele pode estar presente em esculturas, instalações, multimídia, ambientes, *performances*, intervenções urbanas, até mesmo em peças de teatro, de dança também, salas de concerto, *shows* musicais e *raves*. Além de estarem associadas a outras modalidades artísticas e outros meios, a outros materiais e outras formas de espetáculo, as experiências em vídeo são efêmeras, dissolvendo-se nos mais diversos ambientes, o que provocou sua heterogeneidade sem qualquer possibilidade de padronização. Isso levou Dubois à caracterização do vídeo em duas direções: de um lado, obras que se assemelham ao cinema e à televisão, com roteiro, gravação e edição para serem transmitidas ao espectador em telas grandes

ou pequenas; de outro lado, o vídeo pode ser um dispositivo, ou seja, um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria que implicam o espectador em relações ao mesmo tempo perceptivas, físicas e ativas, abrangendo, portanto, muito mais do que aquilo que as telas mostram.

Entretanto, há também vozes proclamando que quase tudo pode se enquadrar sob o nome de cinema. Então, uns falam: “O que aconteceu com a fotografia?”. Outros defendem: “Não, tudo virou vídeo”. E aí outros dizem: “Não, tudo virou cinema”. Quando eu ouvi essas coisas, eu ouvi na sequência, uma depois da outra, eu falei: “Não, agora eu preciso entrar em cena”. Aí eu fiz essa pesquisa.

Há também vozes proclamando que quase tudo pode se enquadrar sob o nome de cinema. De fato, tendo o cinema na função de substantivo, os adjetivos pululam: cinema expandido, cinema sinestésico, cinema digitalmente expandido, cinema digital, *i-cinema*, cinema interativo, cinema quântico – eu não estou inventando, gente – neurocinema, cinema imersivo, transcinema, *soft cinema*, quase-cinema, cinema do futuro, cinema de museu, cinema de exposição, *live cinema*, machinima, *machinema*. De acordo com seus defensores, o cinema absorveu para dentro de si muitos dos conceitos de arte visual ou audiovisual, pois para ele convergem pintura, fotografia, literatura, teatro, *performance*, sonoridade, até transmutações que chegam a modificar o código genético do cinema.

4.1.2 O estopim para o tema

Agora eu já entro no trabalho, na pesquisa, que eu comecei em função desse estado de coisas que eu acabei de descrever. Enfim, despertou a minha curiosidade. O que é que está acontecendo? Então vamos lá, precisa pesquisar.

Tudo isso certamente tem me levado a pensar e o estopim para a proposta que faço nesta apresentação foi desferido depois de assistir a uma palestra de Philippe Dubois, no dia 14 de junho de 2012, sobre o tema de *Pós-fotografia e pós-cinema: as velocidades da imagem*. Essa palestra, ele deu em Monterrey, no México, durante o 2º Encontro Internacional de Arte: Significação, Signo, Tempo e Arte. O resumo da palestra, que expressa muito bem o conteúdo do texto, é o seguinte.

Adquirimos o hábito de opor, de maneira maniqueísta, o mundo da imagem fixa ao mundo da imagem em movimento, como se fosse uma divisão estabelecida e estabilizada. Nos anos de 1979-80, as coisas pareciam claras. De um lado, Barthes (1984) impunha o conceito de *punctum*, enquanto, de outro, a filosofia bergson-deleuziana do cinema impunha os conceitos de imagem-movimento/imagem-tempo, como se uma visão e outra não pudessem existir a não ser dentro de uma relação de recíproca exclusão. Nos anos 1990-2000, os regimes temporais da imagem se fizeram consideravelmente elásticos, tornando cada vez mais obsoletas e indiscerníveis as velhas divisões. Esta é, sem dúvida, uma das características mais importantes dos modos contemporâneos da imagem. Já não estamos mais no jogo “da foto contra o cine”. Estamos mais além, sempre entre os dois. Estamos, por exemplo, no móvel-imóvel ou no lento-acelerado (DUBOIS, 2012).

Mas eu pensei: “aqui no Brasil, nós somos antropofágicos, então nós não ficamos só na tradição francesa; nós vamos juntando as coisas”. Eu jamais pensaria o problema da imagem, hoje, apenas nessa oposição entre cinema e fotografia. E ele revela e denuncia uma falta de convivência com o que está acontecendo no universo da arte contemporânea. Então ele ainda está muito preso ao universo da fotografia e agora, recentemente, que ele entrou no universo do cinema.

Em primeiro lugar, ele chama essas imagens de pós-fotográficas e pós-cine. Eu acho isso no mínimo anacrônico. As expressões imagem pós-fotográfica, infográfica ou imagem de síntese foram utilizadas com bastante frequência nos anos 1980, quando o aparecimento da computação gráfica e das imagens fractais estava causando muita comoção cultural. O questionamento sobre o desaparecimento da oposição entre foto e cine e a expressão pós-fotográfico ter voltado a circular, quase 30 anos mais tarde, é não só indicativo de certo anacronismo, mas também sintomático de novas transformações no universo das imagens tradicionalmente analógicas, fotografia e cinema, que estão levando à emergência de questões que não estavam presentes no contexto dos anos 1980.

Só para vocês terem uma ideia do que significou nos anos 1980 a entrada da computação gráfica, eu, sempre muito transfixada nas novas tecnologias – aliás, eu gosto muito delas, mas elas não gostam de mim... Nós fizemos um curso com um rapaz que tinha – eu junto com o Arlindo Machado, Julio Plaza – acabado de chegar dos Estados Unidos e era craque em imagens fractais. Só para vocês terem uma ideia, nós fazíamos toda a programação X, Y, aprendíamos as regras fundamentais

da programação e deixávamos a imagem rodando no computador a noite inteira e, de manhã, nós acordávamos curiosos para ver que imagem tinha aparecido no computador. Só para vocês terem uma ideia da velocidade das transformações de lá para cá.

Além disso, é preciso notar que, embora critique a divisão entre foto e cine em prol de uma realidade intersticial para ambos, Dubois continua ainda preso ao universo da fotografia e do cinema, não obstante à enorme proliferação de manifestações das imagens artísticas contemporâneas que não se enquadram nessa linha de tradição necessariamente. Basta ver a fartura de nomes que aparecem – que apareceram e eu já citei – para caracterizar as misturas inextricáveis que hoje afetam o fotográfico, o cine, o vídeo e sobretudo a arte digital. Foi certamente a nomenclatura de pós-fotográfico utilizada por Dubois que me levou de volta, de um lado, a debates que se realizaram em nosso meio aqui no Brasil nos anos 1990 e, de outro lado, levou-me de volta a um trabalho que comecei a elaborar já no final dos anos 1980 e que foi publicado em partes até chegar à sua forma final em 1998. Está publicado no livro *Imagem: Semiótica Cognição e Mídia* (SANTAELLA, 1998).

No diálogo crítico, também com teóricos internacionais que, na época, enfrentavam os desafios introduzidos pelas imagens infográficas, tais como Couchot, Virilio etc., trata-se essa minha pesquisa daquilo que passei a chamar de três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. De 1998, por isso que eu não aceito que essa terminologia, pós-fotográfico, volte 30 anos depois como se ela não tivesse feito toda sua cena nos anos 1980. À luz desse estudo, considero equivocado o uso da nomenclatura de pós-fotográfico para o atual panorama das imagens. Essa nomenclatura foi importante nos anos 1980, quando se deu o surgimento da computação gráfica e das reviravoltas que ela provocou no paradigma fotográfico, que, na sua natureza de paradigma, não englobava apenas a fotografia, mas todo o regime de visualização baseado no registro de fragmentos da realidade perceptível. Então o paradigma fotográfico engloba – daqui a pouco eu vou fazer um resumo dos três paradigmas – não só a fotografia, mas todo esse regime de visualidade que vem da fotografia, cinema, televisão, vídeo, holografia.

4.1.3 Os três paradigmas da imagem

LS

JM

O paradigma pré-fotográfico inclui todos os tipos de imagens artesanais: desenho, pintura, gravura, escultura etc. O paradigma fotográfico se refere às imagens que, graças a uma câmera que captura parte do mundo visível, pressupõem uma conexão física e dinâmica entre imagem e objeto, ou imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro, do objeto que elas registram e indicam, mesmo nessas câmeras digitais, ainda se trata do rastro do visível.

Arlindo Machado escreveu um texto, com o qual eu concordo parcialmente – está lá no quarto iconoclasmo, eu não copiei dele, não, o quarto paradigma, o quarto iconoclasmo –, onde ele diz que a fotografia não é indicial, ela é simbólica. Não. Ela é indicial e ela é também simbólica e ela é também icônica. Essa coisa de ficar “não, ela é icônica, não é indicial”, isso é tudo bobagem de gente que não conhece bem semiótica.

O terceiro paradigma, o pós-fotográfico, designa as imagens sintéticas ou infográficas, imagens numéricas, que são inteiramente calculadas por algoritmos computacionais. Então são imagens que são produzidas por pessoas que nos dão muita inveja, porque não é todo mundo que programa.

A base para essa divisão, caracterizada por marcos muito gerais, foi extraída dos modos de produção da imagem e seus consequentes submodos – quais são os critérios que eu utilizei para esses quatro paradigmas? – que se constituem nos quatro níveis de que depende todo e qualquer processo de signos e de linguagem. Não só a imagem, qualquer processo de signo e de linguagem depende desses quatro níveis.

a) O nível dos seus meios de produção;

Isso aqui eu aprendi com Walter Benjamin. Ou matérias, suportes, tecnologias mediadoras. Toda linguagem é produzida com meios de produção históricos, isto é, meios de produção do seu próprio tempo.

b) o nível dos seus meios de conservação, armazenamento, arquivamento ou memória;

c) os meios de exposição, transmissão, difusão;

d) o dos seus meios e modos de recepção, quais sejam, no caso da imagem: percepção, contemplação, observação, fruição ou interação.

Comparando-se o comportamento de cada um desses níveis em cada um dos três paradigmas, o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico, foi possível examinar as mudanças que vão se processando em cada um desses níveis, para dar corpo e justificar uma ruptura na passagem de um paradigma para o outro. E é interessante que é uma pluralidade muito grande e uma diversidade muito grande nas produções atuais. Mas eu acho que isso aqui funciona como uma espécie de roteiro para podermos analisar cada uma dessas produções – isso é outro assunto. Transições entre os paradigmas.

Eu não fiquei só nos paradigmas. Eu estabeleci naquela época essas transições, quais sejam. De todo modo, o que é mais importante para a compreensão do quarto paradigma são as transições entre um paradigma e outro.

No caso da passagem do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico, a transição foi muito obviamente feita pela gravura, que deu início ao princípio da reprodutibilidade, antes da fotografia, assim como uma prensa de Gutenberg também já deu início à era da reprodutibilidade, antes da invenção da fotografia.

Na passagem do paradigma fotográfico ao pós-fotográfico – vocês nem imaginam quantos meses eu fiquei encucada com isso aqui até chegar a esta conclusão –, a transição foi realizada pela arte moderna dos impressionistas Mondrian e Pollock. De fato, o percurso da arte moderna, no seu objetivo progressivamente perseguido de ruptura da dependência da imagem aos objetos do mundo, foi responsável pela transição do paradigma fotográfico ao pós-fotográfico, na medida em que neste as imagens independem do registro de rastros do mundo visível.

E tem uma coisa incrível. Os primeiros cartões perfurados de computador... A arte moderna que eu coloco aqui... Todo o processo da arte moderna termina lá em Mondrian e Pollock. Mondrian na construção das formas e Pollock na questão da cor, da luz etc. Os primeiros cartões perfurados do computador, imagina, pareciam os quadros de Mondrian. Tanto é que as primeiras composições na computação gráfica imitavam quadros de Mondrian, ou seja, Mondrian já estava criando o regime de visualidade que viria com a computação gráfica.

Digno de nota neste trabalho sobre os três paradigmas – eu ainda não cheguei ao quarto, estou preparando o terreno – escrito nos anos 1990 é que, ao fim do texto, já se anunciava a tendência para um quarto paradigma, ou seja, a tendência das misturas entre os paradigmas, que, sem dúvida, abria as portas para o hibridismo radical que a imagem contemporânea hoje nos apresenta.

Então vejamos o que eu já estava apontando naquele texto de 1998.

Aspecto importante a ser levado em conta na proposta dos três paradigmas da imagem é o das misturas entre os paradigmas. Ilustração dessas misturas pode ser encontrada nos fenômenos artísticos que receberam o nome de hibridização das artes. Gente, isso aqui é uma citação do texto de 1998 e que contemporaneamente comparece de modo mais cabal nas instalações onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturadas numa arquitetura com dimensões por vezes até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos, capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive.

A consternação ia ainda mais longe, ao reconhecer que as misturas entre paradigmas não se restringiam ao universo das artes. Embora neste tudo seja levado a acontecer de modo mais antecipador e denso, as misturas passaram também a fazer parte natural do modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até ao ponto de se poder afirmar que a mistura entre paradigmas veio a se constituir, desde o advento da metamídia computacional, no estatuto mesmo da imagem contemporânea.

Nessa medida, a revolução que o paradigma pós-fotográfico provocou sobre a fotografia foi apenas um prenúncio do abalo sísmico que viria provocar também nos outros meios próprios do paradigma fotográfico, tais como o cinema e o vídeo. E o estado de coisas atual só vem comprovar esta hipótese, porque naquela época era uma hipótese.

De fato, o que caracterizou desde sempre o paradigma pós-fotográfico é sua capacidade para absorver e transformar os paradigmas anteriores até o ponto de se constituir em um quarto paradigma da imagem. Então agora é que nós vamos entrar no quarto paradigma da imagem.

4.1.4 O quarto paradigma da imagem

Antes mesmo que a imagem infográfica tivesse começado a produzir efeitos de hibridação sobre o paradigma fotográfico, as relações entre foto, cine e vídeo já haviam se tornado permeáveis, como foi discutido por Bellour (1997), sob o título de *Entre imagens*. Para o autor, a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado passagens. Desempenhando o papel de um atravessador, o vídeo realiza as passagens entre móvel e imóvel, entre analogia fotográfica e o que a transforma, de modo a produzir entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições de configurações pouco previsíveis. Enfim, o vídeo, com tudo que ele implica, nos fez adentrar outro tempo da imagem.

Todas as misturas percebidas do ponto de vista da foto, do cinema e do vídeo insinuavam uma nova estética, configurada a partir da diversidade de dispositivos e de experiências que caracterizavam um lugar intermediário de instabilidades, multiplicidades e hibridismos. Essa estética emergente estava preparando o terreno para a era das hibridações mais abrangentes constitutivas do quarto paradigma da imagem. Quando o computador deixou de ser uma caixa fechada para produzir imagens, textos e guardar arquivos, mais ainda quando as transformações gráficas abriram as comportas para o envio, troca e compartilhamento de dados multimídia, as misturas entre mídias e linguagens tornaram-se regra. Não se trata mais de passagens, como queria Bellour, mas de genealogia das imagens, uma genealogia em que elas já se engendram nas misturas. Isso o computador permite. Então não se trata mais de passagem de uma imagem para outra. Trata-se de que a própria construção da imagem já nasce na mistura. Com isto, o computador se transformou em um laboratório experimental, no qual diferentes mídias podem se encontrar, suas técnicas e estéticas se combinar, na geração de novas espécies sígnicas. É porque os signos e a linguagem são como a vida, vão se misturando e novos rebentos vão nascendo.

Quando uma mídia é simulada no computador, propriedades e métodos de trabalho lhe são adicionados até o ponto de transformar a identidade dessa mídia. Isso ocorre porque os *softwares*, como as espécies em uma ecologia comum, nesse caso o ambiente computacional compartilhado, uma vez liberados, começam a interagir, mutar e gerar híbridos. No campo das artes, que, na falta de um nome melhor, ainda continuamos chamando de visuais – é nós continuamos chamando de



visual, mas tem música, tem verbo, tudo se mistura –, as misturas entre mídias e linguagens são de tal monta que se tornou quase impossível encontrar nomes adequados para a complexa malha de *softwares*, dispositivos, meios de transmissão, arquivamento, recuperação e exposição que nelas se concentram. Por isso mesmo a arte que incorpora na sua feitura, de um modo ou de outro, as multifacetadas potencialidades do computador e dos *softwares* tornou-se um campo imantado para onde convergem as mais ou menos radicais experimentações digitais contemporâneas.

Constatar a intrincada malha dos híbridos de que resulta a atual impossibilidade de categorização não deve funcionar como um álibi para nos livrar do esforço de buscar as fontes e examinar a evolução das formas inventivas da imagem em cada um dos seus campos, foto, filme, vídeo, artes, formas que, no estágio atual, aparecem inextricavelmente imbricadas.

Então eu vou falar primeiro da fotografia expandida, depois do cinema expandido, vídeo expandido, arte, tudo misturado. Vamos para a fotografia.

4.1.5 Fotografia expandida

Muito do que está aqui, eu peguei do Rubens Fernandes e de uma tese que foi defendida, na PUC São Paulo, sobre fotografia expandida, da Patrícia Alessandri e o Arlindo Machado foi o orientador. Eu estive na banca e aprendi muito com essa tese. Muito do que está aqui foram coisas que eu sintetizei dessas experiências e também de outras pesquisas que eu fiz sobre fotografia expandida.

Müller-Pohle deve ter sido um dos primeiros, se não o primeiro, a utilizar a expressão fotografia expandida – em 1985 –, por ele definida como aquela que rompe com a tradição visual fotográfica original e amplia sua órbita conceitual no que diz respeito à produção de imagem fotográfica. Para esse autor, fazer fotografia pressupõe uma série de intervenções em diferentes momentos do fazer fotográfico, como, por exemplo, no plano da produção da imagem, por interferência no objeto fotografado, no aparelho que fotografa ou na própria fotografia – está falando em 1985; tudo isso hoje o computador faz automaticamente –, tanto no negativo quanto no positivo, e ainda mais por intervenção no plano de distribuição ou do consumo social de imagens fotográficas. Imagine o que ficou o consumo hoje de fotografia se

LS

RF

você tira no seu celular e já manda para os seus amigos, os amigos mandam para os outros amigos, e assim vai.

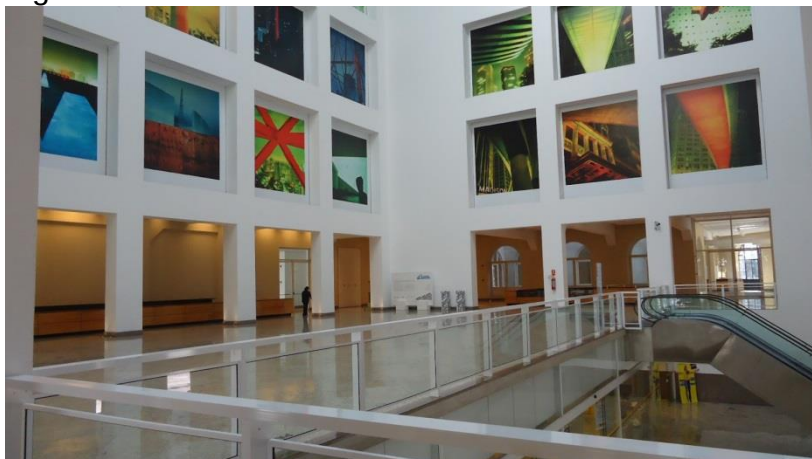
Provavelmente pioneiro em nosso meio a tratar do tema de fotografia expandida, Rubens Fernandes – ele já falou disso em 1996, e daí tem esse outro artigo dele de 2006 – afirma que a fotografia é hoje produto cultural complexo que contribui para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas. Assim, catalogar as manifestações das artes visuais, incluindo a fotografia, tornou-se muito difícil, frente à eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo. Nesse contexto, livre das amarras da foto convencional, em analogia ao cinema expandido – o primeiro que publicou um livro sobre isso, cinema expandido, em 1970, foi Youngblood – e à escultura em um campo expandido – da Rosalind Krauss, 1979 –, trata-se a fotografia das diversas experiências que têm conduzido a um vazamento de suas fronteiras, que tem sido chamada de fotografia expandida. Então vamos ver alguns exemplos.

Noturnos, de Cassio Vasconcellos. É uma exposição composta por 48 imagens de cinco por cinco metros, capturadas pelo fotógrafo entre 1996 e 2004, nas cidades de São Paulo, Tóquio, Paris e Nova Iorque. Olha como é interessante ele dar o nome de *Noturnos*. E essas fotos são mesmo fotos noturnas. Mas olha onde ele instalou isso aí. As imagens foram instaladas no prédio histórico dos correios, no centro da cidade de São Paulo, de forma a incorporar sua belíssima arquitetura como moldura. Dispostas ao longo das imensas paredes do prédio, em painéis com área de 25 metros, elas dão a impressão de estarem ocupando janelas do edifício. O local físico e as características de sua iluminação, a entrada de luz pelas portas e arcos de passagens e a imensa claraboia na parte central do teto interferem nas imagens expostas.

LS

RF

Figura 3 - Noturnos- Cassio Vasconcellos - 2012



Fonte: Museology virtual (2015)

Assim, ao longo do dia, com a modificação da insolação e com a movimentação no amplo do observador, no amplo espaço de exposição, sempre com olhar dirigido para cima para observar as imagens, ele acaba por experimentar uma sensação de vertigem e uma sensação quase de cegamento. Esse excesso de luz e o título *Noturnos* são muito significativos.

Uma vista. O artista fotografou a zona leste de São Paulo. O registro fotográfico, uma imagem panorâmica em preto e branco, foi decomposto em 67 partes. Os fragmentos de imagem foram ressignificados em 67 novas fotografias, cada uma dotada de significado próprio e de primorosa qualidade técnica. No período de apresentação, essas fotografias foram penduradas no teto do espaço expositivo, podendo ser apreciadas como imagens de conteúdos independentes, já que não havia nenhuma referência à fotografia original. Entretanto, havia um único ponto assinalado na sala.

Figura 4 - Uma vista – Cassio Vasconcellos, 2002



Fonte: Vasconcellos (2002)

Só as pessoas que prestam mais atenção e não são aqueles apressados que vão à exposição só para falar que foram, que passam rapidamente e que eu costumo dizer que não dão à obra o tempo que ela exige para que ela possa ser perfeitamente percebida, não vou nem falar compreendida, percebida porque a arte é uma questão de expansão dos nossos poros perceptivos, porque o que ela regenera na realidade é a nossa percepção e cai naquilo que o Marx falava, educação dos cinco sentidos, tornar os sentidos humanos cada vez mais humanos. Então nada de panfleto, porque dá função para a arte; a função primordial dela é tornar o humano mais humano. Veja lá que é importante tornar o humano mais humano nesse mundo que estamos vivendo, onde há muitas bestas disfarçadas de humanos.

Havia um único ponto assinalado na sala. E, ao se posicionar sobre essa marca, o observador se deparava com uma sensação mágica a dar recomposição dos sete fragmentos numa única imagem da cidade de São Paulo.

Rubens Mano, *Detector de ausência*. A obra é constituída por dois holofotes militares de 12 mil watts de potência, instalados em duas torres de 12 metros de altura, situadas em lados opostos do Viaduto do Chá. À noite, esses poderosos faróis projetam fachos de luz de cerca de um metro de diâmetro. A imagem que registra o trabalho nos oferece um ângulo de visão bastante privilegiado, pois registra claramente como a instalação funciona. A intensidade da luz emitida pelos projetores é tão forte que mais parece uma faixa horizontal extremamente clara que secciona o trajeto do Viaduto do Chá em duas partes, cortando horizontalmente a passagem daqueles que transitam pelo viaduto do chá. Ela invade o local de percurso dos transeuntes sem pedir licença e de forma impactante.

Figura 5 - Detector de Ausência, 1994



Fonte: Mano (2015)

Rogério Ghomes, *Voltando para casa*. A instalação *Voltando para casa* foi apresentada na exposição *Desejo e Reparação* (2011) no Museu de Arte de Londrina. A obra utiliza o desdobramento das imagens capturadas nos voos realizados pelo autor. A instalação utiliza como suporte um mobiliário expositivo desenhado por Lina Bo Bardi, originalmente para o MASP, onde são adesivadas as fotografias impressas em *plotter* sobre vinil adesivo. Além disso, a obra estabelece um diálogo associado com a arquitetura de Vilanova Artigas.

LS

RG

Figura 6 - Voltando pra casa, 2011



Fonte: acervo do autor (2015)

São exemplos perfeitos daquilo que nós chamamos de fotografia expandida. Mas que muitos outros estão chamando de cinema.

Nesse caso, o projeto para a rodoviária de Londrina, hoje o atual Museu de Arte de Londrina, nesse contexto o conceito de obra *Voltando para casa* faz todo sentido.

Para Dubois, tudo isso se trata de um estado da imagem, não importa o nome que você vai dar, se é cinema, se é vídeo, se é fotografia. É o estado da imagem em que obras, tanto em foto quanto em cinema e vídeo, não são mais imagens singulares ou objetos isolados, e sim conjuntos articulados – parece que ele estava lendo essa obra, quando Dubois falou isso –, agenciados, organizados no tempo e no espaço, isto é, finalmente, exposições. A instalação em foto-vídeo é uma obra-exposição, o que engloba também o que vem sendo chamado de cinema expandido. Então vamos entrar agora no território do cinema expandido, o que está sendo chamado de cinema expandido.

4.1.6 Cinema expandido

Uma recente publicação sobre cinema expandido, de 2011, – é uma coletânea maravilhosa – reunindo vários autores, alguns também artistas, em edição da Tate *GalleryPublishing*, em Londres, deve se constituir em um dos mais exaustivos estudos sobre o tema, cobrindo cinema expandido desde os seus primórdios até os dias de hoje. Cinema expandido dos anos 1970. Isso foi movimento dos anos 1970 de que participaram muitos artistas, inclusive os que participavam do movimento *Fluxus Happening*. Então, desde lá, esse livro documenta desde esses primórdios até os dias de hoje. Pelo que tudo indica, o nome cinema expandido é o que está se fixando para caracterizar um campo muito amplo e diversificado que acaba desaguando no mesmo oceano em que a atual videoarte e muitas criações de artemídia também deságuam, à maneira de campos que correm paralelos e vão convergindo gradativamente até se encontrarem em um destino similar, o da hibridação e miscigenação, em que todas as fronteiras se borram. O cinema experimental na atualidade entra em uma linha de continuidade que, partindo do cinema experimental dos anos 1970 e do cinema de atrações, continua nos híbridos computacionais que se misturam com o espectador ativo, com

escultura, colagem, dramaturgia e representação. O termo, portanto, não está colado às condições materiais do meio, pois a experiência cinemática pode atravessar fronteiras e ser atingida através de combinações midiáticas.

Uma configuração cinemática pode envolver *performance* multimídia, espetáculo, vídeo, arte, tecnologias em adição a filme, e pode estar localizada dentro de um espaço negro, ou no cubo branco de uma galeria. As várias tendências das mídias baseadas na temporalidade foram convergindo do começo do século XXI para cá sob o grande guarda-chuva das novas mídias. Eu fico absolutamente aparvalhada quando eu vejo críticos de arte dizerem: “A arte hoje está agonizante.”. Eu acho que a cabeça deles que está agonizando. Diante disso, muitas atividades de cinema expandido buscam versões análogas às atuais interfaces de usuários, criando conexões abertas entre os artistas e uma mecânica de produção e visualização em ligação com as práticas das novas mídias.

Nas tendências recentes desse campo – cito outra vez Dubois, enfim, ele está trabalhando nessa área também; uma relação bastante contraditória com ele – indica – igual Humberto Eco, todo mundo acha que eu adoro o Humberto Eco; não, eu tenho uma relação contraditória com ele; eu falo: “É o pior caminho para estudar semiótica.” [...] Nas tendências recentes desse campo, Dubois indica as instalações que privilegiam as questões da projeção e da imagem em movimento; vídeos, DVD, computador são as máquinas responsáveis por introduzir a imagem em movimento no mundo da arte, que se manifesta na projeção em vídeo de grande formato e na utilização de imagens em circuito.

Falar em arte hoje implica, portanto, levar em consideração que as especificidades da fotografia, da pintura, do cinema, do vídeo e do computador estão sempre em relações de imbricação e mesmo de confusão total, algo que convém ouvir no sentido totalmente positivo. Viva a confusão. Foi o vídeo, e mais especialmente a videoinstalação, que reforçou e selou o laço entre cinema e arte, pois foi justamente o vídeo que introduziu o cinema no universo dos museus de arte contemporânea.

Geopoéticas do Isaac Julien é uma obra, um vídeo, ele chama de cinema, mas parece um vídeo, ele articula como cinema, então não dá para termos uma ideia da beleza e da experiência de estar exposto a esse trabalho. Ele ocupa grandes telas e várias salas com telas simultâneas. Ela se chama *Geopoéticas*, com sua linguagem apoiada na fusão ritmada de elementos do documentário, da ficção,

das artes visuais, da poesia, da música e da coreografia. Julien dá o nome de cinema às suas obras. Sem dúvida, um cinema que prima pela hibridação de linguagens e gêneros e que, na multiplicação das telas, na fragmentação e diluição da narrativa, e na espacialização das imagens, reinventa o cinema.

De acordo com André Parente, que tem trabalhado muito com isso, são os deslocamentos do dispositivo cinematográfico, quando atravessado pela imagem eletrônica e numérica, que levam as obras a deslizarem para dentro dos museus e galerias. Isso o Parente chama de cinema de museu ou cinema de artista. O Dubois chama de cinema de exposição. Mas a expressão que tem se solidificado é cinema de exposição. Ou seja, obras que embora desviantes do dispositivo cinema e da forma cinema, ruptoras dos padrões consagrados da cinematografia, ainda produzem um efeito cinema.

Em meio à diversidade, os autores chamam atenção para duas dentre as vertentes atuais, as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam o processo de hibridações entre diferentes mídias. Enquanto a tradição do cinema experimental se restringia às experimentações com o próprio cinema e a videoarte se notabilizou pelo uso da imagem eletrônica, o cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiente, o cinema hibridizado.

No Brasil, Katia Maciel usa o imaginativo nome de transcinemas para as formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador, quando sua presença como participante ativa a trama desenvolvida. São imagens em metamorfose, que podem se atualizar em projeção múltipla em blocos de imagem e de som em ambientes interativos imersivos.

A exposição *Perceptum Mutantis*, sob curadoria de Daniela Bousso – próxima imagem – no Museu da Imagem e do Som, em maio de 2010, reuniu obras de quatro artistas argentinos e dois brasileiros. Acionando dispositivos robóticos, programação numérica, sensores e outros recursos tecnológicos, alguns desses artistas qualificam sua obra como cinema. Nessa mesma exposição, Maciel apresentou *À sombra*, uma de suas obras de transcinema. Nesta, o visitante, sentado no banco do jardim audiovisual e cercado da paisagem de uma praça pública, faz com que sua presença e seus movimentos detonem as mudanças na cena. Seria mais interessante, evidentemente, nós vermos isso em vídeo. Na bela e serena encenação da obra *Ondas*, em uma tela absorvente de parede inteira, as

ondas do mar no seu ritmo natural de ascensão e queda são acionadas em sincronia com os movimentos do participante no espaço.

Ainda sob o nome de cinema, há obras que no seu hibridismo parecem levar o cinema ao limite de sua linha de fuga. É o caso de Anthony McCall. Essa exposição foi em Berlim, julho de 2012. Ora, de fato ainda resta aí, talvez como no cinema, o projetor, que dá forma a esculturas de luz. Acho que é por isso que ele chama de cinema. A comparação da obra de Rubens Mano, *Detector de ausência*, inserida no campo da fotografia expandida, e esta de McCall, que o artista chama de cinema, coloca-nos cara a cara com o apagamento das tradicionais fronteiras que separavam as produções criadoras em nichos específicos.

Caso radical nas condições contemporâneas dos hibridismos é aquele que vem sendo chamado de *live cinema* e que também tem recebido a nomenclatura de novas formas de audiovisual.

4.1.7 As tensões metamórficas da videoarte

O vídeo é uma mídia que se tornou a rainha da heterogeneidade por excelência. Mais do que uma mídia, nas palavras de Arlindo Machado, trata-se de um campo de tensão, que imanta boa parte da produção contemporânea de arte. No seu estudo lucidamente voltado para extremidades do vídeo, Christine Mello explora as extremidades nos pontos de contaminação, dissolução e simbiose com outros campos. É, portanto, para as hibridações do vídeo, na sua natureza mutante, próprias do quarto paradigma da imagem, que a autora dirige seu foco. Anne-Marie Duguet é certa ao afirmar que o problema agora não é mais o da natureza em si do vídeo, como também não é mais o da natureza em si da fotografia ou do cinema, mas sim o de sua contribuição para a arte infinitamente plural das últimas décadas. Foram as experimentações relativas aos dispositivos que levaram o vídeo a contribuir de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções de obra de arte contemporânea. Num grande número de instalações que encenam a representação, o teatral, e o teatral se revela como uma categoria central há um só tempo, princípio crítico e modo de existência da obra. Em suma, a paisagem hoje nos coloca diante da videoinstalação concebida no contexto de um cinema expandido, que ele também não está mais ligado à mídia fílmica. De resto, muitos

cineastas que defendem o cinema expandido utilizam o vídeo expandido ao vivo nos seus trabalhos.

4.1.8 A miríade de hibridações na arte digital

Quando entramos no território daqueles que preferem se filiar à tradição das artes, e não necessariamente à tradição da fotoarte, do cinema experimental expandido ou à tradição da videoarte, para começar, como foi indicado no início desta apresentação, nem sabemos bem que nome dar à multiplicidade e diversidade das artes que fazem uso prioritário dos recursos computacionais, práticas criativas tão presentes no panorama contemporâneo. Diante disso, são tantas as misturas e hibridismos que a filiação a um campo ou outro da produção é tão somente uma questão de escolha do fotógrafo, do cineasta, do videoartista ou do artista, ou é a resultante da maior intimidade de cada um com a história e a condição presente de um tipo de dispositivo. Então as pessoas se situam nesses campos em função de uma intimidade e uma familiaridade, sentem-se mais em casa. Mas isso não ajuda em nada a quase impossibilidade de categorização ou apontamento de tendências na arte digital no mundo de hoje. Seria como tentar mapear todas as ciências, os diferentes ramos de desdobramentos de cada uma delas, seus cruzamentos e perspectivas, uma tarefa que até mesmo um time de investigadores teria dificuldade de levar a cabo. É por isso que eu repito que a arte e a cultura contemporâneas são tão complexas quanto a física nuclear e a biologia molecular. Então não é coisa para amador.

Em 2003, eu me impus a tarefa, a missão, de tentar esquematizar as linhas de força e tendências da arte digital. Esse esforço, em muito pouco tempo, teve de ser repetido para acolher os projetos de mídias locativas e os de arte móvel, resultantes do estouro das mídias móveis e geolocalizadas, assim como atentar para as novas práticas de realidade ubíqua, mista e aumentada. Ainda munida do afã de categorizar, realizei em 2011 um levantamento comentado das tendências da arte e ciência, que não obstante o pouco tempo transcorrido já deve estar desatualizado. Tudo isso até chegar à conclusão – entreguei os pontos – de que, se não foram vãs, porque sempre cumprem uma função documental, essas tentativas perderam o valor de atualidade em uma rapidez difícil de acompanhar. Essa conclusão acentuou-se

depois da experiência da *Documenta 13* de Kassel, em 2012, na qual tudo – absolutamente tudo – se misturava num retrato fiel das condições pluriformes da arte contemporânea. De fato, as potencialidades para as hibridações, não só de materiais e meios, mas também para as passagens cada vez mais imperceptíveis entre o mundo presencial e o mundo *cyber*, estão crescentemente se diversificando, o que tem levado a distinções entre [...] realidade real e virtual [...], situando-nos decididamente no quarto paradigma da imagem.

De tudo isso que foi aqui exposto, duas conclusões podem ser extraídas. Em primeiro lugar, fica nítido que é tal a profusão de materiais, suportes, meios, dispositivos e tecnologias fortes ou fracas, complexas ou simples, caras ou acessíveis que o artista tem hoje ao seu dispor, que o desejo é o seu motor e a imaginação é o seu limite. Artista hoje é aquele que é capaz de sustentar o desejo de ser artista. Não é fácil. A outra conclusão nos reporta aos estudos efetuados por Merlin Donald¹⁰, segundo o qual a mente humana sempre foi híbrida. Nosso pensamento é híbrido, ele não é só verbal, ele não é só de imagem, ele não é só de som, é tudo misturado. Mas só a partir da Revolução Industrial, com a introdução crescente na paisagem do mundo das tecnologias sensórias e inteligentes é que o hibridismo próprio da nossa mente foi encontrando os meios para se extrojetar em formas sensíveis e situadas. O quarto paradigma da imagem na sua natureza eminentemente híbrida está nos dando a chance de externar nossos pensamentos nas intrincadas misturas em que eles se processam na mente. Quem toma a dianteira na realização dessa extrojeção? Não poderia ser outro senão o artista, antena e farol da nossa espécie. Nunca antes quanto agora, o *Homo Aisthetikos* teve tantos horizontes possíveis para desbravar.

4.2 FOTOGRAFIA E SEUS DUPLOS: UM QUADRO NA PAREDE - MAURÍCIO LISSOVSKY

Esse texto aqui tem uma história que curiosamente pode ser contada com nomes que estão aqui presentes neste encontro, em larga medida, porque ele nasceu de uma conversa com o Eder Chiodetto no Paraty em Foco, numa conversa

¹⁰ Merlin Donald Wilfred (1939) psicólogo, neurocientista canadense, na Case Western University. Amplamente conhecido como o autor de dois livros sobre a cognição humana, *Origens da mente moderna* e *uma mente tão raro*.

em torno da exposição que ele tinha montado chamada Geração 00¹¹, que era uma exposição sobre a produção fotográfica brasileira nos primeiros dez anos do século XXI, dos artistas que tinham emergido nessa primeira década do século. Desta conversa, nasceu um texto para um catálogo dessa exposição que ainda não foi publicado. E desse texto do catálogo nasceu um texto – que é esse que eu vou ler aqui –, que é o catálogo expandido. Um texto de catálogo é sempre mais curto e que não foi publicado ainda. Deve sair no livro da UFMG, já com outro nome. O livro vai chamar *A Terra Prometida das Imagens*.

Eu começo perguntando o seguinte: por quais caminhos uma nova pequena história da fotografia poderia nos levar? Uma história que começasse a ser escrita de olho nas imagens que Walter Benjamin jamais viu. Ele tem um texto de 1931 chamado *Pequena História da Fotografia*¹². Eu pensei: “Mas se essa nova história fosse escrita com as fotografias que ele não viu, que pequena história seria essa? Como ela podia ser?”. Quando ele redigiu esse ensaio de 1931, ele considerava que os primeiros 100 anos da fotografia tinham sido marcados por um debate que ele chamava totalmente infrutífero, uma vez que os debatedores comungavam de um conceito de arte que ele dizia alheio a qualquer consideração técnica.

Ao longo dos primeiros 100 anos e apesar do seu desenvolvimento acelerado, a fotografia tinha persistido em justificar-se diante do mesmo tribunal que o havia derrubado, que era o tribunal da arte. Bandeiras como a “Arte pela arte” tentavam apenas proteger o gênio contra o desenvolvimento da técnica. A previsão de que o tribunal da arte tinha seus dias contados – uma vez que ele subsistia apenas como uma espécie de aura postiça que tinha sido tomada emprestada da Igreja, da religião, numa espécie de liquidação que a modernidade produziu – se frustrou.

Desde a década de 1990, testemunhamos o ingresso da fotografia nos fóruns da arte em larga medida. A própria fotografia teve papel decisivo no que veio se chamar ‘arte pós-moderna’, particularmente na constituição desse novo habitante dos museus e galerias que atende pelo nome de artista visual, entre outros tantos que a Lucia elencou para nós.

¹¹ Geração 00: a nova fotografia brasileira - exposição coletiva com 54 artistas realizada no SESC Belenzinho em São Paulo no período de 17 de abril a 12 de junho de 2011.

¹² Vide: BENJAMIN (1985).

No início dos anos 90, o historiador e crítico de arte André Rouillé¹³ sugeria que o devir da arte, o tornar-se arte da fotografia era inseparável do declínio histórico de seus usos práticos. Quer dizer, como a fotografia já não servia para praticamente nada, estava se transformando em arte. Quanto mais diminuía a eficácia da fotografia enquanto instrumento e poder, mais disponível para a arte ela se tornava. O crítico e curador francês Régis Durand¹⁴, mais ou menos na mesma época, um pouco antes, coincidia no julgamento de que a artisticidade da fotografia era, em larga medida, um efeito colateral ou compensatório do deslocamento no campo das representações, onde a fotografia perdera o lugar privilegiado que, por algumas décadas, havia sido seu. Estou citando Régis Durand. Ele foi diretor do Centro Nacional de Fotografia da França, então ele passou vários anos no lugar que é o principal centro da fotografia francesa.

Cada vez que um campo perde alguma de suas funções ou renuncia a elas, ele ganha autonomia artística. Mas que lugar é esse, de onde a fotografia havia sido deslocada? Em 1946, o crítico de *The Nation* Clement Greenberg¹⁵ escreveu em sua resenha da exposição de Edward Weston, famoso fotógrafo norte-americano, no MoMa, de Nova Iorque, que a fotografia era o mais transparente dos meios artísticos, por isso seria tão difícil fazer as fotografias transcenderem sua função quase inevitável de documento e atuar como uma obra de arte enquanto tal. As duas funções, quer dizer, a função de documento e função de obra de arte, não eram, para ele, compatíveis. A fotografia seria – e eu estou citando de novo – a única arte que ainda poderia bancar-se naturalista, alcançando o seu melhor efeito por intermédio do naturalismo. Isso foi em 1946. A única capaz de fazê-lo sem cair na banalidade, dizia.

Quarenta anos depois, o crítico de fotografia do *New York Times* Andy Grundberg¹⁶ escreveria que a era da reprodutibilidade técnica tinha dado – isso é em 1986 – vez à era da simulação eletrônica e constatava que os artistas pós-modernos estavam interessados na fotografia não como um meio distinto para descrever o mundo, como os modernos faziam, mas como uma encarnação ou uma metonímia de como a cultura representa a si mesma. Quer dizer, ela se tornava cada vez mais crítica de arte, ou crítica do mundo, se nós assim quisermos, crítica das

¹³ Vide: ROUILLE (1998).

¹⁴ Vide: DURAND (1995).

¹⁵ Vide: GREENBERG (1986).

¹⁶ Vide: GRUNDBERG (1999).

representações principalmente. No limite, é como se a fotografia tivesse sacrificado a si mesma ou aquilo que ela imaginariamente fora para que uma arte pós-moderna viesse a existir. Poderia ter trazido vários exemplos, não trouxe, porque vou contar a história que se segue daí.

Essa seguramente não é a única história que os últimos 100 anos, os nossos 100 anos, podem nos contar. Há uma história interna ao dispositivo, a história, por exemplo, que eu trabalhei nesse livro que eu chamei de *A máquina de esperar*¹⁷. Mas há ainda outra, entre tantas histórias possíveis, que diz respeito às relações entre imagem e mundo, uma história que, de tão comprida, quase se confunde com a história da própria humanidade. Assim como não podemos beber água na palavra ‘copo’, como o esquizofrênico da anedota, também as imagens que formamos a partir do mundo vivem constantemente ameaçadas por aquelas que emergem da memória, do sonho, da imaginação, do transe, da possessão. Por isso, se seguimos a Rosalind Krauss¹⁸, a fotografia contemporânea apenas exacerbou a vocação crítica que sempre esteve inscrita nela. Estou citando um projeto de desconstrução no qual a arte é distanciada e separada de si mesma.

De fato, desde a sua invenção, a fotografia foi progressivamente ocupando o lugar, tão necessário quanto problemático, de guardião da distância das imagens em um mundo desencarnado. Eu vou explicar isso. Meio esquisito, não é? Meio estranho, não é? Um papel que ela desempenhou até fins do século passado, não como um leão de chácara, mas como uma bailarina equilibrada sobre uma corda bamba esticada de uma ponta a outra da nossa consciência. Ela zelava por essa distância, a distância entre as imagens e a distância entre imagem e mundo, a distância entre a imagem que certifica e aquela que ilude – essa distância é fundamental, nós operamos no mundo fazendo a distinção dessa imagem, dessas duas imagens –, tensionando-a, pois não podia parar de percorrê-la sob o risco de despencar. O que eu estou dizendo em última instância é que, ao longo do século XX, a fotografia ocupou esse papel de nos colocar a pergunta sobre se essa imagem ilude ou essa imagem certifica. E, ao colocar essa pergunta, ela zela por essa distância, ela guarda essa distância, como problema, não como lugar de verdade. Uma política das imagens é o que eu chamo isso, da qual nos dava testemunho toda vez que colocava outro quadro em cena, uma pintura, uma tela de cinema ou de

¹⁷ Vide: LISSOVSKY (2008).

¹⁸ Vide: KRAUSS (1990. p.15-27).

televisão, ou outra fotografia. Ela dá testemunho dessa política de imagens, da qual ela era protagonista, toda vez que ela coloca outra imagem em quadro.

Talvez fosse de olho nessa bailarina que Robert Frank, nos anos 70 – famoso fotógrafo, famoso por seu livro *The americans* (DAY, 2011), nos anos 50, o livro paradigmático da fotografia Beatnik –, quando praticamente já havia abandonado a fotografia em favor do cinema, passa a pendurar em um varal, contra o horizonte da Nova Escócia, litoral do Canadá, algumas de suas fotos clássicas. O historiador da arte alemão Hans Belting (2007) compreende que esse é um gesto de desapego em relação à unicidade do registro fotográfico, um esforço derradeiro para restabelecer seu lugar em um fluxo contínuo de lembranças – “eu não quero mais essa foto”, “eu quero essa lembrança”, e ela não retorna. “Para mim”, dizia o Robert Frank na época, “a imagem deixou de existir”. Tratava-se de trabalhar a imagem no meio, mas contra o domínio do meio. Preservar a imagem desse meio, a fotografia que agora insistia em convertê-la em coisa.

Figura 7 - Robert Frank. Words. Nova Scotia, 1977



Fonte: Iconica (2015)

Das palavras ditas (*words*) e das imagens vistas, receava o artista, teriam sobrado apenas objetos, objetos que se penduram num varal. De seu refúgio no litoral gelado do Canadá, Frank observava as grandes transformações no campo da imagem, suscitadas em larga medida pelo advento e difusão dos meios eletrônicos.

Figura 8 - Garry Winogrand. John F. Kennedy, Convenção Nacional Democrática, Los Angeles, 1960



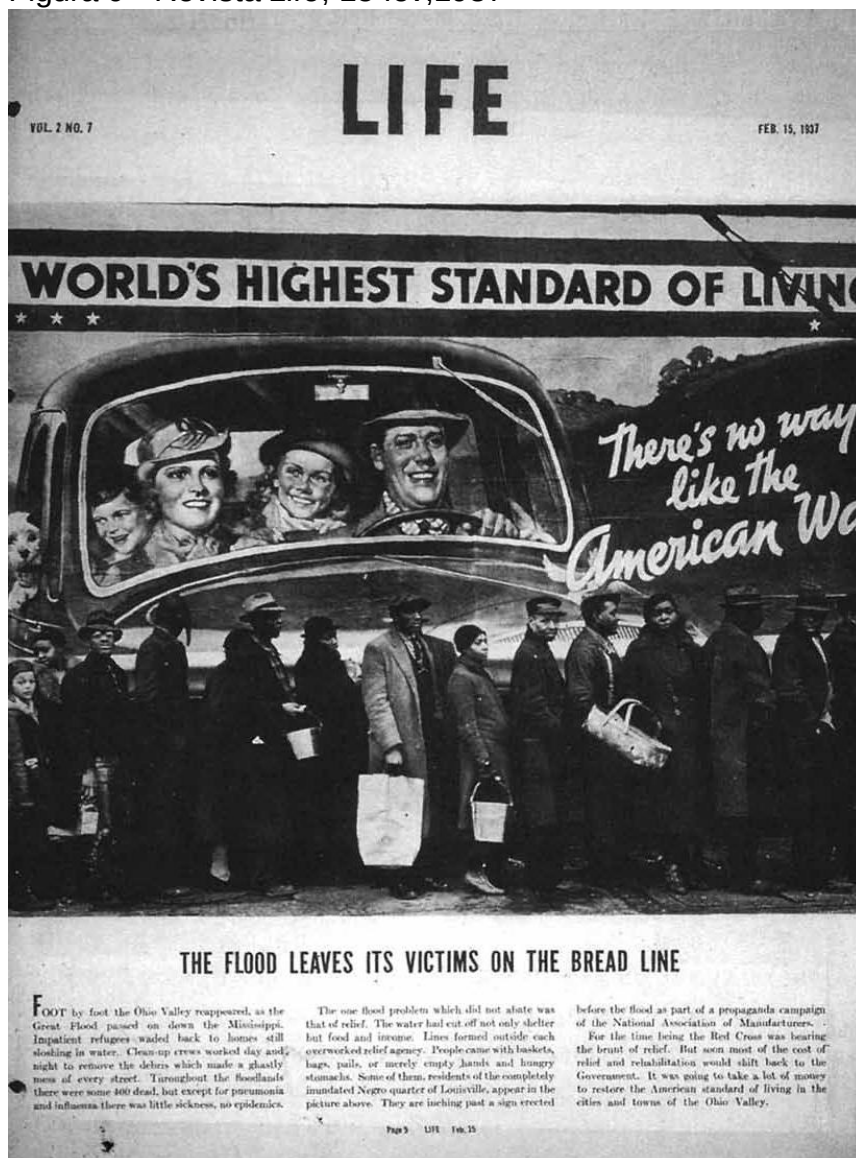
Fonte: Winogrand (1960)

Três fotos clássicas que eu vou comentar a seguir nos ajudam a compreender como a fotografia do século XX conduziu sua política das imagens até a cena contemporânea, testemunhos de uma pequena história das relações entre a fotografia e os outros modos de ser imagem.

Foto: 15 de fevereiro de 1937, página 9 da revista *Life*. Ela estampa uma das fotos mais famosas de Margareth Bourke-White, diante de um *outdoor* onde a família branca sorridente viaja de férias em seu carro, uma fila de homens e mulheres negros, refugiados das enchentes em Louisville – naquele ano, as cheias dos rios Ohio e Mississippi tinham produzido mais de 1 milhão de desabrigados, então uma catástrofe. O texto que lhe serve de legenda enuncia: “A inundação deixa suas vítimas na fila do pão.”. Na *Life*, os fotógrafos eram as estrelas, a ponto dos escritores estarem frequentemente encarregados de carregar as malas e os equipamentos dos colegas. Conta-se que, no caso de Bouke-White, o repórter tinha a obrigação adicional de lavar-lhe as roupas. A fotógrafa era conhecida pelas proezas e riscos que corria e pelo modo como compunha cenas com a mesma firmeza que um diretor de cinema comandaria um set de filmagem: trabalhava com vários *flashes* sincronizados, seus assistentes interrompiam o trânsito, se

necessário, e ela não hesitava em orientar as pessoas sobre onde deviam sentar-se e para onde olhar.

Figura 9 - Revista *Life*, 15 fev, 1937



Fonte: Lissovsky (2011)

Tida como a mais famosa repórter fotográfica do mundo, Bourke-White rivalizava em fama com as atrizes de Hollywood e posava de garota-propaganda de companhias aéreas, vinhos californianos, telefones e cigarros Camel.

A fotografia da enchente em Louisville é de fácil leitura e grande impacto, exatamente as qualidades que Bourke-White procurava reunir em suas imagens. A ironia do contraste entre a família branca motorizada e os negros desabrigados é acentuada pelos dizeres do *outdoor*, uma faixa adornada com estrelas proclama que os Estados Unidos tenham o mais alto padrão de vida do mundo e uma notação em

letra cursiva provém diretamente da experiência da família, atestando que “*There’s no way like the american way*”. Porém, esse jogo de contrastes não esgota a força dessa fotografia. No momento em que o carro do *outdoor* é capturado pelo flagrante fotográfico, o veículo ganha velocidade, e, com o auxílio da teleobjetiva acoplada à sua câmera Linhof, Bourke-White nos mostra que o acidente é iminente, que os pedestres na fila do pão serão atropelados, e que desse terrível desastre talvez escape apenas o cachorrinho. A inundação de Louisville, tal fotografia nos sugere, é apenas mais uma entre tantas mazelas pelas quais passam os negros da América.

Bourke-White não entendia que as justaposições irônicas de suas imagens resultassem de alguma habilidade construtiva peculiar dela. As ironias já estavam presentes no mundo, sustentava, como uma espécie de retórica espontânea. Os *outdoors* “*There’s no way*” – era uma série de *outdoors*, tem várias fotografias dos anos 30 em que eles aparecem no fundo – estavam espalhados pelas estradas e eram parte de uma campanha publicitária promovida pela maior entidade patronal da indústria norte-americana – tipo FIESP, ou alguma coisa assim, ou FIRJAN no Rio, chamava-se NAM, National Association of Manufacturers. Seu objetivo, segundo o historiador da fotografia John Tagg (2009), era angariar apoio junto ao público contra as leis de proteção ao trabalho – porque você tem, logo depois da grande depressão, uma série de leis de proteção ao trabalho, de diminuição das horas de trabalho, de folga semanal e uma série de outros direitos –, que vinham sendo progressivamente propostas e implantadas no âmbito do New Deal – porque essa era a parte da política que também era para expandir os direitos dos trabalhadores – e as greves de trabalhadores organizadas pela American Federation of Labor. Afinal, como dizia o *slogan* de uma campanha patronal anterior: “A prosperidade mora onde reina a harmonia”. Então isso é uma campanha de opinião pública contra greves patrocinadas pelos sindicatos e federações dos trabalhadores americanos. Para que vocês querem salários, se nós já temos o melhor padrão de vida do mundo? Tem vários [*outdoors*] com a casinha própria, são lindos os cartazes, a família na frente da casinha com o pai dando beijinho na criança.

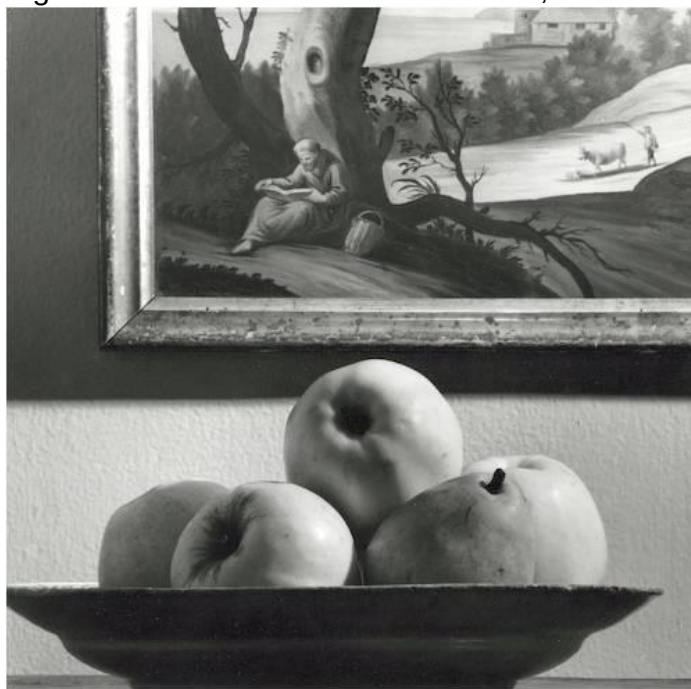
Nesse momento, damo-nos conta que a intrincada superposição de imagens e textos nessa fotografia não se esgota na crítica social. A foto de Bourke-White não trata apenas de apreender um real que se apresenta como tal, mas de encenar seu confronto com o imaginário, representado pelas personagens do cartaz. Em contraste com o *outdoor*, que se revela então um ridículo mercador de ilusões, a

fotografia recobra algo do mundo tridimensional de onde ela veio. A eficácia do cartaz fragiliza-se diante do mero confronto com a realidade. Nessa página histórica, Bourke-White e a *Life* celebram a superioridade moral da fotografia sobre a ilustração. Depois de décadas padecendo de seu complexo de inferioridade diante da pintura, a fotografia documental esfregava a transparência de seu tacão realista sobre os restos insepultos do “pictorialismo”, do grande movimento em que a fotografia procurava imitar a pintura para se tornar aceita como arte.

No fim dos anos 30, o documentarismo já começara a construir seu cânone e as revistas ilustradas transformavam fotógrafos em heróis populares. Segura de si mesma, a fotografia empurrava a ilustração pictórica para o fundo da cena. Como a tela de um teatro mambembe, servia agora apenas de contraste para a *performance* dos verdadeiros atores, que são os protagonistas da fotografia.

Pouco mais de uma década depois, década, porém, que valeu por meio século, pois abriga a catástrofe da Segunda Grande Guerra, André Kertész, fotógrafo húngaro morando nos Estados Unidos nesse momento, realiza outra de suas naturezas-mortas – ele tem uma série de naturezas-mortas. A foto não busca aqui o contraste com a pintura, antes lhe toma um de seus motivos mais característicos, que a natureza morta é o motivo da pintura, só que o que está detrás da fotografia. A própria materialidade da pintura comparece, adornando a parede que serve de fundo à fruteira em primeiro plano. A intenção de Kertész não é opor fotografia e pintura, tal como havia feito Bourke-White, mas estabelecer entre ambas um estranho jogo de reciprocidades e intercâmbios. Quem buscasse interpretar essa imagem a partir dos mesmos procedimentos retóricos utilizados pela estrela da *Life* na foto antes poderia ver ali a fotografia desenquadrando a pintura – cheguei, estou dominando o meu pedaço, a pintura vai para o canto –, ou inversamente o fracasso da fotografia, que, a despeito de produzir belas obras, permanecia vinculada, presa, ao mundo real e portanto fora da moldura, sendo por esse motivo discriminada e subestimada no campo das artes.

Figura 10 - André Kertész. Nova York, 1951



Fonte: Lisovsky (2011)

Mas tudo isso é insuficiente. A trama de sentidos montada por Kertész é ainda mais complexa que a de Bourke-White. Essa singela natureza-morta faz parte de um livro dele – um livro lindo – chamado *On reading*, sobre a leitura (não tem uma edição brasileira desse livro), que é uma reunião de fotos de pessoas lendo que o fotógrafo realizara ao longo de muitas décadas. Ele passou 30/40 anos fotografando gente lendo. Sim, há alguém lendo nessa imagem, mas não foi o dispositivo fotográfico que a surpreendeu nesse estado, e sim a própria pintura: tem ali uma pessoa sentada à sombra de uma árvore, a moça se deixa flagrar absorta na leitura.

Enquanto, no caso do atropelamento da fila do pão, as temporalidades da ilustração e da fotografia convergem para um único instante – o carro do cartaz atropela aquela fila de pessoas que querem pão –, na foto de Kertész elas se confundem. A eternidade de natureza-morta agora habita a fotografia, enquanto a pintura absorve as qualidades do instantâneo que interrompe o curso de uma ação. E, como para tornar esse contrabando de temporalidades ainda mais complicado, podemos suspeitar que as frutas da natureza-morta também estejam presentes no cesto que a jovem leitora tem a seu lado. Teriam sido recém-colhidas pela moça que agora descansa? Ou ela as levou consigo para prolongar mais seu passeio? O que veio antes? A pintura ou a fotografia? Qual é a sequência dessas duas imagens?

Por quanto tempo essa condição de fraterno intercâmbio entre fotografia e pintura que essa imagem encena irá perdurar? Terá de fato existido algum dia ou testemunhamos aqui apenas o desejo de um fotógrafo que desde sua imigração para os Estados Unidos, em 1936, – Kertész foi um dos grandes nomes das vanguardas fotográficas europeias dos anos 20, vindo da Hungria e vivendo em Paris nos anos 20 e 30, vai em 36 para os Estados Unidos e lá ele some, praticamente some por décadas – só recebia encomenda de revistas de segunda linha do tipo *Casa e Jardim*?

Quando compôs essa natureza-morta, Kertész estava há cinco anos sem expor uma fotografia sequer e ainda teria que amargar mais 11 anos de ostracismo, porque o Edward Steichen, que era o diretor do MoMa, deixou-o de fora da mais famosa exposição fotográfica da segunda metade do século XX, chamada *The family of man*, que todo mundo tinha fotografia lá. Mas ele não gostava do Kertész, então não colocou. Ele nunca conseguiu aprender inglês e certa vez um editor criticou suas imagens por falarem demais. Mas, em contraste com a enchente de Louisville (que é aquela primeira foto da Bourke-White), *Natureza-morta* (1951) é peculiarmente silenciosa. A fotografia de Bourke-White está repleta de palavras que aviltam ainda mais a situação por que passam as vítimas das inundações. A de Kertész, a despeito de tematizar a leitura, mantém ocultas as palavras, transformando cada fotografia de seu ensaio em oportunidade de mergulharmos nessa experiência de interioridade a qual a literatura costumou estar associada.

No mundo *Life* de Bourke-White, as imagens talvez fossem capazes de dizer tudo – era isso um pouco que a *Life* pretendia, dizer tudo. As palavras se tornariam ociosas ou transformar-se-iam elas próprias também em imagens, como sucede aos dizeres do *outdoor*. “Porém, tal qual Proust¹⁹, Kertész prefere debruçar-se sobre os livros de outrora”, eu estou citando um livro do Proust chamado *Sobre a leitura*, “escolheu voltar a folheá-los como calendários dos dias perdidos na esperança de ver refletida, em suas páginas, as habitações e os lagos que não existem mais”, novamente o Proust. “Pois”, eu estou citando o Proust diretamente, “o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos”.

¹⁹ Vide: PROUST (1991).

Enquanto Kertész refugia-se na leitura, um novo estado da imagem penetra tão avassaladoramente quanto uma enchente do rio Ohio todos os lares da América: é a televisão.

As transformações profundas que engendra já não estão mais confinadas ao campo da imagem, mas dizem respeito aos próprios corpos dos espectadores. É disso que nos dá testemunho essa fotografia de Garry Winogrand. Aqui, a aura de luz em torno do político confunde-se com a luz que o banha para que ele próprio tenha seu corpo transformado em ondas eletromagnéticas televisivas.

Fotografar o discurso do futuro presidente é também silenciar a fala em prol da imagem. Essa fotografia do Winogrand é duplamente profética. Ela é premonitória a respeito de uma campanha eleitoral que, segundo cientistas políticos, foi a primeira vencida pelo carisma midiático de um jovem Kennedy – a primeira campanha eleitoral americana vencida na televisão – contra seu rival, Richard Nixon, – teve um debate famoso entre eles – então um representante da velha escola – ele era jovem, mas representava a velha escola da política –, que – o próprio Nixon admite – foi mais vitimado pela sudorese do que pela retórica do adversário – porque ele não estava preparado, ele suava muito na televisão, começou a ficar *disgusting* para o público. Mas é também uma fotografia premonitória do que viria se tornar um clichê acadêmico nas décadas seguintes: a fotografia, o cinema, a televisão estavam em vias de transformar o mundo e nós todos em imagem. Daniel J. Boorstin, que é um importante historiador e intelectual norte-americano, que foi muitos anos diretor da biblioteca do congresso – acho que foi quase 20 anos –, queixava-se, em 1962 – nesse mesmo momento, nos anos Kennedy –, em um livro chamado *A imagem: um guia para pseudo-eventos na América*, que as imagens haviam se misturado ao sonho americano. Diz ele: “nós nos apaixonamos por nossa própria imagem, pelas imagens que criamos, que acabaram por se tornar imagens de nós mesmos”. E aí ele concluía: “como indivíduo e como nação, nós agora sofremos de narcisismo social”. Então a gente acha que esse negócio do narcisismo foi descoberto nos tempos da internet, na verdade esse texto é de 1962. Ao flagrar, no fundo da cena, a transformação do político em imagem midiática, são os dois novos corpos do rei. Essa é uma referência, um clássico da historiografia francesa chamado *Os dois corpos do rei*, sobre os reis medievais que tinham dois corpos, um corpo físico e um corpo da soberania, um corpo que encarna sua condição de ser humano e outro corpo que encarna o país, digamos, se vocês quiserem chamar de país para

simplificar, o corpo da soberania. Então esses são os novos dois corpos do rei, um corpo televisivo e um corpo físico. A fotografia ainda preserva algo de seu estatuto testemunhal, ela ainda diz algo do mundo sem supostamente dizer de si mesma, revela os bastidores de uma ação invisível para quem está presente na convenção e admira a *performance* do político-corpo e desvela apenas aos espectadores da fotografia a nova face do político-imagem. Então a fotografia é exatamente desse momento de transição.

O fim da era moderna e o início do que alguns chamariam de pós-moderno – eu trabalho esses conceitos como sintomas, eu não estou aderindo a eles –, que essa fotografia de Winogrand prenuncia, assinalam aqui esse gozo narcísico generalizado no qual mergulhamos e que perdura até hoje. Não admira que nessas circunstâncias a própria imagem possa assumir caráter monumental. Todos nos tornamos um pouco como turistas, com olhar colonizado por imagens já vistas, viajando para ver o que já se conhece. Isso é o que demonstra, de forma bem-humorada, esse vídeo de 1987, do artista polonês Zbig Rybczynski, em que um grupo de turistas visita o monumento do cinema soviético Encouraçado Potemkin, dirigido por Serguei Eisenstein em 1925, dispondo inclusive de um guia, cuja missão é explicar a poética do filme. Na cena da escadaria de Odessa, os turistas misturam-se à multidão e são igualmente alvejados e postos para correr e pisoteados pelo exército czarista.

A nova monumentalidade da imagem não é apenas um artifício retórico, a hipérbole, o exagero dos seus tributos ontológicos. Ao longo de muitas décadas, a função de mediadora das relações entre imagem e mundo encontrou no livro o lugar privilegiado de sua realização – quer dizer, a fotografia ia para o livro, ia para o jornal, e lá ela exercia essa função de mediadora das imagens, de instigadora da nossa preocupação em torno da veracidade, ou da legitimidade, das imagens. Feita para página impressa, a fotografia cabia nas nossas mãos – é aquela propriedade de “miniaturização” que o Benjamin falava. A fotografia monumental, que agora está destinada às paredes das galerias de arte, onde ela importa como arte como nunca antes – estou citando um crítico de arte americano chamado Michael Fried²⁰, que escreveu um livro e publicou há cerca de dois anos, chamado *Por que a fotografia importa como arte como nunca antes* –, desloca o lugar do observador. Na fotografia

²⁰ Vide: FRIED (2008).

moderna, a inteligibilidade e largamente também a fruição da imagem demandavam do espectador a mobilização imaginária do olhar testemunhal de quem poderia ter estado lá – “eu poderia ter feito essa foto”, “eu poderia estar lá”; você era convidado a estar nesse lugar testemunhal. A contrapartida fenomenológica do “isto foi” barthesiano era o “poderia ter sido eu a acionar o obturador”, “eu poderia ter feito essa foto”.

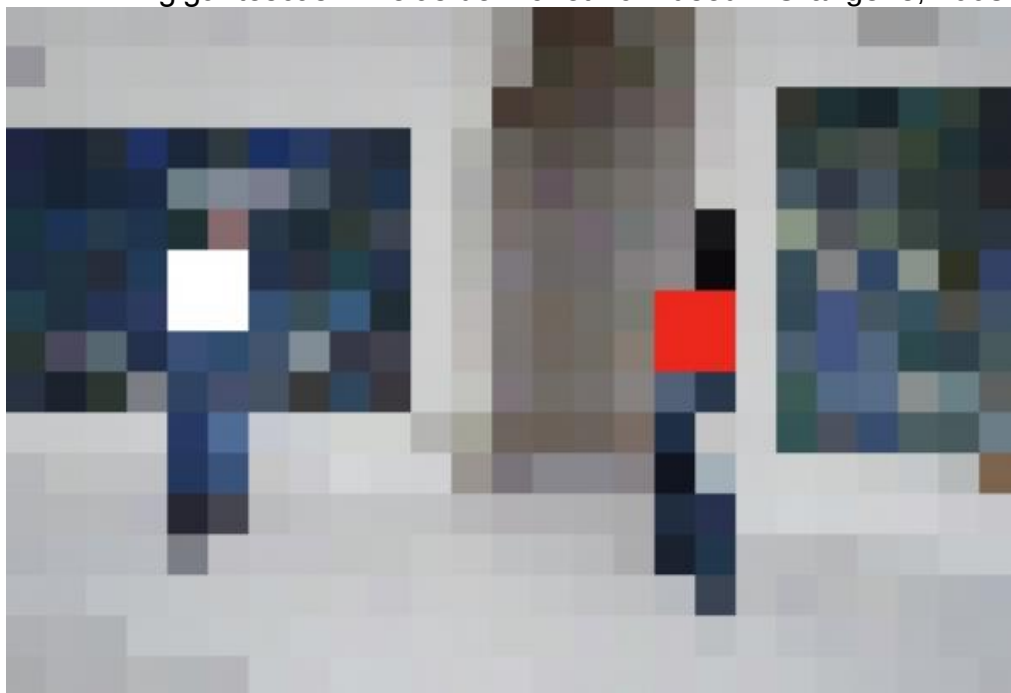
A confluência dessas duas intuições, que são a rigor paradoxais – “isso foi” e “eu poderia estar lá” –, constituiu o âmago da experiência fotográfica no século XX. Antes de ser causa das transformações no campo do observador, a monumentalidade das fotografias contemporâneas, que são essas escalas 5x5, 10x12 [...] da imagem que agora pode circular e pode observar, a imagem que circula e passa em frente dela e visita a imagem de alguma maneira. A liberdade de movimentos do espectador diante da imagem, exaltada por Fried, tem como contrapartida a diluição desse lugar privilegiado onde o ponto de vista espacial e aspecto temporal misturavam-se um no outro. Não resta dúvida de que a fotografia cumpriu papel crucial na transformação do mundo em imagem, alterando o modo como o habitamos; mas algo também aconteceu conosco.

Nessa obra de Roberta Dabdab, tudo está sabido de antemão: conhecemos tanto a situação de fotografar quanto a de ser fotografado ao lado de monumentos, pois não é outro o sentido dessa pintura de Monet nas paredes do Museu de L’Orangerie, um monumento que conhecemos ou teríamos que conhecer.

ML

EC

Figura 11 - Roberta Dabdab, Mulher fotografa homem em frente as gigantescas ninfeias de Monet no Museu L'Orangerie, 2008



Fonte: Dabdab (2015)

Parece-nos, hoje, que a tensão fundamental constitutiva da fotografia e de sua cultura não foi entre verdade e mentira ou entre arte e técnica, para mencionar apenas alguns debates clássicos, mas entre imagem e mundo. Deslocada pouco a pouco do lugar que ocupou durante mais de 150 anos, esse lugar de guardiã problemática da distância-diferença, o experimentalismo e o hibridismo contemporâneos não refletem apenas as mudanças radicais por que passa uma determinada prática cultural. São igualmente alimentados pela intuição de que nosso destino e o destino da fotografia estão, de alguma maneira, vinculados.

A fotografia ocupa hoje lugar crucial na reflexão acerca da visualidade contemporânea. Houve um famoso debate entre o filósofo francês Jacques Rancière (2009) e o iconólogo norte-americano J. T. W. Mitchell (2009), na Universidade de Columbia, em 2008. Desse debate – que está publicado em diferentes livros, cada um publicou no seu, então você tem que juntar os dois para saber o que cada um acha do outro – depreende-se que o nosso destino e o destino da fotografia estão de algum modo entrelaçados. Naquela ocasião, Jacques Rancière chamava a atenção para dois discursos contemporâneos acerca da imagem, ambos catastróficos. Um deles afirmava que não há mais nada de real no mundo, que tudo se tornou virtual, um desfile de simulacros e imagens sem qualquer substância. O outro sustentaria



que são as próprias imagens que acabaram, uma vez que a imagem supõe certa distância da realidade, distância que nos permite operar as distinções entre uma coisa e outra. Se já não podemos realizar essa operação, de distância entre imagem e a realidade, então a imagem, como categoria do pensamento, não existiria mais. Então não foi o mundo que acabou, foi a imagem que acabou. Para Rancière, o que está por trás desses discursos é a lamentação pela “morte” das imagens passadas, tanto do ponto de vista material quanto simbólico, foram degradadas e vulgarizadas pela sociedade de consumo de massas. Nesse sentido, não é por acaso que a cena da pixelização generalizada aconteça em um museu, instituição que se converteu na modernidade em refúgio para imagens que haviam perdido seu lugar no mundo. Porém, a nossa ansiedade em relação às imagens não decorreria apenas das transformações de natureza civilizacional que atravessamos. Mitchell, que era o outro interlocutor no debate, irá argumentar que, tal como os animais – essa é uma passagem muito divertida do texto –, aos quais estão ligadas desde os tempos paleontológicos – porque temos as imagens de animais nas grutas –, as imagens nos predizem e nos precedem. O que ele está dizendo é que quando nós não sabemos o que vai acontecer, nós mandamos uma imagem na frente, vemos o que acontece com ela, como se fazem testes em cobaias, como pequenos animais em cobaias. Então a imagem nos precede, ela vai lá onde nós ainda vamos chegar e nós vemos o que está acontecendo.

A ansiedade marcou a última geração de artistas visuais do século XX, que viveu na pele a própria virtualização, tomando para si a tarefa de inscrever na fotografia as dores do parto da nova imagem. Nesse sentido, a obra de Rosângela Rennó (2010) é exemplar. Em um magnífico livro de 2010, fotografias roubadas da Biblioteca Nacional e depois recuperadas pela polícia exibem apenas o verso, e nele as marcas de sua desventura: inscrições, carimbos, etiquetas, raspagens, apagamentos. Porque os ladrões tentaram apagar os indícios de que a fotografia tinha sido da Biblioteca Nacional, então ela fez um livro só com o verso das imagens; nós não vemos a frente.

Figura 12 - 2005-510117385, 2010



Fonte: Rennó (2015)

Mas nem o mundo nem a imagem desapareceram, ainda que suas relações se estejam reconfigurando. A primeira geração de fotógrafos brasileiros do século XXI começa a desfrutar do esquecimento do corpo das imagens. Porque essa é a condição que o digital nos coloca, a condição de imagens cujo corpo se perdeu, enquanto as imagens do século XX eram todas encarnadas, encarnadas em papel principalmente, em livros, em revistas, em jornais. De fato, as fotografias sacrificaram seu corpo para que produção e reprodução não fossem mais operações materialmente distintas. Como nós sabemos, tecnicamente, quando nós vemos uma imagem na tela de um computador ou de um vídeo, ela já é reprodução em ato, ela não é produção. Ali é reprodução em ato. Nas comunidades de imagens virtuais da internet, as fotografias estão agora tomadas por um delírio de onipotência, uma fantasia que encontrou na replicação infinita a justificativa autorreferente de sua existência. “Eu sou tão mais bem-sucedido, quanto mais gente me copia e me despacha para outros.” Então ela se justifica na sua própria reprodução. É tão boa quanto mais gente quer curtir, copiar, reenviar, copiar em mil lugares. Na rede que lhes serve de *habitat* natural e caldo de cultura, as imagens-clichê querem nos fazer crer que, agora, mais do que nunca, a reprodução é parte indissociável da sua natureza, uma vez que sua mera exibição na tela de vídeo de um computador já é reprodução.

O esquecimento do corpo das imagens fotográficas – porque eu acho que é isso que lentamente acontece com a difusão da cultura digital, é esse esquecimento

de que as imagens fotográficas um dia tiveram corpo –, no entanto, tal como se deu com o esquecimento da duração por ocasião do advento da fotografia instantânea moderna – porque também, no século XX, as fotografias exigiam um longo tempo de exposição, até o dia que não exigiam mais, as fotografias se tornaram instantâneas, e para uma geração de fotógrafos que começou a trabalhar nos anos 10/20 do século XX, as fotografias sempre foram instantâneas, eram instantâneas por natureza, mas elas se tornaram instantâneas, elas não eram instantâneas, assim também uma nova geração de fotógrafos provavelmente vai nascer num tempo em que ninguém mais vai lembrar que a fotografia tinha um corpo, tinha um negativo, tinha um papel, vai ser um esquecimento da mesma natureza. O esquecimento do corpo das imagens fotográficas, no entanto, tal como se deu com o esquecimento da duração por ocasião do advento da fotografia instantânea moderna, faz sintoma. E o que toma a cena, por vezes, é a promessa de corpo que sempre esteve latente em toda imagem. Esse é um argumento que eu vou desenvolver aqui no final, mas eu acho que toda imagem tem uma promessa de corpo latente e essa promessa agora está mais viva do que nunca, quando as imagens não têm mais corpo. Promessa de que nos falam as religiões da encarnação, em particular o cristianismo. Estão sempre falando disso, não é? Encarnou, vai encarnar, desencarnou. E nós sempre associamos alma com imagem. Promessa que a condição moderna da imagem havia obscurecido em nome da elaboração da própria transparência. O que é a expressão da fotografia moderna? É um longo processo de elaborar a própria transparência, quer dizer, fazer sumir o seu próprio corpo para fazer mostrar o mundo, como ela faz com o *outdoor*. Ali ela elabora sua transparência e diz assim: “vejam só esse *outdoor*, como ele é mentiroso”; enquanto os verdadeiros personagens dessa história são essas pessoas que estão aqui passando fome. Promessa que a condição moderna da imagem havia obscurecido em nome da elaboração da própria transparência e que teve como contrapartida...

O encontro paradoxal entre os deuses antropomórficos greco-romanos com o deus único e incorpóreo da tradição judaica resultou no ícone cristão em que a desencarnação se converteu no sentido da nova imagem do corpo. Toda imagem é um corpo desencarnado, digamos assim. Esse é o resultado da nossa longa tradição cristã. Essa imagem desencarnada-promessa-de-corpo tem seu apogeu nos ritos

ML

LS

fúnebres dos reis medievais, descritos por Kantorowicz²¹ no livro *Os dois corpos do rei*, em que a dignidade do cargo, a imagem da soberania, busca um novo corpo para recompor a integridade do reino e a autoridade real. O rito é basicamente o seguinte: se o rei morre, você guarda alguma coisa desse rei para passar para o rei seguinte, porque se não a soberania se perde. A forma mais tradicional de representar isso é o cetro, coroa etc., que são hoje as formas pelas quais esse outro corpo do rei é passado para o rei seguinte. Nem tudo morre quando morre o rei. Essa promessa ressurgiu agora no contexto de uma tecnologia em que a informação e suporte tornaram-se autônomos uma em relação ao outro. A velha efígie dos reis parece ter-se transformado nesses avatares que agem na extensão virtual de nós mesmos, como se fossem corpos tornados imagem. Eu estou sugerindo o seguinte: que agora todos nós temos dois corpos, o nosso avatar; estamos no lugar em que estavam os reis medievais. Isso era um privilégio deles. Nem todo mundo tinha dois corpos. Agora todos temos. Transformando nesses avatares que agem na extensão virtual de nós mesmos, como se fossem corpos tornados imagem a invalidar a diferença entre uma imagem e tudo aquilo do qual ela é imagem. Não tem mais essa diferença, que é exatamente o que Lucia Santaella²² chamou de terceiro paradigma. Não tem diferença entre a imagem e daquilo da qual ela é imagem. Agora percebemos, ao esquecimento do corpo das fotografias corresponde o esvanecimento do problema da distância entre imagem e mundo.

Blanchot²³ escreveu que existem duas modalidades de distância: a distância que tomamos das coisas para melhor dispor delas e a distância que é profundidade não viva, indisponível, que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas. Um utensílio danificado torna-se a sua imagem – é um garfo que não serve mais, uma chaleira, um famoso exemplo do Hayden, que era um sapato largado –, observa ele, não mais desaparecendo no seu uso, ele aparece. E acrescenta: essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo, se preferir, seu duplo, ou seu cadáver. Mas o que nos sugere a experiência contrária (que é o que estamos vivendo agora)? A experiência dos duplos úteis e disponíveis (nossos avatares), a experiência da sobreposição das duas modalidades de distância, do desabamento de uma distância sobre a outra? Por mais de um século, a fotografia era este Atlas

²¹ Vide: KANTOROWICZ (1989).

²² Vide: SANTAELLA (1998).

²³ Vide: BLANCHOT (1987).

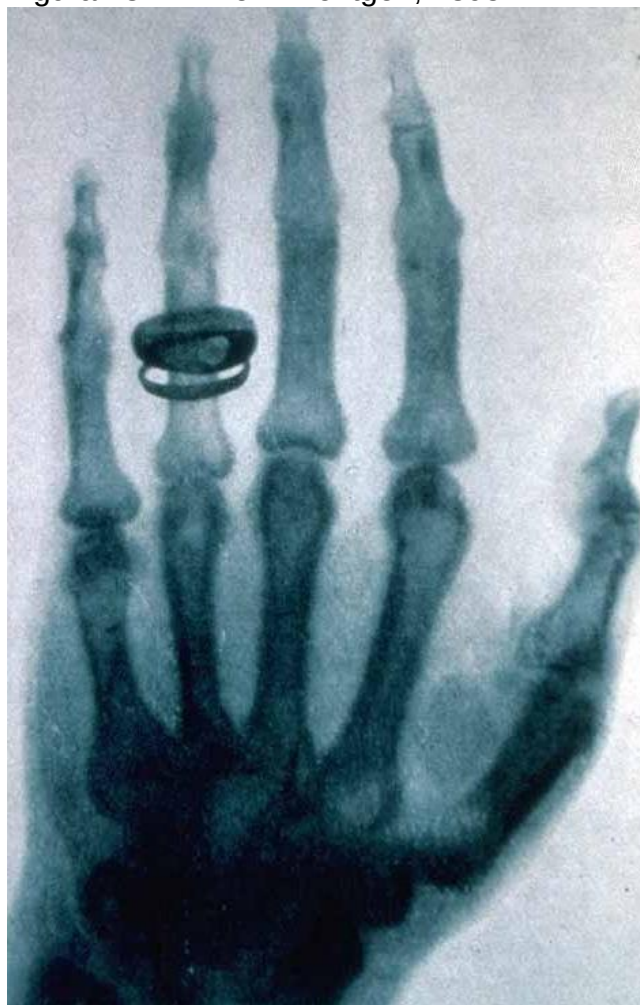
que suportava um céu de imagens com os pés firmemente cravados na terra das coisas. Essa que é a fotografia, ali estão as imagens, aqui está o mundo, e eu estou dizendo “ainda há uma distância aqui entre uma coisa e outra”. Eu produzo essa interrogação, então por isso que ela é esse atlas, que está segurando esse céu de imagens. Agora, desatadas, incorpóreas, como valquírias digitais, elas recolhem os restos mortais desse fenomenal desmoronamento. No lusco-fusco destes restos, a imagem desencarnada, vê-se o reflexo tornando-se senhor da vida refletida – estou citando Blanchot. Durante todo o século XIX, a fotografia foi uma poderosa aliada da agenda iluminista de anexação do invisível aos territórios da visibilidade. A fotografia era isso que servia para tornar visível o que eu não estou vendo. Era uma agenda que começa lá com a luneta, com Galileu, com os microscópios holandeses e termina com os raios X. É o último grande feito de anexação do invisível, a última grande produção ótica do século XIX, culminando no registro das sombras produzidas pelos raios X emitidos por um tubo de Crookes, em 1895. Sobre a primeira dessas radiografias, o inventor Wilhelm Röntgen anotou: “fotografia de uma mão viva”. Incrível, não é? Precisou dizer que estava viva. A fotografia não transpunha assim apenas os limites da carne, mas os próprios umbrais da morte. Nunca cessamos de nos admirar que um dos dedos da modelo, a própria esposa do cientista, Anna Bertha, encontrava-se adornado por um anel, signo da vaidade dos vivos e da fidelidade eterna dos casais. Ao contemplá-la pela primeira vez, dizem, a senhora Röntgen exclamou: “Eu vi a minha morte!”.

Em sua crítica ao apego que a ciência moderna nutria pelas profundidades em detrimento das superfícies, ou, de um ponto de vista filosófico, a crença na supremacia do ser verdadeiro sobre a mera aparência, a filósofa política alemã Hanna Arendt²⁴ observou que as formas exteriores são infinitamente variadas e altamente diferenciadas. Os órgãos internos, por sua vez, a menos que deformados por uma doença ou anormalidade peculiar, são difíceis de distinguir um do outro. Quer dizer, é muito fácil reconhecer quem é cada um de vocês se eu olho para a cara de vocês; mas se eu olho os intestinos de vocês fica muito mais complicado. Se o interior fosse visível, nós todos pareceríamos iguais. E acrescenta: qualquer coisa que veja deseja ser vista, qualquer coisa que toque mostra-se para ser tocada. Tudo que é vivo, portanto, urge aparecer, mas nossos preconceitos metafísicos nos teriam

²⁴ Vide: ARENDT (1978).

levado a acreditar que o essencial repousa sob a superfície, na profundidade, isto é, que a superfície seria superficial.

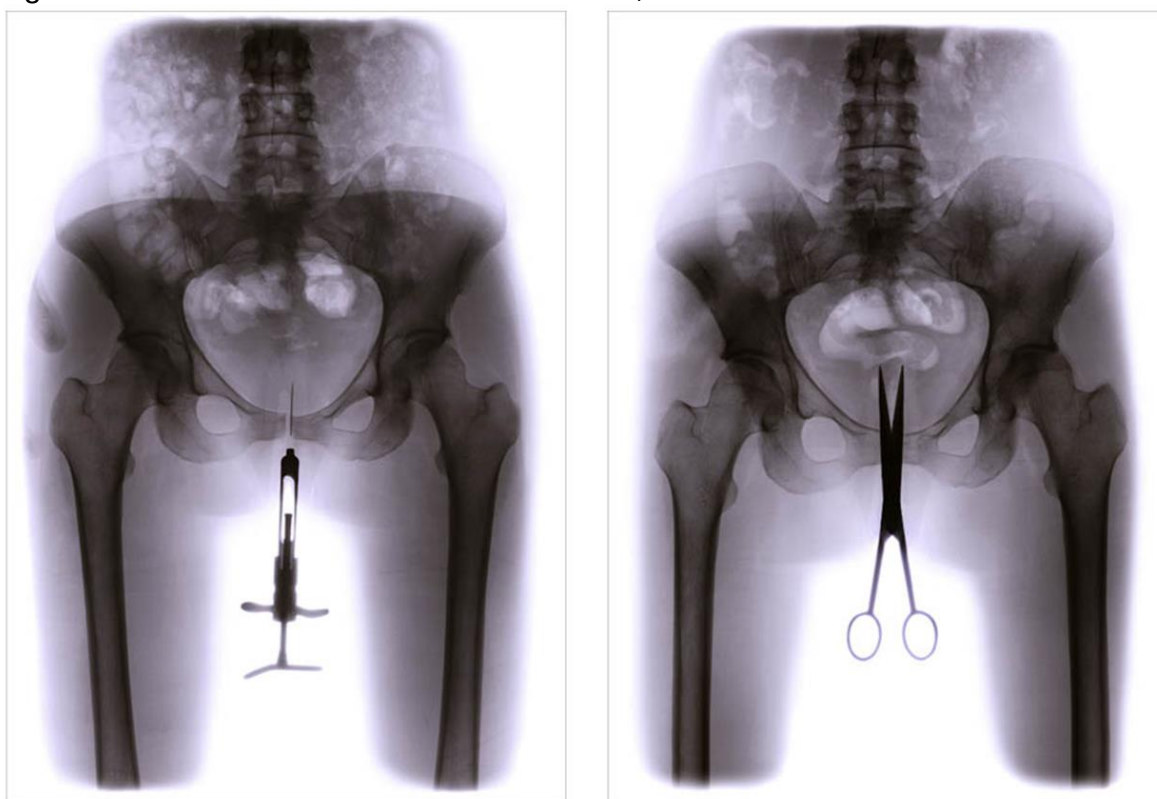
Figura 13 - Wilhelm Röntgen, 1895



Fonte: Lissovsky (2011)

Se todo corpo morto é o vivo reduzido à sua imagem, sua contrapartida é que toda imagem é vida morta em busca de um corpo. E é desde as entranhas indiferenciadas dessa nova imagem, da nova imagem digital, que o desejo de corpo que as habita encontra sua expressão mais pungente. Expressão que não é mais, como assinalava Hanna Arendt, a da interioridade de uma ideia, de um pensamento, de uma emoção, mas expressividade de uma aparência, que não exprime nada a não ser a si mesma. Nos *Retratos Íntimos*, de Cris Bierrenbach, a dor torna-se um imperativo da própria imagem. Enquanto, na fotografia esvaziada da Roberta Dabdab, a substância imaterial do digital dissolve as distinções que só as palavras da legenda insistem em preservar, nesses retratos, matéria e imagem estão em tensão permanente. Tensão de que agora nenhuma palavra pode dar conta.

Figura 14 - Retrato Íntimo – Cris Bierrenbach, 2003



Fonte: Bierrenbach (2015)

A tesoura e a seringa não cessam de convocar a carne da imagem e, simultaneamente, frustrar a sua encarnação. Já não é preciso dizer, como o doutor Röntgen, que se trata da mão viva de sua esposa, cuja devoção um anel testemunha. Ossos vivos já nos são familiares e o metal não mais os envolve, como um pequeno círculo protetor, o metal instiga, perfura. Dessa nova condição das relações das imagens entre si e da fotografia com o mundo, a Roberta Dabdab fez a anamenese, e Cris Bierrenbach faz o relatório de autópsia: esgotada de tanto dizer, esvaziada de sua magia, a fotografia despojada de palavras reencontra no grito lancinante o único modo de dar voz ao real que subsiste nas entranhas da realidade. Por intermédio desse grito, o corpo retorna como a Terra Prometida das imagens.

4.3 SER FOTOGRAFIA, TORNAR-SE FOTOGRAFIA - RONALDO ENTLER

Diante da provocação inicial que era falar de convergências, eu vou falar da convergência num sentido talvez um pouco conservador, porque eu vou falar das experiências de uma certa resistência, de uma certa nostalgia que marcam alguns

encontros, que são possibilitados também pelas novas tecnologias, porque eu acho que também há convergência. Se nós tomarmos esse conceito num sentido muito amplo, ela é uma convergência entre tempos, entre tempos distintos.

A primeira coisa é pensar que, nessa situação de convergência, a imagem se torna um tanto híbrida e é muito difícil nós nos perguntarmos o que é a fotografia, o que ainda é a fotografia, o que pode ser. É muito difícil nós tentarmos definir o que é a fotografia a partir de um uso, de um aparelho, de um procedimento técnico, de certa materialidade que é operada, de certo resultado, de certa função social. Nós, provavelmente, quando tentamos definir o que é a fotografia a partir desses parâmetros, vamos ser sempre traídos pela própria produção.

Ainda cabe essa pergunta: Ainda é possível tentar afirmar alguma coisa sobre essa especificidade da fotografia?

É uma discussão grande demais para conduzirmos agora, mas eu tento resolver isso de uma maneira muito simples, que é assumir que a fotografia é, no mínimo, um lugar conceitual constituído historicamente a partir do qual você pode decidir falar seja lá do que for. Das fotografias tradicionalmente assumidas como tais, ou de outras coisas que podem esbarrar nesse campo e que podem ser miradas a certa distância a partir desse campo. Então, é uma espécie de mínimo que eu tomo como pressuposto para poder me sentir à vontade para falar dessas experiências que eu tenho conhecido e estudado. Ele é um mínimo, mas já é muita coisa, porque esse lugar nós não podemos negar que tem uma história, que é constituída não só de aparatos ou de certa imagem que reconhecemos como fotográfica, mas também de gestos, procedimentos, rituais. Então eu, de alguma maneira, assumo que é esse o lugar a partir de onde eu falo e é desse campo que surgem os conceitos que eu faço operar nesse trabalho, nessas leituras.

Dentre as várias tentativas de dar conta do que aconteceu com a fotografia nas últimas décadas, eu gosto muito da noção de fotografia expandida, porque eu tenho a impressão de que ela parte do mesmo princípio de que às vezes é importante você demarcar uma situação, um lugar a partir de onde você fala. Provavelmente, dentre as experiências que vamos ver nas diversas falas nesses dias, nós vamos encontrar coisas que poderiam ser pensadas a partir do cinema ou das artes plásticas, num sentido mais amplo, eventualmente da literatura, mas eu tenho a impressão que o próprio evento nos convida a pensar nisso tudo a partir desse território que é a fotografia.

RE

LS

Isso não significa, de maneira alguma, algum tipo de purismo; definir o território que você pensa a partir de uma experiência. Ele não só permite ainda enxergar as transgressões, mas permite enxergar as transgressões enquanto tal. O que eu quero dizer com isso é que a própria noção de *hybris*, uma espécie de atravessamento de uma medida constituída, só é possível se essas medidas forem minimamente visíveis. Se nós diluímos totalmente essas fronteiras, o risco que nós corremos é da passagem não ser percebida. E, em termos de manifestações artísticas, é interessante pensarmos como que algumas categorias já foram constituídas dentro desse desejo de uma liberdade de exploração das linguagens e das técnicas. Quando nós pensamos, por exemplo: “O que é arte multimídia?”; “O que é instalação?”. Quando nós pensamos nesses territórios que eram constituídos dos devidos atravessamentos entre várias linguagens, eles se estabelecem, essas fronteiras interiores se apagam totalmente. O efeito às vezes resulta uma espécie de claustrofobia. O artista não se sente confortável. Então hoje nós vemos muitos artistas negando essa categoria: “Não sou uma artista multimídia.”; “O que eu faço não é instalação.”; exatamente porque às vezes é importante numa certa experiência enxergar o trânsito entre um território e outro. Então, quando eu digo que pra mim é importante situar a fotografia em algum lugar, no seu devido lugar histórico, é exatamente para tornar ainda mais evidente essas situações de passagem e sempre a partir desses pontos que eu vou pensar essas experiências.

Para deixar assim de cara como exemplo o tanto de liberdade que isso ainda nos permite, eu fico especulando sobre a possibilidade de nós não só pensarmos a fotografia, a fotografia entendida como tal, a partir desse lugar conceitual histórico, que é a própria fotografia. Mas nós poderíamos revisitar a história, uma história que pode ser anterior ou posterior ao surgimento da fotografia, para pensar o que outra arte que tem o seu devido lugar, como a pintura, pode ter, eventualmente, de fotográfico.

Algumas leituras são clássicas. Assim é muito evidente o texto que Degas tem de fotográfico no seu trabalho, porque esse diálogo era bastante assumido, porque ele via fotografias, colecionava fotografias, fotografava e às vezes pintava a partir dessas fotografias. Então aqui temos um exemplo das bailarinas. Esse tipo de corte abrupto que ele dá na tela, isso não é um fragmento de uma tela, isso é a tela do Degas. Nós percebemos também bastante a escolha desse instante ao acaso, é

RE

LS

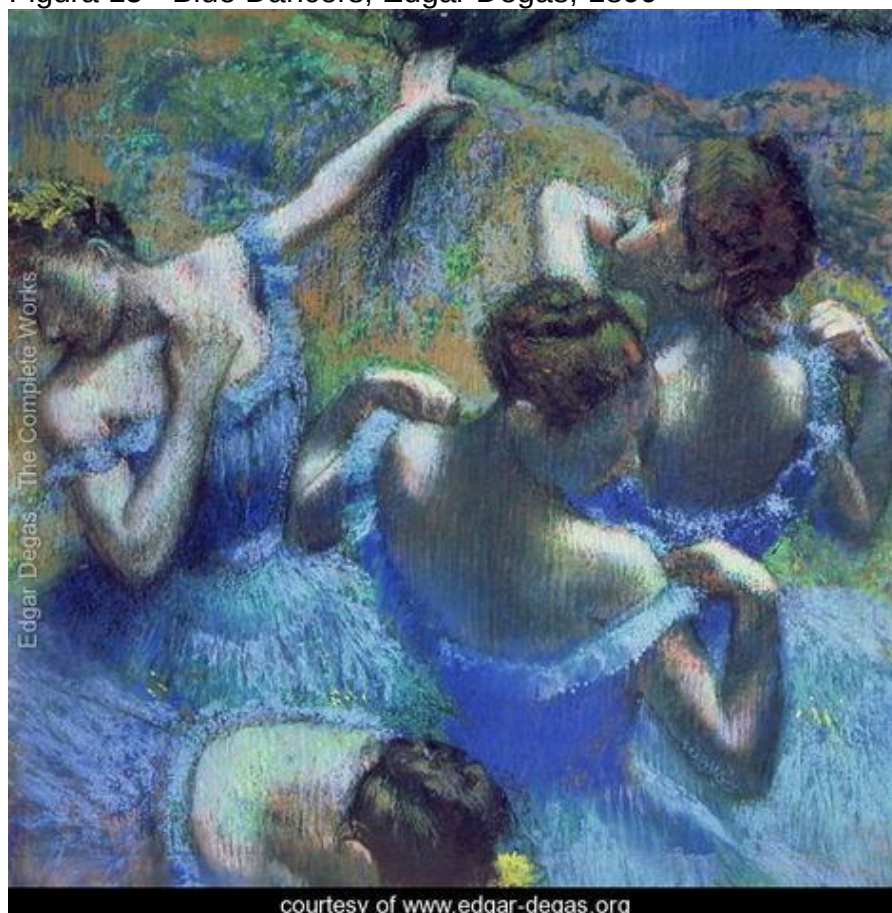
EC

RE

RF

certamente um diálogo que ele está produzindo com a fotografia. Isso significa que poderíamos olhar um pouco para a história da arte e visitar outras experiências, outras formas de expressão, e tentar inserir essas experiências numa história da fotografia.

Figura 15 - Blue Dancers, Edgar Degas, 1899



Fonte: Degas (2015)

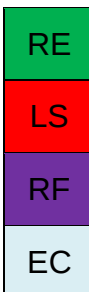
O meu original seria de Baudelaire. Eu recentemente apresentei, quer dizer, não tão recentemente, apresentei no Rio de Janeiro um trabalho apresentando que a posição em que o *flâneur* tenta se situar dentro da metrópole dialoga muito com a posição em que o fotógrafo de rua tenta se colocar, que é uma espécie de lugar ambíguo hesitante, alguma coisa entre estar dentro de um movimento e ao mesmo tempo tentar enxergar as relações entre as várias partes que compõem esse movimento. Captar um instante e fluir dentro de um curso de tempo. Essa posição ambígua que nós vemos na postura de Baudelaire, eu tenho a impressão que ela coincide bastante com a postura de um fotógrafo que está diante desse mesmo espaço. Mas como essa discussão seria um pouco complicada, eu peguei carona num artigo do professor da Universidade Federal de Goiás, Fabio d'Abadia de

Sousa, que fala dos poemas fotográficos de Oswald de Andrade. Isso é uma pequena série dos anos 1930, uma série chamada *Postes da Light* e o que ele observa são duas coisas. Primeiro é que Oswald de Andrade discute efetivamente a fotografia, cita a fotografia em alguns poemas. Em segundo lugar, ele opera alguns poemas de uma forma bastante fotográfica, na tentativa de condensar uma pequena duração de tempo que pode ser apanhada, tomada de relance, sem resultar em grandes discursos. Enfim, quando olhamos a partir desse lugar conceitual que é a fotografia, podemos inserir outras coisas e pensar o quanto a própria fotografia se desgarrar desse território. Então não se trata de uma posição conservadora, trata-se de uma espécie de conforto metodológico que eu reivindico.

Quando nos damos conta do universo de possibilidades que os novos meios permitem-nos operar e o tanto de liberdade que a arte contemporânea reivindica pra si, nós temos um campo de possibilidades tão grande, nós percebemos um dado momento de construção de uma noção de arte híbrida.

Havia um desejo, uma ansiedade de demonstrar, de demarcar um universo muito grande de confronto de linguagens. Todas elas tinham que estar muito explicitadas, todo tipo de interação entre técnica e todo tipo de manifestação de interatividade também com o espectador. Quer dizer, se nós pensarmos o que era certa arte multimídia nos anos 1980, aquela coisa do CD-ROM... CD-ROM foi uma coisa que ficou muito antiga, ficou muito velha. É curioso porque foi uma grande porta de entrada para nós nessa discussão das novas tecnologias, da hipermídia, da exploração de uma arte multimídia. É interessante como essas experiências têm, num dado momento, uma tendência ao barroco, o neobarroco. Este termo circulou muito num dado momento, eu acho que através de um texto do Omar Calabrese (1984), se eu não me engano. Essas experiências eram denominadas neobarrocas porque eram muito marcadas pelo excesso, pelo desejo de explorar todas as possibilidades ao mesmo tempo, exatamente porque a tendência era negar a existência dessas fronteiras. Quando você apaga todos os rastros que delimitam um campo e outro, para você deixar claro esse trânsito, você precisa operar de uma maneira um pouco extravagante talvez.

O que mais me interessa, não significa necessariamente um julgamento, uma posição em relação às artes de maneira geral, mas me interessam muito os pequenos deslocamentos, os pequenos trânsitos, os pequenos atravessamentos,



aqueles que são muito discretos e que resultam numa exploração quase minimalista dessas possibilidades de transgressão.

Eu trouxe alguns exemplos para nós vermos. Esse é um trabalho de um fotógrafo do Rio de Janeiro, ele é um fotojornalista, Gustavo Pellizzon. Ele fez essa experiência chamada *Fotografias que respiram*. Obviamente, esses fotógrafos que trabalham com câmeras fotográficas que fazem vídeo muito bem, em algum momento, eles podem se sentir tentados a experimentar o vídeo além da fotografia. Essa é uma leitura que tem sido muito feita para explicar porque tantos fotógrafos fazem vídeo. É uma possibilidade que não podemos negar. Ele tem uma câmera de vídeo agora, mas é uma leitura um pouco determinista demais.

Vou mostrar trabalhos de jovens artistas que têm inquietações com relação à possibilidade de explorar outras linguagens e isso não depende exclusivamente da disponibilidade de um botão a mais que o equipamento pode ter.

Esse trabalho, *Fotografias que respiram*²⁵, vocês vão entender logo o porquê do título – aliás, o título é muito bom –, mas tem que prestar atenção, senão vocês perdem. É um pequeno fragmento de vídeo que ainda é muito fotográfico. Nós reconhecemos, não só porque o movimento é muito discreto, mas mesmo quando percebemos os pequenos movimentos, vemos ali esse intervalo em que existe uma indecisão entre fotografar agora e fotografar logo depois, o que o Maurício chamou de “espera”.

²⁵ Vide: PELLIZZON (2015).

Figura 16 - Fotografias que respiram, Gustavo Pellizzon, 2010



Fonte: Pellizzon (2015)

Então não só um trabalho que se situa nesse pequeno atravessamento de um território que é do vídeo e da fotografia, mas é também a tentativa de estabelecer um lugar entre o instante e a duração. É difícil decidir onde essa experiência se situa melhor.

Fabien Rigobert é um artista que eu conheci no Rio de Janeiro recentemente. Ele estava lá com uma exposição no espaço Oi Futuro. Ele trabalha com fotografias editadas a partir de um *software* que eu não sei se é o bom e velho Morph²⁶, mas lembra o *software* já bastante conhecido. E o que ele faz é, a partir da sobreposição de fotografias, criar uma espécie de escamação pontual em que o movimento vai aparecendo pontualmente em algumas regiões.

²⁶ Morpheus PhotoAnimationSuite é um conjunto de morphing e composição digital software de computador para Windows e Mac. O pacote de software contém Morpheus PhotoMorpher, Morpheus PhotoWarper e Morpheus PhotoMixer, embora estes três também estão disponíveis individualmente. A primeira aplicação para computadores pessoais para oferecer morphing era GryphonMorph Software no Macintosh. Outros sistemas morphing desenvolvidos foram ImageMaster, MorphPlus e CineMorph, se tornaram amplamente disponíveis, e por um tempo o efeito tornou-se comum a ponto de ser um clichê.

Figura 17 - PREDICAMENT/ Situações Difíceis, Fabien Rigobert, 2012.



Fonte: Rigobert (2012)

Ele é um artista que tem circulado bastante por vários países. Eu tenho quase certeza de que esse personagem de terno que apareceu aqui é ele, porque ele quase sempre se insere nos próprios trabalhos. Ele se apropria de elementos da cultura local. O que eu consigo identificar... Essas duas meninas da esquerda são meninas que estão passando por um ritual de iniciação no candomblé, mas é um trabalho que fala de incomunicabilidade, de impossibilidade, de assimilação ou compreensão nessas breves passagens que ele próprio faz pelos países por onde ele transita. Os movimentos nunca acontecem ao mesmo tempo. Você nunca tem a compreensão total desse acontecimento, que de fato é um tanto inusitado, mas precisa ser explicado.

Um último trabalho dentro dessas experiências dos minimalistas, minimalismos, dos pequenos trânsitos, um trabalho da Cia de Foto, *Longa Exposição*²⁷. Eles mostraram esse trabalho na Galeria Vermelho. Eu não sei de quantas imagens o trabalho é composto. Eles expuseram três retratos. E o que eles

²⁷ Longa exposição (2009), é uma série de retratos gravados, representando uma longa exposição. Neles, pessoas que lidam profissionalmente com a imagem, como o cineasta Hector Babenco ou a cantora Elza Soares, esperam pelo clique que se recusa a efetivação. Desta forma, o trabalho expressa a tensão entre ser ou não uma fotografia já que a imagem não se fixa e não se constitui pelo ato fotográfico da exatidão, aquele definido pelo dispositivo que crava o mundo na fração de um segundo. O clique permanece ali, em um horizonte de tensão, mas não surge, não interrompe e, apenas, em potência, se mantém. No desenrolar de uma imagem que dura até dois minutos, o clique permanece entre a ameaça de se concretizar e a possibilidade de nunca acontecer para fazer deste trabalho uma fotografia suspensa da sua natureza estática. <http://www.piofigueiroa.com/LONGA-EXPOSICAO> acesso em 08/12/2015.

fazem? Eles também estão lá com seu equipamento fotográfico num trabalho comercial. Um é o Hector Babenco, Elza Soares e a terceira pessoa que eles mostraram é a Pitty, a cantora. Eles têm um contrato para fazer um retrato e o que eles fazem, em vez de clicar a foto, é disparar o vídeo e deixar rodando até a pessoa não aguentar mais ou questionar essa situação; e cada um reage de um jeito. A Elza Soares é particularmente interessante porque a pose para ela custa mais, ela está ali numa rigidez corporal e nós começamos a perceber o desconforto que está ali. Essa hesitação, essa indecisão com relação ao momento exato de fazer uma foto e a responsabilidade transferida totalmente para o fotografado, porque ele tem que lidar com a possibilidade do próximo instante ser o certo, que o clique pode acontecer logo mais, então a pose tem que ser sustentada. Tem uma hora que ela fala: “Jura?”. Ela não está acreditando na situação porque ela se dá conta de que a foto não foi feita e aí um deles fala: “Só mais uma! Só mais uma!”. Na verdade, eles não tinham clicado nenhuma imagem como fotografia.

Figura 18 - CIA de Foto, Longa exposição, 2010.



Fonte: Cia de Foto (2010)

Dizem que era muito desconfortável fazer um retrato no século XIX porque você tinha minutos de exposição e você tinha que se manter duro naquela exposição. Em todo caso, nos retratos de longa exposição, mesmo no século XIX, você tinha o benefício da síntese. Ou você se obrigava, com a ajuda de aparatos às vezes, a permanecer absolutamente estático, ou pequenos movimentos eram absorvidos na forma de borrões de uma diluição.

A crueldade do instantâneo é que ela te obriga, não sabendo exatamente que instante é esse, a manter a pose e considerar sempre o próximo instante como aquele em que a foto vai ser realizada. São três exemplos do que eu acho que podemos considerar como experiência híbrida sem a necessidade de grandes alardes, de grandes atravessamentos, e que são absolutamente interessantes do ponto de vista de uma discussão sobre em que lugar situar essas experiências.

Enfim, estou falando, estou tomando essas experiências como fotográficas, ainda que o suporte seja vídeo. É um pouco a formação desses artistas, mas é, sobretudo, como eu falei, esse lugar a partir de onde eu discuto essas experiências.

Eu tinha pensado em retornar um pouco, e isso é uma coisa interessante nós fazermos de tempos em tempos. Olhar para uma literatura produzida num passado recente que está tentando dar conta do que vai ser o próximo passo, uma espécie de futuro. Por um lado, eu me lembro bem, nos anos 1980 e nos anos 1990, quando eu era fotógrafo e trabalhava em jornal, o que significou essa notícia de uma transformação tecnológica pela qual a fotografia passaria, que significaria a chegada da fotografia digital.

Para quem estava no mercado isso era uma coisa assustadora, não sabia se era você que estaria ali dali 10 anos, fazendo aqueles trabalhos, ou não. Havia sempre o anúncio de uma grande revolução e isso nos deixava numa posição muito desconfortável. Mas, para não lidar apenas com especulações, eu fui revisar alguns textos do final dos anos 1980, dos anos 1990, e alguns relativamente recentes que vão trabalhar muito com a ideia de que a transformação do medo de codificação da fotografia significa o fim da fotografia.

Dos autores recentes que vale a pena mencionar – são textos bastante acessíveis –, um deles é o André Rouillé²⁸, do livro *A Fotografia*. Outro mais recente, *A Câmera de Pandora*²⁹, de Joan Fontcuberta. Os dois falando de uma situação, um termo que aparece bastante nesses textos, eu tenho uma lista aqui, mas não vem ao caso citar todos. Autores que vão pensar essa transição como a morte da fotografia ou como uma passagem para aquilo que eles chamaram de “pós-fotografia”. E aí é importante, já que a Lucia [Santaella] está aqui e falou ontem, não confundir o que esses autores chamam de “pós-fotografia” com o que ela chama de “pós-fotográfico”, com “paradigma pós-fotográfico”, porque claramente esses autores

²⁸ Vide: ROUILLE (2009).

²⁹ Vide: FONTCUBERTA (2012).

estão situando essa passagem dentro de uma espécie de linha evolutiva, em que mesmo que a fotografia ainda exista como materialidade na forma, ela exista fora das condições ideais que lhe dão sentido.

Então, você tem uma transformação não só do suporte de um sistema de codificações, mas você tem uma transformação mais ampla da cultura que faz com que a fotografia se desestabilize na sua capacidade de produzir sentido, de produzir memória, de gerar documentos. Vários desses autores vão usar a expressão “pós-fotografia” para falar de uma espécie de existência fantasmagórica. A fotografia é talvez uma espécie de alma penada que tenta habitar um corpo que chamamos de fotografia digital, mas seria um corpo tipo “sai desse corpo que não lhe pertence”. Rouillé (2009) na conclusão do seu livro, ele diz assim:

Do universo analógico ao digital, a passagem não é simplesmente técnica, ela atinge a própria natureza da fotografia, a ponto de não ser certo que a fotografia digital continue sendo fotografia. Em todo caso, não é simplesmente uma aliança, embora uma fotografia impressa em um jornal ou revista não seja evidentemente fotografia.

O que pra mim é uma ideia bastante absurda, imaginar que uma foto impressa em um livro ou em um jornal não seja fotografia. “Ela é o produto, como vimos, de uma aliança entre uma fotografia, a tipografia e a imprensa. Ora, no caso da fotografia tirada com o apoio de um aparelho digital, a etapa do saís de prata desapareceu totalmente e, com os aspectos técnicos e estéticos da fotografia, assim como circulação, suas relações com o mundo e as coisas e seu regime de verdade.”.

Essa fala apareceu muito nos anos 1980, nos anos 1990. Essa pergunta nós nos fazíamos. Você estava ali com uma câmera analógica na mão, vivendo daquilo... “Ainda vai ser fotografia essa tal câmera digital?” Os textos de caráter mais teórico também faziam essa especulação e me surpreende um pouco ver a persistência dessa ideia. Eu não sei o que os meus colegas pensam. Primeiro, dizer que uma fotografia impressa numa revista ou em um livro não é fotografia significa tratar esse lugar conceitual histórico de uma maneira muito purista. Esse lugar não é e nunca será estável e é muito evidente como a fotografia assimila as técnicas de expressão sendo suas. É um exercício de aproximação mesmo.

Mas é interessante que se nós percorrermos outros autores; estou me lembrando do Michael Fried³⁰, tem um livro que se chama, seria algo assim, *Por que*

³⁰ Vide: FRIED (2008).

a fotografia importa agora como arte mais do que nunca. A tese dele é oposta, ele diz por que a fotografia hoje entra com tanta força nas galerias, nas bienais. Por que talvez pela primeira vez na história ela começa a assumir a parede como um lugar que pode suportá-la. Historicamente, ele entende que o lugar mais natural para a fotografia é o jornal, é a revista, é o livro. Quando a fotografia começa a assumir o espaço chamado galeria, chamado museu, com um espectador diante dela, numa certa distância, esse é o momento em que as estratégias poéticas facilitam essa relação entre a fotografia e a arte contemporânea.

Não queria entrar nessa polêmica, mas esses discursos um pouco apocalípticos me incomodam bastante. Uma coisa que se dizia é que a fotografia, no mínimo, perderia sua credibilidade e sua capacidade de operar como instrumento de memória, conhecimento, ilustração científica. Por quê? Primeiro, as ferramentas de manipulação se tornariam muito populares, como de fato se tornaram. Todo mundo aí tem o seu Photoshop instalado no computador, uma cópia legal ou ilegal, tanto faz, mas todo mundo tem acesso às ferramentas de manipulação de imagem no celular. Segundo, o que se imaginava é que como o caráter codificado da imagem digital é muito mais evidente, quer dizer, você desliga o seu aparelho e essa imagem supostamente evapora, deixa de existir na sua materialidade de imagem, então a consciência do código, da codificação, criaria uma crise de confiança na fotografia.

A impressão que eu tenho, e não é muito mais do que uma impressão, é que essa crise nunca aconteceu, não só nunca aconteceu como, num sentido muito popular do uso da fotografia, as pessoas assimilaram de uma maneira muito confortável todos esses aplicativos de manipulação de imagens. Você usa descaradamente o filtro do seu Instagram. Você tem plena consciência, porque você passa de um filtro para o outro e, se você usar um programa mais sofisticado, a elasticidade dessa transformação é muito maior. A consciência da manipulação pode existir, mas mesmo quando ela existe, eu tenho a impressão de que nós refazemos de uma maneira muito tranquila os contratos que permitem uma fotografia, agora digital, agora muito mais claramente manipulada, os contratos que permitem essa fotografia funcionar como memória, memória familiar, como documento. Porque, no final das contas, se você olhar para a sua carteira de identidade, para o seu RG, e se perguntar muito honestamente o quanto que esse pedaço de papel, esses números, essas informações todas, contêm de você e da sua identidade, pensando friamente, muito pouco. É um pedaço de papel. Em todo caso, existe um contrato

bastante arbitrário que define que esse pedaço de papel te representa em uma série de circunstâncias.

Com mais manipulação ou não – se existe mais manipulação, isso já é uma discussão mais duvidosa –, essa nova experiência que nós chamamos de fotografia digital assume, assimila uma série de papéis que a fotografia sempre cumpriu. E outra coisa é que não só a fotografia digital consegue renovar uma série de contratos que a fotografia analógica tinha com o mundo, com a cultura, como ela nos ajuda a desconfiar um tanto mais do que era essa suposta pureza da fotografia analógica. Quer dizer, graças à fotografia digital nós temos criado condições de discutir o tanto que uma fotografia analógica já tinha de construção cultural, de manipulação e assim por diante.

Eu estou dizendo tudo isso para pensar que essa passagem não foi tão assustadora como se havia prometido. Eu, às vezes, num certo recorte que se pode fazer, quase desconfio que a fotografia digital não existe como um grande fenômeno a ser debatido. Na prática, muita gente trocou de equipamento e não sentiu, não percebeu. E se essa percepção de alguma experiência nova que a fotografia digital acontece, ela vai acontecer em outro lugar. Podemos pensar já qual será.

Dentre esses autores que discutem a possibilidade da morte da fotografia ou de uma pós-fotografia, uma fotografia que existe para além do seu lugar histórico, eu gosto particularmente de um, que é o Geoffrey Batchen (2004). Ele tem um livro que se chama *Arder em desejos*. Ele está se referindo a uma carta enviada de Daguerre para Niépce, que são dois nomes de inventores da fotografia, em que o Daguerre diz que arde em desejos de ver essa natureza funcionando e gerando uma imagem.

Ele está tentando discutir uma questão que atormenta muitos historiadores que é quando surge a fotografia. Ela surge com a câmera escura, surge com os materiais fotossensíveis, surge no exato momento em que alguém consegue produzir e fazer perdurar a primeira imagem? Ele faz um pequeno desvio

metodológico a partir de Foucault³¹ e ele vai pensar a origem da fotografia como a origem de uma ordem de discursos que já vislumbra efetivamente a fotografia. Não é simplesmente um imaginário fantasioso sobre o que pode ser essa imagem, mas ele começa a detectar, na passagem do século XVIII para o século XIX, um universo de discursos que já tentam dar conta da fotografia. Ele vai chamar isso de “desejo de fotografia”. Então a fotografia nasce com o desejo de fotografia. No último capítulo desse livro, ele vai discutir essa suposta morte da fotografia e a conclusão dele é a mesma daquele, quer dizer, o método é o mesmo que ele aplica à origem. Ele diz assim: “Tanto faz as desconfiças que construímos em relação ao que está por vir, a fotografia vai existir enquanto houver esse desejo de fotografia.”. E a impressão que eu tenho é que, por mais que consigamos enxergar os potenciais da imagem digital num sentido amplo, ainda existe um desejo muito preciso que aponta na direção da fotografia, em que às vezes ela opera em termos não necessariamente de suporte, mas em termos de procedimento, de gestualidade, de rituais sociais que se constituem a partir dessa imagem, de uma maneira muito próxima do que a fotografia sempre foi.

Uma maneira interessante de entender o surgimento da imagem digital sob a forma da fotografia, sob a roupagem da fotografia, é pensar que a linguagem digital por si só – a vantagem dela é que ela é muito flexível, ela é altamente manipulável –, não garante a construção de uma interação com o ser humano, aquela experiência do *Matrix*, do sonho de você poder ler na tela o código binário diretamente sem nenhum tipo de interface que traduza isso numa forma analógica.

O código digital é hermético às nossas possibilidades de leitura. O Pierre Lévy tem um livro, dentre os livros que eu ainda gostava, chamado *Tecnologias da inteligência*, em que ele diz exatamente isso. Nos anos 1960, quando o computador era algo para especialista, o que era o computador? Era uma máquina de automatizar cálculos. Você dava entrada em números, em dados. Acontecia um

³¹ Michel Foucault (Poitiers, 15 de outubro de 1926 — Paris, 25 de junho de 1984) filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário. Foucault é conhecido pelas suas críticas às instituições sociais, especialmente à psiquiatria, à medicina, às prisões, e por suas ideias sobre a evolução da história da sexualidade, suas teorias gerais relativas à energia e à complexa relação entre poder e conhecimento, bem como por estudar a expressão do discurso em relação à história do pensamento ocidental. [5] Têm sido amplamente discutidas a imagem da “morte do homem”, anunciada em *As Palavras e Coisas*, e a ideia de subjetivação, reativada no interesse próprio de uma forma ainda problemática para a filosofia clássica do sujeito. Parece então que mais do que em análises da “identidade”, por definição, estáticas e objetivadas, Foucault centra-se na vida e nos diferentes processos de subjetivação.

monte de coisa ali que você não conseguia acompanhar. Não havia possibilidade de interação durante o processamento e essa máquina te devolvia números um pouco mais utilizáveis. O que sugere é que isso ainda não é uma revolução da informática.

A revolução se dá com a computação pessoal e a computação pessoal exige a construção de interfaces e essas interfaces são analógicas. O que são as interfaces? Você precisa criar brechas, criar frestas que permitam a esse processar de dados binários ilegíveis criar a possibilidade de interação humana e que, portanto, tem que dialogar com seu olhar, com as linguagens que você sabe operar com a sua gestualidade. Então o teclado, o *mouse*, o áudio, a tela, dentro da tela janelas, os ícones, eram coisas que obviamente não existiam nos primeiros computadores, quando eles já tinham mostrado sua eficiência, mas estavam muito longe das nossas casas, das nossas mãos.

A revolução da informática exige a interface de construção de interfaces analógicas que, de certa forma, significam que você tem que pegar essa velocidade, essa capacidade, essa flexibilidade de uma linguagem que é ilegível e traduzi-la em coisas que estão calcadas em uma pequena tradição, uma delas é o seu corpo. Você precisa ter alguma coisa onde sua mão encaixe pra você poder dialogar com a máquina. O computador, a partir daí, passa a operar por imagens, por textos, por áudios. São linguagens constituídas e só a partir daí que conseguimos enxergar o que chamamos de revolução da informática.

Eu tenho a impressão que com a fotografia aconteceu a mesma coisa ou uma coisa parecida. O que pode ser efetivamente uma imagem digital? Que tipo de imagem pode resultar nesse tipo de codificação? Pode ser um gráfico, um diagrama, um mapa, *fractals*, coisas muito próximas das abstrações. São possibilidades que estão dadas aí e que podem ser muito bem exploradas.

É curioso que nesse momento em que começava a se discutir a morte da fotografia, a fotografia ainda era um parâmetro muito claro para demonstração daquilo que viria superá-la: a imagem de simulação. A simulação, em termos de resultado gráfico, pode ir em muitas direções, mas era muito interessante como para demonstrar o potencial das imagens de simulação – quando eu falo em imagem de simulação, uma imagem que tem uma base totalmente sintética, ela não depende de uma captação efetiva de uma imagem já constituída; obviamente, ela depende de uma interação com a realidade, da compreensão de uma realidade, mas ela não depende de um aparato ótico que se aproprie de uma imagem já constituída como

tal. Quando se tentava demonstrar os potenciais de simulação, a simulação tinha que se parecer com uma fotografia ou ela tinha que se parecer com um filme, com o cinema. Então é curioso... Nós construímos um argumento de superação, mas a demonstração dessa possibilidade de superação se dá ainda a partir de critérios e parâmetros que são dados pela tradição.

Nós poderíamos pensar que a captação, mesmo que pensemos numa captação efetivamente captação sensível, diante de um objeto, ela poderia ter dispensado a câmera. Se quisermos analisar algum distanciamento, o que poderia ser, o que pode ser a imagem digital, essa captação pode se dar por eletrodos, *scanners*, sensores de movimento, mas é muito evidente como a câmera fotográfica, como objeto, e como objeto essa câmera também determina uma performance uma empunhadura, uma certa ergonomia, ela se mantém também. Quer dizer, isso tudo poderia de alguma maneira ser explicado por aquilo que o Barthes chamou de desejo de fotografia no sentido um pouco alargado. Essa imagem poderia ter sido um monte de coisas, mas, num certo recorte, ela continua sendo fotografia, ela continuou mantendo os seus parâmetros de organização como imagem, ela continuou mantendo o mesmo aparato, em termos de *design*, muito parecido. Quando eu digo que os fotógrafos dessa geração dos anos 80 trocaram de equipamento e não perceberam, obviamente que isso foi uma política estabelecida. Quem desenha a câmera não quis que essa passagem fosse sentida de uma maneira muito abrupta. Então, as câmeras você aperta o botão no mesmo lugar, você tem ali uma série de outros controles, mas essa negociação, ela foi feita. E, por fim, talvez aquilo que mais me interessa é pensar que parte dessa negociação inclui a assimilação de uma série de rituais que a fotografia sempre operou e continua operando, que são nossos registros familiares, a fotografia que nós vemos nos jornais todos os dias. Ninguém abre o jornal e se pergunta com que câmera ela foi feita, enfim, não é necessariamente um conselho, mas no final das contas é uma constatação, mas essa passagem, ela pode não necessariamente exigir de nós uma postura tão tensa quanto aquela que nós construímos.

Se nós quisermos pensar efetivamente onde é que a fotografia traz alguma coisa efetivamente nova, eu tenho impressão que isso acontece com duas experiências que são muito correlatas. Uma é a câmera nos celulares, que torna a câmera um objeto onipresente. Então todo mundo aqui, no bolso, certamente tem uma câmera fotográfica. E as redes sociais. Ainda que nós possamos imaginar que

a fotografia sempre foi uma arte muito popular – qualquer família pequeno-burguesa tinha uma câmera fotográfica em casa, talvez desde os anos 20 do século passado –, eu não duvido que alguns de vocês tenham mais de uma câmera no bolso neste exato momento. Ou você pode ter uma câmera mais profissional e uma câmera no seu celular. Enfim, de fato esse salto quantitativo pode implicar numa experiência de outra qualidade. E a outra são as redes sociais. Quer dizer, a fotografia entra numa experiência de circulação que nós não podíamos sonhar quando nossos parâmetros eram os cartões postais, os álbuns, ou mesmo os livros, os jornais, as revistas.

Então eu acho que se nós quisermos pensar o que há de revolução, ela não está efetivamente na chegada das câmeras digitais. Muita gente nem percebeu essa passagem, ela está, sim, no fato de todo mundo ter uma câmera e das imagens produzidas por essa câmera circularem sem nenhuma limitação quase que no instante exato em que elas são produzidas. Ainda assim eu acho que nós podemos detectar nessas experiências de uma transformação mais radical da fotografia certo desejo de permanência, um foco de resistência. Alguns são mais importantes, outros são menos importantes. Talvez o que seja menos importante, mas nós não deixamos de notar como que esses aplicativos produzem de uma maneira artificiosa um diálogo com a história, eles reportam sempre a uma experiência com a fotografia analógica, uma fotografia popular, mas analógica. O logo do Instagram reproduz, faz referência a uma câmera que é a Instamatic, uma câmera muito popular da Kodak. Eu não sei quando ela surgiu, não busquei essa informação, mas eu acho que nos anos 70 na minha casa tinha uma. Ela não é exatamente assim como estamos vendo, mas é evidente que nós não temos aqui um logo muito futurista para representar aquilo que é efetivamente uma experiência nova na fotografia. Outro aplicativo muito popular, o Hipstamatic, ele é ainda mais radical porque você, além do *design* da câmera que aparece ali na sua telinha, você escolhe o filme, você escolhe o *flash*, você escolhe a lente num exercício de combinações que podem resultar em imagens muito diferentes, muito distintas. Tudo isso é muito lúdico. Ao mesmo tempo, isso não serviria ainda de argumento para nós acharmos que essa experiência de convergência, que é quando a câmera vai para um celular, ela necessariamente está pagando um tributo à história. A maioria das pessoas que talvez use o Hipstamatic ou o Instagram nunca viu na vida uma câmera Instamatic, ou nunca usou uma câmera com filme. Então isso talvez seja de uma ordem da

citação que não mereceria grande atenção. Em todo caso está aí. É um dado que aponta para um não fechamento com relação ao olhar passado.

Têm outras coisas mais importantes, eu acho. Se nós pensarmos em que sentido o Instagram, a experiência do Instagram, ela representa um diálogo com uma experiência que está dada historicamente. Eu vejo isso em duas situações. Primeiro, da parte dos artistas. Nós encontramos muitos artistas conceituais readquirindo com o Instagram o prazer de fotografar levemente, de fazer aquilo que era a experiência da fotografia de rua, sem ter que fazer projeto, sem ter que batalhar edital, sem ter que negociar com curadores, coisa que nós fazemos muito bem. Enfim, nada contra a experiência da fotografia conceitual, muito pelo contrário, ela é importante para esse diálogo com o universo mais abrangente da arte contemporânea. Mas é muito interessante como que o Instagram seduziu fotógrafos profissionais, artistas que usam a fotografia nas suas produções, para a produção de uma coleção de imagens que não pretende se afirmar como obra, mas que são produzidas com algum nível de cuidado. Obviamente que, nos meios desses Instagrams de um artista, você pode encontrar uma fotografia de família, passeio na praia no fim de semana, mas não é nada diferente do que os fotógrafos profissionais sempre fizeram com suas câmeras profissionais. Então o Instagram, de alguma maneira, restitui essa experiência um pouco mais lúdica, mais irresponsável, menos verborrágica do que era uma fotografia do século XX. E num outro lado, eu acho que o Instagram ajuda a constituir ou a reconstituir a figura de um fotógrafo amador diletante. A palavra 'amador' aqui é complicada porque nós não temos como distinguir. Estava em uma banca com o Fernando Tacca essa semana e esse foi um nó. Fotógrafa Julia Margaret Cameron³² pode ser uma amadora, Thomaz Farkas³³ talvez possa ser um amador num certo sentido, Lartigue³⁴ pode ser um amador. É um amador como aquele que não vive da fotografia, não precisa ganhar dinheiro com a fotografia. E outra coisa é o amador popular, o amador que tem uma câmera e usa no fim de semana sem a preocupação de constituir um trabalho, sem a

³² Julia Margaret Cameron, (11 de junho, 1815, Calcutá, Índia - 26 de janeiro de 1879, Kalutara, Ceilão [hoje Sri Lanka]), fotógrafa britânica considerada uma das maiores retratistas do século XIX.

³³ Thomaz Jorge Farkas (Budapeste, Hungria 1924 - São Paulo SP 2011). Fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema. Em 1930, imigra com a família para São Paulo, onde seu pai é sócio fundador da Fotóptica, uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos do Brasil. Associa-se ao Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) em 1942.

³⁴ Jacques Henri Lartigue (13 de Junho, 1894 - 12 de setembro de 1986) fotógrafo e pintor, conhecido por suas fotografias de corridas de automóveis, aviões e modelos de moda feminina em Paris. <http://www.lartigue.org/>

capacidade também de fazer um julgamento estético daquilo que ele está produzindo. O Instagram restitui a experiência do diletante, esse amador que está fotografando qualquer coisa, mas que na operação dos seus pequenos filtros começa a construir um olhar um pouco mais cuidadoso sobre a imagem que está produzindo, que é também uma coisa muito bem situada já desde o século XIX, quando algumas figuras que não pretendiam viver dessa experiência compraram essas câmeras, aprenderam a técnica, estudaram seriamente, produziram belos trabalhos, sem grandes expectativas com relação a isso. Esses trabalhos às vezes aparecem por aí.

Essa é uma exposição feita na pinacoteca, *Pinagram*³⁵, para amadores. Aí na hora “H” surgiu uma discussão: “Ah! Mas o cara não é amador, ele de vez em quando vende umas fotografias por aí.”. Mas essa discussão atravessa qualquer experiência fotográfica do século XX. Assim, a exata fronteira que separa o profissional do amador. No caso, era uma experiência voltada para fotografia amadora feita com Instagram. Não sei se ainda está em cartaz, mas lá em São Paulo, o Juan Esteves, curador, editor, crítico de fotografia, está com uma exposição de trabalhos que ele escolheu pelo Instagram, mas nesse caso são fotógrafos profissionais, pelo menos a maioria dos que eu conheço ali é fotógrafo profissional.

Algumas outras experiências rapidamente. Mike Golembewski criou esse projeto, *The Scanner Photography Project*³⁶. Basicamente o projeto é ele e alguns colaboradores. Ele faz fotografia digital acomplando *scanners* a câmeras fotográficas. Tem aqui duas imagens que eu trouxe. O resultado é obviamente diferente do que veríamos numa fotografia convencional porque o *scanner* opera com uma varredura, enfim ele escaneia – é óbvio. Algumas câmeras analógicas também escaneiam. Quem conhece um pouquinho de história da fotografia, tem uma imagem do Lartigue, uma cena de uma corrida de carro, em que vemos que a roda do carro está inclinada para um lado, as pessoas estão inclinadas para o outro. Isso aconteceu porque o carro estava em movimento, a câmera estava em movimento e a câmera dele tinha uma espécie de cortina que, descendo, criava uma fresta que ia varrendo o quadro, claro que isso é uma fração de segundo, mas foi o suficiente para que essa varredura não acontecesse de uma maneira muito

³⁵ Vide: <http://pinagram.com.br/>

³⁶ Vide: GOLEMBEWSKI, Michael. **The scanner photography project**. Disponível em: <<http://golembewski.awardspace.com/index.html>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

uniforme. Então cada fragmento da cena foi captado com um objeto numa posição um pouco diferente. Isso fica muito mais claro aqui. O fato de ele usar uma câmera antiga não é só uma brincadeira de citação histórica. É óbvio que as câmeras antigas são mais fáceis de abrir, de manipular, de desconstruir e reconstruir de outra maneira. Então ele quase sempre acopla um *scanner* a uma câmera que seja fácil de desmontar. Seria muito difícil fazer – apesar de que fazem.

Quem me deu a dica desse trabalho é um colega de São Paulo, o Guilherme Maranhão, que desmonta 5D, acopla pedaços de *scanner* no *back* da 5D. Tem gente que consegue fazer isso, mas isso não é só para criar uma peça de *design* que atravesse os vários tempos da fotografia. É porque é uma solução técnica mais razoável que ele encontrou. Quer dizer, o meu objetivo aqui é, de uma maneira, mostrar como que essa experiência da convergência não é só um desejo de futurismo; ela se abre também para o diálogo entre tempos diferentes.

Chris Marker³⁷ morreu recentemente com 91 anos de idade. Nos anos 1990, ele já estava fazendo CD-ROM e ele faz um CD-ROM bastante conservador num certo sentido. Primeiro que ele assume, ele está contando a história do cinema, uma história autobiográfica do cinema, a partir da própria história dele com o cinema, e o exercício que ele faz é de montagem no sentido mais clássico. Do Chris Marker, o trabalho que provavelmente vocês mais conhecem é o *La Jetée*, e ele assume que, do *La Jetée*, a grande referência é *Um corpo que cai*, do Hitchcock, porque ele diz que, em *Um corpo que cai*, essa queda não é uma queda no espaço, é uma queda no tempo. É a história de um homem que vive uma morte duas vezes, que é exatamente a história do *La Jetée*. Essa experiência de passagem abrupta no tempo, que ele percebe – o *La Jetée* obviamente – no Hitchcock remete também ao Proust. Madeleine é o nome da personagem de *Um corpo que cai* e obviamente o nome conhecido do biscoitinho que vai operar todo esse curto-circuito temporal no Proust. E outra coisa, esse CD-ROM, ele é interessante, eu digo que ele é conservador porque ele resiste à interatividade num certo sentido. Ele quer que esse CD-ROM opere numa temporalidade de visualização da imagem que é da fotografia, e não do CD-ROM cheio de botões e que você pode acelerar essa passagem da maneira como você queira. Ele esconde os botões. Alguns desses botões, que permitem avançar para uma próxima tela, aparecem depois de dois minutos. A

³⁷ Vide: <http://chrismarker.org/>

tendência de você dar um ctrl+alt+del ali é grande porque você acha que “deu pau”, mas se você ler lá a contra-capta do CD-ROM ele explica que gostaria que essas imagens fossem vistas. Então ele está operando um tempo que é da fotografia, uma experiência de montagem que é do cinema no sentido mais tradicional, numa mídia bastante alternativa naquele momento, que era o CD-ROM.

O Chris Marker fez uma experiência chamada *Ouvroir no Second Life*³⁸. Ele criou uma espécie de ilha – Second Life, eu não sei se todo mundo sabe o que é, porque ficou velho, assim como o CD-ROM, é uma coisa que muito rápido, demais, ficou velha. Isso interessa para o Chris Marker, isso ele fala numa entrevista. Ele reconstitui lá, ele constrói uma espécie de museu onde ele vai mostrar trabalhos que estavam num dado momento sendo expostos, se não me engano, num museu na Suíça.

Deixa só eu comentar esse próximo trabalho que é interessante, que é o *Staring back*, alguma coisa como “Olhando de volta”. É um trabalho que ele faz a partir da constatação de que em duas fotos, essa daqui que é de 1962, tem uma árvore lá no fundo, vocês estão vendo. Muito por acaso, vendo uma foto que ele fez 40 anos depois, ele encontra a mesma árvore já crescida. Então a partir desse pequeno acidente – ele gostava muito de trabalhar com os arquivos – ele decide olhar novamente para esse período, para ele um período de grandes transformações na Europa e no mundo, colocando uma pergunta. *Staring back* tem um duplo sentido, ele olhando de volta para as imagens, mas outra questão que ele coloca é o quanto ele foi visto por essas imagens eventualmente por alguns personagens.

É curioso ver uma figura que aqui nesse momento tinha lá os seus quase 90 anos de idade constituindo uma experiência dentro do Second Life. O que ele vai dizer numa entrevista – lembrei agora, estava enrolando um pouquinho – é que o que interessa para ele no Second Life é que é uma espécie de desenho de futuro que já nasceu como ruína. A coisa da viagem no tempo sempre interessou para o Chris Marker. E por que é um futuro que já nasceu como ruína? Primeiro que esse futurismo como modelo, como *design*, as coisas que nós víamos no Second Life tinham uma cara meio “tron”, já meio anos 1980. Segundo que não deu certo. Teve um momento em que as pessoas sonhavam, nós líamos isso em artigos, que você não ia mais sair para vir para a UEL. Você criaria um avatar no Second Life, o seu

³⁸ Vide: OUVROIR: Chris Marker. Disponível em: <<http://secondlife.com/destination/ouvroir-chris-marker>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

professor também e a sua universidade iria estar lá dentro. E assim as suas relações sociais... Obviamente que ninguém engole esse discurso e ninguém engole principalmente essa experiência, por motivos que eu não preciso explicar. Eu não preciso explicar por que nós viemos até aqui nos encontrar, porque isso obviamente é insubstituível em boa medida.

Então o Second Life foi sendo abandonado. Muita gente investiu, botou dinheiro lá. Tem uma coisa interessante que eu não sei se vocês chegaram a ver, numa hora que eu caio num buraco, tem uma menina ali. E essa menina é uma russa, se você vai lá ver, checar a fichinha dela. O Second Life hoje é um mundo cheio de zumbis, porque, se o cara não fizer o *logoff*, o personagem dele, o avatar dele fica lá, dá umas balançadinhas, mas não há nenhuma possibilidade de interação. Então é um território abandonado cheio de zumbis, cheio de corpos sem vida.

Não vai dar tempo de mostrar, mas isso aqui é fácil de vocês encontrarem na internet. *Caixa de Sapato* é um trabalho da Cia de Foto também, o mesmo lá do *Longa Exposição*. Não era originalmente um trabalho, eles começaram a publicar as fotografias de família, de amigos, de fins de semana no Flickr. É uma experiência que foi constituída para o Flickr, isso começou a ganhar corpo. Existe uma versão em vídeo, vou mostrar só um trequinho. Quer dizer, essas imagens, tanto faz com que câmeras são produzidas, mas elas estão dentro desse circuito de circulação que é o Flickr. Mas eu acho que o nome *Caixa de Sapato*... Eu acho que aqui vale a pena demarcar, porque *Caixa de Sapato* obviamente aponta para uma experiência bastante íntima com a imagem, até mais íntima do que o álbum fotográfico. E quando você edita um álbum, ele já pressupõe uma exposição privada, doméstica, mas é uma exposição. Ele tem uma edição, ele é feito para ser visto. A caixa de sapato é aquele depósito de imagens que você quer guardar obviamente, mas sem ainda uma estratégia de exposição, de exibição. E eles são muito conscientes desse conflito que está sendo constituído, porque as fotografias são realmente íntimas, mas elas estão num ambiente em que obviamente não há nenhum controle sobre as imagens. Inclusive são imagens que eles publicaram com aquele regulamento de direito que é o *copyleft*, então, desde que você avise o que você vai fazer com ela, você pode baixar ou pedir um arquivo em resolução maior e fazer um pôster para colocar na sua parede ou eventualmente publicar.

Figura 19 - Caixa de sapato, CIA de foto, 2009.



Fonte: Cia de Foto (2009)

Nesse caso, o nome *Caixa de Sapato* obviamente não é ingênuo. Eles estão cientes da ligação que eles estão produzindo, de uma experiência bastante tradicional da fotografia com uma coisa bastante nova, que é o Flickr – bastante nova naquele momento. Essa versão aqui é uma edição feita para o Clube de Colecionadores do MAM SP. Eles fizeram essa versão em vídeo para o MAM.

Uma última experiência que eu vou mostrar. Michael Wolf³⁹ é um fotógrafo, um fotojornalista, que recebeu uma menção honrosa do Word Press Photo, talvez o mais importante prêmio de fotojornalismo. É uma série de fotografias que ele fez. É a mais tradicional experiência de fotografia de rua, mas o que ele percorreu não é exatamente a rua, pelo menos não é diretamente a rua. O que ele percorreu foi o Google Street View⁴⁰. Ele saiu fazendo caminhos pelo mundo pelas ruas, foi navegando pelo Google Street View e foi detectando coisas que a câmera fotográfica do Google captou. É um exercício de olhar extremamente fotográfico. Clássico! E as imagens que ele busca são imagens bastante clássicas. É uma experiência quase didática. O que ele está fazendo aqui é uma provocação. Não sei

³⁹ Michael Wolf (nascido em 1954) artista e fotógrafo alemão que vive e trabalha em Hong Kong e Paris <http://photomichaelwolf.com/>

⁴⁰ Google Street View é um recurso do Google Maps e do Google Earth que disponibiliza vistas panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical e permite que os usuários (utilizadores) vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do chão /solo. Quando foi lançado em 25 de maio de 2007, apenas 5 cidades americanas haviam sido incluídas. Desde então já se expandiu para milhares de localizações em alguns países como Estados Unidos, França, Austrália, Japão, Portugal e Brasil.

que pretensões ele tem com esse trabalho. Ele chegou a expor, mas, se percorrermos as várias imagens que ele selecionou, ele está dialogando muito claramente com algumas imagens da história, com o tipo de produção, às vezes é mais fotografia moderna, às vezes é mais fotojornalismo, às vezes são imagens que nós conseguimos até reconhecer como citação; é o caso da última imagem que vocês vão ver. São pequenos acidentes, enfim, nada do que interessa para o Google diretamente.

Aqui dá para ver, não é? Uma mulher saindo de burca de um *bunker*. E essa é a última imagem que eu vou mostrar. Vocês obviamente reconhecem como citação ao *Beijo* do Robert Doisneau. Aliás, aqui, ele expondo isso também na rua faz todo sentido, esse é o lugar natural dessas imagens. Não natural, mas enfim mais óbvio.

Todo esse percurso era mais para tentarmos desmontar um pouco os discursos mais apocalípticos ou mais deslumbrados e perceber o quão ampla é essa possibilidade da convergência. A convergência não é necessariamente uma experiência de negação. Ela é muito gregária, muito acolhedora, a ponto de saber constituir ela própria um série de negociações que não só levam a fotografia à morte, como essas estratégias garantem a sobrevivência da fotografia, uma espécie de educação do olhar que ainda nos permite dialogar com as tradições e com a história.

4.4 A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA. SERÁ ALÉM-TELA. E JÁ COMEÇOU... - GISELLE BEIGUELMANN

Vou partir dessa discussão de uma historicidade do olhar da nossa contemporaneidade. Que olhar é esse, com o que é que ele dialoga e com que estéticas ele permite aventar ou que já está pautando?

Tornou-se um clichê dizer que nós vivemos num mundo de imagens. Na verdade, essa é uma questão que já vem se colocando, no mínimo, desde os Frankfurtianos e, depois, ela se recoloca com o Guy Debord⁴¹, essa discussão sobre se é uma sociedade espetáculo. Eu queria dizer que não vou falar nada disso. Acho

⁴¹ Guy Debord (Paris, 28 de dezembro de 1931 — 30 de novembro de 1994) escritor francês. Foi um dos pensadores da Internacional Situacionista e da Internacional Letrista e seus textos foram a base das manifestações do Maio de 68. A Sociedade do Espetáculo (1967) é o trabalho mais conhecido de Guy Debord. Em termos gerais, as teorias de Debord atribuem a debilidade espiritual, tanto das esferas públicas quanto da privada, a forças econômicas que dominaram a Europa após a modernização decorrente do final da segunda grande guerra.

que não é mais o contexto. Mas é urgente que se reconheça que nós vivemos num mundo de imagens, porque o mundo é cada vez mais mediado por imagens de todas as ordens, escalas e naturezas. Eu não vou me concentrar em um caso específico, da imagem digital ou analógica, ou da imagem fotográfica, videográfica ou cinematográfica. Eu preferiria aqui me deter nesse fenômeno do conjunto desse enxame de imagens com os quais nós convivemos hoje em dia e, de certa forma, levam-me a crer que nós rompemos o cânone do clichê “nós estamos vivendo num mundo de imagem”. Isso não é um clichê, isso é um fato. Eu queria repassar alguns indicadores que permitem que nós reconheçamos que o nosso presente e a nossa situação contemporânea é absolutamente distinta de qualquer época que nos precedeu, muito embora eu concorde com o Ronaldo em gênero, número e grau com relação a esses contratos de temporalidade, e se existe uma especificidade no nosso presente que é dada por esse processo de canibalização da tela e do além-tela, que é o que nos interessa conversar aqui e que não se pode negar.

Eu queria retomar alguns indicadores. Vocês já devem ter lido isso. De certa forma, é impactante pensar que, em um segundo, não estou falando em um minuto, não estou falando em uma hora, estou falando em um segundo, uma hora de vídeo sobe ao YouTube⁴². Enquanto eu dei essa introdução, devem ter entrado uns 30 vídeos no YouTube. Nesse punhado de segundos, cada um deles significando uma hora de imagens. Isso dá uma quantidade nada desprezível de 4 bilhões de horas de vídeo que são assistidos por mês só no YouTube. Lembrem-se de que o YouTubenão é o único. Estou dando aqui o serviço que é o mais transversal, que é o mais abrangente, que é o de maior impacto social. Mas lembrem-se de que nós temos uma série de outros serviços de imagens, de redes sociais de imagens, onde essas operações se constroem a todos os segundos, lógico que não nessa escala do YouTube. Muito provavelmente esses dados podem estar um pouco turbinados porque são do próprio YouTube, mas eles estão longe de ser mentirosos, estão longe de ser mentirosos naquilo que é mais relevante na discussão de que nunca se produziram tantas imagens, nunca se colocaram em circulação tantas imagens,

⁴² YouTube é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em fevereiro de 2005 por três pioneiros do PayPal, um famoso site da internet ligado a gerenciamento de transferência de fundos. O YouTube utiliza os formatos Adobe Flash e HTML5 para disponibilizar o conteúdo. É o mais popular site do tipo (com mais de 50% do mercado em 2006) devido à possibilidade de hospedar quaisquer vídeos (exceto materiais protegidos por copyright, apesar deste material ser encontrado em abundância no sistema). Hospeda uma grande variedade de filmes, vídeos e materiais caseiros. O material encontrado no YouTube pode ser disponibilizado em blogs e sites pessoais através de mecanismos (APIs) desenvolvidos pelo site

nunca fomos capazes de trocar, produzir e consumir tantas imagens como hoje em dia.

O Flickr⁴³, aquele coitadinho que todos os dias lemos na imprensa “o Flickr morreu!”, ninguém mais liga para o Flickr, o negócio agora é o Instagram⁴⁴, está certo. O Flickr vem se tornando, a cada dia que passa, um serviço mais e mais decadente. Mas nesse tal serviço decadente congrega uma multidão de pessoas que o alimentam com 3 mil fotos por minuto. Isso eu estou falando do serviço supostamente decadente. Esses são os dados mais recentes (abril de 2013). As oscilações são muito pequenas num espectro de tempo porte para uma análise dessas. Se isso é a medida do decadente, 3 mil fotos por minuto vão ao ar no Flickr, nesse coitado serviço decadente, que ninguém mais dá a mínima, que acabou, que morreu, onde 20 milhões de fotos são visualizadas a cada minuto. Gente, de uma vez por todas, não são números, isso é um índice de qualidade, de qualificação da nossa experiência contemporânea e ela é totalmente distinta de algo com que convivíamos há até 10 anos.

Alguns críticos mais tradicionais e mais conservadores – e eu imagino que não tenha nenhum aqui nessa plateia, porque não parariam para me escutar nem por 3 segundos – com certeza argumentariam que nunca se produziu tanto lixo. Sempre se produziu muito lixo e nunca houve, esse é o grande contraponto, vazão para que tivéssemos acesso a uma quantidade impressionante de lixo que nós mesmos sempre produzimos, e uma produção incalculavelmente generosa, interessante e importante, que faz parte desse pacto, desse jogo dessa experiência distribuída que só encontrou um canal de vazão também agora. É muito fácil dizer: “A internet, de fato, sob esse ponto de vista, não criou nada”. Lixo cultural,

⁴³ O Flickr foi desenvolvido pela Ludicorp em Vancouver, Canadá, seu lançamento foi em fevereiro de 2004. O Flickr organiza e classifica as fotos predominantemente por meio de categorias - apelidadas de tags no contexto do site. Tais tags (os quais são considerados uma forma de metadata) são atribuídas às respectivas fotografias pelos próprios usuários que as carregaram no site. Com isso, a busca de imagens se torna um processo fácil e ágil. O site também provê uma lista das "tags" mais utilizadas nas fotos. Ele também permite que os usuários organizem suas próprias fotos através de álbuns, e os agrupe em coleções.

⁴⁴ O Instagram foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger e lançado em outubro de 2010, é uma rede social online de compartilhamento de foto e vídeo que permite aos seus usuários tirar fotos e vídeos, aplicar filtros digitais e compartilhá-los em diversas redes sociais, como Facebook, Twitter, Tumblr e Flickr. Uma característica distintiva é que ela limita as fotos para uma forma quadrada, semelhante ao Kodak Instamatic e de câmeras Polaroid, em contraste com a relação a proporção de tela de 16:9 agora tipicamente usado por câmeras de dispositivos móveis. Os usuários também podem gravar e compartilhar vídeos curtos com duração de até 15 segundos. O Instagram é distribuído através da Apple AppStore, Google Play e Windows Phone Store. O suporte foi originalmente disponível apenas para o iPhone, iPad e iPod Touch; em abril de 2012 foi adicionado suporte para Android's com câmera.

pornografia, racismo, preconceito... Somos humanos demasiadamente humanos e é triste ter que encarar que é esse o nosso espelho. Então isso não foi criado pela internet. O que a internet criou foi condições culturais – óbvio, agenciadas por nós – de uma experiência de produção, distribuição, apropriação e canibalização da tela numa escala que nós simplesmente não conhecíamos e a qual nós estamos começando a reconhecer, e com a qual nós estamos simplesmente no início do nosso convívio, e ainda mapeando, tateando, quais são as estéticas que podem emergir nesse contexto.

Finalizando esse bombardeio sobre a situação da dadosfera contemporânea, eu não queria que nós pensássemos apenas dentro dessas supostas redes sociais específicas de imagem, como o Flickr, o YouTube e o Instagram. Só pensar que o Facebook tem um índice de recepção de 250 milhões de imagens por dia. É imagem, vídeo e foto que não acaba mais. Para chegar ao fenômeno mais recente ou do momento, o Instagram, que em dois anos saiu do nada para uma média de 40 milhões de fotografias por dia. Por que essas pessoas produzem tantas imagens e que tipo de imagens elas estão produzindo? Elas estão, certamente, produzindo imagens de várias ordens e algumas delas são a evidência de um novo direito, que é um direito de acesso, de acesso a confiscar a tela e de acesso à autoprojeção do sujeito.

Um dos filmes mais interessantes dos últimos anos – acho que foi feito pelo Marcelo Pedroso e eu imagino que algumas pessoas daqui já tenham assistido – é o documentário que se chama *Pacific*. Na verdade, ele se chama *Pacifique*, um documentário feito em um cruzeiro que faz o trajeto entre Recife e Fernando de Noronha. Eu vou deixar passar um trecho e aí eu conto o que... Dá para aumentar um pouquinho? Esse filme é um longa-metragem e o diretor não participou das filmagens. Ele enviou uma equipe de produtoras, que fizeram esse cruzeiro e iam observando as pessoas, gravando o seu cotidiano no cruzeiro. Ao final da viagem, elas abordaram as pessoas, pediram essas imagens, para que elas cedessem para o documentário. O filme tem uma série de pontos interessantes. Uma questão pessoal minha é que o cinema mais interessante que se produz no Brasil hoje é o cinema em Pernambuco, mas, enfim, essa não é a nossa discussão hoje. Outra questão que também não é a nossa, mas que seria interessante para quem estuda cinema, especialmente o cinema brasileiro – o que talvez seja um primeiro choque que nós temos –, o filme é sobre a classe média contemporânea brasileira,

protagonizada pela classe média e filmada pelos olhos dessa classe média, ou seja, nós. Vocês sabem que uma das teses mais clássicas sobre o cinema brasileiro é de um livro fundamental da bibliografia e da historiografia do cinema nacional, é o *Brasil em tempo de cinema*, do Jean-Claude Bernardet⁴⁵, onde uma das teses centrais é que o personagem ausente da cinematografia nacional é a classe média. Esse filme é só a classe média. Mas o que me interessa aqui? O que me interessa é o que esse filme traz. Olha, se vocês tiverem a oportunidade de ver, são duas horas. É incrível, ele beira o mórbido de tão radical. Ele é feito com as imagens cotidianas e ele traz muito à tona essa estética da autoficcionalização, as pessoas tomando drinques, fazendo poses de cinema, indo na proa fazer a cena do *Titanic* e essa questão delirante. Eu não sei se deu para vocês... Porque o som é naturalmente ruim em muitas partes, que era coisa... Uma senhora que fala “eu esperei 50 anos por isso”. “Por isso” o quê? Para ver os golfinhos e isso era o que justificava o filho ter que gravar os golfinhos.

O que nos põe nesse índice, dentro dessas questões que emergem com essa dadosfera, uma experiência cultural muito característica da nossa época de que o fato só é vivido na medida em que ele é filmado, “uploadado” e compartilhado, senão ele não tem sentido algum. Ele é sintomático desse processo. Um massacre que há poucos anos aconteceu nos Estados Unidos, na Universidade da Virgínia. Vocês devem lembrar. O rapaz que matou dezenas de estudantes numa sala, parou, foi ao correio e mandou para a Rede ABC, que é uma das principais emissoras jornalísticas dos Estados Unidos. Ele fez um verdadeiro *press kit* com fotos, vídeos nos quais ele explicava porque tinha matado tantas pessoas. Mas ele ainda não tinha terminado o massacre quando ele enviou as imagens. Aí ele foi numa outra sala, matou mais trinta e se matou. Essa [situação] é de uma vida que é vivida como imagem antes mesmo de ela ter se constituído como fato.

⁴⁵Jean-Claude Bernardet (Charleroi, 2 de agosto de 1936) teórico de cinema, crítico cinematográfico, cineasta e escritor. Nascido na Bélgica, de família francesa, Jean-Claude passou a infância em Paris, e veio para o Brasil com sua família aos 13 anos, naturalizando-se brasileiro em 1964. É diplomado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) e doutor em Artes pela ECA (Escola de Comunicações e Artes) da USP. Interessou-se por cinema a partir do cineclubismo, atuou como crítico de cinema para o jornal O Estado de S. Paulo. Tornou-se grande interlocutor do grupo de cineastas do Cinema novo, e especialmente de Glauber Rocha, que rompeu com ele a partir da publicação de *Brasil em Tempo de Cinema* (1967). Foi um dos criadores do curso de cinema da UnB, em Brasília, e atuou como docente de História do Cinema Brasileiro na ECA, até se aposentar em 2004.

Isso aparece com muita força no *Pacific*. Até o próprio nome do cruzeiro é um indicativo dessa ascensão da classe média brasileira. Jamais seria Atlântico. Tem que ser diretamente no Pacífico, já fica no primeiro mundo. O filme novo do Kleber Mendonça – não sei se vocês já viram –, *O som ao redor*. O Kleber Mendonça tinha outro curta-metragem onde todos queriam... O quarto da empregada estava com problema no ar-condicionado e, quando começa a nevar, todo mundo quer morar no quarto da empregada, porque lá neva e passa a ser o lugar mais chique da casa.

Tem algumas coisas interessantes em termo de “novo novíssimo” cinema brasileiro pernambucano, em que tem aparecido essa questão da classe média e tem me chamado muito a atenção. Isso tangencia, lógico, o debate, mas eu queria insistir nessa canibalização da tela, nesse direito de acesso do sujeito ao estado de autoprojção, autocaptação e autodistribuição. Porque o que justifica, no fim das contas, é essa relação de quantos *likes*, de quantas curtidas. As imagens são produzidas, hoje em dia, em segundo lugar para serem olhadas, em terceiro lugar para serem vividas, e em primeiro lugar para serem curtidas, compartilhadas, “afetivizadas”. Essa palavra não existe, mas é um neologismo que diz respeito a essa situação.

Essa situação tende a modificar esse contexto que o Ronaldo dizia ainda dessa relação analógica que a gente tem com as interfaces. Quero passar um pequeno trechinho de um filme de dois minutos sobre o que se espera para 2014 das telas, para nós continuarmos.

Essa overdose de imagens por um lado nos obriga a pensar, então, que estéticas esses novos mecanismos – não só de produção, mas especialmente de distribuição – nos colocam e que outros tipos de diretrizes de interação, de fruição e de experimentação dessas imagens que elas nos indicam. Porque algo que é claro é que da mesma maneira que essa situação transcende todos os cânones dos regimes estéticos com os quais nós fomos educados e treinados a conviver, propondo outros enquadramentos, outras questões de resolução, outros posicionamentos, outros ângulos, outras imagem, num maior sentido, elas nos obrigam a pensar em outros espectros que transcendam o regime tradicional da perspectiva que nos confinou naquela coisa do quadro na parede. A primeira barreira a se dinamitar nesse sentido é, obviamente, que a esfera da tela, que ainda continua condicionada à ideia de uma televisão pendurada em cima de uma

máquina de escrever, que, de algum sentido mínimo, evoluiu na direção do iPad, do iPhone, das interfaces de toque, mas que qualquer pessoa que tenha o filho em casa, que conviva com o sobrinho ou que já tenha entrado numa loja de brinquedo recentemente sabe que são interfaces precárias perto de qualquer Nintendo Wii, qualquer Xbox Kinect, qualquer jogo infantil faz hoje em dia... É nessa direção, nessa perspectiva mais sensorial de relação com as imagens, onde elas cada vez serão mais e mais produzidas para serem vistas com qualquer parte do corpo, não mais com os olhos, não mais nessa situação contemplativa, que esse tipo de projeto ou de perspectiva...

Veja, essa é uma produtora sueca, minúscula e que aposta suas fichas que vai em 2014 estar despejando nas ruas... E não é nem um pouco possível pensarmos que até o final desse ano o Google está colocando no mercado o Google Glass e eu quero um já! Por quê? Porque isso vai mudar completamente não o Google em si – é muito perigosa essa corporativização da nossa subjetividade tal qual estamos vivendo hoje em dia –, mas essa ideia que já vem, eu sei, da pesquisa militar desde os anos 1960. Mas isso aí não é para militares, isso aí é popular. Isso aí é para qualquer um. E não adianta pensar ou falar que isso não vai acontecer. Imagino que alguém que tenha escutado falar do YouTube há dez anosalaria: “Não! Imagina que as pessoas vão ficar produzindo vídeo todos os dias e compartilhando.”. Elas vão! Elas estão nessa escala que nós comentamos. Então é bem provável que um produto como esse do Google vá novamente nos obrigar, num espaço de tempo cada vez menor, a repensar todas as nossas ideias de narrativa, de estéticas, de compartilhamento de imagens.

Para deixar mais claro, o vídeo é relativamente recente e também, óbvio, exagerado porque é feito pelo próprio Google. Mas dá uma ideia do porquê eu aposto que isso é o próximo passo do “além-tela”, de uma outra estética, de uma outra narrativa, essa questão de nós termos a produção de imagens, a distribuição e o compartilhamento – todas as etapas do processo – diretamente integradas ao nosso corpo. Essa tendência, esses oculinhos ridículos não devem durar um ano. É óbvio que isso tem que evoluir em outra direção, mas [...] talvez uma das áreas onde mais apostas e pesquisas estão sendo feitas por essas questões mesmo que o Ronaldo comentou. Ou nós apostamos em um mundo nesse culto retrô de um *pop* totalmente esvaziado que fica fazendo delírio nostálgico daquilo que nunca viveu, ou

apostamos em um mundo que dialogue com aquilo que a nossa cultura está produzindo.

Vou soltar um pouco como se prevê, como se imagina que se terá essa megaconexão.

Isso está sendo pensado para uma escala mega e isso já está sendo testado nas ruas por pessoas como nós. Ou seja, o limite disso é cada vez mais a banda de acesso. Isso é o que vai definir cada vez mais a geopolítica das inclusões sociais – é o quanto de banda você tem, de quanto você dispõe e como você a acessa. Mas os produtos em si... Você consegue imaginar que tipo de imagens que nós vamos provavelmente daqui a um ano estar pensando? Que narrativas que isso permite construir? Que outras estéticas, que outros regimes, que outras velocidades de visão, que outras percepções estão em jogo? Nisso, quando a câmera migra para o próprio corpo e o projetor também e toda a escala de distribuição junto. É de um impacto cognitivo, filosófico, estético impressionante inegável e está no nosso limite.

É difícil não reconhecer que nós estamos vivendo um mundo particularmente interessante, distinto e corporativizado em todos os seus níveis, que não deixa de ser uma verdade. Mas, ainda que corporativizado, é um mundo que tem criado espaços muito dinâmicos que são as redes sociais, que têm uma ambivalência muito curiosa que é serem um espaço de domesticação e um espaço de exercício do agenciamento. Basta pensarmos na Primavera Árabe. Mesmo que ela tenha descambado para onde ela descambou, ela não foi provocada e feita pelas redes sociais. Mas ela jamais seria feita como foi feita se não fossem qualidades intrínsecas ao Facebook, ao Twitter e a outras redes, que foram usadas no mesmo sentido e, na mesma perspectiva, o *Occupy Wall Street* e tudo que coloca de uma nova visão da política, de uma política apartidária e cada vez mais entranhada no cotidiano, no transitório, no imediato, no diálogo entre os seus pares. Isso só para deixar claro que, apesar de o foco aqui da discussão ser essa órbita do que muda nas nossas estéticas e que outras interfaces serão solicitadas para a operação para que nós continuemos a trabalhar em um mundo de metáforas que são, pela sua própria natureza, limitadoras do imaginário, qualquer metáfora é uma abreviação da sua necessidade de imaginar. Ela é como o próprio nome diz. A metáfora traz em si a questão da analogia. O raciocínio analógico tende a obstruir qualquer necessidade do desvio de você pensar em outras imagens que não coincidem com aquele repertório. É sintomático da obsolescência da indústria informática, em geral, que

começa um pouco a caminhar para outras direções com as interfaces de toque, especialmente com os *games*, que, por exemplo, quando pegam uma câmera digital, o lugar de colocar o cartão de memória é exatamente o lugar onde se colocava o filme, o que é de um ridículo atroz.

Eu gosto quando se anda na rua e se vê aquele anúncio que diz “revelação digital” e eu fico pensando: “nossa, deve vir Deus”; porque é impossível fazer uma revelação digital. Como ela revela digitalmente? Ela transcodifica alguma coisa. Não tem revelação. São esses cacoetes de linguagem que vão obstruindo... Agora, toda a pesquisa do *designer* de interface contemporâneo está orientada em outra direção e está orientada em outra direção por uma razão muito simples. Essas interfaces com as quais nós lidamos são precárias. Nós não precisamos saber como funciona um liquidificador para saber operá-lo, mas, de certa maneira, você precisa ler um guia antes de ligar a sua nova televisão em casa. São interfaces que naturalmente têm algum problema de *design*. A direção da pesquisa justamente na contramão disso e por um motivo muito óbvio e, aí sim, uma permanência histórica inegável. Aristóteles dizia que o homem é um ser político e o homem é um ser político porque o seu lugar é a *polis*, ou seja, a rua da cidade, e, portanto, não é o escritório. Se não é o escritório, as interfaces têm que estar dialogando conosco e não com as mesas e não com o mundo de um regime de trabalho que já não condiz mais com a nossa experiência cultural. A tendência é que essas interfaces se tornem cada vez mais nômades, mais simples e mais reconversíveis, conforme a demanda do sujeito.

Eu tenho evitado usar a palavra usuário ou “interator” porque as duas me parecem um erro. Usuário porque usuário só de drogas, que é melhor que ser usuário de computador, e “interator” porque dá um tempo, estamos em 2013. Enfim, o sujeito operante, tudo isso é uma resposta que virá conforme se consolidar essa discussão de uma internet das coisas que tem entraves muito mais do ponto de vista técnico do que do ponto de vista filosófico cognitivo, porque a internet das coisas é aquilo que nós somos mesmo; uma internet das pessoas, que não quer ficar confinada no escritório e que quer que as coisas funcionem a partir de qualquer ponto e de qualquer maneira e que isso eventualmente nos permita outras estéticas, para que, se a ideia for muito técnica, basicamente o que se chama internet das coisas é o pressuposto que viveremos em ambientes em que os endereços de IP, os protocolos, estarão relacionados a tudo, de objetos de consumo a lugares. Isso vai permitir, por exemplo, que o seu cartão de embarque avise que o seu voo está

atrasado e que você não precise ficar procurando o seu celular na bolsa para saber se ele está ou não, que é um ruído desnecessário nessa experiência do nomadismo contemporâneo. Perceba como isso multiplica o número de telas e a ideia de tela é um “além-tela” mesmo. Se tudo virar tela, não teremos mais telas. É esse o ponto.

Eu vou pular o vídeo, mas eu queria sinalizar que isso que parece tão distante, tão futurista, isso é o nosso hoje. Não só por causa dessa história do Google. É só pensarmos na Feira de Design de Milão... Do ano passado, agora começando a nova, imagine... Sabe-se lá o que vai se encontrar.

Mas no ano passado me chamou muito a atenção a Feira de Design de Milão, que foi sobre a casa conectada. A Feira de Design de Milão não é especialmente uma ditadora de tendências, mas é a feira mais comercial do mundo. O que acontecer lá é o que vai acontecer no supermercado da sua esquina. Não sei se dá para ver muito bem. Isso é do estande da Eletrolux, para vocês verem o logo está lá. São fogões já com as telas conectadas, inteligentes e, óbvio, agindo mediadas exclusivamente por imagens e que não são experiências artísticas. Isso é o nosso cotidiano e aí quando falamos assim: “estamos vivendo num mundo de imagens?”. Estamos, sim! Essas imagens já não são as imagens da sociedade espetáculo do Guy Debord. Algumas são, sim. São também, mas não mais exclusivamente.

As imagens são praticamente a nossa experiência cultural e social do nosso presente e elas estão em absolutamente tudo e ocupando todos os espaços. Talvez a evidência mais inequívoca desse processo sejam esses míseros *QR Codes*, que são esses códigos de barra para serem escaneados pelos celulares e que estão ocupando a paisagem urbana com cada vez maior dimensão, não só física, mas qualitativa. Um dos usos mais inusitados que eu acho que eu vi foi esse de uma empresa funerária japonesa que, de certa maneira, te dá o direito de virar um faraó. Com um mísero *QR Code* traz embutido os filmes da sua vida, as fotos da sua vida e eu digo que virou um faraó porque os faraós é que tinham esse privilégio de serem enterrados com o Livro dos Mortos, que contava a vida inteira, com as fotos das... Com as fotos, não; com os desenhos da sua família, dos registros imagéticos. E essa ideia que nós temos de que o “além-tela” vai “além-vida” já começa um pouco a nos perturbar.

O que eu acho que os *QR Codes* têm de mais legal, não só essa coisa estética, mas o fato de eles poderem aderir a qualquer tipo de superfície e são muito

fáceis, porque são um conversor. Como se converte o Word de Arial para Verdana, você converte um texto para *QR Code*, acessa qualquer coisa, imagens, textos, sons e tudo isso lido a partir de uma imagem. Isso é muito interessante.

Essa imagem é de um parque na França, cujo *QR Code* só se lê de cima e ele dá acesso a um áudio guia sobre o parque. Muito legal, por sinal. Isso aqui [o *QR Code*] dá para colocar na comida, dá para colocar em qualquer tipo de material. Então a sua comida vira uma imagem também.

Essa imagem aqui era o convite da penúltima festa da Tiffany, na Feira de Moda de Nova York. Veio nesses biscoitos e isso deu um rolo danado, porque um monte de gente comeu os biscoitos antes de fazer a leitura dessas imagens. Imagina o que tinha de perua histérica com o fato de que perdeu o convite da festa da Tiffany e não tinha reposição.

Para além da anedota que é fato mesmo, a coisa é um pouco para dar dimensão que é um mundo de imagens mesmo, gente. Vai pegar comida, vai pegar tudo.

Esse vídeo eu ia mostrar, até porque eu tenho o privilégio de ter sido um dos trabalhos meus que a Lucia Santaella⁴⁶ comentou. Não vou falar “no melhor livro dela”, porque você nunca sabe qual é o último livro dela, então eu já não falo “esse é o último livro da Lucia Santaella”, “esse é o melhor livro”, todos são excelentes. É um trabalho que eu fiz com o Maurício Fleury que lidava com a coisa dos *QR Codes*⁴⁷. Era uma sinfonia coletiva e autônoma, anônima, feita por imagens, onde as pessoas disparavam os *ringtones* dos telefones celulares pela leitura dos *QR Codes* e aquilo virava uma cacofonia. O projeto era um *handmade* mesmo 2.0, porque os celulares faziam o que eles fazem que eram chamadas – até isso eles fazem, inclusive fazem chamadas –, liam os *QR Codes*, os *QR Codes* faziam as chamadas.

⁴⁶ Vide: SANTAELLA (2007).

⁴⁷ Vide: BEIGUELMAN (2010).

Figura 20 - QR CODE, Giselle Beiguelman, 2010.



Fonte: Beiguelman (2010)

O que eu acho importante é nós termos essa clareza sem medo de ser feliz e que, de fato, estamos num contexto e num momento histórico de inúmeras possibilidades, onde a reconquista do corpo é, sem dúvida, o seu dado central. Nós, provavelmente, vamos invejar o “sapatofone” – quem é da minha geração sonhou com a garrafinha da Jeannie e sonhou com esse “sapatofone”. Assim ou não tem 50 anos. Mas, se tiver, passou por isso.

Eu queria até mostrar um projeto que não chega a tanto, como o do *Agente 86*, mas é um projeto da Norin Leatherque, que é uma *designer* canadense, mas que mora nos Estados Unidos. Ela é da Parsons School, que desenvolveu um trabalho muito interessante com prostitutas de rua. O trabalho me interessa particularmente porque é um trabalho nada paternalista – não é para tirar as prostitutas da rua, não é para moralizar as prostitutas, não é para integrá-las à sociedade. Simplesmente é um trabalho com prostitutas de rua que são prostitutas de rua e, como são prostitutas de rua, são muito vulneráveis à violência da polícia, de outros homens. Ela desenvolveu, depois de um tempo de trabalho convivendo com essas prostitutas, essas sandálias plataforma e, como vocês podem ver, elas têm uma câmera de vídeo, uma tela e um GPS integrado. Quando essas prostitutas se sentem ameaçadas, elas batem um salto no outro e imediatamente acionam a câmera, gravam o que está acontecendo, têm sua posição rastreada pelo GPS e isso vai

para uma central de uma ONG de auxílio às prostitutas. Esse projeto rende inúmeras discussões e é um dos projetos mais incríveis feitos nessa área de criação com *mobile*, com novas mídias, com câmeras e, como mulher, é um dos trabalhos feministas mais fortes. De 2000 em diante já tiveram vários modelos.

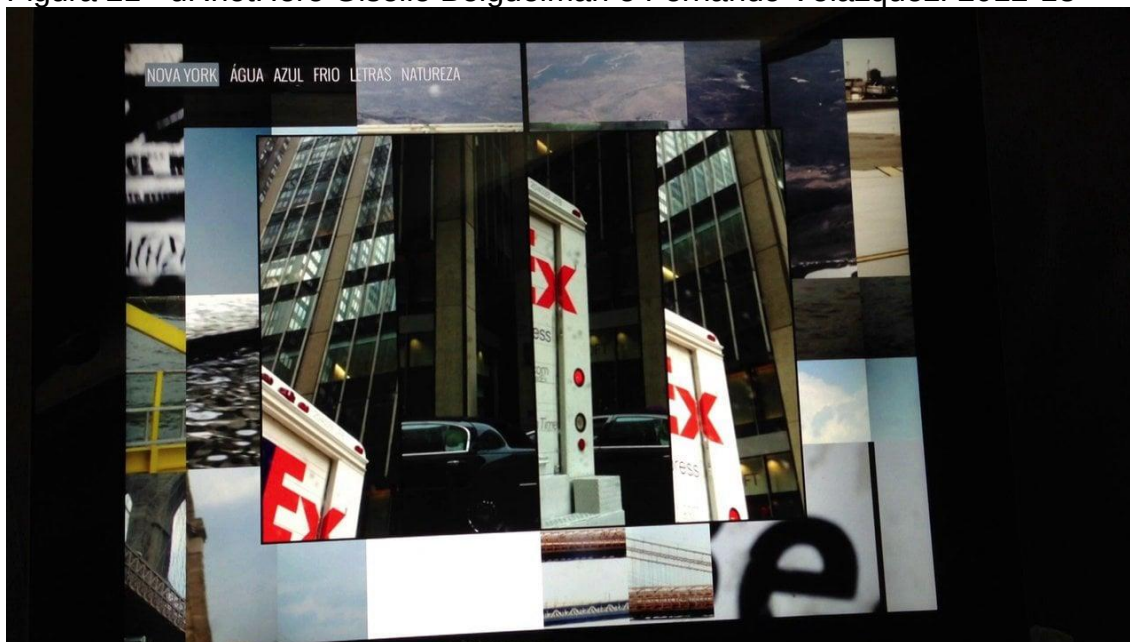
Conforme a tecnologia evolui, ela ajusta o *design*. É incrível principalmente porque muito anterior à história do Google Glass, esse é o mesmo princípio. É o GPS, a câmera, a imagem mapeada e com outras funcionalidades que abrem inúmeras perspectivas. Sem dúvida, acho que é isso que eu venho insistindo aqui o tempo todo. Mas nos coloca numa encruzilhada simbólica que eu não vejo como escapar, que é essa intensificação dos processos, de “tagueamento”, de localização das imagens, que é o que a gente faz o tempo todo no Instagram, no Facebook. Onde você está, com quem você está. E eu vinha dizendo que essa coisa das metáforas, das analogias, é um passo para a obstrução do imaginário, elas nos colocarem num curto-circuito que aparecia num conto muito famoso do Borges, aquele sobre o rigor na ciência, que ele atribuiu a algum autor espanhol de 1600 e pouco. Quem for leitor de Borges sabe que isso é truque. Borges atribui autoria a inúmeros outros e, para quem não conhece, já fica avisado que não é um texto, um alfarrábio, encontrado por ele, mas isso dá certa ideia, estatura para o discurso. E essa história contava um caso muito triste de um cartógrafo que queria fazer um mapa tão perfeito da sua cidade que esse mapa teria que chegar numa escala de um para um, e o mapa de fato é construído com tamanho rigor e numa escala tão absolutamente perfeita que ele esmaga a cidade. Ou seja, um mapa tão preciso, tão perfeito, abole a possibilidade de representação. Eu acho que a grande tensão do nosso tempo é, hoje, a grande situação limite, é como operar com todas essas variáveis sem recair num processo de total atrofia do imaginário, onde essa hiperlocatividade nos roube a nossa possibilidade de multiplicar as representações.

Nesse sentido, eu vou encerrar com o projeto uRnotHere⁴⁸ meu e do Fernando Velázquez, realizado em 2012/2013, que tratava justamente dessa situação. Tem uma série de erros gramaticais em inglês. Nesse projeto, nós tentamos, ao mesmo tempo, trabalhar com essa possibilidade do que essas tecnologias, que eu chamo de tecnologias de supermercado, abrem de possibilidade

⁴⁸ uRnotHere (Você Não Está Aqui) é uma máquina de inventar paisagens. Propõe o desafio de inventar uma nova geografia, afetiva e movediça, em mapas nômades de territórios passageiros em tempos de hiperlocatividade e mediação da experiência do espaço pela câmera do celular. http://www.desvirtual.com/urnothere_app/ acesso em 08/12/2015.

de reinvenção do olhar, da experimentação e da produção imagética contemporânea. E, ao mesmo tempo, operando um pouco esse tensionamento dessa situação de que medida uma hiperlocatividade tão inequívoca como essa com a qual nós nos confrontamos hoje em dia não pode também nos arremessar num mundo tão triste como era desse conto do Borges, onde o mapa acabou esmagando a cidade.

Figura 21 - uRnotHere Giselle Beiguelman e Fernando Velázquez. 2012-13



Fonte: Beiguelman e Velázquez (2012)

Acho que, com isso, tensionar essa relação de hiperlocatividade de todas essas transformações também nos desafia a pensar em um limite, que nos coloca diante da grande questão do Robert Smithson, talvez o grande desafio do nosso tempo quando falamos, que são monumentos que nos ensinam a esquecer do futuro. Talvez a grande pergunta hoje não seja mais “What time is it?”, mas “Where was this time?”, que fica um pouco difícil de traduzir, porque não é a mesma coisa de “Onde foi esse tempo?”, “Que horas são?” e “Onde foi essa hora?”.

4.5 FOTOGRAFIA EXPANDIDA - RUBENS FERNANDES JR.

O tema do seminário é *Campo Expandido – A convergência das imagens*. Este tema foi a minha pesquisa de doutorado, que já tem muito tempo, mas é uma pesquisa que eu denominei de *Fotografia expandida*.

Isso foi no final dos anos 1990. Eu comecei a usar esse termo, fotografia expandida, por volta de 1995, 1996, quando teve um seminário em São Paulo e eu fiz um texto embrionário sobre essa questão. É interessante porque, em 1992, a partir de 1991 ou 1992, eu comecei a circular em eventos internacionais de fotografia. Eu lembro que eu fui ao Fotofest, em Houston, e aproximadamente 80% do conjunto das exposições era uma fotografia não documental, a qual eles estavam chamando naquele momento de fotografia construída. Eu cheguei a São Paulo em 1992 ou 1993, fiz uma exposição em São José dos Campos, que a Rosângela Rennó até participou com aquela série da *Eco 92*⁴⁹, e eu a titulei de *Fotografia construída*. Depois, nós a levamos ampliada para o Museu Lasar Segall, no primeiro mês internacional da fotografia.

Figura 22 - Atentado ao poder – Rosangela Rennó, 1992



Fonte: Rennó (1992)

Então esse termo, fotografia construída, percebemos logo que era muito impreciso e que não dava conta de circunscrever o que estava acontecendo

⁴⁹ Atentado ao Poder, 1992. 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit) 320x25x25 cm.

“Atentado ao Poder” atua diretamente sobre o fato mais comentado naquele momento – a Rio 92 (The First Earth Summit) – apropriação de imagens de cadáveres personagens do submundo carioca estampadas nas primeiras páginas de jornais sensacionalistas. (CHIARELLI, 1994)

exatamente ali naqueles últimos anos com a fotografia e naquele momento com a produção contemporânea.

Eu fiz um texto que eu não vou conseguir ler porque muita coisa já foi dita aqui, mas de qualquer maneira tanto a Giselle quanto o Ronaldo tocaram em algumas questões que eu também pretendia tocar e vou tocar em alguns momentos, e o Ronaldo falou um pouco dessa nomenclatura, que começa a circular mais ou menos nos anos 1970/1980/1990.

As nomenclaturas foram muito diversas. Eu tentei elencar algumas, não em ordem cronológica. A primeira delas foi, sem dúvida, a fotografia experimental, que era um contraponto da fotografia documental. Depois, a gente teve a fotografia construída, a fotografia manipulada. Depois, o Jean-Claude Lemagny⁵⁰ falou em fotografia criativa, depois em fotografia precária, depois em fotografia contaminada, que foi o termo que o Tadeu Chiarelli⁵¹ usou para uma exposição, depois fotografia híbrida. Depois, Dominique Baque⁵² fala em uma fotografia *plasticienne*, depois se fala em pós-fotografia. Ou seja, são terminologias que tentam dar conta do que está se fazendo pelo menos nos últimos 50 anos.

Eu queria olhar um pouco retrospectivamente para tentar mostrar que, na realidade, a fotografia sempre teve esses dois lados ou *n* lados, vamos dizer assim. Vale a pena nós, estando no presente, fazermos esse olhar retrospectivo. Olhar retrospectivamente, para mim, significa fazer um diálogo entre o presente e o passado para tentar pensar o futuro.

Como era muito difícil e muito impreciso achar um termo, eu acabei encontrando esse termo, fotografia expandida, e comecei a usá-lo. Não foi uma invenção minha, eu acho que nós temos que dar crédito, e esse termo, na realidade, era utilizado já nos anos 1970.

Um dos meus referenciais teóricos é a Rosalind Krauss⁵³ e, em um texto dela para a revista *October* de 1979, final da década de 70, ela fala em escultura expandida. Nesse texto, ela destaca a ideia de que a escultura ampliou o campo de ação ao incorporar novos procedimentos e diversos materiais. Quer dizer, deixou de lado a monumentalidade do metal, do mármore etc., tirou a escultura de um pedestal

⁵⁰ Vide: LEMAGNY (1986).

⁵¹ Fotografia Contaminada no CCSP Centro Cultural São Paulo em 1994.

⁵² Vide: PODEROS (2003).

⁵³ Vide: KRAUSS (1979)

e ela começa a circular em outros ambientes, de outras maneiras e com materiais mais precários.

Outro livro que eu encontrei na minha pesquisa, que foi indicação do Arlindo Machado, foi o chamado *Cinema expandido*, do pesquisador e crítico norte-americano chamado Gene Youngblood⁵⁴. Nesse livro, ele vai colocar essa possibilidade de você produzir uma narrativa fílmica a partir não mais de um suporte único, de uma materialidade de suporte único, mas de diversas materialidades. Então, a partir do filme 35, do filme 16, do filme 8, 9 e meio, super8, do vídeo que estava se instaurando naquele momento. Ao trabalhar com essas diferentes texturas, você conseguia trabalhar narrativas diversas e conseguia também trabalhar essa interatividade com a recepção no sentido de que cada textura poderia remeter o expectador a um determinado tempo ou a uma determinada situação. E aqui o diálogo com o trabalho da Cláudia Jaguaribe⁵⁵ fica mais preciso, porque ela utilizou os vídeos (filmes) domésticos no *Você tem medo de quê?*, então já aponta para essa questão da expansão, da ideia de cinema expandido, de cultura expandida.

Diante dessa nomenclatura, eu falei: “Por que não fotografia expandida?”. É um termo que dá conta melhor do que aqueles nomes que eu tinha visto e estudado até aquele momento. Aí eu comecei a repensar um pouco a fotografia a partir dessa perspectiva. E é claro que se você olha para a própria história da fotografia – um dos termos que a gente usou e que eu citei aqui foi a hibridização, dos hibridismos –, nós jamais poderemos esquecer que o advento da fotografia, na primeira metade do século XIX, já é um nascimento híbrido, na medida em que ele é anunciado na academia de ciências e na academia de artes. Já existia uma dúvida ali. Onde colocar essa coisa que a gente está denominando de fotografia? Ao mesmo tempo, coisa que foi colocada aqui em diversas ocasiões, há a ideia de que a fotografia talvez tenha sido a arte que mais tenha sido reinventada nesses últimos 175 anos. Por isso que o Ronaldo Entler insistiu na ideia otimista de que a fotografia está em andamento, eu também acredito nessa ideia.

Particularmente, eu acho que a gente não pode esquecer que vivemos em constante processo de signagem. O signo novo, para o Peirce, gesta-se no nosso repertório, naquilo que a gente já conhece. E a fotografia nasce como daguerreotipo, depois ela é ambrótipo, depois ela é ferrótipo e hoje ela é digital.

⁵⁴ Vide: YOUNGBLOOD (1970).

⁵⁵ Vide: JAGUARIBE (2006).

Então, voltando àquela questão, eu não sei por que nos questionamos se o que estamos vendo é fotografia ou não. Foi uma discussão *ampassã*, mas só para consolidar, nós estamos falando de fotografia, de imagem. Claro que como é uma imagem expandida e há convergência das imagens, a imagem em movimento é absolutamente imprescindível dentro desta discussão que a gente está traçando aqui.

A ideia de contaminação também é uma ideia presente no próprio advento da fotografia. Quando você olha retrospectivamente, como eu falei, você vê o Delacroix usando a fotografia, você vê o Courbet usando a fotografia. Quem teve a oportunidade de conhecer algum desses livros que estão sendo lançados, pelo menos nessa última década, sobre Picasso e a fotografia, Gauguin e a fotografia, Magritte e a fotografia, Degas e a fotografia. Todos a usaram, então, se num primeiro momento a fotografia foi contaminada pela pintura, vamos dizer assim, num segundo momento ela contaminou a pintura, e vice-versa. Essa contaminação mútua vem ocorrendo e, quando olhamos para um trabalho como esse da Claudia Jaguaribe, por exemplo, do Rio de Janeiro – eu tive oportunidade de comentar num caderno cultural lá de São Paulo⁵⁶ –, o que interessa é o processo.

A terceira linha teórica da reflexão, quando eu desenvolvi o meu trabalho, além da Rosalind Krauss, além do Gene Youngblood, é a crítica genética. A crítica genética estuda os processos de criação. Eu entrei em contato em 1995/1996 com a crítica genética através da Cecília Almeida Salles, da PUC de São Paulo, que tem um grupo de estudos voltados para isso, e fiquei atento a essa questão. Se prestarmos muito cuidado e muita atenção na fala da Claudia J., o que ela fez foi exatamente falar do percurso dela e do procedimento de trabalho. A crítica genética se ocupa exatamente disso. Então, hoje, sob a perspectiva da crítica, é impossível deixarmos de falar, de tecermos comentários sobre a questão dos procedimentos. É inevitável você tentar apontar pelo menos alguns dos procedimentos do trabalho da Claudia J., por exemplo, ou do trabalho da Rosângela R., porque isso faz parte daquilo que a crítica genética chama de projeto poético. O projeto poético do artista envolve todo esse repertório, que aqui a gente viu muito bem demonstrado, que é a música, o cinema, a literatura, a fotonovela, o quadrinho, enfim, que é a história da

⁵⁶ Vide: FERNANDES JUNIOR (2012)

RF

RE

RF

CJ

RR

arte. Tudo isso tem ligação, tem conexão direta com os trabalhos dos artistas contemporâneos.

Outra referência importante naquele momento foi um texto do Andreas Müller-Pohle⁵⁷, que é artista e editor de uma revista importante chamada *European Photography*. O Andreas publicou um texto no final dos anos 1980 que se chamava *Estratégias de informação*, algo mais ou menos assim. Nesse texto, ele desenvolvia alguns olhares em particular sobre a fotografia e qual a relação da fotografia com certo universo que ele criou, o qual eu vou colocar mais adiante. Eu conhecia essa revista desde a década de 1980, mas o Andreas eu só conheci nos anos 1990, quando ele começou a vir para o Brasil com mais frequência. Foi na *European Photography* que o Villém Flusser publicou seus textos básicos sobre fotografia, entre os quais um conjunto de pequenos ensaios que gerou o clássico *Filosofia da caixa preta – ensaios por uma futura filosofia da fotografia*. A partir da reunião dos pequenos ensaios que ele publicou na *European Photography*, a própria revista fez o livro, que hoje é um clássico que está traduzido em mais de 15 ou 20 línguas. Então é a partir dessas ideias gerais que eu desenvolvi o termo para fotografia, pensando nessa fotografia contemporânea como uma fotografia expandida.

Nessa ideia do Flusser, ele vai dizer, entre outras coisas, de uma nova fotografia, uma fotografia que é produzida a partir de combinações não previstas para o aparelho – ele não usa ainda o termo fotografia expandida, mas ele se aproxima muito conceitualmente dessa ideia –, e foi o que ancorou bem o meu trabalho. Porque ali é onde ele aprofunda a crítica da imagem técnica; a fotografia é a primeira delas. Então podemos depois ampliar essa questão da imagem técnica para o cinema, para o vídeo e, hoje, para qualquer prótese que está à nossa disposição. É interessante porque o Flusser também é pioneiro nessa conceituação de uma civilização de imagens, chamando esse momento de pós-história. Ele foi o primeiro a usar esse termo, pós-história, antes do Fukuyama, que ganhou o prêmio Nobel de economia. Na fala da Giselle Beiguelman, ela estava mostrando essa ideia do excesso de imagens.

Ontem, antes de vir para cá, eu recebi um *e-mail* sobre a questão de Boston⁵⁸ e descobri um *site* em que a polícia americana, o FBI, está estimulando todo mundo que produziu imagens a mandá-las para lá. Eu não sei se vocês viram

⁵⁷ Vide: MUELLER POHLE (2015)

⁵⁸ Atentado terrorista na Maratona de Boston em abril de 2013

RF

LS

RR

RF

LS

RE

RF

GB

ontem nos telejornais e hoje nas redes sociais etc.; são milhares de imagens. Foram postadas mais de 120 mil imagens do evento. Eles estão mapeando as pessoas, quem está com mochila, o cara que está com boné, o outro que está com boné, a marca do boné, aí esse cara está com uma mochila preta, essa mochila preta fica encostada num determinado lugar, quer dizer, é um processo coletivo de busca, que aponta muito para essa questão aqui. O *site* se chama *4chan* (www.4chan.org), foi criado em 2003 por um cara chamado Christopher Poole e tem 12 milhões de visitantes/mês. Segundo a revista Times – eu fui dar uma pesquisada –, ele é o *site* mais influente que existe nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, é onde hoje as pessoas estão depositando as imagens da tragédia de Boston, ajudando a polícia a rapidamente identificar as pessoas e cercar aqueles que são “suspeitos”.

Voltando ao Flusser, quando ele fala dessa questão da civilização da imagem. Quando pensamos em imagem, olhando para a fala da Giselle B., ficamos mais ligados a essas imagens, nossas imagens, o cinema, o vídeo. Na realidade, é muito mais amplo que isso, porque hoje é inevitável, quando vamos a um médico, antes de nos tocar, ele fala: “faz uma ressonância magnética”. Depois de alguns dias, você leva uma imagem para o cara avaliar. Você dá um espaço para um arquiteto, depois de um mês ele dá imagens para você ver onde vai morar, onde vai andar etc. É muito ampla essa questão das imagens e atinge todas as áreas, não só as áreas afetas ao nosso cotidiano de reflexão, de trabalho, mas a toda área do conhecimento. O Flusser vai então trabalhar um pouco com essa questão da caixa preta, na qual ele vai tentar provar que nós nos satisfazemos praticamente com o *input* e com o *output* da máquina, que nos satisfazemos com o programa, com o *software* que está dentro dela; nós não exploramos. Na realidade, o artista é exatamente aquele que vai fazer o que o Flusser propõe, que é o branqueamento da caixa preta. Quando olhamos para um trabalho como esse que acabamos de ver – sabemos que a Claudia tem uma trajetória na fotografia analógica –, é muito mais amplo que isso que nós vimos, evidentemente, e está sempre apontando para uma direção de questionamento, de estranhamento. Eu me lembro da série *Copacabana*⁵⁹, quase noite, aquele lusco-fusco, em que já existia uma tentativa de negar uma cor imediata, uma leitura mais imediata daquela ação que ela estava fazendo o registro.

⁵⁹ Vide: Copacabana, 1989, processo cromógeno, 40x50 cm - Coleção Pirelli / MASP de Fotografia <http://www.colecaopirellimaspp.art.br/autores/52/obra/182>.

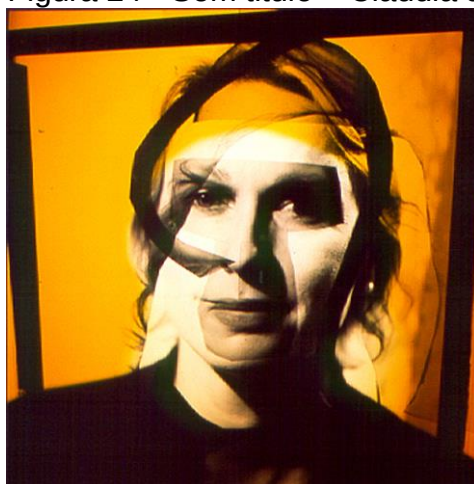
Figura 23 - Copacabana - Claudia Jaguaribe, 1989



Fonte: Jaguaribe (1989)

Trabalhando com a luz artificial e com a luz natural, usando um filme para determinada luz, mas criando ruídos luminosos que, para o leitor comum, nem sempre eram rapidamente identificáveis. Naquela série de retratos⁶⁰, que é uma série que eu gosto muito, a partir de 3 ou 4 fragmentos ela constrói um retrato. Eu me lembro de que o Fontcuberta ficou encantando com o trabalho, levou o trabalho para a Espanha, porque ele estava produzindo um trabalho nessa mesma direção. A trajetória da Claudia Jaguaribe contempla essa ideia de uma fotografia em expansão.

Figura 24 - Sem título – Claudia Jaguaribe 1997



Fonte: Jaguaribe (1997)

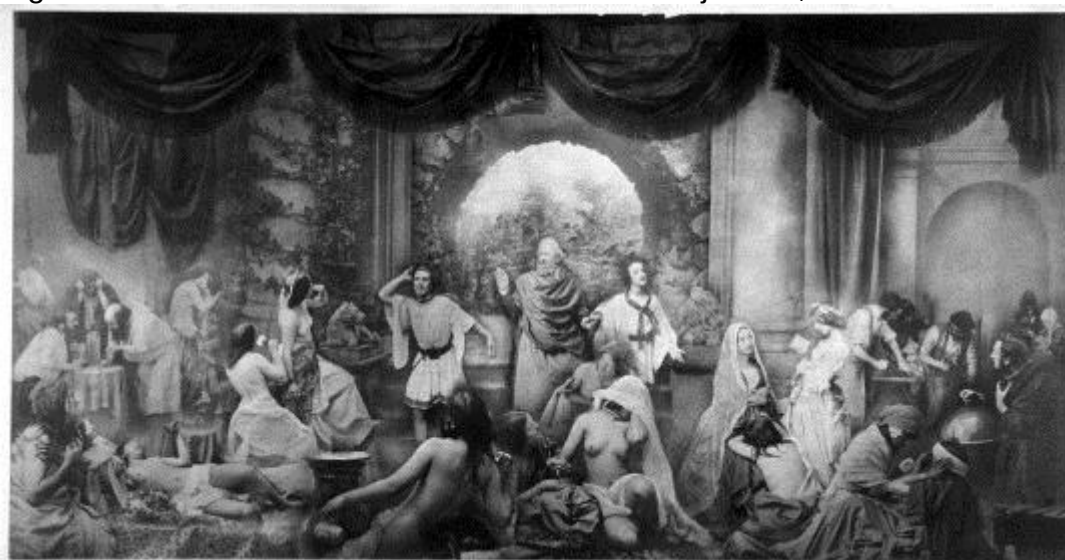
⁶⁰ Vide: Sem título, 1997 – impressão com saída digital (íris) colada sobre papel, 40,4 x 37,3 cm Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Como nós íamos estabelecer um diálogo, essa era a ideia inicial que nós imaginávamos, eu pensei imediatamente em, a cada momento, a cada série, fazermos esses comentários. Eu resolvi não projetar imagens porque, na verdade, seria mais interessante falar dessa fotografia contemporânea como uma fotografia que desarticula todas as referências que possamos ter de uma imagem mais imediata, ato reflexo do dispositivo fotográfico.

Com relação ao Andreas, ele diz que existem pelo menos três posturas em relação ao momento da produção criativa na fotografia. Ele coloca da seguinte maneira.

A primeira relação que ele estabelece é O artista e o objeto, entendendo o objeto como mundo visível. Nós temos que considerar que, num primeiro momento, a fotografia foi um registro desse mundo visível, foi um ato de olhar e registrar. Claro que quando você olha para a própria história, você tem trabalhos que saltam aos olhos, e esses trabalhos que saltam aos olhos e que pontuam a história da fotografia são quase sempre os trabalhos que expandem o fazer fotográfico. Quando pensamos em processo de criação, em crítica genética, evidentemente o fazer fotográfico é importante. Então quando você olha, por exemplo, para uma foto do Rejlander⁶¹ em 1857, *Os dois caminhos da vida*, que é um clássico – são 30 negativos. Em 1857, ele faz 30 imagens, pinta um cenário e monta uma cena.

Figura 25 - *Os dois caminhos da vida* – Oscar Rejlander, 1857



Fonte: Annateresa Fabris (2015)

⁶¹ Oscar Gustave Rejlander (Suécia, 1813 - Londres, 1875) foi um fotógrafo de arte vitoriana pioneiro e especialista em fotomontagem.

Ele estava na Inglaterra, mas é sueco, a formação dele é de litógrafo, e o fato de ele ser litógrafo e pintor é que permitiu-lhe entender a fotografia não como um reflexo do real, mas como narração, direção, manipulação, intervenção. A partir dessa somatória de possibilidades, ele promove então esse trabalho. Poderíamos até eventualmente fazer uma citação da Annateresa Fabris⁶², quando ela diz que: “Manipular a fotografia, retocá-la, fragmentá-la para reconstituí-la numa ordem artificial manifesta equivale a manipular o próprio mundo e a domar a sua desordem”. Esse trabalho de fragmentação do real é produto cultural de rara complexidade. Então se você olha essa imagem e vê a data, você acha que aquela imagem é única, mas na realidade é impossível você fazer aquela imagem com um único clique ou fazer uma direção tão complexa como aquela. A própria história da fotografia mostra que foram os artistas que, na realidade, esgarçaram, ampliaram essa possibilidade do fazer fotográfico, foram esses artistas mais inquietos. Para fazer isso, precisava e precisa compreender em profundidade as questões técnicas. Você não pode trazer o signo novo se você minimamente não conhecer aquilo que foi anterior. Dentro desse processo de signagem que estamos estabelecendo, o signo novo nasce de um repertório anterior. Dentro das ideias do Flusser, esse branqueamento da caixa preta, ou essa produção de linguagem, só acontece quando o artista consegue dominar o programa da máquina. Interessante como hoje muitos fotógrafos importantes comprem uma máquina caríssima digital e a primeira coisa que eles fazem é *hackear* a máquina, ou seja, desprogramar a máquina para reprogramá-la segundo critérios estabelecidos por eles e pela visão que eles têm do seu trabalho e da fotografia. Então, a primeira questão, voltando ao Muller-Pohle, seria o artista e o mundo visível (objeto), entendendo o objeto como o mundo visível. Então o que é? É construção desse assunto, como interferir no assunto, naturezas mortas arranjadas, autoencenação, autorretratos, ampliando esse campo de ação em várias direções. O fotógrafo é um diretor, um construtor, um dramaturgo, um desenhista de cenários etc. Você tem procedimentos como *cut paper*, procedimentos como a construção por miniaturas, enfim, esse mundo visível pode ser construído totalmente e encenado totalmente. É uma forma de intervenção e é uma das estratégias que o Andreas Müller-Pohle aponta como uma potência criativa para o

⁶² Vide: ANNATERESA FABRIS. Disponível em: <<https://www.tumblr.com/tagged/annateresa-fabris>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

fotógrafo, sair daquele mecanismo direto do *input/output* colocado pelo Flusser num dos capítulos do seu texto.

A outra vertente, a outra estratégia, ele denomina de O artista e o aparelho, quer dizer, qual é o domínio do artista sobre o dispositivo, entendendo aqui o dispositivo só como o aparelho em si, sabendo que outros autores colocam a ideia de dispositivo como não só o dispositivo tecnológico, mas também como aquele que se expõe ao dispositivo e aquele que trabalha com o dispositivo. Claro que aqui o Andreas propõe trabalhar contra o dispositivo. Normalmente, se nós estivermos trabalhando com uma luz baixa, se fotografarmos na mão, a imagem vai sair borrada, classicamente é essa a ideia. O fabricante fala: “pouca luz, baixa velocidade, coloque no tripé”. Só que, quando você olha os futuristas italianos, por exemplo, uma das preocupações era exatamente perceber não o que acontecia no início e no fim do clique, mas o que acontecia entre o clique, porque ali aconteciam coisas que o meu olho não vê, mas que o dispositivo registra. Então os retratos dos futuristas italianos, por exemplo, é uma dessas manifestações criativas de você usar o dispositivo contrariamente ao que o fabricante propõe. Existem outras potências dentro do dispositivo que você pode desarticular, por exemplo, *hackear* a máquina e fazer um programa para a sua máquina. Porque as câmeras que a gente compra, os *softwares* que têm nos nossos celulares e nessas camerazinhas mais ordinárias de 300/400 reais são os mesmos. Portanto, a imagem é padrão, a imagem é igual para todo mundo, não há possibilidade criativa quase nenhuma, se você for operar com essas questões. Você teria que ir um pouco além e, claro, para ir além você precisa conhecer minimamente, como diz o Flusser, o interior da caixa preta, ou seja, conhecer minimamente a programação daquele *software* para poder intervir nele. Você tem também como operar o dispositivo, você tem o exemplo da *blind camera*, câmera cega, que um dos grandes fotógrafos norte-americanos, o Garry Winogrand⁶³, colocava em qualquer lugar do corpo e saía fotografando. Quando ele morreu, tinha, se não me engano, mil ou dois mil filmes para revelar na geladeira, porque ele fotografava loucamente e não dava conta de processar tudo. Mas ele queria descondicionar o olhar em relação ao mundo e, portanto, a câmera era colocada em lugares diferentes e ele acionava automaticamente à medida que ele andava pela cidade de Nova Iorque, principalmente. Outra possibilidade é você

⁶³ GARRY WINOGRAND: June 27–September 21, 2014. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/garry-winogrand>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

trabalhar com *pinhole*, ou câmera de orifício, ou fotografia sem câmera, enfim, trabalhar o dispositivo de uma maneira bem aberta e bem ampla. Hoje tem muita gente que trabalha com câmeras antigas de foco fixo. A própria Rosângela Rennó fez uma exposição, *A última foto*, em que ela chamava o artista que escolhia o fotógrafo e, entre eles, alguns escolheram exatamente essas câmeras de foco fixo de plástico para desenvolver o seu trabalho.

Finalmente, O artista e a imagem, ou o artista e a matriz, então a possibilidade de o artista intervir seja na matriz negativa, seja na matriz positiva, seja na matriz digital. Aqui você também tem inúmeros exemplos de artistas que trabalharam em diversos momentos ou mesclaram essas interferências. É claro que essas três estratégias colocadas pelo Müller-Pohle também podem ser mixadas e você propor um trabalho completamente novo visualmente, diferenciado etc.

Quando fazemos esse movimento para trás, eu acho que tenho que citar aqui uma belíssima exposição que foi feita em 1989, quando a fotografia fez 150 anos, no MoMa, pelo John Szarkowsky, que era o curador do museu – ele foi curador do Moma mais de 40 anos –, celebrando 150 anos da fotografia. Mas a celebração que ele comemorou, que ele elegeu, foi muito interessante, porque ele tentou fazer uma história da fotografia do ponto de vista do fotógrafo, seja ele anônimo, seja ele consagrado, a partir de algumas intervenções específicas que os fotógrafos fizeram nessas estratégias colocadas aqui pelo Müller-Pohle, elencadas aqui. Ele mostrou como foram mais os artistas do que a indústria que propiciaram uma evolução técnica e estética do objeto fotográfico, naquilo que aqui estamos chamando de fotografia expandida. Quando você olha para essa exposição, que tem um livro clássico também, a exposição era linda porque você via que, na realidade, não foi a indústria que resolveu mudar a sensibilidade do filme, não foi a indústria que resolveu colocar determinada textura num papel, não foi a indústria que resolveu iluminar mais ou menos uma objetiva. Enfim, ele foi pegando toda a questão técnica e foi mostrando que, antes da presença da tecnologia, existiu a intervenção do artista, e a intervenção do artista era um momento de ruptura estética nessa cronologia da história da fotografia. O que ele faz é exatamente dar o crédito ao fotógrafo, ao artista, do desenvolvimento da fotografia, e não à indústria e tudo aquilo que envolvia a fotografia. Ou seja, os verdadeiros responsáveis pela evolução estética foram sempre os fotógrafos, que usaram os equipamentos e os materiais

sensíveis muito além daquilo que era estabelecido pelas bulas dos fabricantes, sempre para esgarçar, para ampliar essa limitação imposta pelo próprio aparelho.

O aparelho é um dispositivo tecnológico autoritário. Cabe a cada um, a cada usuário – se bem que a Giselle não gostou muito da palavra “usuário” – potencializar as combinações não inscritas nesse aparelho para produzir efetivamente aquela imagem que ele está desejando. Então quando você olha para o trabalho da Claudia Jaguaribe, até peguei um texto, um parágrafo que eu coloquei no texto que escrevi sobre o livro, quando você vê o *Rio de Janeiro*, por exemplo, há um abandono total da perspectiva renascentista clássica, presente na fotografia desde a sua origem. Ela tentou encontrar alternativas visuais que fossem capazes de representar o tempo presente centrado na questão da mobilidade e da velocidade, que são as questões contemporâneas que nos movem. Então, nas suas várias chegadas ao Rio do alto, seus passeios e depois quando tomou o helicóptero para produzir as imagens etc., ela foi vendo que não dava conta uma imagem, assim como São Paulo. Esse livro de São Paulo é incrível, porque não é uma imagem que dá conta da cidade nem um milhão de imagens, é um conceito. Hoje, o fotógrafo, o artista, e o fotógrafo em particular, como é o nosso caso aqui, um produtor de imagem técnica, ele é o maestro de um conceito, ele trabalha uma coleção de imagens, ou uma imagem, como esse caso do livro, a partir de um conceito que ele estabelece no início do trabalho. A fotografia contemporânea tem uma natureza transgressiva, eu diria, porque ela assume esses procedimentos, os mais diversos possíveis. A Claudia inúmeras vezes falou: “essa é a minha imagem principal”. E dentro da crítica genética também. Quando você vai trabalhar um artista ou um texto, você acaba percebendo que existe algo que detona o trabalho. Esse algo que detona o trabalho é exatamente aquilo que a gente denomina de imagem principal, que vai gerar e desenvolver, vai ser capaz de dar o corpo, a musculatura, para aquilo que a gente entende do seu projeto poético.

A fotografia expandida, para encerrar, é uma possibilidade de expressão que foge a essa homogeneidade visual repetida à exaustão, uma espécie de resistência e de libertação; de resistência por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferenciada dos automatismos generalizados; e de libertação porque esses diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações

que tornam essa imagem mais ameaçadora, do ponto de vista estético, diante desse vulnerável mundo das imagens técnicas no qual nós estamos inseridos.

4.6 CLAUDIA JAGUARIBE

Eu achei que era interessante eu fazer um testemunho processual. Esse testemunho processual seria o quê? Como é que eu, na minha vivência, no meu dia a dia como artista e como fotógrafa, vejo a fotografia hoje, como eu trabalho e no que é que resulta o meu pensamento sobre a fotografia.

Antes de entrar nas imagens, eu levantei alguns temas, que inclusive foram bastante discutidos aqui, para retomar, do meu ponto de vista, no sentido da minha própria experiência. Eu diria que, para mim, em primeiro lugar, a fotografia é uma forma de conhecimento. Eu vejo a fotografia assim. A fotografia é uma forma de conhecimento. Que forma de conhecimento é essa? Ao abordar um assunto, ao pensar sobre um assunto, resultando numa fotografia, seja ela de qualquer natureza – analógica ou não antológica, filme –, é uma forma de se apropriar de alguma questão, pensar, visualizar e traduzir essa questão em imagens. Pra mim, isso é uma forma de conhecimento importante. A segunda coisa que eu diria sobre a fotografia é que ela foi a primeira experiência de virtualização no mundo. Até existir a fotografia, é claro que existia a pintura, que podia representar alguma coisa que não estava ali, mas é a fotografia que deu início, de fato, ao que podemos chamar de processo de virtualização da experiência do virtual no mundo.

A outra coisa que eu considero importante é que a fotografia... Essa discussão se morreu ou não a fotografia, a fotografia é hoje o que era a fotografia antes... Eu acho que a natureza da fotografia é a flexibilidade. Eu acho que isso é inerente à fotografia, ser absolutamente flexível. A fotografia se manifesta e se processa e se dá em “n” formas. Para mim, é absolutamente inexplicável essa discussão de se o que se está fazendo agora é fotografia ou não. Para mim, evidentemente tudo é fotografia. Por quê? Porque está na própria natureza da fotografia a modificação, porque ela é de origem tecnológica, é um meio tecnológico. Como meio tecnológico, ela evolui, modifica-se, transforma-se. Você tem “n” possibilidades de desenvolvimento da fotografia e processamentos da fotografia, mas tudo é fotografia para mim.

Dito isso, tem algumas outras questões que eu acho que norteiam muito especificamente a minha forma de trabalhar.

O que eu considero que é campo expandido? Para mim, campo expandido é a ideia de um campo relacional. O que seria um campo relacional? Seria um campo em que eu atravesso desde uma experiência de um passado, uma vivência no presente e uma expectativa no futuro. O campo expandido, para mim, não é simplesmente uma noção de ligação de mídias, ele é mais do que isso. Ele é um campo expandido no sentido de “eu convivo com o passado, eu estou no presente e eu estou pensando o futuro”. Quando eu fui estudar fotografia, na realidade, eu já desenhava, eu fazia escultura, quer dizer, eu vim de uma formação anterior à fotografia, de artes plásticas e de artes visuais. Na fotografia, o que é que me interessou? É que eu achei que era um meio, era uma linguagem, em que eu conseguia agregar essas questões de ligação entre tempos, tempos históricos, meios e uma discussão para o futuro. Eu acho que essa é, para mim, o grande interesse da fotografia. Ela sempre aponta – por mais que possa existir uma fotografia nostálgica, uma fotografia voltada para o passado – para uma possibilidade.

A outra questão que eu acho interessante e que faz parte desse meu repertório seria a interiorização do externo e a privatização do público. Essa é uma questão, quando falamos de campo expandido da fotografia e campo expandido das artes, no sentido de que se modificou muito claramente o que é público e o que é privado, como nós vivemos a nossa privacidade e como nós habitamos o espaço público. A fotografia é um meio, para mim – como eu falei, ela é um meio de conhecimento –, de intervenção muito claro dentro dessas esferas. Ela facilita essa transição da subjetividade contemporânea nessa explicitação do privado no público e, ao contrário, uma interiorização do privado. Como é isso na prática? Como eu vejo isso na prática? Sem citar o meu caso, mas citando casos em geral de fotografia, um caso típico é Marina Abramovic⁶⁴, que transformou a vida privada dela num ato público. E você tem o contrário, você tem formas através de fotografia, num espaço público, numa *performance*. Enfim, você transformar o público em um espaço privado. Essa questão da expansão do campo da fotografia também passa

⁶⁴ Marina Abramović (Belgrado, Sérvia, a 30 de novembro de 1946). É uma artista performer iniciou sua carreira no início dos anos atuante até hoje. Considera-se a “avó da arte da performance”. Seu trabalho explora as relações entre o artista e a plateia, os limites do corpo e as possibilidades da mente.

CJ
LS
RF
EC

CJ
LS
RF

por essa questão, esse entrosamento, na realidade a troca de espaços públicos por privados.

Outra questão que eu acho bastante interessante e que pra mim modificou muito a forma de trabalhar, falamos muito de rede social, em internet, em todas essas coisas. O que isso na prática significou pra mim no meu trabalho? Como é que isso modificou a natureza do meu trabalho? Como é que isso me modificou? Eu acho que sempre existiu classicamente a ideia de que a subjetividade era uma subjetividade de um autor, de um artista, de uma pessoa, e ele, através da sua arte, expressava essa subjetividade. O que acontece nesse mundo tão interligado, tão internético, tão interrelacionado, é consequência do que eu falei anteriormente, da mistura de um mundo público e privado. É que essa subjetividade eu não acho que se dá dessa forma tão privada, não se dá apenas tanto na interioridade de uma pessoa. Eu acho que o que acontece hoje, queira você ou não, queira estar consciente disso ou não, é que existe uma absorção de um universo que não lhe pertence, que é o universo público, que de certa forma você passa a se apropriar dele e vice-versa.

Eu tive algumas experiências de trabalho que foram assim, uma delas é um trabalho que eu vou mostrar aqui para vocês, que era um *site* que eu coloquei no ar chamado “Você tem medo do quê?”⁶⁵.

Figura 26 - Voce tem medo do que, 2006



Fonte: Jaguaribe (2006)

⁶⁵ Vide: JAGUARIBE (2006).

Qual era a ideia desse *site*? Eu acho que existem temas e questões que se você trata delas... Evidentemente que eu não estou dizendo que é impossível tratar, eu estou falando um testemunho processual do meu trabalho, não é uma verdade para todas as fotografias e fotógrafos hoje em dia. Mas as questões que me interessam transbordam, e muito, a minha vida privada. São, em geral, questões que têm uma ligação com o universo público. Esse universo público não é, necessariamente, um universo estruturado público, é um universo inclusive dessa subjetividade que está no ar. Como se apropriar da subjetividade alheia e transformar aquilo num trabalho seu? Eu acho que isso é uma parte extremamente importante dessa discussão da migração da subjetividade e da apropriação do público para o privado. Essa é uma discussão muito importante dentro do meu trabalho.

Outra questão, mas eu diria que é uma questão da integração dos meios. Para mim, foi uma coisa muito natural a fotografia digital. Eu comecei com a fotografia analógica durante muitos e muitos anos, mas anterior à fotografia, a minha experiência era de artes plásticas, de artes visuais. Eu fiz escultura, fiz desenho, fiz pintura e numa certa época fiz gravura, e a ligação entre essas coisas sempre foi muito clara para mim. Quando eu comecei a fotografar, as minhas referências eram menos de fotografia do que referências da área de artes plásticas. A fotografia foi uma cultura adquirida mais tarde. A minha vivência, desde criança, sempre foi mais voltada às artes visuais. Quando se deu a questão da fotografia digital, a fotografia digital foi pra mim um grau de liberdade a mais que eu tive. Eu encaro a fotografia digital como se fosse o seguinte: é exatamente a fotografia analógica, só que fornecida de meios e possibilidades infinitas.

Com essas possibilidades infinitas, eu consigo migrar de meios como fotografar e usar uma tela como suporte, projeção ou, ao contrário, transformar fotografias em esculturas, usar a internet. São formas de relacionamentos, de criar relações e de estabelecer uma linguagem que uma leva à outra. Esse processo foi gradual pra mim. Inicialmente, eu comecei com fotografias relativamente... Eu vou começar a mostrar porque fica mais fácil.

Essa série se chama *Aeroporto*. Isso aqui talvez tenha sido um dos primeiros trabalhos. Anterior a isso, eu já tinha feito um trabalho que eu não sei por que eu

não trouxe. É uma fotonovela⁶⁶, que é um trabalho em que eu desenvolvi uma história.

Figura 27 - Aeroporto, 2009



Fonte: Jaguaribe (2010)

Eu tenho uma irmã que é escritora, nós conversamos e eu falei: “Beatriz, vamos fazer uma fotonovela?”. E ela me falou assim: “Como assim uma fotonovela?”. Quando nós éramos crianças, a fotonovela tinha uma presença muito forte. Era aquela coisa proibida, que você via ou com uma irmã mais velha ou você via na cozinha, e tinha uma conotação quase pornográfica. Eu era bem garota e me aconteceu uma coisa engraçada. Eu tinha uns 14 ou 15 anos, eu tinha um amigo fotógrafo que um dia me chamou: “Você não quer fazer umas fotos?”. Eu, como toda adolescente, falei: “Oba! Vamos lá!”. O cara fez umas sete fotos minhas. Um dia eu estou andando na rua e vejo a minha cara na capa de uma fotonovela. Ele pegou a minha foto e fez uma capa de fotonovela. A revista se chamava *Contigo*. Aquilo para mim foi um choque. Ele nunca tinha me falado nada, eu não sabia. Foi uma coisa que eu fiz escondida da minha mãe, uma coisa ridícula, quase do século passado. Mas eu fiquei com a coisa da fotonovela na cabeça. Quando eu fiz a fotonovela, foi a primeira vez que eu entendi que fotografia e literatura estão muito próximas, que a fotografia nada mais é do que um filme desenrolado num tempo diferente e que, com a fotografia, dada a flexibilidade que ela tem, você pode fazer qualquer coisa com ela. A partir daí, eu comecei, de certa forma, a não usar mais a fotografia como, digamos... A primeira coisa é que eu sempre fotografo pensando espacialmente.

⁶⁶ Vide: JAGUARIBE, Cláudia. **Fotonovela**. Disponível em: <<http://www.claudiajaguaribe.com.br/publicacoes/fotonovela/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

Então as fotos dependem – a construção das fotos e das imagens – muito do espaço físico. Por exemplo, essa exposição aqui foi no Instituto Tomie Otake. Essa aqui é uma série sobre o aeroporto, aqui embaixo, em um pouco mais de detalhe, ali são as aeromoças embaixo e são as fotos de céu e de avião.

O que é isso? São instalações. Essas instalações têm um sentido narrativo. Evidentemente que não têm um sentido narrativo literal. É absolutamente aberto, tem uma subjetividade aí, mas a ideia é de que você não está olhando foto a foto. Foto a foto não faz sentido, faz sentido é um conjunto. Faz sentido. Esse é um parágrafo, isso não é uma palavra. A foto está dentro de uma linguagem e ela tem que se expressar dessa maneira. Foi a primeira vez que eu utilizei vídeo numa exposição. Essa era a sala onde estava sendo a exposição. No canto extremo de lá estava o vídeo. Então enquanto você estava vendo a exposição, você via e ouvia o vídeo. Isso foi outra coisa que eu fui me dando conta, de que na fotografia, na realidade, daqui a pouco – vendo o que foi mostrado aí – vamos ter a ópera total. Nós teremos na realidade uma fotografia virtual com essa capacidade de juntar tantos meios e tantas formas de tudo ao mesmo tempo e vai criar a ópera perfeita. Você vai ter a capacidade de fazer uma coisa inacreditável. Dentro da estrutura desse trabalho, você tem divisões e subdivisões, coisas que pertencem e são subdivididas. É como se fossem categorias que vão se criando, associações possíveis ou não.

Eu não vou me estender sobre cada trabalho. A questão aqui não é o trabalho em si, mas essa combinação e por que é feita essa combinação. Essas imagens não são imagens soltas. Elas são sempre os pares. Aqui, apesar de ser uma imagem única, ela é dividida dessa forma porque – falando da questão da tela – eu acho que isso é uma coisa que fica muito presente na minha fotografia. Quando você está fotografando, quando você está editando, quando você vê as coisas no computador, você vê uma simultaneidade de telas, então a imagem única quase não existe. O que existe às vezes é uma imagem composta de várias telas ou a imagem reprocessada de tal forma que ela vira outra imagem. Digamos que isso aqui é um pouco a origem desse processo. Aqui as aeromoças novamente. O vídeo do aeroporto, ele é um vídeo em três telas que lá, na realidade, ele tinha uma espécie de um fundo infinito em curva. Tinha essa ideia de uma coisa meio hipnótica. Você tinha toda uma exposição e no final você era atraído por essa situação que é bastante hipnótica.

Aqui é um segundo trabalho meu, que era outra exposição, chamado *Quando eu vi*⁶⁷. O título desse trabalho é bastante indicativo do conceito por trás do trabalho. O que é o *Quando eu vi*? É uma combinação de fotografias e vídeos de formatos diferentes, de mídias diferentes, de tamanhos diferentes. Nada é exatamente igual ao próximo. Tem coisas absolutamente virtuais, construções inteiramente virtuais e coisas que são absolutamente documentais. É uma forma de dizer que não existe uma hierarquia no meu olhar. O *Quando eu vi* é no sentido de que, ao olhar, ao pensar, ao descobrir ou conhecer determinada situação ou coisa, aquilo me induziu a uma necessidade de traduzir aquilo de certa maneira. Esse processo de trabalho é um processo que eu acho que tem a ver com a maneira como nós vivemos hoje em dia. As coisas não têm um significado fixo da forma como nós imaginávamos que pudesse acontecer. As coisas vão adquirindo significados e vão se construindo dentro de um diálogo.

Figura 28 - Quando eu vi, 2009



Fonte: Jaguaribe (2009)

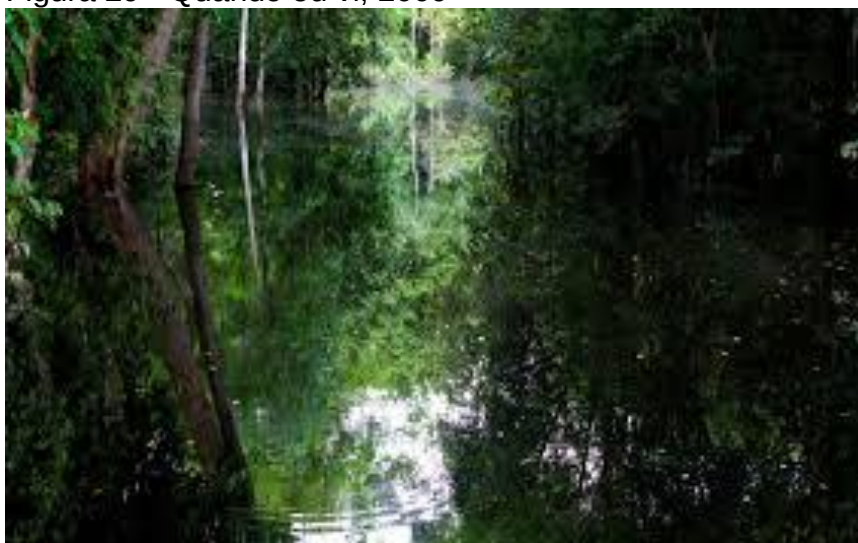
Aqui é um vídeo que também é composto de várias telas. O que é esse vídeo? Ele é uma experiência de você andar numa mata. Se alguém aqui conhece uma mata, uma das coisas que acontecem é que, quando você está andando em um lugar que você não conhece, você se perde. Por que você se perde? Porque o seu senso de orientação é muito pequeno. O que acontece? Normalmente, você anda em círculos. Geralmente, quando as pessoas se perdem, as pessoas dizem

⁶⁷ Vide: JAGUARIBE, Cláudia. **Quando eu vi**. Disponível em: <<http://www.claudiajaguaribe.com.br/obra/quando-eu-vi-2007-2008/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

“Fulano foi procurado num raio de tantos metros”, porque a tendência das pessoas é fazerem sempre círculos. Esse vídeo é sobre a percepção de como quando você acha que se aproximou de alguma coisa, aquela coisa foge e outra coisa se coloca no lugar. É sempre essa coisa das telas. As diferentes telas que vão se manifestando.

Esses aqui são alguns exemplos do trabalho. Aqui é uma fotografia inteiramente documental. Aqui é uma inteiramente construída. Aqui é um *mix* das duas coisas.

Figura 29 - Quando eu vi, 2009



Fonte: Jaguaribe (2009)

O Rio Paraná é um rio gigantesco. Uma margem é longíssima da outra. Ao cruzar o Rio Paraná, ficando perto das bordas, você tem uma sensação daquelas de gigantismo daquelas árvores. De certa forma, quando você olha pra cima, você intui o percurso que você está fazendo. Isso aqui é um pouco daquela brincadeira da Gestalt, que uma coisa é o inverso da outra.

Novamente dentro dessa série, eu, em algumas imagens, coloquei espectadores. Como era um trabalho sobre a natureza e eu não sou uma pessoa da natureza, eu sou uma pessoa urbana, o meu olhar é um olhar de espectador, então, de certa forma, algumas imagens refletem essa visão.

Aqui começa uma série que eu chamo *Bibliotecas*⁶⁸. Dentro desse trabalho sobre a natureza – de novo, essa reflexão sobre um arquivo da natureza –, eu fiquei pensando muito na questão dos viajantes, quando vieram para o Brasil no século

⁶⁸ Vide: JAGUARIBE, Cláudia. **Quando eu vi**. Disponível em: <<http://www.claudiajaguaribe.com.br/obra/quando-eu-vi-2007-2008/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

XVIII, todas aquelas missões francesas, todo aquele relatório sobre a natureza. Eu li bastante sobre o assunto e me vinha sempre à cabeça a ideia de relatórios, discursos, livros sobre a natureza, e eu pensei: “Quem sabe vale a pena fazer uma biblioteca sobre a natureza”. Na realidade, são simulações de livros que, digamos, cada um seria uma coleção sobre uma determinada região do Brasil que eu fui fotografando.

Figura 30 - Quando eu vi – bibliotecas, 2009.



Fonte: Jaguaribe (2015)

Esse aqui também, dentro dessa série que se chama *Muros*, que é novamente essa relação de eu, como uma pessoa urbana, olhando para uma vegetação, para uma situação de paisagem rústica, selvagem. De certa forma, eu coloquei isso como se fosse dentro de um muro, só que é um muro vazado que dá uma dimensão da natureza. São peças que vocês veem aí. Elas são mais de 180 quadradinhos que têm uma dimensão, têm um volume, é uma coisa física. De certa

forma é uma devolução de uma fisicalidade à natureza. Aqui também é uma imagem dentro da mesma série. Essa aqui eu chamo *Gabinete de Curiosidade*.

Figura 31 - Quando eu vi – muros, 2009.



Fonte: Jaguaribe (2010)

Voltando à ideia da fotografia como primeira forma de virtualização do mundo, quando você vai a um museu tipo o British Museum. O British Museum, particularmente, tem uma sala belíssima, que é uma sala dos enciclopedistas do século XVIII, que tem toda a literatura do século XVIII e os espécimes, e a ideia que você tem um caracol, tem um caramujo, tem uma cabeça de um homem selvagem, tem um dente de um elefante. Essa ideia de arquivo é muito interessante. No século XIX, quando a fotografia começou a ir aos lugares e fotografar lugares nunca vistos antes, a ideia da substituição do lugar pela sua imagem se consolidou. Isso aí eu chamo do meu arquivo contemporâneo.

Esse aqui é o trabalho *Tem medo do quê?*, que é esse *site*. Infelizmente eu troquei o *site* de um provedor para outro e não o posso pôr para funcionar. Tem imagens do *site*. Eu pus uma chamada no UOL dizendo “Você tem medo do quê?”, a pessoa respondia podendo dar o nome, o sobrenome, onde morava, a idade ou se quisesse não fazia nada disso. Originalmente eu pensei nesse projeto porque eu estava na questão urbana, na questão da vida urbana, a questão da violência e essa coisa de como é que você sente o público na vida privada e vice-versa, e como afeta a outra. Para minha surpresa, eu achei que viriam respostas didáticas tipo “eu tenho medo de ladrão”, “eu tenho medo de morte”, “eu tenho medo de assalto”. Não!

Vieram compêndios de literatura. Eu fiquei um ano e meio com pilhas e pilhas de textos para ler sobre o assunto. Inclusive, eu vou dizer que eu fiquei até doente, porque a quantidade de informação que veio ali, a quantidade de questões e o confessionário público em que se transformou a internet. “As pessoas mentem na internet.” Eu, sinceramente, não vi isso. Eu vi, muito pelo contrário, uma coisa muito impressionante de uma entrega. O que eu fiz? Novamente eu convoquei uma escritora – nesse caso também uma Beatriz, só que a Beatriz Bracher, que também é muito minha amiga. Eu falei: “Bia, eu tenho uma tal quantidade de material que eu sou incapaz de dar conta disso”. Bom, aí nós nos sentamos e nos debruçamos, lemos, relemos, vimos, revimos e fizemos uma espécie de categorias de medos. Nós chegamos à conclusão de que existem algumas categorias. Por mais vaga que fosse a resposta, ela se enquadrava em certas categorias.

A categoria número 1 que ganhou foi a solidão. O medo principal das pessoas, considerando a maioria das pessoas que respondeu ao questionário. A maioria absoluta, tipo 65 ou 70%. Foram mais de 4000 respostas em um mês e meio do *site*. Depois eu tirei o *site* do ar porque eu falei: “esquece, vai ser impossível”. De pessoas entre 18 e 30 anos. Eu falei: “é um fenômeno urbano de quem fica ligado na internet, são só pessoas urbanas”. [Mas] não só. Essas respostas vieram do Brasil inteiro e vieram também de fora do Brasil. Tivemos respostas de pessoas brasileiras que moravam na Austrália.

O *site*⁶⁹ seria o seguinte: são duas imagens, tem uma imagem principal, que é essa criança dentro dessa sala, que é uma sala que tem saídas, mas que nunca sai, e, se você apertasse uma dessas respostas, viria um vídeo. Nós tiramos trechos e editamos e juntamos uma série de textos porque senão o negócio era impossível. Esse trabalho vai assim... Aqui são algumas apresentações que ele teve. Aqui são as classificações por faixas etárias, quem respondeu o que, onde... Ele ficou muito extenso, muito mais extenso do que eu jamais imaginei. Aqui são algumas formas de apresentação dos vídeos. São quatro telas. Eu apresentei em diversos lugares e em cada lugar era de uma maneira. Quatro telas e sempre tinha como se fosse uma caixa. Tinha uma caixa com essa coisa da menina no chão. O que foi que eu fiz? Que tipo de imagem você faz quando 4 mil pessoas te respondem, quando não é o meu medo que eu estou falando – é claro que é do meu medo também, inclusive

⁶⁹ Vide: <http://www.claudiajaguaribe.com.br/medo/>

com os meus medos de lidar com esses todos –, que tipo de resposta isso te demanda?

Esses aqui são com as diversas telas. Evidentemente que é uma tradução subjetiva desses medos. Mas o que é que eu incorporei? Eu incorporei o texto das pessoas. Eu misturei vídeos caseiros, imagens que algumas pessoas me mandaram, vídeos que eu fiz e fui construindo uma narrativa em torno dessa multidão de sensações e emoções. Aí, ele está condensado. Ele vai para uma coisa mais poética, ele volta, tem música. Ele não é só linearmente assim. Mas, enfim, é um pouco para dar conta. Como é que você dá conta dessa subjetividade que transborda por todos os lados. Essa é uma questão que me preocupa muito agora, porque é como se fosse o seguinte... Como se a gente vivesse permanentemente num limite muito fino entre ser invadida e invadir. Em que sentido? Como fotógrafa, tem um texto até bem interessante, – *Shoot me*. Então a ideia de que a fotografia, tirar uma foto, apontar para você, tivesse alguma coisa de letal nela, como se a fotografia tivesse uma capacidade de invasão de alguma forma. Só que hoje em dia todo mundo está fotografando todo mundo, todo mundo está se atirando de certa forma. Então essa falta de limite entre quem é fotógrafo e quem não é fotógrafo, onde é que você está invadindo e está sendo invadida, é muito tênue. Acho que são questões que não existiam antes. E acho que são questões, pelo menos para mim, que surtem efeitos psicológicos de imagem muito diferentes de quando eu comecei a fotografar muitos anos atrás. Eu acho que tudo isso é o que de certa forma define esse tempo de hoje.

*O seu caminho*⁷⁰. Eu ganhei um prêmio de fotografia Marc Ferrez e eu estava trabalhando há muito, muito tempo nessa questão da natureza. Sempre mata, mata, mata, vegetação e tal. Aí eu falei: “Por que não a água?”. Eu pensei: “A água. Por quê?”. Óbvio, a ideia da origem, de que é imprescindível. Ao mesmo tempo, água no mundo de hoje é sempre ou tem demais ou tem de menos, a poluição. Enfim, são as questões da ecologia do mundo contemporâneo, que, para mim, também são questões muito relevantes. Então, eu comecei a fazer um trabalho e aí eu pensei: “Onde é o lugar mais representativo de água?”. Fora o oceano, que obviamente é gigante, mas o oceano tem uma coisa, uma platitude, tem uma coisa muito próxima, parecida o tempo todo. Eu pensei em cachoeiras. A cachoeira, na

⁷⁰ Vide: JAGUARIBE, Cláudia. *O seu caminho*. 2010. Disponível em: <<http://www.claudiajaguaribe.com.br/obra/o-seu-caminho-2010/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

cultura brasileira, também tem uma coisa dos orixás, tem uma coisa mística, tem uma coisa muito forte.

Eu fui a Foz do Iguaçu, fiquei lá um tempinho fotografando e foi um trabalho curioso, porque, completamente diferente dos trabalhos anteriores, nós temos, na história da arte, um repertório sobre a água, principalmente vindo do romantismo, muito forte. Toda a cultura do romantismo tratando, não só de água, mas da natureza, a ideia do sublime, do terror. Toda essa questão é muito forte. Eu falei: “Como lidar de novo com um assunto que é extremamente batido, extremamente gasto, de uma forma que tivesse um interesse?”. O que eu fiz? Eu novamente inseri a figura do ser humano dentro. Então essas bolhas na realidade são as pessoas que estavam naqueles lugares, como se fossem os observadores desse fenômeno da natureza. Aquele ali de barquinho que passa por debaixo das cachoeiras é, digamos assim, uma reintrodução da pessoa dentro da natureza.

Eu construí uma série chamada *Cascatas*, que são umas cachoeiras gigantes, de novo como se fossem várias telas em que você está vendo aquela mesma cachoeira em diversos momentos, com diversos movimentos. Essas formas são recortadas e são formas escultóricas.

Aqui foi uma instalação na Galeria Baró, em que eu, como tem esse vitral atrás, fiz uma espécie de caixa de luz gigante natural. Em Foz do Iguaçu, as pessoas andam por umas passarelas. Na própria galeria tem uma passarela, então eu reintroduzi a passarela dentro da galeria, mimetizando um pouco o espaço.

Os vídeos fazem parte integral esteticamente, formalmente, digamos assim, das exposições. Então eu não faço diferença. A coisa toda se integra.

Marcelo Dantas teve uma grande exposição na Oca⁷¹ sobre a água e, no primeiro andar, embaixo, ele convidou alguns artistas que trabalham com a questão da natureza para apresentarem alguns trabalhos. Eu “fiz” essa outra cachoeira aqui com um piso que é um piso de vidro preto que, se você fica em cima, gera um infinito. Então chama *Fonte*. Ao mesmo tempo, esse trabalho, de longe, as pessoas me perguntam se é mármore, se é pedra, e ele acabou ficando um pouquinho – eu não sei se todo cemitério tem isso, mas no Rio de Janeiro, no Cemitério João Bastista, tem umas gavetas de enfiar os restos mortais –, para mim, com essa

⁷¹ Água na Oca [SP]. Artistas: Agnes Meyer-Brandis, Christine de La Garrene, Claudia Jaguaribe, Floris Schonfeld & Michael Sewandono, Gianfranco Foschino, Giselle Motta & Leandro Lima, Laura Glusman, Laura Vinci, Leonardo Crescenti, Raquel Kogan & Rejane Cantoni, Márcia Xavier Sonia Guggisberg, Thomas Demand, William Pye <http://www.magnetoscopio.com.br/agua.htm>

conotação ligeiramente mortuária, que não era inclusive a intenção, mas é como a coisa vai se constituindo, ela sai um pouquinho do seu controle. Se você ficasse em pé ali, tinha uma sensação de precipício infinito.

Aí, quando eu falo do negócio do passado, do presente, do futuro, esse aí é um bom exemplo. Obviamente é uma referência muito clara, apesar de ser uma obra contemporânea, a uma questão do romantismo. É a ideia da fuga. Eu peguei uma sonata de Chopin e pedi para que um amigo meu que é músico reinterpretar isso para uma questão contemporânea. Essa fusão de você ser o resultado de tudo isso, de uma história passada, de um atuar agora e tentando criar uma visão para o futuro. É um pouco o mito de Sísifo. Aquela coisa de vai e volta. É como esse barquinho. Aliás, pouco tempo atrás ele quase afunda, mas ele volta.

Figura 32 - A fonte, 2011.



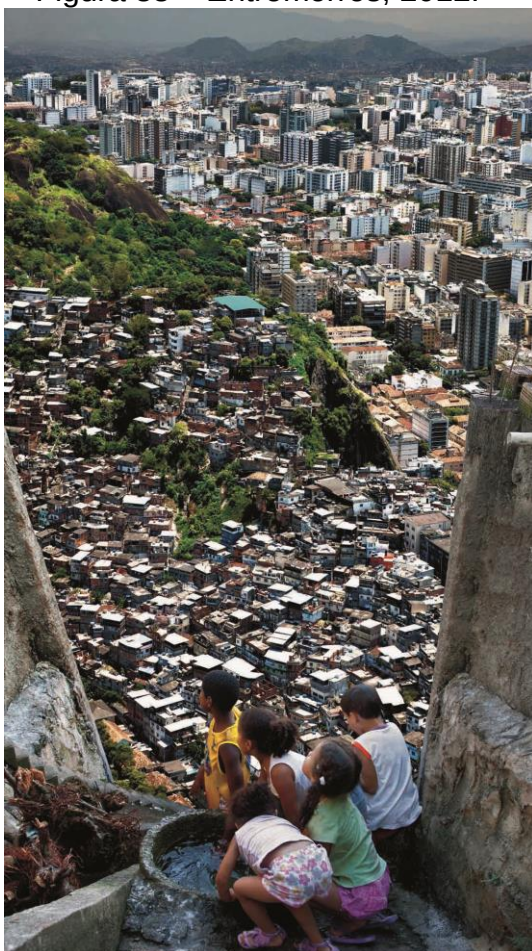
Fonte: Jaguaribe (2015b)

São trabalhos que eu acho que mostram bem essa questão da complexidade da fotografia contemporânea. O que aconteceu com esses trabalhos? O que fiz foi o seguinte... Eu fui convidada para participar de um prêmio de fotografia e você não manda o trabalho, eles escolhem e tem sempre um tema. O tema era crescimento. Eles tinham, na realidade, me pedido um trabalho diferente, mas eu achei que não condizia com o tema. Então eu resolvi arriscar e mandar um trabalho novo. O que era esse trabalho novo? Na realidade, é como se fosse uma revisitação do Rio de Janeiro. Como é essa relação com o Rio de Janeiro? Eu moro em São Paulo, mas sou carioca. Então, eu vou e volto, vou e volto. Nessa coisa da

aproximação do Rio de Janeiro, tanto para o Rio quanto para São Paulo, é saber a questão de como você está olhando. Como eu estou olhando? Eu estou olhando de cima. Eu estou olhando do avião. A sua visão do avião é muito diferente da visão no nível do chão, ou mesmo em cima de um prédio. Aos poucos, eu fui me dando conta de que para retratar essa realidade que eu queria – que é esse crescimento vertiginoso, louco, desordenado que, de certa forma, criou outra geografia sobre a cidade do Rio de Janeiro –, eu não podia ter um ponto de vista, eu tinha que ter mais de um ponto de vista. Todas as imagens são frutos de diversos pontos de vista. Ou de helicóptero, por exemplo. Aqui é de um helicóptero, eu estou ao lado da criança e de outro morro. Em outra imagem é de outra forma. Por quê? Porque a composição dessas três perspectivas, na realidade, cria uma visão que, para mim, é muito mais real do que o fato de que ali são obstáculos, que você não vai ver o que está acontecendo, que você só vê parcialmente. É um pouco... O que é que acontece...

Essa experiência do Google Earth, a experiência da simultaneidade das visões. Você vai sendo inculcada desse tipo de experiência e às vezes não é “vou fazer assim por causa disso”. Não, não é mais. Você já é assim. Essa experiência já foi interiorizada e a percepção já se dá dessa forma. Aqui é um detalhe dessa foto. Outro detalhe. Essa aqui é do morro da Rocinha contra esse pouquinho de céu. Todas essas fotos são composições. Às vezes podem parecer... A minha questão não é “olha quanto de Photoshop”. Não é essa a questão. A questão é uma visão. É criar uma visão. É isso que me interessa. Aqui, por exemplo, temos a Rocinha de um lado e o Vidigal do outro. Quando você olha, ou você vê a Rocinha ou vê o Vidigal, mas o que de fato está acontecendo é a junção entre as duas favelas pelo alto. De certa forma, essa fotografia induz a uma realidade futura, a uma leitura futura possível.

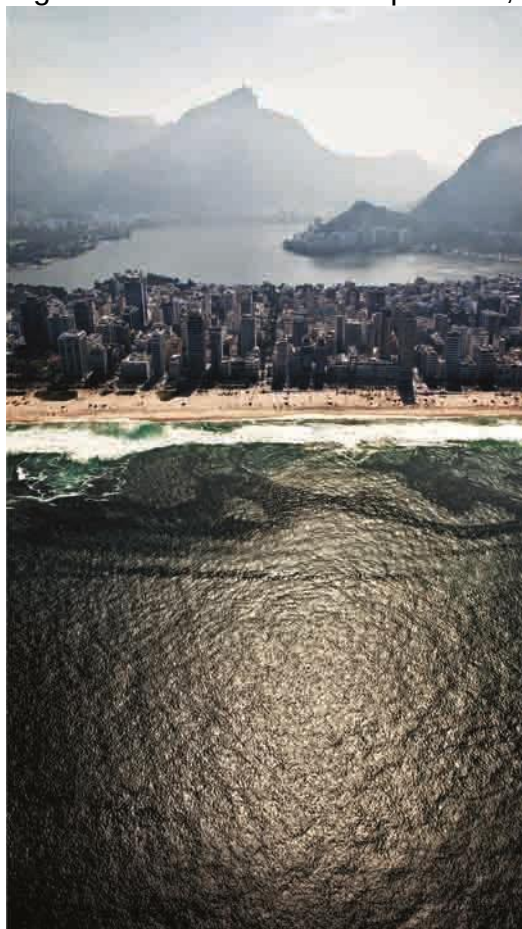
Figura 33 – Entremorros, 2012.



Fonte: Jaguaribe (2015d)

Esse aqui também é uma coisa interessante, porque aqui é Ipanema. Todo mundo sabe que Ipanema é pequena, mas o quão pequena é Ipanema. De certa forma era uma coisa que até eu me espantei. Eu falei: “o que é isso?”. Um fio dental. Uma coisa. Nada.

Figura 34 - Entremorros – Ipanema, 2012.



Fonet: Jaguaribe (2015e)

Aqui é a geografia da cidade. Essa é a praia de Copacabana. Obviamente a praia de Copacabana não é essa linha reta. Tem uma distorção aí, mas é uma coisa para dar noção do que acontece. Essa aqui é a visão da Rocinha para Ipanema. Aqui é a visão da Rocinha para São Conrado.

Essa aqui foi a origem do trabalho. Quando eu comecei o trabalho, eu estava com a ideia fixa de fazer que existisse esse muro no morro Santa Marta, com a ideia ingênua da contenção da favela. Quando eu fui lá, eu falei: “cara, esse muro é tão patético, esse muro é tão nada, é tão pouco representativo, que ele não faz sentido”. Aí eu tive a ideia de sair fora para poder enxergar melhor. Novamente um detalhe. Tem mais essa aqui. E o que eu acho muito interessante nesse tipo de fotografia é que você consegue colocar em foco uma infinidade de planos que obviamente é impossível de ter. A presença fica mais forte do que a presença real. É como se você concretizasse uma série de presenças que, na realidade, com o olho, aquilo vai sumindo na fotografia tradicional.

Figura 35 - Sobre São Paulo, 2013.



Fonte: Jaguaribe (2013)

Sobre São Paulo, é o último livro que eu fiz. Qual foi a ideia? A ideia era um pouco... Depois de ter fotografado o Rio de Janeiro, eu falei: “agora eu tenho que fazer São Paulo”. Porque eu me divido entre essas duas cidades há 24 anos. Eu fui para lá e para cá, para lá e para cá. É sempre assim, quando você se afasta, você consegue pensar melhor sobre o assunto. Então eu, morando em São Paulo, consegui pensar melhor sobre o Rio de Janeiro e, ao fotografar o Rio de Janeiro, eu comecei a pensar melhor sobre São Paulo. A minha ideia sobre São Paulo é literalmente o inverso do Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro, como é espremido entre morros, você tem o mar, tem um crescimento vertical muito grande. São Paulo anulou a sua geografia, quer dizer, cobriu os leitos dos rios, cobriu os riachos. Anulou. São Paulo criou a sua própria geografia. A cidade é uma cidade do “não lugar”. No sentido do Rio de Janeiro, você sabe onde está. Você sabe se está na praia, você sabe se está na Zona Sul, na Zona Norte. Em São Paulo, você não sabe. É um contínuo urbano. É uma ideia de uma coisa autofágica que se reproduz infinitamente. Para reproduzir isso, ocorreu-me que eu teria que fazer uma imagem, uma panorâmica no sentido do comprimento. Só que não é uma panorâmica de 360°. Não tem nada de 360°. É como se fosse possível, eu, dando passos laterais, ir cobrindo a cidade inteira. Obviamente, não existe. Eu vou passando aqui. Esse primeiro trabalho aqui são imagens que são condensações de áreas de São Paulo. A forma de montar isso – eu nem entrei nesse assunto – também é muito... Para mim, não tem como trocar essa moldura. “Não quero essa moldura.” Não existe isso. Essa é a forma de ver essa imagem, porque isso não é uma moldura. Isso é parte do

conceito do trabalho. É uma caixa de mudança. A imagem de São Paulo está dentro de uma caixa de mudança e isso é integrante do trabalho. E o livro é feito dessas imagens contínuas que dão quase 20 metros de imagem. Eu fui fotografando e juntando, às vezes, bairros que nem sequer são contíguos, mas que visualmente fazia sentido. É uma São Paulo imaginária. Não é a São Paulo real, mas eu acho que define absolutamente a sensação e o estar em São Paulo. Do outro lado do livro, voltando à ideia dessa ligação muito forte entre o texto e a imagem, em vez de escolher o texto crítico ou um texto explicativo ou alguma coisa assim, eu recolhi completamente aleatoriamente textos de pessoas de épocas diferentes que eu achava que na realidade expressavam uma visão que eu também tenho sobre São Paulo.

Figura 36 - Sobre São Paulo – políptico, 2013.



Fonte: Jaguaribe (2013)

4.7 ROSANGELA RENNÓ

Eu sempre fico um pouco intimidada com a plateia, principalmente de gente muito nova, porque eu não sei até que ponto eu preciso começar a falar do zero, o que conhecem do meu trabalho, até que ponto as pessoas estão familiarizadas ou não com o que eu faço, ou com a minha maneira de usar ou de lidar com a fotografia. E como eu faço isso quase que como sacerdócio há muitos anos, porque somos – não é, Rogério? – de uma geração em que o que nós fazíamos não era entendido, nada, então nós precisávamos sempre que explicar o que é que

estávamos fazendo. Durante muitos anos foi assim. É quase como ficar... Eu tenho medo de rezar padre nosso para vigário, porque depende muito assim... Tem gente que conhece o processo e, no fundo, eu acho que eu faço a mesma coisa, eu venho fazendo a mesma coisa há 20 anos. Eu só vou mudando um pouco de repertório e acrescentando preocupações novas, uma aqui, outra ali, tiro umas que eu já resolvi na minha vida. Mas, na verdade, as grandes preocupações e a forma de encarar o arsenal de imagens que eu tenho, que eu elenco, ou que eu elejo, parte sempre das próprias vontades desse próprio material, desse repertório. Eu na verdade simplesmente aprendo a lidar com ele. E aprendo a lidar com essas coleções, esses arquivos, essas caixas de sapato cheias de coisas e fotos que muitas vezes caem nas minhas mãos. Esse é o material que eu uso para trabalhar.

Eu fui falando de uma forma um pouco jogando umas informações, na verdade até para ver se relaxa um pouco mais enquanto... Eu penso “como é que eu vou falar?”, “como é que eu vou começar a falar?”, porque eu tenho cinco ou seis trabalhos que eu quero mostrar, a partir de 2002, mas eu não queria chegar de sola com eles, sem antes dar uma contextualizada. Eu queria, na verdade... Agora eu já sei por onde eu vou falar. Porque eu peguei um finalzinho da fala da Giselle, peguei a conversa da Cláudia, do Rubens, são artistas e teóricos que eu conheço há muitos anos. Eu fui lembrando-me de várias coisas. “Meu Deus do céu, Andreas Müller-Pohle!” Em 1986, eu li o texto dele. 1987. Perdão. Um texto que foi fundamental para mim. O mesmo texto que você comentou foi um texto que mudou a minha vida, de 1987 para 1988, que foi justamente quando eu, que vinha fazendo fotografia construída numa época que não tinha esse nome, não havia isso como nome... Fazíamos fotografia, depois resolveu-se chamar de fotografia construída para separar da fotografia direta, da *straight photography*⁷². Mas isso foi uma denominação que veio depois. Quem estava fazendo não estava preocupado em dar nome, estava preocupado em fazer.

Eu conheci porque nós só tínhamos *European Photography* para ler. Não havia outra revista, era a única. E graças a Deus havia esta. Em Belo Horizonte ainda era um pouco pior, porque, no Rio de Janeiro, acho que ainda tinha *Art Forum*,

⁷² *straightphotography* - Fotografia pura, refere-se à fotografia que tenta retratar uma cena ou o assunto em foco nítido e detalhes, compatível com as qualidades que distinguem a fotografia de outros meios de comunicação visual, particularmente a pintura. Originário em 1904, o termo foi usado pelo crítico SadakichiHartmann na revista *Câmara Work*, e, mais tarde promovido pelo seu editor, Alfred Stieglitz, como uma forma mais pura de fotografia de Pictorialismo. Uma vez popularizado por Stieglitz e outros fotógrafos notáveis, tais como Paul Strand, Edward Weston, Ansel Adams e outros.

Art in America, para uns poucos que podiam comprar, os que tinham mais grana para comprar revista. Ou então você ainda tinha aquela biblioteca do consulado dos Estados Unidos, que era uma super biblioteca⁷³.

Então eu ficava babando de saber que se você não tem como comprar, você vai lá e tem todas. Então a única revista que nós podíamos usar, que nós líamos, inclusive Marcelo Kraiser também, era a *European Photography*. E foi ali que eu conheci o texto do Andreas Müller-Pohle, que na verdade serviu para justificar uma coleção de restos de negativo, pontinha de filme que eu ganhava, e que eu não sabia o que fazer com aquelas imagens da ponta do filme, que dão errado, mas que são super sedutoras, elas são enigmáticas, elas têm velaturas e elas escondem mais do que mostram. Elas são danificadas, elas arranham mais fácil, elas têm marcas de dedo. Ela tinha impressão digital que ficava quando você pegava o filme antes de revelar, com o dedo sujo do revelador, e punha ele na bobina. Aquilo ficava impregnado e aquilo era genial, porque aquilo era a impressão digital antes do processo fotográfico. Você capturava aquilo. Era o índice do índice, então era uma coisa... E nós gostávamos era disso. Tinha uns malucos que gostavam disso que todo mundo chamava de fotografia experimental. Tudo que você faz que não é fotojornalismo, que não é fotografia direta, é experimental. Naquela época era assim. Então tudo que não cabe na gaveta da fotografia direta, da fotografia de autor, eles tinham que colocar isso num viés do experimento, porque são as maluquices que se podia fazer ainda. Alguém que tentasse sair da fronteira do puro documento inevitavelmente caía na outra gaveta. Mesmo naquela época, já se sabia de todas as experiências que o Moholy-Nagy fez, que o Man Ray fez, mas isso tudo era como uma espécie de capítulo à parte da história da fotografia, porque na verdade não tinha grande interesse. Porque foram justamente ramos, ou braços, da fotografia híbrida, ou que não dão em grande coisa. Na verdade, esse texto do Andreas Müller-Pohle – só para não perder o fio da meada – me serviu para apontar, para entender, através do que ele chamava de necessidade de uma ecologia da informação, que, já naquela época, nós deveríamos ter muito cuidado com a forma como processamos as imagens, entender as imagens inclusive como informação. Naquela época ele já dizia isso, muito antes do digital entender que fotografia são zeros e uns.

⁷³ Biblioteca Thomas Jefferson.

Foi a partir do contato com essa questão que ele apontava ali que eu comecei a rever o meu próprio acervo, o meu arquivo fotográfico, que já era misturado com o arquivo do meu pai, e com esse arquivo de pontas, de restos, e entender por que as fotografias são descartadas, entender que cada fotografia, ou cada grupo, ou cada conjunto de imagens, ou cada arquivo, tem uma espécie de ciclo de vida próprio. É quase como se fosse uma autonomia em relação ao referente. Do mesmo jeito que o ser humano nasce, cresce, reproduz e morre, a fotografia tem isso. Ela tem um ciclo próprio. Acho que ela só não aprendeu a se reproduzir. Se bem que, hoje em dia, nós fazemos isso por ela. Ela tem um momento em que ela é gerida, ou ela é criada, ela cumpre certa função durante certo período e ela morre. Como é que ela morre? Ela vai para o lixo, vai para um fundo qualquer num museu, um arquivo morto, ela vai para um caixa de um arquivo morto, quer dizer, você pode entender isso como uma espécie de ciclo de vida, ciclo simbólico. E, muitas vezes, quando ela vai parar no lixo, ou ela vai parar no mercado de pulga, ou no arquivo morto, no momento em que você traz essa imagem de novo, recontextualiza, ou traz essa imagem para outro contexto, você a leva para outro contexto, você está dando uma sobrevida para ela, você está dando outra carga simbólica. E é aí que as coisas ficam interessantes, porque é nesse momento que você pode descontextualizar essa imagem e dar para ela outra configuração, através desse novo contexto, e ela vai cumprir uma nova função.

A grande subversão que eu descobri que eu poderia fazer a partir dessas imagens foi isso. A potência de você recontextualizar essa imagem, para mim, dentro da minha perspectiva, era muito mais poderoso do que eu produzir uma imagem com a qual eu nunca fico satisfeita. Foi isso, na verdade, que eu descobri. Eu preferia usar as imagens feitas por outros às minhas próprias. Por quê? Tem um lado além da questão de conseguir ser mais contundente com esse tipo de imagem. Porque isso me dava muito mais sabor de trabalhar com esse material, porque esse material, quando você recontextualiza, quando você traz de certo contexto para contextualizar em outro, você tem que ligar uma espécie de uma chavinha da humildade, porque não fui eu que fiz a imagem. Então eu tenho que deixar aquela imagem falar por si própria também, eu tenho que aprender com ela, eu tenho que deixá-la falar de onde ela veio, eu tenho que aprender sobre a origem dela, esse ciclo que ela viveu antes de mim e não esquecer jamais que isso é parte constituinte, está impregnado na própria vida dela, daquela imagem. Isso, gente, eu estou

falando das imagens analógicas, eu estou falando daquele território que é o que eu mais gosto, que é o que tem negativo, que tem película, que tem cheiro de acetato, de ácido acético, é nesse território que eu me criei. Eu uso fotografia digital, faço vídeos digitais, faço uso sempre que necessário, mas eu me sinto muito mais à vontade em fazer minhas construções a partir desse material descartado, que é o material produzido de bases analógicas.

Eu acho que, para introduzir, era isso que eu queria mais ou menos falar e eu quero fazer o seguinte: a minha proposta para vocês é mostrar alguns trabalhos que eu escolhi a partir de 2002, onde eu acho que existem essas interferências entre campos de ação, que são onde eu consigo operar essa ampliação do campo de inserção da fotografia. Dá para exemplificar melhor. Para não perder e falar demais, eu vou ler alguns textos que eu fiz sobre esses trabalhos que eu vou mostrar. Esses textos, se Deus quiser, até o final do ano, depois, se alguém quiser, vão estar no meu *site*⁷⁴.

Em 2002, eu fiz um projeto que se chama *Bibliotheca*⁷⁵. Essa foi a primeira apresentação da *Bibliotheca* no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, em 2002, que foi onde eu lancei esse projeto.

⁷⁴ Vide: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

⁷⁵ Vide: RENNO, Rosângela. **Bibliotheca**. 2002. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/1>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

Figura 37 - Bibliotheca, vista parcial no Museu de Arte da Pampulha, 2002



Fonte: Rennó (2012)

Bibliotheca é um projeto que nasceu da vontade de brincar com o possível hibridismo visual que parte da fusão de três formas de arquivamento e apresentação do que eu chamo de informação fotográfica. Aí o Flusser. As três formas de arquivamento e apresentação: museu, arquivo e biblioteca. Trata-se de uma coleção de 100 álbuns, caixas de *slides*, de negativos fotográficos, organizados e dispostos dentro de 37 vitrines, divididas em 10 grupos. Isso foi uma coleção que eu fiz durante 10 anos. Quando eu consegui juntar 100 álbuns de fotografia, eu reuni na *Bibliotheca*. Foram 10 anos de coleção, exatamente 10 anos, de 1992 a 2002. Acompanha um mapa-múndi, onde alfinetes numerados mostram os locais de aquisição dos objetos e dão as pistas de uma relação de correspondência entre as cores das vitrines, dos alfinetes e dos continentes onde eu adquiri esse material. Também faz parte da série *Bibliotheca* um arquivo de aço com duas gavetas onde estão fichas numeradas para cada álbum, onde se lê sobre o conteúdo completo deles que o espectador jamais poderá manipular. O texto foi criado a partir da observação dos álbuns e contém – tem uma imagem aqui das gavetinhas – dados

como o estado de conservação das peças, quantidade de imagens, se o álbum está completo ou incompleto ou vazio, se vazio em função da retirada das fotografias ou talvez porque ele nunca tenha sido usado. Como o sistema de arquivamento foi criado por mim exclusivamente para a *Bibliotheca*, não me cabe afirmar aqui nada sobre o rigor na pesquisa ou sobre a veracidade das informações. Portanto vocês nunca vão saber o que é ficção e o que não é dentro do meu sistema de classificação dos álbuns. Só posso afirmar que através do fichário é possível que o espectador se aprofunde mais no histórico de cada álbum e na diáspora das fotos, mesmo que os álbuns, como de costume, quase nunca carreguem o nome do proprietário. Pelo fichário, é possível compreender o código de cores usado na construção das vitrines, que identifica a origem das imagens e o destino dos álbuns por continente.

Encerrando o ciclo de aprofundamento no conteúdo da *Bibliotheca* está o livro⁷⁶ homônimo que contém reproduções de uma seleção das 400 melhores fotografias desta coleção, que é a única coisa que realmente você pode ver do conteúdo que está trancado para sempre nas vitrines. Quando eu falei sobre o código de cores, na verdade, é o seguinte: o fundo das vitrines tem a cor do continente onde foram feitas as fotografias. A estrutura da vitrine, essa moldura dela, tem a cor do continente onde eu encontrei o álbum. Então se o álbum tem – por exemplo, aqui – fundo azul-claro e estrutura azul-clara é porque eu adquiri o álbum na América do Sul e as fotos foram feitas na América do Sul. Mais informações sobre isso vocês vão achar no arquivinho, nas gavetinhas, mas você já tem essa dica das cores das vitrines pelos alfinetes no mapa. Você, então, quando se aproxima, quando você vai passear em torno das vitrines, você percebe que cada álbum tem um numerinho – aqui ó – branco aqui no canto. Você vai até as gavetas e você procura informação sobre aquele álbum. A ficha vai explicar onde aquele álbum foi adquirido precisamente – cidade do Rio de Janeiro. E as fotos foram feitas onde? Se o fundo é vermelho, em algum lugar da Europa. Então talvez exista informação de que as fotos foram feitas, por exemplo, na Alemanha. Vocês têm que acreditar em mim, porque é a informação que você vai ter que eu disponibilizo para o espectador.

⁷⁶ Vide: RENNÓ (2003).

Existem três maneiras de abordar *Bibliotheca*, passear por entre as vitrines como em um museu, pesquisar o conteúdo a partir do mapa-múndi do fichário como em um arquivo, ou deleitar-se com o livro, folheá-lo, vê-lo, lê-lo como em uma biblioteca.

Só para terminar sobre ele... Na verdade, esse projeto nasceu da ideia da massificação, um momento em que eu comecei a pensar nessa questão, comecei a perceber, dei-me conta desse processo de massificação dos museus – depois eu fui ler bastante sobre isso –, como que a abordagem ou as visitas aos museus são guiadas hoje em dia, como existe uma tendência em transformar todos os objetos em mera informação. Isso tudo também é pré internet, estamos falando de uma coisa que não foi a internet que produziu, a internet só pegou carona. Esse processo de massificação, de transformação do objeto em informação já vinha acontecendo e eu quis fazer uma brincadeira. O projeto nasceu de uma brincadeira com a possibilidade de criar um museu a partir dos álbuns que eu comprei em brechó e feira de segunda mão.

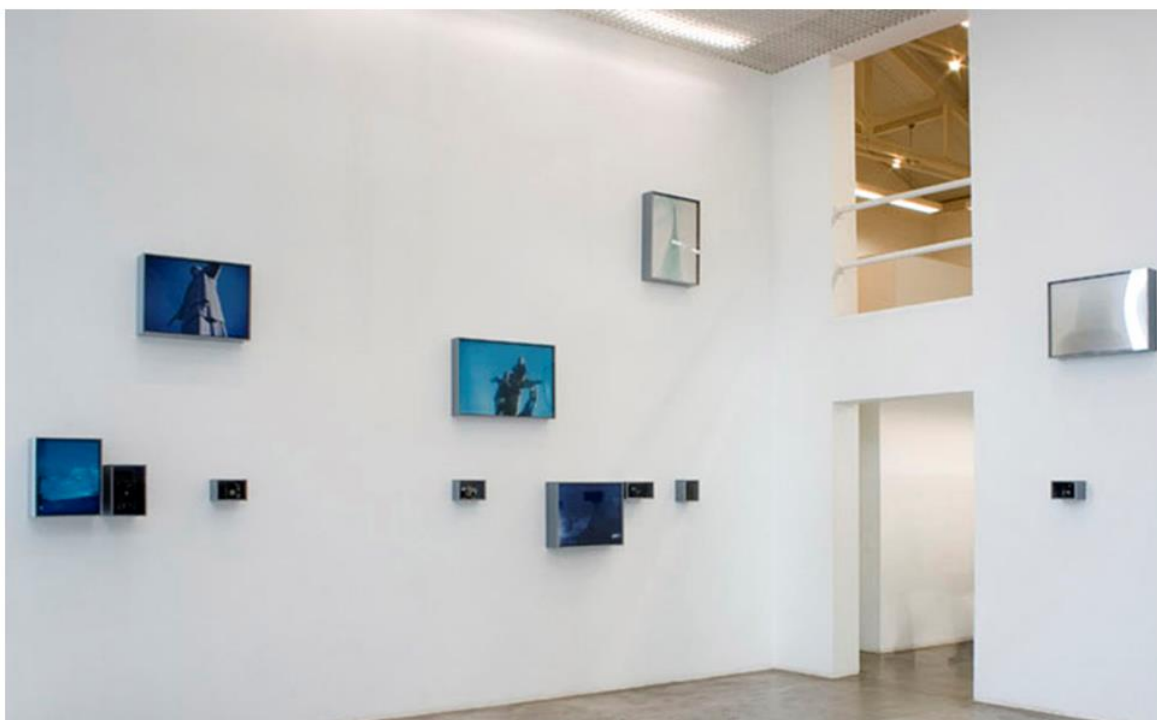
O próximo projeto que eu quero mostrar é *A última foto*, que o Rubens mencionou, um projeto que eu fiz em 2006. Eu tenho outra motivação para esse projeto [...]. O que aconteceu de fato? Em 2006, eu convidei 42 fotógrafos profissionais para fotografar o monumento do Cristo Redentor do Corcovado no Rio de Janeiro, usando câmeras mecânicas de diversos formatos, desde as câmeras de chapa 9x12, do início do século XX, até as câmeras Reflex para filme 35 mm, da década de 1980, que eu colecionei ao longo de 15 anos. Eu também fotografei o Cristo de dentro do avião da ponte aérea usando Ricoh 35 mm que meu pai usou durante vários anos. E era a câmera que eu convivi na minha casa, sempre vi meu pai com ela. Essas câmeras todas foram usadas pela última vez pelos fotógrafos que eu convidei. Depois que eles vieram com a câmera e com o filme que eles usaram, eu mandei revelar, fiz as provas de contato, PB ou cor, nós editamos juntos, eu editei junto com o fotógrafo que participou do projeto, ele veio ao meu ateliê para escolhermos juntos a melhor imagem, a última imagem feita com aquela câmera. Quando havia duas ou três opções, ele deixava para eu escolher a imagem final, porque eu era a única pessoa que conhecia o conjunto inteiro, o projeto inteiro, quer dizer, que iria ter uma noção do conjunto dos 40 dípticos que iriam ser produzidos. Depois disso, as câmeras foram lacradas, as lentes foram pintadas por dentro e a câmera foi emoldurada. Então aqui tem duas visões, uma visão do segundo andar

RR

RF

da Galeria Vermelho, onde eu inaugurei esse projeto em 2006, e aqui o andar de baixo. Da esquerda para a direita: Dani Soter, [Luiz] Garrido e Milton Guran.

Figura 38 - A Última Foto, vistas parciais na Galeria Vermelho, 2006



Fonte: Galeria Vermelho (2015)

Cada imagem com sua respectiva câmera. Dá para perceber ali que a lente está pintada de cinza por dentro, com a mesma tinta da molduras das caixas

inclusive. Essa é uma imagem feita pelo Odires Mlászho. Ele partiu de uma reprodução em livro da imagem do Cristo do Corcovado.

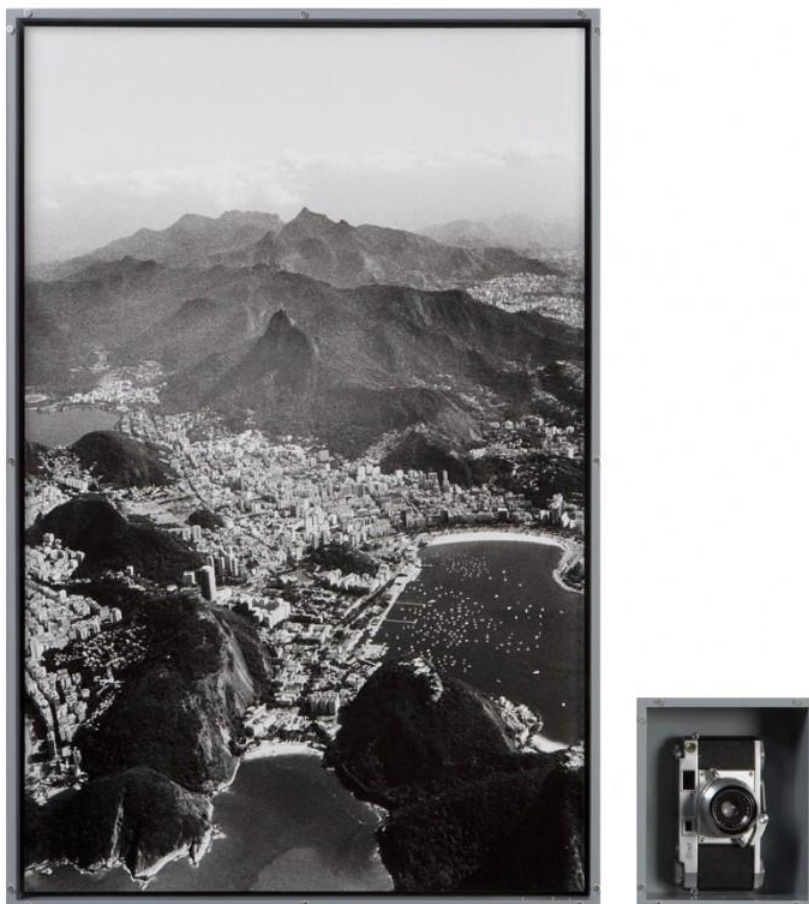
Figura 39 - A Última Foto – Odires Mlászho, Nikon F2.



Fonte: Mlaszhlo (2006)

E a minha foto, feita da ponte aérea.

Figura 40 - A Última Foto – Rosângela Rennó, Ricoh 500.



Fonte:

À esquerda, José Roberto Lobato com uma Rolleiflex, que também era do meu pai, e à direita Rogério Reis com uma Yashica Mat, que é a única objetiva gêmea brasileira da década de 1950/1960.

Figura 41 - A Última Foto – Rogerio Reis, Yashica Mat



Fonte: Rennó (2015)

Essa é uma imagem feita pelo Pedro Vasquez com uma Fed2 Tipo C, que é uma câmera soviética, é a cópia da Leica, que atualmente custa caríssimo, mas ela custou uma bagatela na época. Como ele sabia que ele estava usando uma câmera que é cópia de outra, isso aqui ele copiou o – como é que chama? – artista que tem uma série da década de 1970, em que ele vai aos monumentos com um postal. É um artista que, na década de 1970, fez uma série famosa em que ele ia aos pontos turísticos com um postal, ele carregava o postal na frente e fazia uma foto do postal diante da paisagem. Portanto já é uma citação, já é uma homenagem.

Figura 42 - A Última Foto – Pedro Vasquez, Fed2



Fonte: Rennó (2015)

Aqui é uma foto feita pelo Eduardo Brandão com a câmera Holga 120, mas ele está segurando uma câmera digital com a imagem do Cristo do Corcovado.

Figura 43 - A última foto – Eduardo Brandão. Holga 120



Fonte: Rennó (2015)

Nesse trabalho, eu pretendia, na época, colocar em jogo algumas questões fundamentais relacionadas à imagem fotográfica. Vamos contextualizar também esse trabalho. Em 2006, a situação era a seguinte: tem que lembrar que os

fotógrafos profissionais estavam vivendo um drama que era ter que deixar o meio analógico e encarar o meio digital. Significava, na época, gastar muito dinheiro para comprar equipamento que fosse equipamento profissional. O equipamento profissional, na época, era 15 mil dólares. Então era um drama não só paradigmático, de mudança de sistema, de pensar de outra forma, mas de investimento mesmo. Você tem um equipamento que não fica obsoleto, uma boa lente vai ser uma boa lente durante 100 anos. No entanto, tornava-se impossível viver profissionalmente da fotografia analógico. Aconteceu uma coisa que eu percebi na época. Como os fotógrafos se queixavam ou vinham me perguntar o que fazer, o que estava acontecendo, qual era o futuro, eu fiquei muito impressionada com o problema, com o dilema, que na verdade era muito mais complexo do que simplesmente uma mudança de equipamento.

Além da questão do investimento, isso significava uma mudança de postura diante da imagem, o que também representava de alguma forma um medo do profissional de ser afrontado pelos amadores, porque os amadores poderiam ficar tão bons quanto eles. Havia uma espécie de medo. A ideia do especialista estava começando a cair por terra. “Poxa, eu sou um especialista; vou deixar de ser.” Então, além disso, eu pensei: “eu vou fazer alguma coisa a respeito disso, não é possível”.

Eu tinha muita vontade de usar as câmeras que eu vinha colecionando, então juntou a fome com a vontade de comer. Eu falei: “Eu vou fazer um projeto. Eu quero que todo mundo venha até o meu ateliê, escolha a câmera, o filme que estiver disponível, que eu conseguir encontrar, e vamos todos discutir três questões”. Essa era minha proposta num *e-mail* para todo mundo que eu pude mandar na época, uma espécie de convocatória.

Primeiro, vamos discutir a possível morte da fotografia analógica, mas vamos lidar com a história com humor. Vamos fazer foto, vamos fazer a última foto de um monumento que é impossível pensar numa última foto. Enquanto ele não for implodido, você jamais vai pensar na última foto do Corcovado. Se você for lá com um celular, você vai fazer uma foto do Corcovado. É impossível sair de lá sem a foto do Corcovado.

E as outras duas questões que também vieram junto com a questão do digital – que hoje uma já está superada, mas a outra, muito longe disso, acho que só piorou –, eram o direito de autor e o direito de imagem.

O direito de autor, na verdade, foi sugerido pela própria polêmica em torno da suposta autoria tríplice do monumento. Esse era um assunto que estava circulando desde 2004. Assunto muito debatido até hoje em dia, sobretudo em função da enorme circulação de imagens via internet e outros veículos de informação.

Direito de autoria das imagens é uma questão que ainda vamos ter que percorrer muito, vamos ter que ver muita imagem na internet até conseguirmos dominar essa questão. E o direito do uso de imagem, no caso do Cristo, o que me levou a pensar nisso, trazer isso à tona? O Cristo do Corcovado é o monumento mais popular do Brasil. É aquele monumento que você enxerga de qualquer lugar do Rio de Janeiro, super conhecido, é uma das maravilhas do mundo contemporâneo, visitado e fotografado diariamente por milhares de pessoas, mas na verdade é um monumento privado. Se alguém pode ganhar dinheiro com a imagem do Cristo é a arquidiocese do Rio de Janeiro, que, no entanto, não cobra. Ela só exige que seja resguardada a imagem, você não pode fazer nada que vá denegrir a imagem do Cristo. Então quando alguém cobra o direito pela imagem do Cristo, por exemplo, a família do Paul Landowski, que fez o molde das mãos e do rosto, está errado. Essa família não tem esse direito, porque o direito patrimonial pertence à arquidiocese. É uma questão que é muito curiosa. Onde é que para o público e começa o privado? A fotografia está lidando o tempo todo, inclusive a Cláudia comentou isso, com isso. Vivemos nessa fronteira quase osmótica – você vai para um lado, vai para o outro – e a internet faz as coisas ficarem ainda mais graves.

Eu tenho outro projeto aqui que eu não sei quem viu, porque ele foi pouco mostrado, não foi publicado também. Foi mostrado em São Paulo só, no Brasil, apenas uma vez. O projeto *Carrazedada + Cariri*, na verdade, trata-se de uma série composta por cinco galerias de retratos de base fotográfica realizados por fotopintores, um deles residente em Fortaleza, Ceará, e quatro fotopintores de Juazeiro do Norte, cidade da região do Cariri, localizado ao sul do estado do Ceará. Eu vou mostrar as galerias, que eu chamo de galerias dos retratos pintados.

Figura 44 - Série Carrazeda + Cariri, 2009.



Fonte: Pinto (2009)

Os retratados nunca vieram ao Brasil e são habitantes de uma região remota de Portugal, o Pinhal do Douro, onde está localizado o vilarejo que se chama Carrazeda de Anciães. Eu, obviamente, adorei juntar esses dois nomes bizarros. Cariri com Carrazeda é uma combinação que não dá para escapar, tem que virar título, tem que fazer parte. Daqui a pouco eu explico por que eu juntei os dois. Aqui, eu tenho cinco galerias. Cada uma delas tem o nome do mestre que pintou. Aqui, no caso, é o mestre Júlio, que é o mestre de Fortaleza. Mestre Abdom, mestre Demontier, mestre Cícero, mestre Jean. Eles são meio primos, meio tios, é tudo uma família só, por isso que eles têm esses nomes afrancesados. Aqui, um detalhe de como foi mostrado na Galeria Vermelho em 2009, se não me engano.

A técnica da fotopintura é uma tradição de retrato pintado – isso para quem não conhece, o texto é um pouco genérico, tenho que explicar um pouco o contexto da fotopintura tradicional, não fotopintura Photoshop – em vias de desaparecimento em função da dificuldade de distribuição do material fotográfico nas regiões mais afastadas do Brasil. Não obstante à mudança do suporte desse retrato, que passou a ser feito agora digitalmente, a clientela que gosta, quem gosta, quem encomenda lá no Cariri, no Nordeste, a clientela que encomenda a fotopintura parece ainda preferir a imagem derivada, ou essa imagem pintada, muito colorida, realizada nos mesmos moldes da fotopintura tradicional, ao retrato simples, direto, sem

colorização e manipulações excessivas, que uma impressora qualquer poderia fazer a partir de uma imagem digital.

Como é que o fotopintor fazia? Ele tinha um retrato, em geral uma imagem pequeninha, que era o original de onde ele partia, ele fazia uma reprodução daquela foto, gerava um negativo PB e ampliava. Se a fotopintura vai ter esse tamanho aqui, ele amplia o retrato, o rosto centralizado no papel fotográfico, em tons muito clarinhos, um cinzinha quase sumido. O que é aquilo? Aquilo ele chama de retrato puxado. O retrato puxado é aquele esboço que ele vai usar como base para vir com as técnicas de pintura que ele está acostumado a usar. Os fotopintores do Cariri preferem a tinta óleo, então eles pintam mesmo a superfície do papel fotográfico, que não pode ser resinado, tem que ser o papel de fibra, que é um papel que hoje é super difícil. Eles não vão conseguir nunca. Se nós em São Paulo e no Rio de Janeiro não conseguimos, imagina no Cariri. [O mestre Jean], então, dava as camadas com tinta óleo e vinha com os detalhes com pastel oleoso por cima. A técnica que o mestre Júlio prefere é um pouco mais delicada, é com pastel seco. São imagens muito delicadas, você tem que depois fixar essas imagens, porque elas são como pintura. Você tem um tempo que esperar pela secagem e muitas vezes a pintura sobre papel tem que levar um verniz para resistir melhor ao tempo.

Hoje em dia, o que é curioso é que os clientes, as pessoas gostam dessa imagem. Então, na dificuldade de obter o material, eles fizeram uma adaptação. Eles propõem, eles oferecem isso feito via Photoshop. E é incrível como as pessoas preferem esse retrato ao retrato tradicional. Se você tentar convencer um cara do Cariri de que o legal é ter um retrato muito bem realizado com uma boa câmera, uma boa lente e uma boa impressão em jato de tinta, ele vai rir, porque ele acha que o retrato que funciona, o perene, o bom é esse. Então ele quer que o Photoshop repita, ou reproduza, o resultado que o pai, que o avô e o bisavô sempre obtiveram com a fotopintura. Com a seguinte diferença, hoje em dia as impressões em jato de tinta não valem nada, não duram nada. Então aquele retrato vai envelhecer e ele vai ter que voltar lá e fazer outro. E quando ele fizer outro, ele volta e faz um novo. A ideia do perene não existe mais. Só que ele só vai saber disso quando ele perceber que ele vai ter que encomendar uma nova cópia.

Agora vou explicar por que me interessou fazer os retratos dessa forma. O retrato pintado manual ou digitalmente parece ser ainda, aos olhos do homem simples do Cariri, a representação ideal da figura humana, a cristalização de um

momento preciso e precioso. Eu já falei da questão da perenidade da supremacia da pintura em relação à fotografia e por que o retrato pintado é tão valorizado ainda pelo homem do Cariri. Os 18 retratos do projeto *Carrazedada + Cariri* que aparecem em cada uma das cinco galerias de retratos pintados foram gerados a partir de fotografias obtidas na internet em *blogs* e *sites* da região de Carrazedada de Anciães em Portugal, local onde há carência de mulheres dispostas a se casarem com homens da região, em sua maioria proprietários rurais, agricultores e pequenos operários. As mulheres da região parecem revoltar-se contra a vida simples e limitada à terra. Elas saem em busca de uma nova perspectiva, ou simplesmente partem por não encontrarem homens dispostos a se casar, possivelmente porque esses preferem o celibato até atingirem a idade madura. Imortalizar... É uma piada, não é, gente? É uma piada, mas eu tenho uma justificativa para isso.

Imortalizar os retratos isolados dos homens de Carrazedada funciona como cristalizar uma situação singular terminal, uma disfunção social aparentemente sem saída, como parece ocorrer com a tradição do retrato pintado à mão no Cariri. Porém, no Cariri, cada artesão pinta seus retratos de uma forma diferente, cada um imprime seu traço específico sobre o retrato original, multiplicando as possibilidades estéticas de cada retrato e, por extensão, de cada retratado, tornando uma espécie de singular plural. É como se o Cariri desse a Carrazedada uma resposta provocativa ao celibato, às disfunções sociais e à situação limite do fim do retrato. Na verdade, a grande brincadeira aqui foi multiplicar os homens pela pintura. Já que os *blogs* existem para eles buscarem as mulheres, eu decidi reproduzir só os homens através da pintura dos pintores do Cariri, que nunca vão encontrar esses homens, dificilmente vão encontrar.

Essa foi a forma que eu usei para apresentar os retratos. As galerias sempre se espelham. Se você olhar, o último retrato da fila de cima é o primeiro da próxima fila. Então você tem por espelhamento e você consegue identificar mais fácil, olhar como o mesmo retrato, o mesmo original gerou cinco retratos bastantes diferentes uns dos outros. Aqui tem uma esculturinha que participa da minha instalação, que é uma menina cega. Uma escultura de madeira feita no Cariri também, representando essa menina cega, que, na verdade, não era uma menina cega. Isso aqui era a justiça que eu comprei sem a balança. Era muito engraçado porque todo mundo olhava para ela e falava: "Olha! A menina cabra-cega." Todo mundo vai lá achando que é cabra-cega, mas não é. Era a justiça sem a balança.

Figura 45 - Galeria Mestre Jean, Série *Carrazeda + Cariri*, 2009.



Fonte: Pinto (2009)

Tem gente que saca que é a justiça. “Eu acho que isso é a justiça, porque ela tem a mãozinha em pé.” Eu fico calada, também não conto nada. Atrás dela tem esse texto que, na verdade – aqui, em Português, no Brasil, eu posso mostrar –, é a matéria que gerou toda a história do Cariri, tudo de Carrazeda. Na verdade, foi um artigo que eu li na Folha de São Paulo, em 2004, que eu guardei durante muitos anos, porque eu achei a história maravilhosa. Até que um belo dia aquilo serviu para mim. E são os depoimentos dados pelas mulheres, não só pelas mulheres, mas as justificativas dadas pelos portugueses para Carrazeda não ter mulher para casar.

Em 2009, eu fiz um livro cujo título⁷⁷ é esse, um título impronunciável, que era sobre o furto das quase 800 fotografias do setor de iconografia da Biblioteca Nacional. O livro que eu estou terminando agora é sobre o furto das inumeráveis, não se sabe quantas fotografias do Malta⁷⁸ foram furtadas do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. Esse é o segundo livro da série.

Em algum momento entre abril e julho de 2005, durante uma greve de funcionários da Fundação Biblioteca Nacional, 946 peças, entre elas 751 fotografias, foram furtadas da divisão de iconografia da Fundação Biblioteca Nacional. Não havia sinal de arrombamento. Os autores do furto trabalharam com sutileza, escolhendo

⁷⁷ Vide: RENNÓ, Rosângela. **2005-510117385-5**. Rio de Janeiro: R. Rennó, 2010.

⁷⁸ O alagoano Augusto Cesar de Malta Campos foi o principal fotógrafo da evolução urbana do Rio nas primeiras décadas do século XX, período de acelerada – e por vezes traumática – modernização. Radicado na cidade desde 1888, ano da Proclamação da República, trabalhou inicialmente como comerciante de tecidos, até dar seus primeiros passos como fotógrafo amador na virada do século.

autores e temas, esvaziando álbuns, substituindo fotografias para que o crime só fosse descoberto algum tempo depois. Passados seis anos, com uma investigação criminal encerrada e alguns dos ladrões presos, apenas 101 dessas fotografias foram recuperadas. Todas se encontravam mutiladas, pois os criminosos tentaram de diversas maneiras apagar as marcas de registro de patrimônio da Fundação Biblioteca Nacional. O inquérito criminal de número – esse número – foi concluído, mas os mentores do furto não foram identificados. A maioria das fotografias furtadas pertencia à coleção D. Thereza Christina Maria, que era o nome dado à biblioteca particular do imperador Pedro II e por ele doada à então Biblioteca Nacional após a proclamação da república em 1889. Essa coleção, que incluía cerca de 40 mil fotografias, faz parte do programa memória do mundo da Unesco. A parte das fotografias devolvidas à Biblioteca Nacional após o furto, entre 2006 e 2009, é o que compõe o meu livro de artista, onde eu só reproduzo o verso das fotografias e nunca a imagem fotográfica propriamente dita. Esse livro, na verdade – aqui eu tenho os exemplos das pranchas –, existe em dois formatos. Um deles é o formato prancha, que é uma tiragem limitada, como se fosse um álbum para colecionadores, onde você vê as pranchas com o verso das fotografias e tem algumas pranchas onde tem a legenda da fotografia que você não está vendo. Aqui tem o livro aberto para você manipular, é uma caixa de couro super bonita. E tem uma versão *offset* desse livro com tiragem de 500 exemplares, que foi destinada às bibliotecas públicas e bibliotecas de escolas de arte.

Figura 46 - 2005-510117385-5, 2010.



Fonte: Rennó (2010)

Essa aqui é outra maneira de apresentar as pranchas, como foi mostrado na Bienal de Istambul, porque eu tinha que me preparar para três meses de exposição. A manipulação do álbum e das pranchas que eu acho mais bonita seria impossível com uma exposição tão prolongada. Então acabamos usando esse dispositivo de mostrar na parede mesmo, que não é o que realmente mais me agrada.

Figura 47 - 2005-510117385-5, 2010.



Fonte: Rennó (2010)

A ideia de fazer o livro em pranchas soltas tinha uma intenção clara que era de poder incluir, fazer uma provocação. No próprio texto do livro está escrito que à medida que forem sendo recuperadas novas fotografias, novas fotografias sendo reinseridas no acervo da Biblioteca Nacional, essas fotografias eu colocaria nas pranchas e daria para os colecionadores que adquiriram as caixas, coisa que não é possível fazer na versão *offset*. A ideia de reproduzir – só para comentar aqui – apenas o verso das fotografias, a intenção é para que você veja primeiro o objeto, depois entenda que você está vendo um objeto fotográfico. Mostrar o verso é quase que mostrar essa fotografia com pudor. Por que eu vou mostrar a fotografia do Marc Ferrez⁷⁹ com as pontas cortadas, danificadas, se essa mesma fotografia está em outros acervos. Lá, você pode pesquisar, consultar, muitas vezes você pode mandar

⁷⁹ Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 1843 -1923) foi um fotógrafo franco-brasileiro. Retratou cenas dos períodos do Império e início da República, entre 1865 e 1918. Suas obras retratam o cotidiano brasileiro na segunda metade do século XIX, principalmente da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Juntamente com o fotógrafo alagoano Augusto Malta registrou imagens das transformações decorrentes da reurbanização empreendida pelo prefeito do Rio, Francisco Pereira Passos, no início do século XX.

copiar em toda sua integridade. Então, na verdade, eu queria trazer o foco para a questão do patrimônio, do furto do patrimônio.

Figura 48 - 2005-510117385-5 - Marc Ferrez, 2010



Fonte: Rennó (2010)

O que eu estou fazendo agora com o próximo livro, com esse livro que está sendo impresso agora? Esse é o título dele, que também é impronunciável. Eu estou fazendo uma estratégia semelhante, mas com material que eu tenho. O que eu tenho no arquivo geral? As caixas onde estavam os álbuns que foram furtados. Então eu vou ler um texto que é próximo, tem mais ou menos o teor do texto de introdução do livro.

27 álbuns contendo fotografias e outros documentos avulsos constituíam a coleção Pereira Passos, Malta e pertenciam ao acervo iconográfico da subgerência de documentação especial do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. Continham as fotografias realizadas por Malta e seus filhos Aristógiton e Uriel, que eram os fotógrafos oficiais da prefeitura, entre 1903 e a década de 1950. Em algum momento dos anos 1990, esses álbuns foram restaurados e acondicionados em caixa especiais – umas caixas bonitas pretas feitas pelo Sérgio Burgi. Desde então,

estavam preservadas em depósito climatizado, ordenadas de acordo com a notação original e estabelecida pelos autores. O Malta era famoso por ser super organizado, ele tinha os negativos de vidro, ele tinha os álbuns com a referência da imagem, a numeração tinha todo um sistema. O pai dele era contador, fazia esses livros, caixa, e ele aprendeu com o pai. Então ele adotou isso, ele era superorganizado. Por isso que dá até pena essa historia desse furto, porque a coisa você não recupera mais.

Em junho de 2006, logo após o feriado de Corpus Christi, a equipe responsável pelo acervo de documentação especial deparou-se com o desaparecimento de inúmeras peças muito valiosas, dentre elas 19 dos 27 álbuns da coleção Pereira Passos. Portanto, só restaram oito álbuns. O intrigante é que as coisas permaneceram dispostas nas prateleiras onde sempre estiveram. Porém, ao abri-las, os sinais de vandalismo eram evidentes. Fotos cortadas, páginas arrancadas, capas sem conteúdo e, em alguns casos, nem mesmo isso. A caixa de número 27, igualmente furtada, nunca foi encontrada. Não havia sinal de arrombamento – igualzinho à Biblioteca Nacional. É possível que os autores do furto tenham trabalhado com sutileza, esvaziando pouco a pouco as caixas de acondicionamento dos álbuns para que o crime só fosse descoberto algum tempo depois. Cerca de um ano antes, em maio de 2005, a coleção Pereira Passos parece ter sido inventariada, mas o documento intitulado *Álbum listagem* já apresentava inúmeras lacunas na identificação do conteúdo de cada álbum. Talvez já estivesse ali, naquela longa lista de tabelas incompletas uma sucessão de letras e número indecifráveis cuja finalidade seria encobrir a possível subtração paulatina de fotografias de grande valor histórico e comercial. Se de fato ocorreu um furto durante aquele feriado, o famoso feriado de Corpus Christi de 2006, ele foi usado como cortina de fumaça para apagar os traços dos furtos anteriores. Encerrada a investigação criminal e passados sete anos desde então, grande parte do acervo furtado continua desaparecida.

O que aconteceu? As caixas estavam ali. Se você não pesquisa, não vai abrir a caixa, não precisa abrir para pegar, você nunca vai saber se o material está ali ou não. Então foi isso que fez com que alguém pudesse paulatinamente, que é inclusive a linha da investigação da Polícia Federal, tirar álbum após álbum, foto após foto, porque a quantidade de material era muito grande. É impossível você imaginar um furto ocorrido num fim de semana só. O que é muito doloroso é isso. Você abre uma caixa e dá de cara com essa cena.

O meu livro reproduz a cena como se cada... Ele começa assim: cada capítulo é uma página preta com o conteúdo descritivo do que deveria haver dentro da caixa. Isso faz parte de um relatório que eles me disponibilizaram, então esse equivale às minhas legendas no livro da Biblioteca Nacional. Então o livro tem o fundo da caixa reproduzido. Nesse caso aqui, eu não sei qual álbum é esse, mas, enfim, a capa do álbum. E esse é o caso de um álbum que ficou. Eu reproduzi exatamente como ele é. A página frente e verso, no caso, tem um papel tampando a imagem da frente, e eu optei por reproduzir exatamente como estava. Se existe uma folha cobrindo a imagem, ela está. Esse é o exemplo de um álbum cujo conteúdo ainda ficou lá e essa é a página final, é a outra metade do fundo da caixa. Aqui tem um próximo exemplo, que é outro álbum onde também há conteúdo. Nesse caso, ficam só os fantasmas.

Na verdade, aqui é uma fotografia, é uma reprodução da fotografia com o papel que a recobre. Você tem, por exemplo, uma foto frente e verso. O que sobrou lá é o que não tinha valor de venda, na verdade, porque [são] fotos que estão coladas frente e verso, e fotos muito deterioradas. Isso é o que sobrou. Então, nesse caso, o que é que eu fiz? Se a foto está aqui e o verso do papel tem outra fotografia colada com uma sobrefolha, eu reproduzi a foto da frente e o papel com a sobrefolha. Eu não me preocupei em mostrar a imagem, eu mostrei o objeto, frente e verso. Um deles tem o verso tampado, a foto. Você não vai ver. Se você quiser ver, vai ao arquivo geral e procura o álbum que ainda sobrou lá. Essa é a ideia.

A ideia de ter o fantasma, para mim, era super atraente. Imagina. Fica muito mais bonito o fantasma do que a foto. E principalmente porque algumas fotos são fotos que não têm qualidade. Porque o que sobrou lá é...

A escolha, na verdade, foi de fotografar o objeto, a página. Então se a página tem uma foto na frente e uma foto coberta, tampada do outro lado, foi assim que ela foi reproduzida. Frente e verso. Eu reproduzi todas as imagens que sobraram. Cada álbum que sobrou lá, se tem 50 folhas, 100 fotografias, eu tenho tudo reproduzido. Eu tive que fazer uma eleição nesse livro porque senão seria inviável, seria um tijolo. O meu partido foi 20% do conteúdo está no livro.

Aqui é o caso de um álbum que já estava assim, recoberto. Isso aqui é muito bonitinho, isso devia ser uma bandeira aproveitada na capa. Só que esse, infelizmente, é só a capa. Só ficou a capa. Você abre a caixa, tem uma capa e não

tem nada dentro. Algumas como essa aqui, por exemplo, não têm nada. Não tem nem a capa. Levaram tudo.

Uns papeizinhos, aqueles pininhos de metal dos álbuns grandes, que são aquele tipo de álbum da Papelaria União, quetinha lá no Rio. Muito desse material era justamente o material que o Malta usava como referência, eram os álbuns da prefeitura. Então algumas imagens são maravilhosas, muito bem-feitas, inclusive o que foi levado e que nunca voltou. Você percebia que tinha álbum que tinha imagem reproduzida, o rodapé da foto tem o número de referência do negativo, a caixa onde está o negativo. E tem uns álbuns muito bonitos que são muito úteis para os levantamentos das transformações do centro do Rio de Janeiro. Por exemplo, o mapeamento da Rua Frei Caneca todo, quarteirão após quarteirão. As fotos têm os números. Ele fotografava o quarteirão inteiro e marcava as fachadas com o número da casa fotografada. E as fotos são muito bonitas também porque, como ele era um fotógrafo da prefeitura, ele ficava ali com tripé, com a câmera de formato grande, tudo, e ia juntando gente para ver. Então é um retrato muito bonito do próprio povo da rua. As pessoas se juntavam para vê-lo fotografando. Está todo mundo lá, um monte de criança, funcionários das lojas que vinham para a porta da loja para ficar vendo o que o cara está fazendo. É um documento muito bonito porque tem a indumentária da época, as pessoas da rua. Isso é o que sobrou. Eu estou falando do que sobrou. Não quero nem imaginar o que foi levado.

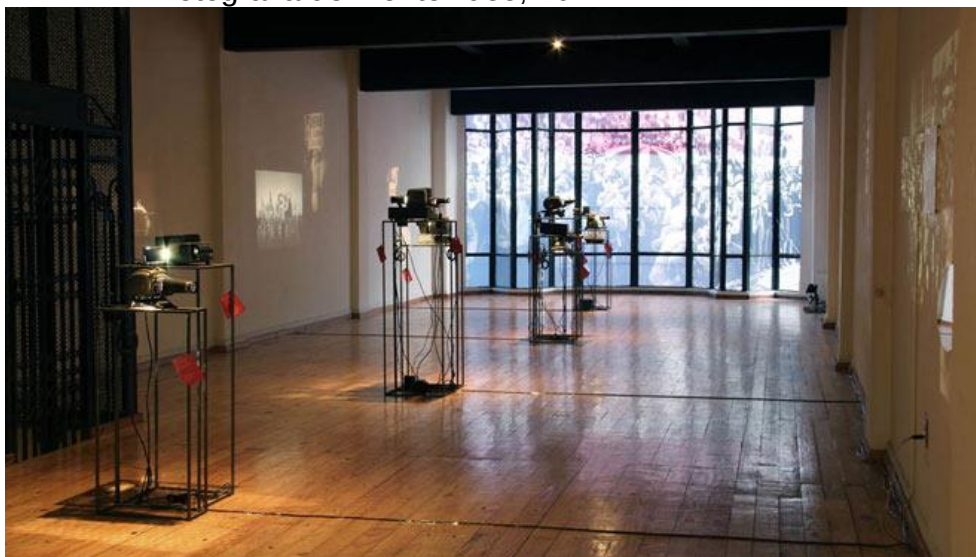
Eu vou passar direto agora para o *Rio-Montevideo*, que é uma instalação que ainda não foi mostrada no Brasil. Ela foi mostrada só em Montevideu. É um projeto que eu fiz no finalzinho de 2011, também nessa coisa de trabalhar com os arquivos. Eu vou contar uma historinha que é super bonita sobre o material que eu encontrei, que eu fui convidada a usar, que pertence hoje ao Centro de Fotografia de Montevideu⁸⁰.

Sentindo a chegada iminente do golpe militar, o fotógrafo Aurélio Gonzales escondeu entre as lajes de dois andares do Edifício Lapido todos os negativos fotográficos do jornal *El Popular*, produzidos em 18 anos de existência, a partir de 1957. Esse fato, portanto, ocorreu em 1973, em Montevideu, 9 anos após a instauração da nossa ditadura, da ditadura militar no Brasil. Mais de 40 mil negativos ficaram ali, dentro daquelas latinhas de filme da Kodak, por mais de 33 anos, até

⁸⁰ Vide: CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO. **Exposiciones**. Disponível em: <<http://cdf.montevideo.gub.uy/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

que elas foram encontradas e finalmente recuperadas pelo mesmo fotógrafo em 2006. Não sei quem soube dessa história, mas inclusive o Aurélio Gonzalez circulou, apresentou em alguns festivais de fotografia. Ele esteve no Brasil duas ou três vezes falando sobre esse reencontro, o encontro desse material 33 anos depois, que é uma história incrível, emocionante, com traços de ficção e investigação policial.

Figura 49 - Rio-Montevideo, vista parcial da exposição no Centro de Fotografia de Montevideo, 2011.



Fonte: Rennó (2015)

Esses negativos encontrados e finalmente arquivados representam a recuperação de uma parte fundamental da história do Uruguai, os anos da crise econômica e das crescentes manifestações populares que precederam a repressão e a instauração da ditadura militar. Anos de luta, mas também anos de esperança que culminaram em um período sombrio do qual não existe registro fotográfico. Por muitos anos, não havia nenhum registro daquilo que se perdeu, porque todo material do El Popular, que era um jornal do partido comunista, todas as manifestações, tudo que eles fizeram foi perdido, desapareceu. E a repressão se encarregou de não documentar a partir do momento que ela se instalou. É um país que é muito curioso porque não tem registro desse passado recente, um pouco pior que o Brasil.

Desde 2006, submetido a um longo processo de restauração, classificação e digitalização pelo núcleo de fotografia de Montevideu, esse material revela um passado que precisa urgentemente ser reinventado, para que possa ser absorvido sem arrependimento ou melancolia, para finalmente serem expurgados não apenas os anos de repressão, mas também aqueles que o sucederam. Na verdade, essa foi

a motivação para me convidar para manipular, para fazer um projeto com esse material. São quase palavras do pessoal do Centro de Fotografia de Montevideu.

O que eu fiz com esse material? Eu passei a minha infância e adolescência sob a nossa repressão militar, instaurada no Brasil em 1964. Eu nasci em 1962. Portanto, eu não tenho lembrança de revoltas esquerdistas ou antimilitares no Brasil, além de umas poucas manifestações estudantis rapidamente dispersadas. Para mim, examinar a documentação do jornal *El Popular* era como ver – essa minha relação com esse material lá no centro de pesquisa – algo proibido, ou assistir a uma cena à distância, ou por detrás de uma cortina. Além do mais, essa é a documentação que surgiu de dentro das paredes do Edifício Lapido 33 anos depois. Parafraseando Paulo Herkenhoff sobre um assunto correlato, sobre um trabalho que eu tinha feito, é como se uma névoa espessa encobrisse esses tempos difíceis da América do Sul, e que persiste até hoje e gera uma espécie de patos entre os indivíduos de várias gerações.

A impossibilidade de viver sem esta memória e, por outro lado, ter que contentar-se com uma memória com poucos vestígios leva a sociedade a aceitar uma espécie de amnésia construída. É o que eu sinto, muitas vezes, que acontece com essa... Acho que outras pessoas da minha geração sentem a mesma coisa e é uma coisa muito presente no Uruguai, que eu percebi. Eu pude perceber lá. Assim, de uma perspectiva externa, obviamente, decidi reproduzir a mesma mirada enevoadada turva projetada sobre esse período histórico na América do Sul. O resultado disso foi a apresentação de uma pequena seleção dessas imagens através das objetivas dos projetores de *slides* antigos, que acrescentam uma suavidade cálida enevoadada sobre essas imagens. Os projetores são usados para reintroduzir essas imagens na atualidade de uma maneira mais lúdica, pois estabelecem uma ligação direta com o passado, mantendo seu significado simbólico, sem, no entanto, amarrá-las à tradição do documentário, o que restringiria seu foco apenas aos eventos históricos no passado.

Aqui tinha uma foto que eu usei para escurecer a fachada frontal do espaço, eu escolhi uma das imagens do Aurélio Gonzalez. As imagens originais recém-digitalizadas pelo Centro de Fotografia foram transformadas em *slides* digitais, e os projetores comprados nos mercados de pulga Tristan Narvaja, em Montevideu, e no Troca-troca da Praça XV, no Rio de Janeiro. A brincadeira de chamar *Rio-Moteyideo* era muito em função disso também. E, de fato, projetores de *slides* são tão

anacrônicos improváveis como o reaparecimento dessas imagens 30 anos mais tarde. Essa também era a brincadeira, e convidar os espectadores a acionar o dispositivo e enxergar essas imagens projetadas na parede.

Figura 50 - Rio-Montevideo, vista parcial da exposição no Centro de Fotografia de Montevideo, 2011



Fonte: Universes in univers.org (2015)

Além das projeções ativadas pelo próprio espectador, a instalação era ambientada com som amplificado de uma caixinha de música, através da qual se escutava a melodia da composição internacional comunista.

É o seguinte. Está vendo uma caixinha ali onde você pluga o projetor? Tem um interruptor, que nada mais é do que aquela minuteria de prédio, que você aperta para ter uma luzinha enquanto você está ali no *hall* procurando sua chave, é o temporizador mais barato que existe. Então eu instalei essa caixinha. Você aperta e aquilo dura um minuto... Não acho que dá um minuto e meio de projeção. Você pode projetar as imagens todas, ou as que você quiser. Eu usei 14 projetores distribuídos em grupos, de dois, três e quatro projetores ao mesmo tempo, organizados também em função do tema.

Eu optei por não fazer um recorte puramente político, porque esse material era muito amplo e eu percebi umas coisas muito gostosas. Por exemplo, tinha muita foto de futebol, porque o Uruguai é tão aficionado ao futebol quanto nós. Eu descobri umas pérolas. O Santos jogando contra o Peñarol, no estádio lotado, onde você reconhece o Pelé de costas dando tchau. O time está fotografado de costas, mas você identifica alguns jogadores pelo número da camisa. Algumas fotos eu tive que

usar, porque foram emocionantes e é o que fazia justamente a ideia do *Rio-Montevideo*, como associar o Brasil durante a repressão, em plena ditadura, com essas imagens ainda realizadas pró Brasil. Tinha manifestação, tinha foto pró-Fidel, manifestações pró-Fidel, panelaço na rua, donas de casa saindo com garrafa de leite vazia, pedindo leite, pedindo dinheiro.

Encontrei uma manifestação contra a ditadura brasileira, que tem imagens incríveis, e duas imagens que foram parte do projeto, as fotografias da chegada do Jango. O Jango foi exilado. Quando ele foi deportado, foi morar em Montevideú, ele foi para a fazenda dele. Tem uma foto muito comovente dele sendo abraçado pelo filho, que é criança. Ele se abaixa para abraçar o filho e atrás dele tem um monte de políticos, que estavam ali no aeroporto na recepção dele. Em outro filme que eu encontrei com as fotos do De Gaulle num momento glorioso, os mesmos políticos que estão fazendo *entourage* da derrota do Jango são os políticos que estão por trás da vinda do De Gaulle na década de 1970. Era muito saboroso fazer essas associações possíveis com os projetores. Tudo isso foi construído a partir das imagens. Eu tinha os projetores e ia escolhendo as fotos.

Isso aqui são imagens já do início da repressão. Eu tinha um díptico que foi mostrado recentemente na feira de arte de São Paulo. Era a única peça que tinha projeção no próprio objeto, não na parede, onde tem dois projetores, aqueles míni projetores de *slides*. Um projeta uma imagem de uma greve e o outro projetor projeta a repressão militar, a cavalaria do outro lado. Na verdade, cada projetor tem dois *slides*, você pode escolher qual projeta contra aquela placa, uma placa de acrílico.

O projeto *Menos-valia leilão*, foi um projeto onde eu reuni 73 objetos e coloquei em exposição na Bienal de São Paulo de 2010. Deixei esses objetos sendo expostos durante todo o período da bienal e, na última semana, antes do último fim de semana, esses objetos foram todos leiloados. Com o dinheiro do leilão, eu fiz o livro, que é uma espécie de fechamento do projeto *Menos-valia leilão*, quer dizer, peça fundamental do projeto. Portanto, desde a exposição, o projeto já contemplava terminar com a publicação do livro.

Figura 51 - Menos-valia [leilão]- vista parcial da instalação na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fonte: Rennó (2010)

Aqui tem alguns exemplos dos objetos. Os objetos, todos que participaram desse projeto *Menos-valia leilão*⁸¹, são do universo fotográfico. Eles eram todos acrescidos de uma plaquinha de identificação que dava o número do lote e dizia a origem, uma espécie de denominação controlada de origem, quer dizer, onde eu adquiri aquele objeto. Através dessa informação, do número do lote, você podia consultar um catálogo *on-line* ligado dentro do meu *site* dentro do *site* da Galeria Vermelho, onde você podia fazer o *download*, imprimir e saber o lance inicial desses objetos para o dia, e já se preparar para o dia do leilão. Era uma espécie de convite [para] todo mundo já aguçar o desejo e ir lá com o seu dinheiro, com seu talão de cheques, para poder comprar o objeto.

⁸¹ Vide: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/1>

Figura 52 - Menos-valia [leilão] – objetos, 2010.



Fonte: Rennó (2010)

O meu plano através desses objetos era elencar mesmo ao máximo os objetos ligados a esse universo analógico da fotografia, fazendo referência aos meus próprios trabalhos também. Porque, para valorizar esses objetos, eu também tinha que associar alguns trabalhos meus, *A série vermelha*, *A última foto*. Então os objetos já citavam trabalhos meus anteriores.

São muitas as razões para alguns objetos serem vendidos tão mais caros que outros. Fora que os mais caros não são os meus preferidos, por exemplo. Nunca são. Eu tenho uns quatro preferidos. Um dos meus preferidos, eu coloco aqui para mostrar os meus preferidos. Esse aqui, por exemplo, é um dos meus preferidos e foi um dos mais baratos. Chama *Mickey Marx*, porque é uma mistura de Marx do Marx, o teórico, o filósofo, por conta da ideia da menos-valia; tem a ver com o Groucho Marx também, porque o Groucho Marx se fantasiava, tinha um bigodão; e é o Mickey, a cabeça do Mickey. Esse eu gosto muito porque ali é a foto da minha filha em 3D estourando um balão.

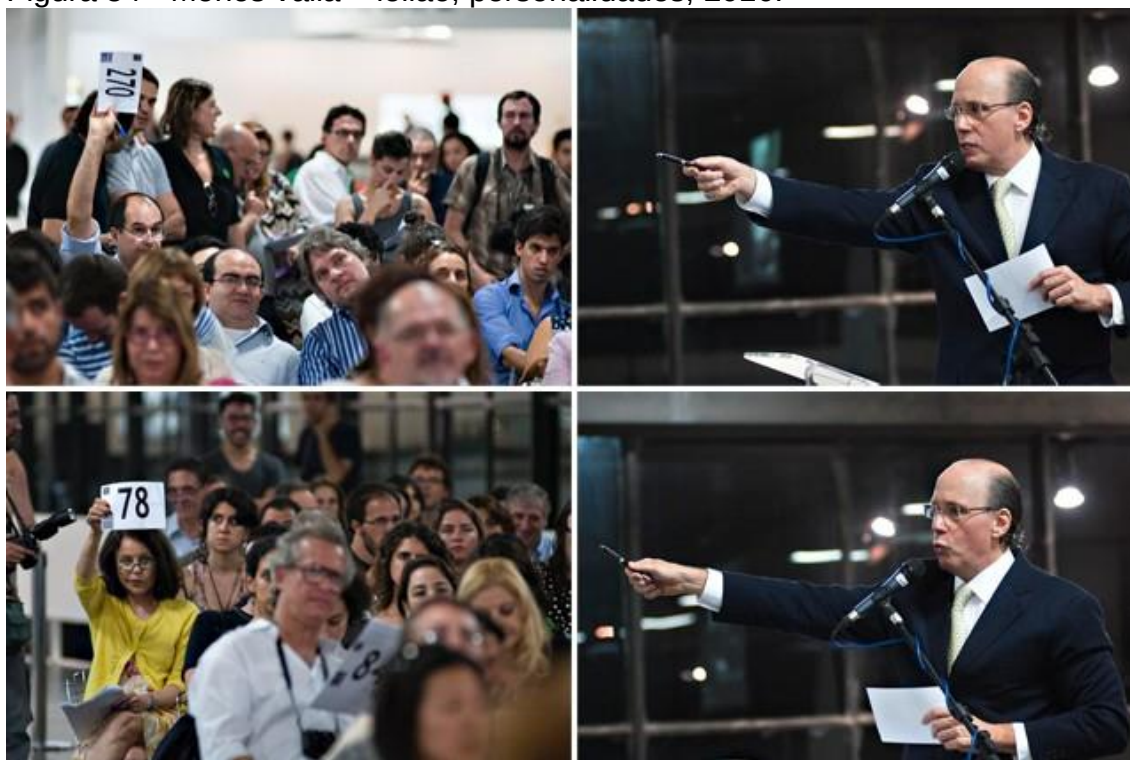
Figura 53 - Menos-valia [leilão] – objetos – Mickey, 2010.



Fonte: Rennó (2010)

Algumas personalidades participaram do meu leilão, [como o] secretário de cultura do estado de São Paulo, que, na época, não era ainda secretário. Enfim, esse foi o momento glorioso da transformação desses objetos em objetos de arte. A partir dali, eles foram realmente catapultados de uma categoria a outra. Isso é brincadeira. Na verdade, não é isso, não. Todo o projeto era baseado nisso, na discussão dessas camadas de significação, camadas que você pode agregar aos objetos para que eles se tornem outra coisa, para que eles saiam de certa condição e se transformem em objetos de arte. Porque, quando fazemos as coisas, não fazemos obras de arte. Fazemos coisas, fazemos objetos. Se alguém atribui valor de obra de arte, não somos nós. Quem somos nós, não é? Nós fazemos coisas e alguém atribui. A questão era justamente discutir isso, esse território. Eu considero que foi um projeto muito bem-sucedido porque, além de tudo, ganhei muito dinheiro e consegui fazer o livro. Consegui comprovar minha tese de que não há a menor justificativa, não há a menor possibilidade de você tentar entender o mercado de arte. Ele ultrapassa qualquer tese.

Figura 54 - Menos valia – leilão, personalidades, 2010.



Fonte: Rennó (2010)

Teve um objeto que só participou da exposição, mas ele não pôde ser vendido, porque era uma câmera que eu não consegui usar porque eu não consegui filme para ela. Então ele só participou e voltou, ele não foi leiloadado.

Eu considero o livro fundamental porque, nele, todas essas questões que não são vistas, não são visíveis, não ficam claras na exposição e no leilão, é o território onde podemos exercer tudo isso. Hoje em dia eu digo que o livro é o grande veículo para a fotografia, para informação. Eu adoro fazer projetos de livro. No livro, eu pude esclarecer todas as outras questões que estavam envolvidas no projeto, desde a ideia de lidar com a ideia de colecionismo.

Quando eu falo sobre colecionismo, é muito mais fácil enxergar o colecionismo de arte, em função do mercado, da *performance* que aconteceu no final. Mas existe toda uma estratégia de construção dentro do meu próprio trabalho que é ligada ao meu próprio colecionismo. A Cláudia J, estava falando hoje sobre o gabinete das curiosidades do mundo. Quer dizer, meu trabalho é feito a partir disso. Meu universo, meu ateliê, eu vivo submersa num mar de tranqueira, de coisas, de objetos, de fotos, de *slides*, de filmes, de equipamento, que é minha fonte de trabalho. Todo o meu trabalho parte do princípio desse colecionismo, das

assemblages que eu posso fazer. As significações e ressignificações nascem daí. Então o livro era o meio, o veículo, para eu explicitar esses mecanismos no final. Por isso que ele tem uma parte grande sobre os objetos em si, uma espécie de pequeno histórico sobre cada objeto, além do preço e do lucro obtido com a venda de cada um, calculado o lucro percentual de cada um. Tem um pequeno histórico de cada objeto, existem quatro ensaios com pessoas escolhidas justamente para falar sobre assuntos ou temas diferentes e citações que eu escolhi. Eu sempre trabalhei muito com apropriação de texto, então nada mais justo do que trazer as citações. Não do arquivo universal, que é o meu projeto sobre textos sobre fotografia de jornal, que eu tiro de jornal, mas trazer citações mesmo de autores reconhecidos e sobre assuntos relacionados ao projeto de uma forma geral. Vai desde Benjamin, desde Maupassant, até Zygmunt Bauman. Tem citações de vários autores diferentes.

4.8 NOVA ABSTRAÇÃO E NOVAS MÍDIAS - JULIANA MONACHESI

Já vou entrar no que eu quero falar para vocês hoje, que é justamente por conta dessa lista de nomes e de autoridades no assunto. Quando o Rogério me convidou para falar também no seminário, eu pensei: “Quem sou eu para ir lá falar de fotografia em meio a todas essas feras no assunto?”. Então eu propus... Aliás, um dos motivos para o Rogério ter me convidado foi uma curadoria que eu fiz já tem quase 10 anos, foi em 2004 lá no Sesc Pompeia, que foi uma exposição chamada *Foto dissolvida*. Essa ideia para a curadoria partiu muito parecida com a história que o Ronaldo Entler estava contando para nós de, na profissão de jornalista, eu também sou jornalista, ter vivenciado, no cotidiano da profissão, uma mudança, uma transformação avassaladora da foto analógica para a digital. No meu caso não foi como fotógrafa, foi como repórter de artes e eu em muito pouco tempo notei que, no final dos anos 1990, quando eu entrei na Folha de São Paulo, já cobrindo artes visuais no caderno de cultura, o material de divulgação que nós recebíamos das exposições, por exemplo, eram envelopes recheados de fotos, fotos ou em papel ou *chromos*, que aí nós mandávamos para a fotografia para escanear. Era todo um processo altamente manual, quer dizer, a experiência da fotografia era totalmente material, com o corpo da fotografia. Enfim, em poucos anos, primeiro começou a vir um envelope mais vaziozinho, só com o *press release* e um CD com as fotos e,

JM

EC

daqui a pouco, não vinha mais envelope nenhum, vinha um *e-mail*, o *link* para o Dropbox, essas coisas;

Naquele momento, a curadoria *Foto dissolvida*, que também foi inspirada no conceito do Tadeu Chiarelli de fotografia contaminada⁸² era uma tentativa de investigar o impacto do advento da tecnologia digital na produção dos artistas. Mas não era uma exposição de fotos, era uma exposição de arte. Tinha fotografia, tinha pintura, tinha instalação, tinha escultura, tinha vídeo, tinha todo tipo de trabalho, mas o que tinha em comum entre esses trabalhos era que eles ou tematizavam ou formalizavam de alguma maneira a relação, o impacto da tecnologia digital.

O que eu quero falar é sobre um interesse mais recente, uma inquietação mais recente que é com a volta da pintura abstrata. Pode parecer completamente bizarro ouvir falar de pintura abstrata no seminário Campo Expandido sobre convergência de imagens, mas espero que até o fim da minha fala já não pareça mais tão absurdo.

Apesar de no começo dos anos 2000 ter acontecido um *boom* de produção em novas mídias – novas mídias entendam computador, mídia digital –, no final dos anos 2000 eu comecei a perceber que teve um *boom* da produção e também teve um *boom* de festivais e exposições e até instituições voltadas especificamente para esse tipo de produção. Porque um campo novo de produção artística demanda um pouco, até como o Ronaldo falou do exagero, que é a coisa meio barroca que é se apropriar de uma coisa nova, mas mais para o final dos anos 2000 isso arrefeceu porque já estava integrado também, já estava absorvido e acho que os realistas já estavam lidando muito melhor com essas experiências. Em 2008, que foi quando eu conheci o trabalho dessa artista, a Marilyn Minter, que é uma pintora – uma senhorinha – americana incrível, já estava um *revival* de pintura e aí durante muitos anos eu vi muita pintura figurativa. No Brasil, acho que continua ainda essa onipresença da figuração na pintura, que tem lógico todas as relações possíveis e imagináveis com a fotografia, com a imagem. De uns anos para cá, eu estou achando que está tendo um refluxo e está tendo muita pintura abstrata. E eu comecei a pensar: “Que abstração é essa?”. Porque, apesar de uma pintura abstrata

⁸² Exposição coletiva ‘A Fotografia Contaminada’ foi realizada no CCSP Centro Cultural São Paulo, no período de 11 de outubro a 06 de novembro de 1994 e composta pelos artistas: Anna Bella Geiger, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Jean Guimarães, Lenora de Barros, Márcia Xavier, Militão Augusto de Azevedo, Nazareth Pacheco, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Valério Vieira, Valeska Soares.

sendo feita hoje poder visualmente se assemelhar a uma pintura abstrata dos anos 1950, o fato de ela estar sendo feita hoje, num contexto de revolução tecnológica, digital, enfim, de todas as questões que estão sendo discutidas aqui neste seminário, faz-nos intuir que não é a mesma abstração dos anos 1950. Então comecei a tentar entender o que significa esse panorama da pintura e como ele está completamente permeado pelas novas mídias.

A Marilyn Minter é uma artista muito interessante porque, nas exposições dela, ela costuma... Ela faz pinturas hiper-realistas e faz fotos também, ela produz as fotos em estúdio porque essas fotos servem de base para fazer pinturas, mas também produz fotos que ela já desde o princípio quer que sejam fotografias, ampliações fotográficas. As fotos e as pinturas são bem parecidas e ela costuma expor as duas juntas sem nenhum problema de “Ai, não! Mas qual é? Afinal você é uma fotógrafa ou uma pintora? O que vem antes? O que influencia o quê?”. Ela dá de barato isso, ela faz fotos, ela faz pinturas, que são extremamente parecidas, e isso faz parte do discurso do trabalho dela. Eu acho isso bem interessante justamente por ser uma artista que deve ter uns 70 anos, acho que isso é uma característica mais dessa geração nova de artistas que já começa a produzir, começa pensar a arte num momento em que essas discussões de “É figurativo ou abstrato?”, “É pintura ou é fotografia?” já estão um pouco resolvidas. Então acho que os artistas jovens trabalhando hoje lidam com isso de outra maneira. Mas uma artista de 70 anos, acho louvável.

O *Remediation* – termo em inglês porque acho meio difícil de traduzir. Remediações é um conceito que eu usei muito no mestrado, de dois autores americanos, Bolter e Grusin. Eles publicaram um livro pela MIT chamado *Remediation*⁸³. Nesse livro, eles fazem uma análise do que acontece com a cultura e com os atores da cultura quando tem o advento de uma tecnologia nova. Então ele analisa rádio, a ligação do rádio com a TV, da pintura com a fotografia, da fotografia com a fotografia digital, enfim, eles pegam vários momentos-chave na história em que aconteceram esses adventos e confrontos entre tecnologias diferentes. Grosseiramente, na análise que eles fazem dessas transformações, eles dão conta, eles defendem que – e isso é a remediação – no advento de uma tecnologia nova o que acontece é que uma nova mídia tanto influencia a mídia anterior como ela é

⁸³ Vide: BOLTER; GRUSIN (2000).

influenciada pela mídia anterior. Então um exemplo bem básico: Big Brother. Eu sou *reality show* maníaca. Adoro! Assisto todos, compro *pay per view* do Big Brother, porque é um fenômeno cultural que precisa ser analisado. Eu assisto. O Big Brother, o que ele representa em termos de remediação, dessa reflexão das mídias? Os *reality shows*, para mim, são a resposta que a televisão deu ao advento da internet e das *webcams*. Porque a hora que alguém inventou a *webcam*, a primeira coisa que as pessoas começaram a fazer foi transmitir 24 horas por dia sua intimidade. E os artistas inclusive, que se apropriaram de *webcam*. Isso foi minha primeira ideia. Para mim, o *reality show* é uma resposta que a televisão... Aparece a internet. A agilidade que ela tem, a televisão, para não perder o pé, dá uma emulada em potencialidades da internet, assim como a internet faz a mesma coisa em relação à televisão. O Instagram simula no logo uma câmera, quer dizer, em vez de um aplicativo, uma tecnologia, apresentar-se em toda sua potencialidade de inovação, de diferença em relação às coisas, ela se faz meio parecida com a anterior, porque senão vai ser novidade demais e ninguém vai querer mexer, ninguém vai saber como mexer. É isso. Uma retroalimentação. A remediação é essa relação mútua de influência entre a mídia anterior e a nova mídia.

Antes de chegar na ideia de abstração como imagem, que vai ser a conclusão, que é totalmente uma hipótese, é o que eu estou pensando e acho que tem vários pontos de contato com a tese do Rogério Ghomes. Para não apresentar isso direto e ser meio brusco, eu quero mostrar vários exemplos de remediação na pintura. Na pintura em geral, não em pintura abstrata.

Da pintura figurativa sendo feita hoje, acho que isso é a tendência mais comum ou mais frequente de se ver, que é uma pintura de base fotográfica não só porque elas são feitas projetando a imagem fotográfica para preparar a tela, mas porque tem toda aquela lógica de enquadramento. É uma cena representada, só que, se o cara fosse lá com um cavalete, certamente ele não pintaria isso assim. É totalmente o registro de como nós enfocamos a realidade e fotografamos as coisas diante de nós. O Ronaldo, aliás, também falou disso ontem com o exemplo do Degas, que é esse olhar fotográfico que nós temos; independente do que estamos fazendo, temos esse olhar contaminado pela fotografia. Isso é do Rodrigo Bivar.

JM

RE

Figura 55 - Rodrigo Bivar, Ubatuba, 2011



Fonte: BIVAR (2011)

Regina Parra, que eu chamei de exemplo de pintura videográfica, que é a remediação entre pintura e vídeo. Diante das coisas que se pode representar, que se pode figurar numa pintura, os artistas também passam a se interessar por esse tipo de visualidade, que é a do vídeo, do monitor da televisão, por exemplo.

Figura 56 – Eldorado, 2013.



Fonte: Silvia Cintra (2015)

Na pintura do Rafael Carneiro. Ela é super clarinha, não sei o quanto que dá para entender. É um pouco do mesmo espírito da anterior, só que aqui de um tipo específico de câmera, que é a de circuito interno. São essas tecnologias todas que permeiam a nossa vida e que, mesmo sem a gente se dar conta, permeiam completamente o nosso olhar. O que um artista vai... Um cara pintando uma pintura figurativa, muita vezes hiper-realista... Mas o que vai interessar para ele como pontos de vista e cenas interessantes e que digam respeito à vida atual e contemporânea? É câmera de circuito interno, que é aquele ângulo que não tem nenhuma prerrogativa estética, um ângulo que é para ver a movimentação das pessoas entre um lugar e outro e que pega detalhes, pedaços de coisas meio aleatoriamente. É isso que ele retrata e eu considero uma pintura muito contemporânea por isso. É uma técnica rigorosamente antiga, clássica, e supostamente para muita gente datada, que já não faz mais sentido, mas é uma pintura que seria impossível 50 anos atrás.

Figura 57 - Rodrigo Carneiro, sem título, óleo sobre tela, 200 x 150 cm, 2008.



Fonte: Carneiro (2014)

Aqui peguei um exemplo de pintura de Photoshop. Isso aqui não são categorias, viu? Por favor. Eu comecei colocando aspas, “pintura videográfica”, “pintura de Photoshop”, mas depois achei chato ficar pondo aspas em tudo. Assumi, mas é só um apelido. Só para pensar o diálogo entre pintura e qual outra mídia, qual outra linguagem, que está acontecendo em cada pintura.

Então nesse caso da Ana Elisa Egreja, paulistana, que é uma pintora talentosíssima, super jovem, basicamente o que ela faz é colecionar digitalmente. Ela tem várias pastinhas lá no computador de todas as coisas que interessam para ela. Aí ela tem a ideia de uma pintura e vai lá e procura: “Nessa pintura, Sr. Lobo em pele de cordeiro, eu quero uma coleção de arte do que o lobo colecionaria”. Então ela começa a ir para os arquivos dos artistas que ela gosta. “Ah! Como seria o tapete da casa do lobo?” E ela pega nessa coleção digital, monta no Photoshop grosseiramente, porque, por exemplo, cor ela não mexe em Photoshop. É uma pintura e é um pensamento de pintura e é completamente pintura o conceito. Mas a forma de fazer é completamente pós advento do digital.

Figura 58 - Ana Elisa Egreja, Sr Lobo em pele de cordeiro, 2010.



Fonte: Berndt (2015)

O pouco que eu estou querendo mostrar é que isso também ajuda a pensar aquela pergunta que um rapaz fez para a Lucia Santaella. “Ah! Mas uma fotografia que não é feita dentro do quarto paradigma da imagem, da hibridação, ela pertence a que lugar?”. A Lucia respondeu: “O advento de outro paradigma não anula o anterior.”; que também faz todo sentido, mas minha tendência é pensar que, considerando que nós vivemos esse quarto paradigma da imagem hibridizada, absolutamente tudo que é feito hoje dentro desse paradigma é hibridizado. Pode ser uma pintura a óleo, pode ser uma fotografia direta, sem nenhuma manipulação, pode ser o que for – e todas as formas de arte continuam existindo, e é ótimo que elas continuem existindo –, só que o olhar da experiência do artista produzindo aquela determinada coisa, seja uma escultura em bronze, seja uma projeção de arte generativa, é um olhar e uma experiência de mundo contaminada por esse mundo que é o que nós vivemos. A coexistência dos quatro paradigmas, como a Lucia Santaella estava explicando, faz sentido para, por exemplo, você analisar uma obra feita em 1920. Aí realmente ela pertence ao paradigma fotográfico da imagem, por exemplo. Mas eu defendo que tudo que é feito hoje está atravessado, à revelia do próprio autor, por essa experiência que é a do computador, que é a da imagem digital, que é a das redes sociais e dessa experiência de vida toda mediada o tempo

JM

LS

GB

inteiro por máquina, aquele universo que a Giselle também apresentou aqui para nós.

Só se a pessoa viver fora... Acho difícil porque até minha avó – que Deus a tenha – sabia o que era internet. Ela falava pelo Skype com a minha irmã que mora na França. Ela não sabia explicar exatamente, mas “esse telefone aqui é super sofisticado”, que você vê a imagem da pessoa lá na França. Ninguém está fora desse mundo, não é? Outro dia eu vi uma matéria sobre o tipo de trabalho social sendo feito com tribos indígenas e que é de empoderamento dos indígenas para, por exemplo, aprenderem a usar câmera de vídeo. Lá na tribo colocam um computadorzinho conectado, porque aí os próprios índios podem distribuir a sua autoimagem feita em vídeo para o mundo. Quer dizer, ninguém está fora. Pode não ter *e-mail*, pode não estar no Facebook, mas está vendo o tempo inteiro imagens pelo mundo. Pode nunca olhar para a tela do computador, mas está vendo imagens que passam por esse filtro. Então você enxerga outras cores. É viver nesse mundo. Eu não consigo pensar num exemplo de algum artista que possa trabalhar fora desse registro.

Essa aqui é do Danilo Ribeiro, que é um artista carioca, que eu chamei de pintura de *videogame*. Essa daqui seria mais uma representação do videogame. Nenhuma delas está tematizando o Photoshop ou o vídeo. Na verdade, é a apropriação desse olhar. Eu tenho cultura de *videogame* zero. Eu não sei identificar, mas parece que é de um determinado jogo. São ambientes de jogo, então acho que, mais do que só tematizar o assunto, é viver essa remediação, essa dupla influência. E é pintura a óleo.

Aqui um exemplo de pintura de Second Life – não se esqueçam de que tudo com aspas – de uma artista num projeto bem interessante do coletivo de artistas italianos que se chama 0100101.org⁸⁴. São uns caras incríveis de arte digital. Eles fizeram uma exposição, na época do *boom* do Second Life, de pinturas feitas de avatares. Eram artistas que tinham pintado avatares do Second Life. Mas é pintura.

Aqui é uma pintura de Google Earth, da Luisa Editore, que na verdade não é de Google Earth, é uma pintora abstrata pensando cor, pensando forma, pensando linha, só que você olha para a pintura dela e... É isso que eu estava falando. Uma pintura abstrata hoje pode até se parecer com uma pintura abstrata dos anos 50, só

⁸⁴ Vide: <http://0100101110101101.org/>

que o contexto é outro e a pintura tem outros significados. Porque essa pintura sempre me leva a fazer associações com essa ideia de uma vista de cima mediada por câmeras, das várias camadas de trânsito de informação que se sobrepõem. Então é isso. É uma pintura, para mim, totalmente contemporânea, que fala sobre os dias de hoje, mas o princípio é uma pintura abstrata.

Figura 59 - Luisa Editore, sem título, 2014.



Fonte; Editore (2014)

Até aqui, tudo que nós vimos era pintura. A partir daqui, eu começo a misturar trabalhos em fotografia ou suportes que são decorrências, combinações, recombinações de coisas. Mas isso tem um motivo meio simples. Como eu estava pensando lá na época da *Foto dissolvida*, não importa muito o suporte, o meio que está sendo usado, a linguagem que o artista escolhe. Você pode fazer um recorte do pensamento fotográfico em trabalhos em todos os suportes possíveis. Então aqui eu estou fazendo um recorte do pensamento pictórico, mas em diferentes suportes.

Figura 60 - Felipe Cama, After Cezanne “Mont Sainte-Victoire” (Street View), impressão em metacrilato • 63 x 120 cm, 2011.



Fonte: Cama (2011)

Nesse trabalho do Felipe Cama, o que ele faz é, usando o Google Street View, tentar localizar pontos que ele pega de uma pintura, por exemplo, uma pintura inglesa do século XVI. Ele, com o Google Street View, fica procurando alguma coisa da paisagem que já estivesse lá, basicamente coisas da própria paisagem, uma montanha, um lago, e eventualmente até algum elemento arquitetônico muito antigo, a torre de uma igreja. Enfim, a loucura dele é, pelo Google Street View, tentar localizar exatamente o ponto no mapa, não só de uma determinada cena, mas o ponto de vista do pintor quando ele pintou a cena. Quando ele consegue achar o que ele imagina ser esse ponto de vista do pintor, ele faz um *print screen*, que é essa imagem toda pixelizada aqui, e embaixo está o segmento do mapa equivalente a essa imagem.

Aqui é um trabalho da Giselle Beiguelman, pintura de *Giffoi* uma tecnologia, uma das primeiras da internet, que já está totalmente velha. Mas a Giselle fez porque, para ela, interessava muito a estética dos *gifs* animados. Ela fez um aplicativo para *tablet* que é super lúdico, super poético e completamente abstrato, porque é uma navegação por *gifs*. Tem uma tela que no cantinho tem um tipo de padronagem diferente, você clica e vai passeando por diferentes sequências de programação. Ela tem um projeto de fazer e mostrar isso – esse aplicativo existe no

JM

EC

*site*⁸⁵ dela, acho que até tem o *link* para baixar –, mas ela também pensa no desdobramento desse trabalho, que é uma ampliação fotográfica, e que, para mim, é uma pintura abstrata.

Figura 61 - Penelope Umbrico, *Suns (From Sunsets)* from Flickr, 2006.

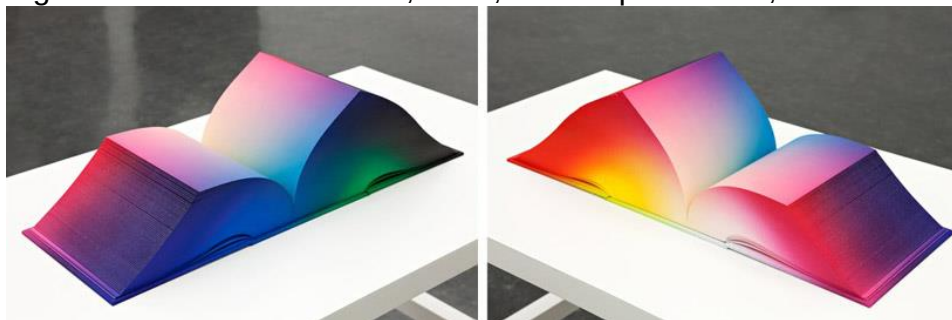


Fonte: Umbrico (2006)

Aqui um exemplo de pintura de Flickr, que é um trabalho da Penelope Umbrico. É bem interessante esse trabalho. Na primeira vez que ela fez, ela pesquisou qual era a *tag* mais recorrente no Flickr e ela descobriu que era pôr do sol. Não era bebê, nem festa de aniversário, nem amor, era pôr do sol. Nesse momento, bem nos primórdios do Flickr, ela imprimiu todas as fotos de pores do sol e fez uma instalação. Cada vez que a convidam para mostrar esse trabalho de novo, ela sempre pega a quantidade de fotos de pores do sol naquele momento. Óbvio que hoje em dia ela não consegue mais ampliar todas as imagens porque a coisa se multiplica exponencialmente. Mas acho lindo como ela também não amplia as fotos exatamente como elas estão. Vocês podem ver que aqui ela escolheu justamente pedaços, sempre centralizou o sol nas imagens, então ela eliminou um pedaço da imagem. Isso quando está montado desse jeito, para mim, também vira pintura abstrata da melhor qualidade.

⁸⁵ Vide: BEIGUELMAN, Giselle. **I love yr gif**. 2013. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/projects/i-lv-yr-gif-app/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

Figura 62 - Tauba Auerbach, RGB, Colorspace Atlas, 2011.



Fonte: Auerbach (2015)

Esse trabalho, acho lindo, da Tauba Auerbach. Ela é uma pintora, uma artista colagista americana. Nesse livro de artista, o que ela fez foi imprimir um gradiente de cor do Photoshop em “trocentas” páginas.

Aqui um exemplo de pintura algorítmica, que é aquele trabalho *Patterns*, Padrões, do Gerhard Richter, que tem esse livrinho que mostra todo o processo, mas na verdade o que você vê é essa ampliação fotográfica aqui. Essa de cima, ou essa da página do livro que está aberta. Mas o que ele fez foi pegar uma pintura dele dos anos 1980, uma pintura abstrata, e, no computador, ele dividiu a pintura, espelhou em duas e foi fazendo todos os múltiplos espelhamentos dessa imagem cada vez redividida, até que ele chegou a uma situação assim, que é a mesma pintura, tem exatamente as mesmas informações de uma determinada pintura que visualmente tem outra aparência.

Aqui é um exemplo de pintura generativa. Eu peguei um *still* de uma projeção do Fernando Velazquez, que faz videoprojeções a partir de programas de algoritmos de combinação e de atualização de elementos de cor, de forma etc. que vão gerando imagens.

As máquinas de pintar. São uns exemplos de artistas que criaram mecanismos... Eu acho interessante a Lucia Santaella falando. “Ah, não! O paradigma da imagem pré-fotográfica é aquele das imagens artesanais, por exemplo, a pintura”, ela falou. E o fotográfico já é o paradigma das imagens feitas com a mediação de uma máquina. Esses trabalhos, onde eles ficariam? Porque o Damien Hirst criou uma máquina que joga várias cores diferentes, a tela fica girando e aí faz essa pintura. Mas ele nunca colocou a mão aí. Ela é pré-fotográfica ou é fotográfica?

É a arte! É... Com certeza!

JM

LS

Figura 63 - Rodrigo Sassi, Entre o céu e o inferno, 2013.



Fonte: Sassi (2013)

O Rodrigo Sassi, eu adoro! Ele pega blocos de concreto, lógico que não na vertical, ele deixa deitado o bloco e a pintura vai sendo feita com as infiltrações de água na parede. Aliás, nada me tira da cabeça que essa ideia veio de uma observação de parede infiltrada – como é lindo – e aí ele criou essa máquina de fazer essa pintura.

Wade Guyton também é um artista... Ah! É interessantíssimo. Ele acabou de fazer uma retrospectiva no Whitney Museum [of American Art], em Nova Iorque. Essas pinturas são impressas. É uma impressora industrial. Ele pega a tela tradicional de se fazer pintura e coloca na impressora, faz uma programação e essa impressão que dá um pouco de uma coisa errada, aquela coisa da mão humana que humaniza a pintura. A mesma tela que ele passa nessa impressora, ele repassa duas, três vezes, e aí aqueles defeitinhos de registro, de entortar um pouco, dão essa cara para a pintura. Ali é ele com a impressora. Ele faz isso também em páginas de livro antigas.

A abstração como imagem. Pensando nessa questão da remediação, de como as mídias e os gêneros artísticos se influenciam um ao outro e se contaminam completamente, eu comecei a olhar para trabalhos de abstração atrás da resposta à pergunta: “O que diferencia uma abstração hoje de uma abstração do Mondrian ou do Pollock?”. Nós temos esse repertório de várias maneiras de conceber uma pintura abstrata. Não temos outras maneiras de fazer uma pintura abstrata, é esse

vocabulário. Você a faz geométrica, ou gestual, tem um tanto de opções. Dificilmente você vai conseguir variar muito desse tanto. O Rafael Alonso, por exemplo, é um cara que faz pinturas, nem são pinturas, são objetos, com fita adesiva colorida. Um monte de fita verde, um monte de fita azul. Eu acho impossível olhar para essa pintura sem pensar no Atari e é um artista jovem que está contaminado com esse olhar.

Isso é uma visualidade de televisão, de cinema.

Figura 64 - Henrique Oliveira, Tapumes, 2009.



Fonte: Oliveira (2009)

O Henrique Oliveira... A pintura dele, logo que eu vi, fiquei completamente estarecida, porque é muito uma pintura do tempo de hoje. Pensando nessas questões todas, eu comecei a achar que o que ele faz é: numa mesma superfície, ele usa vários elementos desse repertório geral da tradição da abstração. Então ele faz uma coisa meio Richter, outra mais pincelada, é uma combinação de metodologias diversas de pintura abstrata, o escorrido, o sujo. O trabalho do Henrique que também acho super pintura, mas que são objetos, esculturas, intervenções em geral que ele faz com tapume. Ele vai descascando o tapume e cada lasca de tapume vira uma pincelada. E agora em seus trabalhos mais recentes. Ele está fazendo isso, ele está agora entrando com a pintura em cima das intervenções com tapume.

O Bernard Frize foi um pintor que participou da última Bienal de São Paulo. É um pintor francês. Um pintor abstrato à moda antiga não faria esse trabalho. Na verdade, o que ele faz é tirar proveito do repertório da abstração. Do mesmo jeito

que um artista figurativo pinta um cachorro – a Ana Elisa Egreja –, sofá, a mesa, o quadro, o Berbard Frize pinta geométrico, gestual, minimalista, *hard edge*, *soft edge*. Por isso que eu comecei a pensar na abstração como imagem, porque no fim passou a ser figuras do nosso repertório imagético.

Jonathan Lasker. Aí vocês vão ver casos dessa mesma intuição, de um mesmo artista, em geral, na mesma pintura, pintando de todos os jeitos possíveis de pintar.

A Mary Heilmann também. E ela é outra pintora senhorinha mas que está... Olha! Fala que isso não é do contexto digital? Essa cor, essa paleta. De onde ela poderia ter tirado isso? E esse aqui é um trabalho mais antigo dela, eu pus para contrastar. Para mim, isso é uma pintura abstrata contemporânea porque ela é a subjetividade totalmente perpassada pelos meios digitais, pensando uma pintura abstrata.

Essa artista é por quem eu estou mais apaixonada ultimamente. Chama Kerstin Brätsch. Ela é americana. Ela faz essas coisas completamente malucas, eu não sei nem explicar. Eu só sei que é fruto direto do mundo digital.

Enfim, a reflexão é essa de que todos os meios convivem, todos os suportes continuam disponíveis e podendo fazer total sentido usar. Nenhum suporte, nenhum meio, nenhuma matéria-prima torna um trabalho mais contemporâneo que outro. E a abstração, nessa interlocução com o universo das imagens, acho que é um tipo de imagem.

A Monica Tinoco, esse é o tipo de trabalho que ela está fazendo atualmente, pintura óleo abstrata. Ali é um trabalho de uns anos atrás em que ela se apropriou do acervo de um fotógrafo profissional, picotou os negativos de vários jeitos, negativos e positivos, e fez ampliações totalmente abstratas dessa matéria-prima. Aquele trabalho de lá, por mais que pareça abstrato, tem um lastro na realidade, porque foram fotos feitas tradicionalmente, que apreenderam alguma coisa do real. Ali ela abstraiu e aqui, batendo o olho, você poderia imaginar que esse trabalho é mais abstrato do que aquele, mas, na verdade, esse aqui é completamente figurativo, porque o que ela fez foi entender aquilo como uma imagem que ela representou aqui.

JM

LS

RF

EC

Figura 65 - Monica Tinoco, vista parcial da exposição na galeria Zipper



Fonte: Tinoco (2015)

Essa foi uma exposição dela [2013] que eu fiz a curadoria, na Galeria Zipper, em São Paulo. Muito por conta dessa exposição e das conversas que eu tive com a Monica – e ela também está alucinada com a abstração, foi um momento de encontro de pensamentos e de inquietações –, ficamos nos perguntando: “Por que será que a abstração está fazendo tanto sentido?”; pelo menos para mim e para ela, naquele momento das nossas conversas. Aí eu acabei chegando à conclusão de que, nesse contexto de um mundo tão cheio de imagem, imagem, imagem, o tempo todo imagem, nós vemos imagem na arte, no trabalho, no jornal, no computador, na hora do lazer, o tempo inteiro estamos vendo imagem que precisa ser decodificada... Eu comecei a pensar que a abstração é quase um respiro, parece que é a única possibilidade de você respirar, não olhar para nada que o leve a pensar em outra coisa. Isso, na verdade, nem é muito coerente em relação ao que estava falando da abstração ter virado uma imagem, mas essas coisas todas são coisas que eu estou pensando.

Figura 66 - O fim nunca chega, 2013.



Fonte: Ghomes (2013)

Olhando o trabalho do Rogério Ghomes ultimamente, principalmente esses últimos trabalhos, se o trabalho dele já há muito tempo tem uma relação forte com a pintura, apesar de não ser um interesse dele específico, que ele deliberadamente vai buscar, mas que eu acho que está permeado por um lirismo pictórico, também acho sintomático ele estar abstraindo cada vez mais no trabalho dele. Então de algum jeito essas coisas se conectam e eu estou pensando alto agora. Em algum momento, vou pôr essas ideias no papel, mais objetivamente.

JM
LS
RG

4.9 ROGERIO GHOMES

A questão da minha formação acadêmica influencia muito na construção do meu trabalho, porque sempre desenvolvo o projeto num processo de intersemiose, no qual a fotografia é a linguagem principal ou é a imagem que conduz a construção do meu produto visual. Comento sobre a questão da formação, no meu caso em Design, estar sempre presente, o que me leva a pensar numa metodologia sistêmica, como eu penso a imagem, tipografia, a produção gráfica, como eu penso a edição de imagem, eu penso sempre como projeto. Eu trabalho uma metodologia de projeto. Eu não sou um caçador de imagens. Tenho vários alunos que falam que nunca me viram fotografando. Eu fotografo pouco porque eu tenho uma intenção muito clara do que eu quero fazer.

A obra ALMA é da coleção do MAM SP, do projeto chamado *Preferencial*. Contextualizando um pouco o processo, no dia em que eu fiz 30 anos, eu sofri um acidente automobilístico muito sério, fiquei preso nas ferragens, tive traumatismo craniano, foi uma coisa bem séria. Esse é o projeto que eu faço depois desse trágico acidente.

Figura 67 - Alma, Rogerio Ghomes – 1998.



Fonte: acervo autor (2015)

Esse é o trabalho que acabou sendo emblemático dessa época. Nesse momento, eu estava me sentindo muito feliz. Eu achava que estava fazendo um trabalho super novo. Na verdade, no começo dos anos 2000, 2001, eu cursei uma disciplina no Programa de Pós-graduação Multimeios, na UNICAMP, de História da Fotografia. Eu conheci a série dos Equivalentes⁸⁶, de Alfred Stieglitz, 1925, foi aí que eu denotei a importância do conhecimento da história da fotografia na produção, na consciência de uma produção contemporânea que dialoga com seu tempo, ou seja, sair da ingenuidade do processo de um processo intuitivo para um processo consciente criativo. Eles são módulos independentes, de 50x50 cm, é uma fotografia em preto e branco, ampliada em papel colorido com filtro *cian*, é uma caixa que tem

⁸⁶ Equivalentes é uma série de fotografias de nuvens tiradas por Alfred Stieglitz de 1925 a 1934. Eles são geralmente reconhecidas como as primeiras fotografias destinadas a libertar o objecto de interpretação literal, e, como tal, são alguns dos primeiros trabalhos fotográficos completamente abstratos de arte.

uma profundidade de 8 cm e a tipografia Helvética é jateada no vidro. Você pode construir alma, lama ou mala, depende do seu estado de espírito. Como eu estava saindo de uma crise depressiva, '*Alma*', que é o título da obra, fazia todo o sentido.

É um trabalho mais antigo, de 1996. Esse título, *O Profano Sudário*, atribuído pelo Tadeu Chiarelli, que escreveu o texto de apresentação dessa instalação apresentada na 6ª Bienal de Havana. É uma série fotográfica que tem como referente minha própria cabeça, numa tomada posterior com enquadramento de fotografia 3x4. A temática de identidade do homem brasileiro foi muito recorrente nos anos 1990. Esse trabalho tem um pouco dessa referência. Eu morava em Curitiba nessa época, [que] é uma cidade onde as pessoas são mais contidas, mais herméticas. Nós vivemos numa multidão, mas somos todos encapsulados no nosso próprio universo. Eu acabo elevando essa ideia e coloco essas impressões fotográficas dentro de fronhas compradas nas Lojas Pernambucanas. É um trabalho bastante simples como construção, como objeto, mas eu acho que tem uma densidade que me agrada muito, que dialoga com o isolamento urbano contemporâneo.

Essa é a montagem original da Bienal de Havana. Eu só tenho essa imagem porque o meu portfólio foi roubado no final dos anos 1990. Era uma pasta que estava com os originais, *slides*, negativos. Eu vim dar o meu primeiro *workshop* na UEL em 1998 e aconteceu isso. Eu só tenho essa imagem da Bienal, que foi uma amiga que me cedeu. Sente a precariedade que é a Bienal de Havana. Era muito legal porque eu estava em um espaço chamado Castillo Del Morro e a minha sala era uma das salas da prisão. Fazia todo o sentido, era onde a instalação realmente fez sentido. Essa linha do centro é a mesma imagem que foi feita um *silk screen* nas fronhas. Fica essa mancha, esse vulto, com a ideia do repouso e essa marca impregnada, e ali, em Havana, aquela linha ia até o final. Aquela luz que vem de lá são três janelas e essa linha que vai até o final é o mar, porque essa é uma fortaleza no mar. Dá uma ideia que é onde os cubanos se lançam ao mar para fugir de Cuba. A instalação fez sentido lá no espaço com o diálogo com a arquitetura, que me interessa muito... As questões do *design* e da arquitetura... Depois esse mesmo trabalho foi montado no MAM, em São Paulo, e não tem a mesma força que teve na Bienal [de Havana] por conta da própria arquitetura.

Figura 68 - Profano Sudário, 1997.



Fonte: acervo do autor (2015)

O projeto *B.O*, de boletim de ocorrência, foi um projeto de residência, logo depois de uma Bienal de São Paulo, na qual o curador foi Agnaldo Farias, ele também estava coordenando esse programa. Eu elegi os vinte artistas brasileiros que estavam na Bienal. Eu queria matar todos eles. Era uma ação política, obviamente, uma questão de mercado da arte. “Por que você está e eu não estou?” Eu coloco uma roupa camuflada e vou assassinar esses artistas. Era um projeto que tinha 100 chapas de madeirite porque eram 100 artistas participando desse programa, e cada um – tem o Gil Vicente, tem o Nazareno, tem a Oriana Duarte, tem o Paulo Meira, tem vários amigos... Alguns corriam, alguns se deixavam assassinar, tem uma *performance* da Daniela Bousso em que eu a assassino. É um desdobramento de vários trabalhos, tem uma coleção de postais. Eu apresento dessa forma, como um índice, como um documento do que aconteceu. É uma descrição fotográfica da ação realizada no período de realização deste projeto. Eu abordo, assassino esses artistas, depois esses corpos são recortados e dispostos, pelo parque em que estávamos hospedados, esse era o lugar da residência, cada

artista tinha um chalé que era a sua casa/ateliê. Nós ficamos confinados por quinze dias desenvolvendo esse trabalho.

Figura 69 - Projeto B.O, 2002.



Fonte: acervo do autor (2015)

O meu conceito principal era esse da morte, eu sempre lidei muito com isso, porém, neste caso, era um processo descritivo do que é a fotografia, então era a gravação da luz, basicamente com os corpos das vítimas que foram recortados como um desenho criminal. Eu dispunha esses corpos nesse universo meio *Teletubbies*. Era super lindo esse lugar e, depois, quando se retirava os corpos [de madeirite recortada], a gravação da luz havia acontecido. Quando você retirava os corpos, eles geravam espaços negativos, o tempo ia passando e aquilo ia voltando, a grama ia voltando, que era o momento em que eu falava da levitação das almas. E o Caio Reisewitz fez uma imagem aérea, uma vista aérea dessa instalação, porque era uma instalação muito grande. É um *Land Art* mesmo, toma conta de um espaço bem grande. Depois foram comercializadas essas coleções, os corpinhos hoje integram a coleção do MAC PR, Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Essa era a minha casa, e aí ficava a foto do assassino. Embaixo da minha casa tinha vários corpos e depois eu faço instalações só com frases. O Gil Vicente, do Recife, falou uma das frases que eu mais gostei. “Só os mortos têm tempo para esperar você”, que é uma frase que eu faço um adesivo grande. Essa é do Nazareno. Insiro a data e a hora em que ele morreu. Esses corpos são da coleção do MAC Paraná. Assim, como eu chamo os negativos da imagem, que é o recorte

dessa estrutura, que era o madeirite desses de construção. Todos os negativos foram prensados em um bloco escultórico.

Figura 70 - Detalhes, Projeto B.O. 2002.



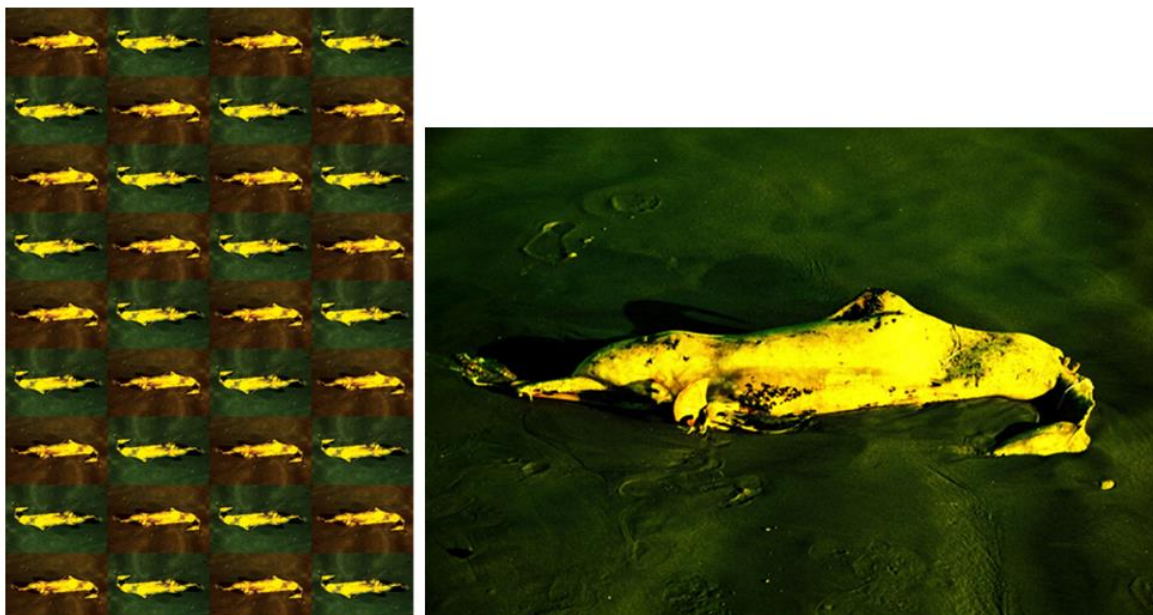
Fonte: Arquivos do autor (2015)

O projeto *Jardim da Saudade* é uma instalação que é o conjunto de 8 *backligths*. As imagens foram realizadas logo quando cheguei para morar em Londrina, onde a vegetação é muito exuberante. Eu fiquei impressionado com a cidade, fui visitar uns amigos num condomínio e fotografei essa grama com essas flores belíssimas. E é um jardim de *backligths*, é móvel, você pode intervir na composição das caixas, compor como desejar. São caixas de 80 x 80 cm, 80 cm x 1 m e 80 cm x 1,2 m. A minha primeira montagem desse trabalho foi em Campinas, no Ateliê Aberto ⁸⁷, e depois foi em um prêmio no MAC de Americana, que tinha um projeto de construção de acervo muito interessante que caiu por terra, como tantos neste país.

⁸⁷ Fundado em 1997, em Campinas - SP por Samantha Moreira, o Ateliê Aberto é um organismo que investiga, idealiza e fomenta novos processos de gestão e criação em cultura contemporânea. Este laboratório permanente de processos colaborativos e de convívio é estruturado em três frentes coexistentes que se relacionam entre si: espaço cultural, criação de projetos e prestação de serviços. <http://www.atelieaberto.art.br/>

Jardim da saudade, 2002 Esse é um *site specific* no Ateliê Aberto, no espaço da Rua Santos Dumont. Desenvolvi esse tapete para o espaço. A imagem que dá origem à modulação é um golfinho morto, a produção gráfica é plotagem sobre um vinil de alto tráfego, aplicado sobre um substrato utilizado para confecção de palmilha. Quando você anda, é fofo, como carne. Por esta razão seu título é *Carnificina*.

Figura 71 - Carnificina, detalhe 2002



Fonte: Acervo do autor (2015)

Esse é um trabalho que eu gosto – eu gosto de vários, mas não de todos – chamado *Nunca me lembro de esquecê-lo*. É o meu primeiro trabalho que teve uma interferência digital, em que eu retiro a saturação da imagem. É uma vista de um mirante na Rocinha, no Rio de Janeiro.

Figura 72 - Não confie na sua memória, 2002.



Fonte: Arquivos do autor (2015)

Como vocês podem perceber, o texto me acompanha muito. Eu começo a fazer alguns trabalhos onde eu faço uma depilação da imagem. Eu faço essas inscrições. *Não confie na sua memória*, eu estou falando exatamente do conceito de registre, fotografe.

Figura 73 - Não confie na sua memória, 2002



Fonte: Acervo do autor (2015)

Esse é um trabalho que é um *plotter* adesivo transparente montado em acrílico. Na verdade, ela é um projeto tridimensional. Não tem frente e verso. Ela funciona dos dois lados. Ela é uma fotografia aérea que é para ser exposta pendente. Na saída do museu, eu normalmente... Exatamente naquela parte onde estava o texto é depilada a textura, é feita uma impressão daquela área e o *plotter* de recorte. Esse é o tipo de souvenir, de adesivos que pensamos como múltiplos. Normalmente, montamos esta obra [de adesivo] na saída do museu.

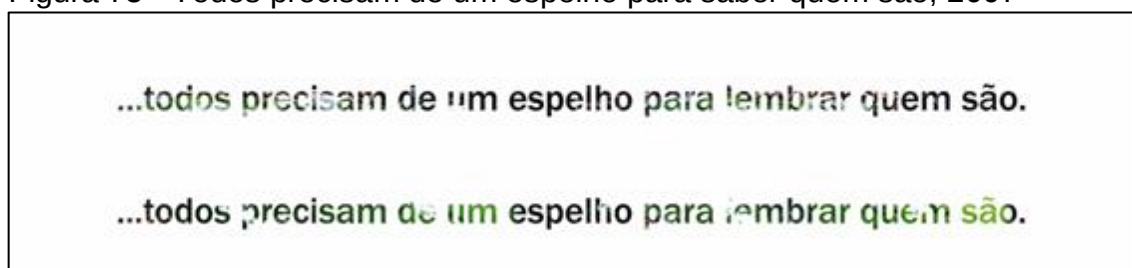
Figura 74 - Não confie na sua memória, 2002.



Fonte: Acervo do autor (2015)

Eu gostei muito dessa estratégia, então esse é outro trabalho que eu apresentei pela primeira vez galeria Ybakatu⁸⁸, em Curitiba, que é a galeria que me representa há muitos anos. Isso também são fragmentos de fotografias que são impressos, recortados. É um projeto que começou com esse trabalho, eu fotografo do Cristo Redentor as [ilhas] Cagarras. Aqui começou essa minha ideia dos duplos, do tempo. É essa dupla imagem que me levou a pensar nisso. “Todos precisam de um espelho para lembrar quem são.” São sempre duas imagens muito semelhantes. No caso dessas imagens, uma fração de segundos – a luz estava caindo, era final do dia e a distância era absurda – e é o tempo dessa nuvenzinha passar.

Figura 75 - Todos precisam de um espelho para saber quem são, 2007



Fonte: Acervo do autor (2015)

Esse trabalho é no Museu da República. Eles são trabalhos muito lúdicos porque acabam se tornando “jogos dos sete erros”, que você fica procurando onde estão as diferenças. Tem imagens que são fragmentos de segundos, tem imagens que são horas e tem um trabalho que é um ano entre uma imagem e a outra. Esse

⁸⁸ Vide: YBAKATU ESPAÇO DE ARTE. **Galeria**. Disponível em: <<http://www.ybakatu.com/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

trabalho já tem outra pegada, mas já começa a mostrar esse meu interesse pela narrativa, pela sequencialidade. É uma coisa muito presente no meu trabalho e que é o que foi me levando a esse meu projeto de doutorado, que é essa ideia.

Figura 76 - Preciso acreditar que ao fechar os olhos o mundo continua aqui, 2007.



Fonte: Acervo do autor (2015)

A minha inquietação estava assim: “até onde a fotografia é fixa ou não é”. Às vezes eu acho que tem esse processo onde ela tem uma animação e é isso que vai me instigando, que eu estou quase saindo da fotografia e indo para o vídeo, porque isso está muito forte. Eu não estou conseguindo mais conter. Um único *frame* não é suficiente para a história que eu quero contar. Eu preciso dessa sequência para eu construir essa narrativa. Aqui, uma vista da sala de jantar de Getúlio Vargas para o jardim do Museu da República. Num ano eu fiz a foto do arquipélago de Cagarras, em Ipanema, voltei, revelei, gostei muito e estabeleci o conceito do projeto a ser desenvolvido. No ano seguinte, após um tempo de decantação deste embrião, retomei esse partido conceitual e decidi: “vou fazer as imagens com seus duplos fotográficos em tal e tal lugar”.

Essa era a maneira com que eu falava em ação sistêmica de projeto de criação, depois o maior tempo de trabalho é o pós-fotográfico, no sentido da edição/construção da obra. Após baixar os arquivos, revelar o negativo e decantar, olhar as imagens é onde eu vou processando o seu corpo imagético, porque fazer imagens não é o problema. O difícil hoje é o que fazer com a imagem. Que potência ela tem? Ela vai ser projetada? Ela vai ser um objeto? Ela é um objeto escultórico? Ela é uma impressão fotográfica? Ela é uma instalação? Ela é uma projeção? Ela é um adesivo? Cada imagem me pede um tipo de solução construtiva para eu fechar essa comunicação da imagem.

Figura 77 - Todos precisam de um espelho para saber quem são, 2007.



Fonte: Acervo do autor (2015)

Esse é um trabalho muito emblemático. Talvez seja o meu trabalho que dá maior reverberação. Este trabalho pertence à coleção *McLaren*. Ele funciona como um catalisador. Esse é um trabalho que levou muitos anos para eu processá-lo, para eu chegar nessa solução.

Figura 78 - Incrível como um distúrbio afeta a credibilidade, 2007.



Fonte: Arquivos do autor (2015)

No portfólio, nós construímos esse esqueminha de informação que você vai entendendo o que é cada imagem, cada lugar que ela está. São 8 imagens e, se você passa rapidinho, você já vê que é uma animação, porque esse menino corre. Esta imagem sintetiza minha produção que dialoga com essa ideia da saudade, do distanciamento, não tanto no apagamento da memória. No vídeo⁸⁹ do prêmio Pipa,

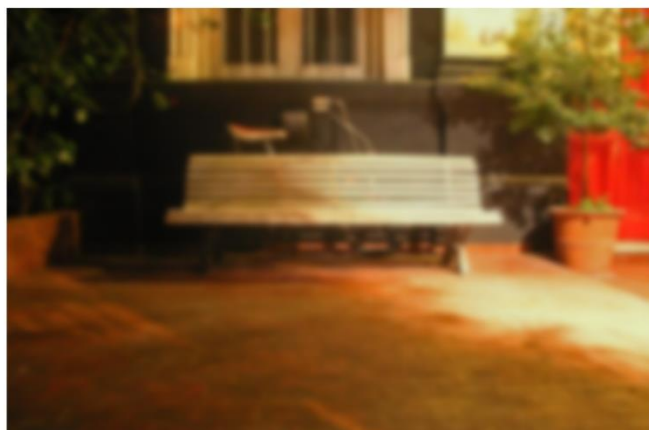
⁸⁹ Vide: ARTISTAS indicados PIPA 2012: Rogério Ghomes. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKzKIZ1pGvY>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

eu finalizo com a frase: “na verdade, eu sou um *latin lover*”. Por que eu acho tudo isso? [Porque] o trabalho tem memória, tem saudade e eu estou sempre parece que procurando paz de espírito. Está vendo como é *latin lover*? Sempre tem duplo, sempre tem casal, sempre estou esperando alguém. Eu não estou esperando ninguém, sou casado há 17 anos, está tudo certo, mas esta é a minha busca.

Por muitos anos eu fui muito sozinho. Eu acho que o trabalho de artes visuais é um trabalho muito solitário. Essa é a grande neurose, eu acho. Ontem a Claudia falou do medo da solidão. O meu trabalho tem uma pegada na solidão tremenda. Esse diálogo, os textos, eu falo da minha vida, na verdade. Eu gosto disso e me sinto íntegro dessa forma.

Esta imagem se chama *Buenos Aires*. Ministrei um curso na Escola Argentina de Fotografia em 2008 e essa foto foi realizada quando eu estava indo embora, no último dia do curso. Eu estava com uma fotógrafa mexicana, Graciela Iturbide, que também participava do Encuentros Abiertos. Eu estava muito emocionado porque aquilo estava acabando. Essa imagem é uma despedida de Buenos Aires.

Figura 79 - Bs As, 2008.



Fonte: Acervo do autor (2015)

Quando retorno para a minha casa, eu começo a perceber que eu tenho muitas imagens de bancos vazios nos meus arquivos. Nessa temporada de um mês em Buenos Aires, então eu já pensava em espanhol e eu pensei nas questões desta obra em frente à escultura metálica *Floralis Genérica*, que fica na Plaza de las Naciones Unidas. Eu estava sozinho nesta viagem, fiquei um tempão montando exposição, ministrando curso, enfim participando do Festival de la Luz e a história acabou, o período de produção acabou. Peguei uma garrafa de vinho, câmera

fotográfica e fui para o parque numa tarde de sol sozinho. Tomo duas tacinhas, começo a chorar. Já pensei: “*Dónde estoy, estoy a esperarte*”, que era a saudade de casa, do meu companheiro. Eu retorno para o Brasil, assumo esse projeto e começo a viajar na intenção deste projeto. Aí tem fotos de Londres, fotos de Madri, fotos do interior de São Paulo, fotos do interior do Paraná, tem fotos de vários lugares e eu vou nessa obsessão. Depois editamos com o Eder, que vai falar em seguida, em 36 imagens. E aí foi uma sacada, com a ideia do rolo fotográfico, então aí começamos a construir outra ideia. As ampliações mantêm os padrões clássicos do formato fotográfico – 10 x 15 cm, 20 x 30 cm, 40 x 50 cm – e é uma instalação fotográfica organizada com uma ideia de fototeca.

Figura 80 - Donde estoy, estoy a esperarte, 2011.



Fonte: Acervo do autor (2015)

Tem essa organização, tem vários duplos. Isso é Hyde Park em Londres, ali atrás tem uma galeria incrível, Serpentine Gallery. Esse é um banco que eu acho incrível em Londres também. As pessoas do *design* que estão aqui devem pensar em metodologia do projeto, isso é análise de similares. Então é engraçado, porque realmente eu não consigo olhar para esse projeto sem pensar com uma metodologia de projeto, a análise de similares para um projeto de banco. “Vou olhar todos os bancos que tem para desenhar o meu banco.” Não é isso, mas a formação na metodologia do projeto tem um pouco de cara, mas esse banco é muito inteligente. Isso é o Jardim Botânico do Rio de Janeiro e esta é no litoral da Inglaterra. Daí eu vou fazendo similaridades entre eles na hora de fazer a composição, ou pelo aspecto material, ou pelo aspecto da paisagem, ou pela luz, vou organizando. É um trabalho que você pode fazer a combinação que você quiser. A ideia é que você nunca tenha um e sim uma composição de bancos. Você tem que ter a ideia de ter uma coleçãozinha, então ele tem um preço acessível, porque ter um não tem a

menor graça. A ideia é “onde estou, estou te esperando”. Não adianta você ter um banco, não faz sentido. Isso é Madri. Londrina. Muito Paraná. Isso é um lugar *viking*. Isso eu gosto muito, isso é Londres. Uma semana depois, a mesma imagem que eu fiz em Londrina num fundo de vale. Eu acho muito legal porque é o radical do objeto de sentar, um tronco de madeira. Esse eu adoro porque é um indicial de tempo e de presença humana que é incrível, porque ele foi afundando, afundando, afundando, mas na verdade fica sempre essa presença do homem que vai até lá.

Figura 81 - Donde estoy estoy a espearte. 2011.



Fonte: Acervo do autor (2015)

Quando eu estava fazendo esse projeto, eu fiz essa viagem para a Inglaterra e por isso tem vários da Inglaterra. Faz parte da cultura deles colocar bancos em lugares onde esse ente que se foi gostava de ficar, de visitar, que chama *memorial bank*. Eles fazem essas plaquinhas onde fica o nome da família, o nome do ente que se foi. “Uma homenagem a você.”; “Nunca te esqueceremos.”. Então tinha tudo a ver com o trabalho que eu estava fazendo. Foi sopa no mel. Foi muito bom, foi muito fácil e eu não me senti tão sozinho. Ao mesmo tempo, eu vi que o pensamento não era inédito e que não precisa procurar nada para ser inédito também. Precisa só ter uma coerência com a sua história, com a sua poética.

Latin lover chorando no avião, querendo ir embora. Esse é o projeto que detona o início do meu doutorado. São vários voos que eu faço. Eu fotografo os voos – não digo que seria do começo ao fim porque seria uma coisa insana. Se você

olhar no *site*⁹⁰, tem vários. Eu não falo: “esse é o voo tal”, pois não se trata de um projeto documental assim, vários voos, em horários distintos, que têm uma visualidade diferente, à noite, de manhã, fim de tarde. Tem vários aspectos imagéticos que detonam o grande conceito de tempo. Então, isso é um conceito clássico de fotografia e é uma animação, um *stop motion*, quando você vê isso. Eu vou desdobrando esses trabalhos e a primeira versão em que eu o mostrei foi essa versão que também fez parte dessa exposição *Desejo e Reparação*, apresentada no Museu de Arte de Londrina, em 2011, com curadoria do Eder Chiodetto. O nome da exposição *Desejo e Reparação* tem seus motivos, porque eu moro em Londrina desde 2000, sempre tive um desejo enorme de fazer um trabalho naquele espaço porque a arquitetura é incrível, projeto de Vilanova Artigas maravilhoso, porém é detonado. A minha reparação, nesse sentido, é a minha reparação com a cidade. Eu moro em Londrina, eu sou professor e todos os meus alunos ou muitos dos meus alunos veem trabalhos, mas a maioria não tem a oportunidade de ver um trabalho em matéria, fisicalidade, vê dessa forma, ou vê numa impressão, ou vê num catálogo, vê no *site*. Essa questão desse título *Desejo e Reparação* nada mais é do que isso, o meu desejo em fazer um projeto aqui e a minha reparação com a cidade. Eu sou um cidadão que moro aqui, habito aqui, e devo, como cidadão, dar minha contribuição ao cenário das artes visuais local.

⁹⁰ Vide: GHOMES, Rogério. **Photography**. Disponível em: <<http://rogerioghomes.com/indexhibit/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

Figura 82 - Voltando pra casa, 2011.



Fonte: Ghomes (2011)

A minha pesquisa de mestrado é a hibridação entre a arte e o *design* porque eu vivi esse problema a vida inteira. Eu estudei numa escola de *design*, mas o meu trabalho foi sempre a arte. Vários alunos que estão aqui, ou ex-alunos, acabam carregando essa minha característica ou têm mesmo essa característica também, ou tiverem essa inquietação também. Nós acabamos influenciando as pessoas. Desculpe-me, mas um tempo e você já perde isso. Mas eu posso compartilhar o que eu sei fazer ou a minha discussão. Aqui, esse mobiliário originalmente é projetado pela Lina Bo Bardi. É o encontro do *design* com um projeto de arte e aquelas imagens do avião que são impactantes pela cor. Eu acabo abrindo mão dessa cor quando eu faço a impressão num vinil transparente e aplico isso sobre vidro. Então perde totalmente a cor, ele fica totalmente aéreo, mas é a grande beleza do projeto que ele se integra na arquitetura de uma forma elementar.

Foram essas visitas ao museu, eu queria fazer alguma coisa. É essa inquietação que você já tem. Isso não vai acontecer do nada. Se você não tivesse essa inquietação, isso não iria acontecer. É estar no lugar certo, na hora certa e encontrar. Tantas pessoas já usaram e já viram isso e nunca usaram. É por isso que eu falo que a solução vem. A solução resolveu bem porque ela não é de agora, não foi um *insight*. “Vou colar aqui.” Já é a preocupação de muitos anos, essa relação do objeto, do *design* é a minha pesquisa de mestrado. Eu não estou ali ingênuo. Nem

RG

LS

um pouco ingênuo. Tem um olho, uma acuidade visual que você consegue fazer essa hibridação. “Isso conversa com isso.” Você conhece o espaço do museu, que é um lugar mais difícil, não tem parede. Não tem parede. Como? Ele é totalmente vazado e aí é que ficou a coisa legal. O Eder até na época comentou: “a exposição devia chamar assim, é uma exposição coletiva Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi e Rogério Ghomes”. Porque eu realmente vou lá e me aproprio. Isso é saber trabalhar uma instalação. É você saber dialogar com a arquitetura e com o espaço. Não é “ai, vou fazer uma instalação”, vou lá, levo cinco fotos e ponho no lugar. Se não houver sinergia verdadeira entre os meios, não rola.

Aí vai mostrando essa interação com a cidade. É uma vidraça enorme. Nós temos um projeto engavetado que é uma pena. Toda a fachada do museu, o projeto original é um grande avião entrando no museu, porém o Patrimônio Histórico do Paraná não autorizou. Ele ficou um projeto. Põe no livro, então não é? Porque está pensado. Traz a cidade para dentro do museu, a imagem conversa, é muito legal porque é uma interação e, dependendo do ponto de vista que você tiver, parece que não tem nada senão aqueles cubinhos de concreto.

Abdicou da imagem de uma forma absurda. Isso é ser professor de produção gráfica, saber meios de produção e impressão. Olha como a imagem se abstrai, dilui totalmente, integra-se e vaza com a cidade. A cidade vem para o museu. Dependendo, se você chega muito próximo, vira um nada. Dependendo da hora, muda a imagem, a luz muda.

Esse é um trabalho que se chama *Dobras*. Esse é um trabalho muito estimulado pela Juliana Monachesi. Há algum tempo ela vem demarcando essa questão dos títulos, desse *latin lover* – “Nossa, os teus títulos são coisas...” –, essa questão gráfica. O Uria Fassina começou como meu assistente quando estava no segundo ano de faculdade de Design e há 10 anos trabalha comigo. Toda a gráfica, toda a solução é ele que desenvolve para mim. Nós temos diálogos e soluções juntos. É uma questão gráfica, todos os espelhos, “todos precisam de um espelho para lembrar quem são” é espelhado. Então há uma lógica na gráfica que dialoga com o texto. É um percurso. São títulos de vários trabalhos que não têm mais imagem, que não estão nessa exposição. São só os títulos. É um percurso que você faz até chegar no “*donde estoy*” pela primeira vez, porque ele é montado dessa forma. O pensamento da curadoria foi: “você passou por tudo isso até chegar nessa nova solução”.

Figura 83 - Dobras, 2011.



Fonte: Arquivos do autor (2015)

O *Sinto saudade de tudo, inclusive de mim* é um dos trabalhos mais novos. É um trabalho que eu fiz em Foz do Iguaçu. Eu ministrei um curso lá no Parque Nacional do Iguaçu sobre imagem e turismo. Foi um desafio, porque fotografar Foz do Iguaçu sem tucano e sem arco-íris é meio difícil. A Juliana M. fará os complementos. Vamos ver. Ele é impresso em papel algodão, as dimensões são grandes, mas ele é uma abstração total. O grande pensamento foi: “Quem sou eu diante disso tudo?”. Quem já esteve em Foz do Iguaçu sabe que aquela força, aquela energia, aquela presença divina... Você fala: “Que foto eu vou fazer disso aqui?”. Não tem. Esse é um pensamento que eu tenho. É melhor comprar um livro de um cara que é local, que fotografa *la luna llena*, sabe? Tem o melhor tucano. Eu acho que imagem de turismo é um pouco isso. Essa é a minha visão. Eu prefiro comprar um livro ou um postal do local, eu faço alguns registros. Essa é fim da coleção, tem várias imagens sobre isso. Várias, várias, claro.

RG

JM

Figura 84 - Sinto saudade de tudo, inclusive de mim, 2011.



Fonte: Acervo do autor (2015)

E aqui mais desdobramentos. Eu estou desenvolvendo um trabalho com néon, que não tem mais imagem. Essa é uma intervenção, no Ateliê Aberto para o projeto R.U.A. – ruídos urbanos amplificados. Eu tenho uma relação com Campinas porque, nessa virada do acidente para a minha sobrevivência, eu passei um ano em Campinas. Eu tenho vários amigos lá e essa turma do Ateliê Aberto acabou sendo a minha turma. No néon, faz todo sentido o “nunca me lembro de esquecê-lo”, porque o neon fica meio piscando, apagando. É um projeto de uma intervenção urbana com várias frases em várias edificações. Essa é a primeira. São trabalhos recentes.

Figura 85 - Nunca me lembro de esquece-lo 2012



Fonte: Acervo do autor (2015)

4.10 FOTOGRAFIA: MOVENDO FRONTEIRAS A GOLPES DE LUZ - EDER CHIODETTO

Prevendo já que haveria uma carga grande de debates, de reflexões, de teoria, eu resolvi trazer pra cá um painel de muitos trabalhos de fotografia brasileira contemporânea. Muitos desses trabalhos, aliás, todos os que eu vou mostrar aqui participaram de algumas exposições que eu fiz, notadamente de duas, que é *Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira*, que foi exibida em 2011, no SESC Belenzinho, em São Paulo, com 54 artistas; e a outra exposição foi um desdobramento da exposição *Geração 00*, o documentário *Imaginário*, que eu mostrei no ano passado, na Oi Futuro, no Rio de Janeiro, que foi um trabalho de nove artistas.

Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira partia de uma premissa que guarda uma ressonância que a Juliana Monachesi falou aqui da exposição dela de 2004, no SESC Pompeia, *Fotografia Dissolvida*, e que também guarda ressonância com as que o professor Rubens Fernandes também falou aqui, da fotografia

EC

JM

expandida, ou que o Tadeu Chiarelli defendeu a fotografia contaminada⁹¹ e por aí vai. Nós criamos – fomos criando – esse território para falar dessa fotografia que foi se desdobrando e que eu resolvi fazer um balanço da década, da primeira década desse século. Então, *Geração 00* tinha só trabalhos produzidos entre 2001 e 2010, que era justamente o momento em que tinha uma cristalização da sacudida que a fotografia digital deu no panorama da fotografia em escala global, mas também do surgimento da internet, do recrudescimento da circulação das imagens. Mas não só isso, a facilidade do uso da fotografia, a partir da digital, também contribuiu para trazer para ela muitos artistas, por exemplo, que não se utilizavam de fotografias e que passaram a usá-las nos desdobramentos dos seus trabalhos. Além desse campo artístico, experimental, *Geração 00* falava também de como essa revolução digital impactou o fotojornalismo, o fotodocumentarismo, então tinha esse desdobramento também.

A discussão sobre manipulação, veracidade e banalização da fotografia, que dominou a última década, levou a um grau de reflexão que resultou, ao final, em mudanças profundas tanto no campo experimental e artístico, quanto no documental, inclusive tornando mais tênue o limite entre esses campos. Esse é um ponto muito importante que nós vamos ver em alguns trabalhos aqui que eu acho fundamentais para se pensar nesse campo de convergências que o Rogério Ghomes nos propôs. A crise anunciada gerou, na verdade, um fecundo laboratório de experimentações. Essa é a minha crença.

É muito engraçado... Essas mudanças comportamentais, tecnológicas, que geram todas essas novas motivações dentro da linguagem. Sempre aparecem aqueles “arautos” do fim do mundo: “É o fim da fotografia!”. Eu lembro que uma vez eu fui entrevistar um dos maiores *printers* de fotografia analógica, lá em São Paulo, que é o Silvio Pinhatti. Eu cheguei lá e ele estava desconsolado. Eu fui entrevistá-lo justamente sobre essa mudança da fotografia analógica e como isso iria acontecer na “cópia”. Ele falou: “Eder, a partir de agora, tecnicamente, podemos falar de fato que a fotografia acabou, a fotografia como matéria. Porque um jato projetado sobre uma superfície pra gerar uma imagem, tecnicamente, é gravura, e não fotografia; o pigmento sobre o papel. A fotografia, na acepção da palavra, é aquilo, é uma luz emulsionando um papel que tem prata, então a imagem se forma de dentro para

⁹¹ Exposição Fotografia Contaminada, realizada no CCSP Centro Cultural São Paulo em 1994.

fora, e não de fora para dentro como é agora.” Enfim, todo esse debate acirrado, essa crise anunciada, na verdade, eu acho que só contribuiu para expandir o repertório da fotografia; e não é à toa que estamos aqui discutindo-a por tantas matrizes.

A primeira década desse século trouxe, por diversos motivos, mudanças profundas na relação do homem com as imagens fotográficas. A expansão e otimização das câmeras digitais, da internet e da telefonia celular, aliada à percepção mais clara, inclusive para o grande público, de que qualquer fotografia tem em sua trama porções semelhantes de realismo e ficção, foram alguns dos novos fatores que pautaram essa nova fotografia no Brasil e no mundo, e essa questão dos artistas que chegaram à fotografia.

EC
LS
ML
GB

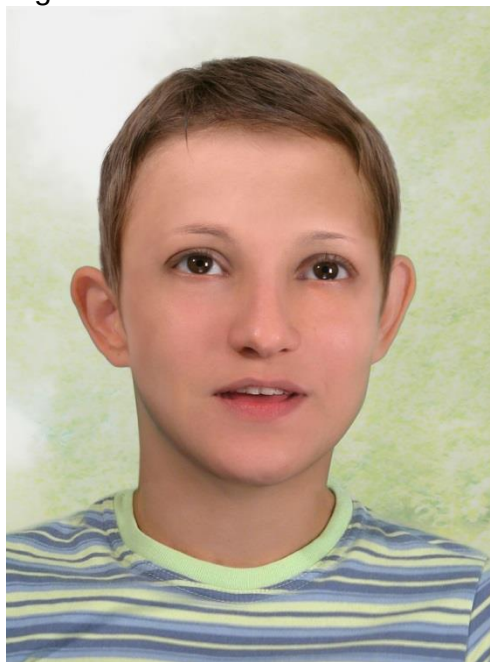
4.10.1 Dê Forma, (2005-2010), de Gisela Motta e Leandro Lima

Essa é uma dupla de artistas, a Gisela Motta e o Leandro Lima. São artistas da Galeria Vermelho e que é um trabalho que, quando eu conheci, me deixou muito sobressaltado, muito excitado com a ideia do trabalho. Então podemos ir vendo essa galeria de fotos de adolescentes. Vocês acham que tem algo de errado aqui? Esses adolescentes são filhos que não existem. “Como assim?” A Gisela Motta e o Leandro Lima tiveram essa ideia de pedir para casais, ou pessoas que têm grande afinidade, namorados, casados, ou amigos de grande afinidade... Perguntavam se eles gostariam de ter um filho e, quando eles perguntavam, as pessoas diziam: “Sim, eu teria um filho com essa pessoa”. Então, eles convidavam essas pessoas para “terem” o filho, muitas vezes pessoas que já se casaram um pouco mais velhas, já fora do período de fertilidade, ou casais gays, ou pessoas que são muito próximas, muito amigas, mas que não transam, logo não teriam um filho de fato. Eles convidaram esses casais para irem até a casa deles e fazer uma espécie de pré-natal, que era uma conversa sobre essas afinidades, e ali mesmo eles produziam um retrato de cada um dos dois. Um retrato como um 3x4, com fundo neutro. Só pediam para, quando houvesse um homem no casal – porque tem filhos de casais de lésbicas –, fazer a barba, porque poderia atrapalhar no processo da “fertilização”. Com esses dois retratos, eles falavam: “Olha, vocês podem ir embora. Quando

“nascer”, nós avisamos.”. E era uma gestação que não tinha um tempo previsto. Não era de nove meses, necessariamente.

Eles ficavam trabalhando nesses retratos com técnicas de rejuvenescimento, com Photoshop e outras ferramentas – muitas ferramentas que eles iam pesquisando e tal. Eles rejuvenescem então as duas pessoas até uma idade aproximada de uns 13 ou 14 anos, no máximo. Passado esse processo, eles fundem os dois retratos e passam a fazer alguns acertos da anatomia para que não fique nada muito bizarro e, assim, nasce o filho. Aí, eles pintam o fundo, criam uma roupa – com cara de adolescente – e está “feito” o filho. Eles te chamam, entregam o retrato do filho, que é cópia única. O filho é único. Eles são da Galeria Vermelho e é um trabalho que não é comercializado. Eles têm apenas uma PA (prova de artista), mas que para eles é uma foto da foto, como um pai que guarda uma 3x4 na carteira. Então eles têm uma cópia que eles usam para exposições, mas não é um trabalho comercial. Não se vende o filho dos outros, não é? Mas é um trabalho que me deixou paralisado quando eu vi. Primeiro, porque tem uma traição bastante grande à tradição da fotografia ou daquilo que concebemos como fotografia, que é o flagrante de um espaço-tempo, a interrupção de um dado instante do fluxo temporal. Essa é uma fotografia que não está ancorada nesse tempo. Pelo contrário, ela se projeta, mais ou menos, como se fosse uma antevisão de um futuro, de uma possibilidade. Mais do que isso, para quem é pai de um desses “filhos” – e eu conheço vários casais –, a última vez que eu falei com eles, eles já tinham feito 16 filhos. Esse que vocês estão vendo na tela é o meu filho. É o meu filho com uma grande amiga minha, a Marta Bogéa, uma arquiteta que trabalha comigo em vários trabalhos expositivos, e com quem eu tranquilamente teria tido muitos filhos, não fosse ela casada já duas vezes e com três filhos. Esse filho está lá entre os meus porta-retratos, onde estão minha mãe, o meu pai, as minhas sobrinhas, e está o meu filho ali também, que é meu filho único, inclusive.

Figura 86 - Dê Forma: Gisela Motta & Leandro Lima, 2010.



Fonte: Lima (2011)

Mais do que essa “sacadinha” do “agora rejuvenesce”, tem uma questão simbólica muito intensa nesse trabalho. Eu já soube de casais que tiveram uma crise por conta disso, casais que se separaram e foi uma discussão calorosa por sobre quem leva o “filho”, como é na vida de qualquer um que tem um filho e que tem a opção de ter um filho de carne e osso. Mas o fato é que todo dia eu acordo e esse filho está me olhando. Tem alguém! Tem alguém e tem sobretudo a imanência de uma relação com uma pessoa que eu prezo muito e que está eternamente conectada a mim agora. Dentro das nossas convergências, essa fotografia que se projeta para o futuro, essa antevisão, eu acho que é um trabalho muito forte.

4.10.2 Ilha (2011), de Bruno Faria,

Esse é o trabalho Ilha, do Bruno Faria – ele é um artista de Recife. Essa imagem que é justamente da exposição *Geração 00*, em que o Bruno faz uma instalação. É um trabalho que eu gosto muito de ver por certa impertinência dele.

Figura 87 - Ilha, 2011.



Fonte: Faria (2011)

Essas aqui são revistas que são muito comuns – anúncios de condomínios – e todos nós conhecemos esses anúncios e panfletos de condomínios. “Paraíso na Terra, venha morar a 5 minutos do Parque X, do metrô tal.” E tudo é perfeito, tudo funciona. Aí, vêm aquelas imagens, muitas dessas imagens vêm com aquela família feliz, tomando café da manhã na varanda, o cachorrinho, aquela coisa meio propaganda de margarina. O Bruno Faria fez esse trabalho, em que ele pega essas revistas que são anúncios de novos condomínios, ele recorta os prédios de uma das páginas, mas não recorta a base, levanta esses prédios e vai criando essa ilha da fantasia. Nada mais é do que a publicidade com suas artimanhas de sedução para ativar o consumismo, e a casa própria é o sonho maior da classe média, e por aí vai. É muito interessante que esses condomínios não existem quando eles fazem essas propagandas, então é tudo uma projeção, uma arte gráfica. Só que é uma arte gráfica que deseja arduamente ser uma fotografia, porque precisa ter o maior grau de veracidade possível para seduzir o comprador. “Você vai morar aqui! Vai ser exatamente assim!” Eu gosto muito dessa imagem que não é fotografia, mas que se traveste de fotografia, e o Bruno se apropria de uma forma muito feliz. Ele cria essa cidade, inclusive com uma topografia, que são as próprias revistas, e ele vai dando esse adensamento. É um trabalho muito artiloso.

4.10.3 Série Museus L’Orangérie Fotografia Esvaziada (2008), de Roberta Dabdab

A Roberta Dabdab faz esse trabalho, que alguns artistas começaram a trabalhar a partir do arquivo digital. Ela trabalha o que ela chama de “estética de esvaziamento”, em que ela rouba informação desse arquivo e depois ela abre esse arquivo de tal forma que ele – o tecido desse arquivo – é todo esgarçado, e aí

EC

ML

revelam-se os pixels formadores dessa imagem e as informações cromáticas embutidas neles.

Figura 88 - Museu L'Orangérie Fotografia Esvaziada, 2008.



Fonte: Iconica (2015)

Aqui é o trabalho do Museu L'Orangérie, que ela fotografou lá em Paris. E o que acontece? A Roberta, inclusive, veio do fotojornalismo e depois ela entra nesse campo mais experimental. Aqui é muito interessante porque, durante o mestrado, ela acabou chegando numa formatação do trabalho em que ela usa um texto que é como se fosse a legenda de um jornal, porque jornais costumam fazer aquela legenda que é pra cego, não é? Repete aquilo que está muito evidente na imagem. Mas é uma estratégia do jornalismo para que a gente não depreenda outros símbolos daquela imagem que não aquela informação que o jornal quer passar, mas nem sempre consegue. Aqui, por exemplo, ela coloca o texto: “Pessoas observam a obra impressionista *Le Nuage*, sentadas no banco central do Museu L'Orangérie”; e a outra: “Mulher fotografa homem em frente às gigantescas *Ninféias de Monet* no Museu L'Orangérie”. Fez algum sentido? Então o que é que acontece? Ao esvaziar os arquivos, ao tirar a informação, ela sequestra essa informação, mas nos devolve, em parte, no texto. Então esse trabalho fica vagueando ali, entre uma informação pictórica e a textual. E aí é um trabalho de contemplação. Justamente o que ela consegue é que nós dediquemos um tempo a essa imagem, que, na contemporaneidade, nós já não dedicamos mais, na nossa velocidade e na nossa sede infinita de consumo de imagens diante de uma tela de computador, por

exemplo. Então ela esgarça esse tecido pra justamente questionar o nosso grau de apreensão das imagens.

4.10.4 Fotomódulo (2009), de Tony Camargo

Fotomódulo, do Tony Camargo, um artista de Curitiba. Se é para falar de convergência, esse é um excelente trabalho, porque aqui temos fotografia, *performance*, pintura, escultura, tudo na justa medida, e autorretrato também. Eu gosto muito dessa série do Tony Camargo porque ela lida com a banalidade do cotidiano, com o gestual. Ele, na verdade, é pintor de formação – e é um ótimo pintor –, e quando ele se apropria da fotografia é para falar de pintura. Aliás, nós temos aqui boas conexões com outros artistas. Então, ele falou para mim: “Eder, para mim, as bexigas que eu uso nesse trabalho são a tinta”. Eu gosto muito dessa tensão da iminência delas explodirem e romperem o quadro. É um trabalho que tem uma tensão que eu gosto muito. Quando ele quebra, inclusive, o horizontal ou o quadrado e cria essa forma, rompendo com o formato tradicional – tanto da pintura, quanto da fotografia –, criando esse campo escultórico, o trabalho ganha um desdobramento muito curioso.

Figura 89 – Fotomodulos, 2010.



Fonte: Pipa (2015)

4.10.5 Série Museu de História Natural (2009-2010), de Daniel Malva

A série *Museu de História Natural*, do Daniel Malva, que é um artista de Ribeirão Preto, morando em São Paulo. O Daniel cria câmeras. Ele é um filhote completo de Vilém Flusser (1985), o teórico que, entre tantas coisas, nos instiga a desprogramar o aparelho, a não sermos meros funcionários do engenheiro que determinou os parâmetros de funcionamento da câmera. Ele diz que, se você quer romper com isso, você deve agir dentro do aparelho e desvirtuá-lo na representação, e o Daniel faz exatamente isso. Então, ele tem, se eu não me engano, cinco câmeras digitais em que ele entrou no sistema das câmeras e mudou completamente a forma como ela lê a cor. Ele vai batizando as câmeras. Tem uma que ele chama de algo como se fosse um filme AGFA dos anos 1970, porque as cores vêm todas muito rebaixadas, com aquela cara de anos 1970. Essa [foto] aqui é uma que ele adaptou e, além de ter mudado o registro interno do sistema da câmera, ele acoplou uma lente com tampa de xampu. É legal porque é um maquinário maluco, mas que resulta em imagens muito tênues, silenciosas. Aqui no *Museu de História Natural*, ele usa essa lente com tampa de xampu e essa imagem, por exemplo, que é o Coração de Baleia, ele amplia para um tamanho natural, que é 80 x 80 cm, que é exatamente a proporção do coração da baleia e que é uma imensidão.

Figura 90 - Série Museu de História Natural, 2009-2010.



Fonte: chiodetto (2015)

Eu a coloquei bem no centro da exposição, como se fosse o batimento cardíaco da exposição. O batimento cardíaco da exposição estava centrado nela. E aí vai seguindo o *Museu de História Natural* dele com um olhar por esse prisma. São imagens muito marcantes e muito bonitas.

4.10.6 Série Retrato Íntimo (2003), de Cris Bierrenbach

A série Retrato Íntimo, da Cris Bierrenbach, que é uma artista das que eu mais acompanho como curador, como pesquisador, é um trabalho que eu acho incrível. Arriscaria até que foi ainda pouco reconhecido como deveria. São aquelas coisas que sabemos que tardiamente vão vir à tona e que vai ser uma grande explosão, como ainda não foi. Um dos eixos mais fortes do trabalho dela é o uso do corpo feminino na mídia, por exemplo. E rimar amor com dor é algo que ela faz com muita propriedade. Aqui são radiografias dela própria. Ela muitas vezes trabalha com

EC

ML

autorretrato. Então aqui são radiografias dela própria onde ela inseriu, de fato, esses objetos no corpo. Isso não é montagem. Isso não é colagem. Ela envolveu esses objetos em parafina e combinou com um laboratório de radiografia e conseguiu fazer esse trabalho.

Figura 91 - Retrato Intimo, 2003.



Fonte: Bierrenbach (2015)

4.10.7 Giganto (2011), de Raquel Brust

Giganto, trabalho da Raquel Brust, uma artista de Porto Alegre, no qual ela fez uma série de instalações na cidade de São Paulo. E foi curioso porque foi logo depois da lei Operação Cidade Limpa, que na gestão anterior um malfadado prefeito passou por lá. Mas esse projeto até que foi bom, deixamos de ter *outdoors* na cidade de São Paulo. Teve uma limpeza visual na cidade que fez muito bem. Ela surgiu com essa *Giganto* e ela instalou em vários lugares na cidade, porque ela tinha ganhado um edital. Em parte, ela conseguiu permissão para colocar em alguns lugares e, em parte, ela invadiu e fez o trabalho. Mas tinha, por exemplo, debaixo do Minhocão, que é um lugar por onde a cidade inteira passa, e em algumas praças, como a Praça Roosevelt. E aí o que ela fazia? Ela pegava pessoas comuns da cidade, geralmente pessoas bem simples, ou pessoas ocultas da cidade, pessoas

que nunca estarão na ribalta. Ela traz essas pessoas para esse primeiro plano, criando imagens gigantescas, como a desse senhor.

Figura 92 – Giganto no Minhocão, 2008.



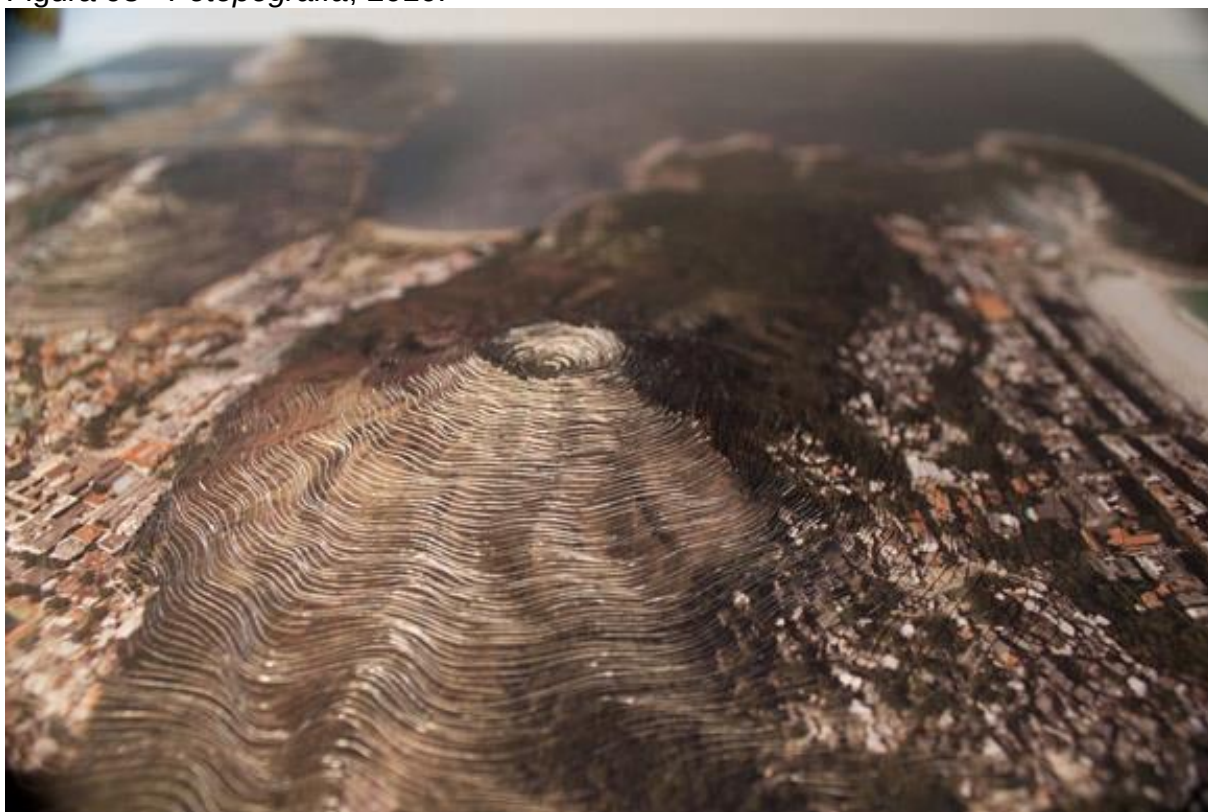
Fonte: Giganto (2015)

Essa é uma das pessoas do bairro, das que ela foi entrando nas casas e conhecendo as pessoas, fez esse retrato e deu a ele essa potência. É tão interessante, porque nós estávamos acostumados a ver nos outdoors as grandes modelos, as “Giseles” e as “Naomis”, e, de repente, elas são tiradas por uma questão da cidade e quem passa a ocupar esses lugares são as pessoas comuns. Essa é a senhora que fica bem em frente àquele outro. Então ficava muito lindo isso na rua. Tinha uma dimensão muito bonita e os dois têm um olhar muito bonito, parecia um casal de namorados se olhando, um de cada lado da rua. Essa é a instalação que ela fez na escada de acesso ao SESC Belenzinho. Tinha essa mão que recebia as pessoas.

4.10.8 Fotopografia (2010), de Rodrigo Torres

Mais um trabalho de um jovem artista do Rio de Janeiro, Rodrigo Torres, que também é um artista – como muitos daqui, aliás – que transitam por muitas linguagens. Essa questão da convergência que estamos falando aqui. Os fotógrafos de verdade mesmo, como o Cristiano Mascaro gosta de dizer, os fotógrafos mesmo muitas vezes têm certo preconceito desses artistas que falam: “Eu não sou fotógrafo. Eu uso a fotografia.”; o que é uma grande besteira, ficar colocando em caixinhas quem é o que e como faz o quê. O importante é se expressar e usar a linguagem como for. O Rodrigo Torres não é fotógrafo e ele faz um uso exímio da fotografia.

Figura 93 - *Fotopografia*, 2010.



Fonte: Torres (2010)

Ele se utiliza do Google Earth, como o Felipe Cama, que a Juliana Monachesi⁹² mostrou. A discussão dele é... Nós passamos a entender um mundo cada vez mais pela tela bidimensional do computador. Nós nos relacionamos uma boa parte do dia – senão a maior parte do dia – com as pessoas e com o mundo

⁹² No Seminário Campo Expandido: a convergência das imagens apresentou a palestra Novas abstração e novas mídias, onde comentou sobre os artistas que se relacionam com a fotografia por caminhos da pintura de uma forma em geral e outras mídias.

pela tela. Ou seja, nós estamos, de certa forma, fraturando a potência tridimensional do mundo. Então, ele faz esse trabalho em que ele coloca a câmera do Google Earth em algum lugar do mundo que lhe interessa e passa a fazer muitas fotos desse lugar. Nós sabemos que o arquivo que é gerado por esse tipo de fotografia tem uma resolução muito pequena, então ele faz cerca de duzentas ou trezentas fotos para mapear esse lugar, emenda essas fotos e tem uma “fotona” de um lugar.

Aqui, por exemplo, é um vulcão na Itália ou alguma coisa assim. Ele obtém essa imagem da superfície fotografada de cima pra baixo, uma planta, e pega montanhas, vulcões, prédios e o que tem volume e restaura o volume dessas coisas, cortando com tesourinha, colando com cola – escravizando a namorada para fazer isso junto com ele, todo mundo precisa de uma namorada assistente –, e, assim, ele vai restaurando essa tridimensionalidade.

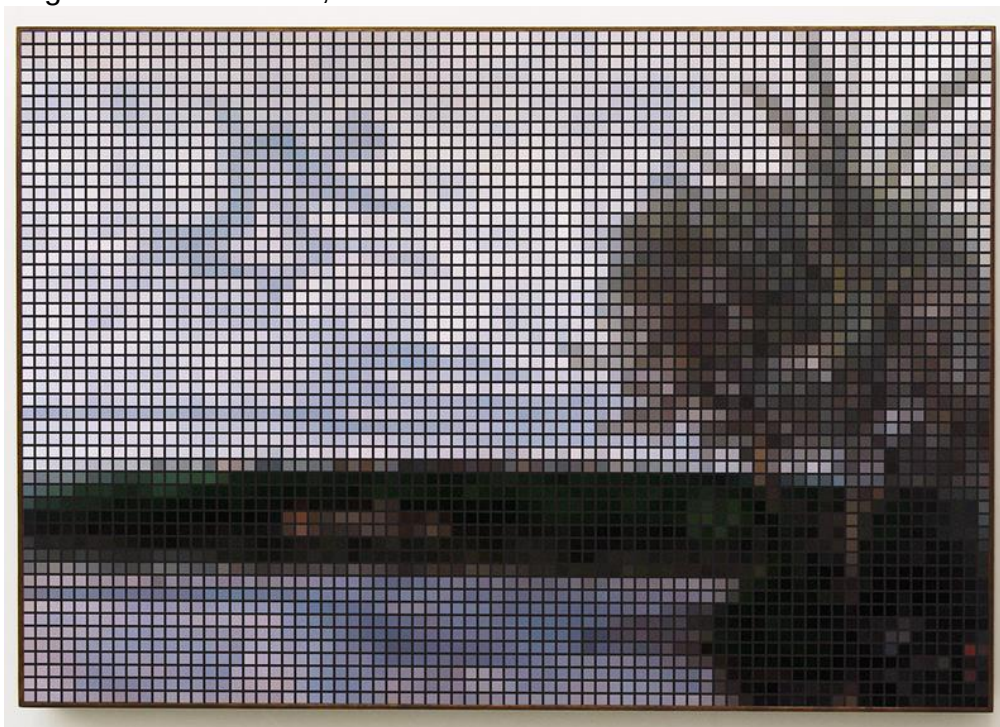
Mais um ponto coincidente, que é o Felipe Cama, um trabalho mais ou menos próximo do que a Juliana Monachesi comentou, mas que tem uma inversão porque naquele ele finaliza com a pintura. Aqui, não. Aqui, ele finalizada com a amálgama entre fotografia e pintura.

O trabalho se chama *After Post*, porque se refere ao Franz Post, o pintor que passou por Pernambuco, Olinda, quatrocentos e tantos anos atrás, fazendo gravuras e pinturas da região e que é um dos maiores patrimônios iconográficos do Brasil, porque daquela época temos pouca coisa. E aí ele faz o quê? Ele pega essa paisagem que o Post pintou naquela época e vai procurando na internet, nos sites como Flickr, fotografias de amadores, pessoas que fotografaram esse mesmo lugar. Ele justapõe uma imagem com a outra, só que ele usa aquela placa lenticular. Sabe aquela que você olha de um lado e é uma imagem, e passa é outra, e do outro lado, ela vai mudando? Numa hora você vê a fotografia do amador e, no outro extremo, você vê a do Franz Post. Quando você vê de frente, você vê a junção das duas. É um trabalho muito interessante porque reúne essa imagem que eu falei, que é um patrimônio iconográfico importantíssimo – o preço, nem tem, é valiosíssimo –, com uma fotografia absolutamente mundana, que não tem nem autor, e que está jogada ali na rede, para qualquer um se servir dela.

EC

JM

Figura 94 - *After Post*, 2010.



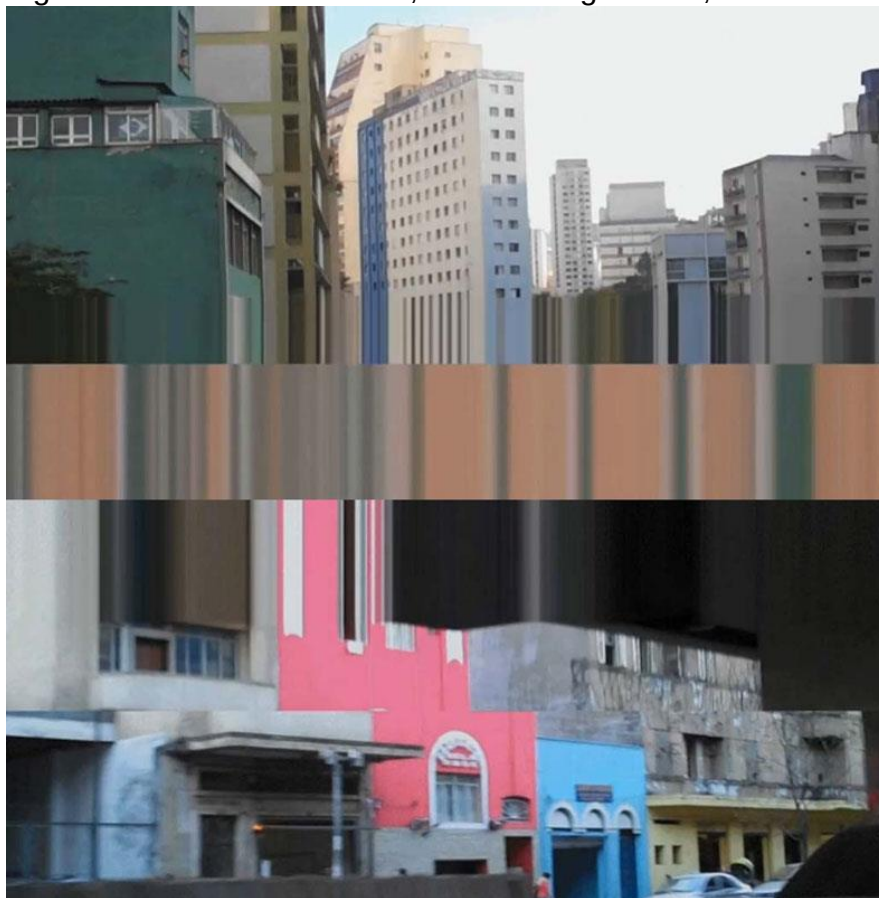
Fonte: Cama (2015)

É muito legal como ele faz essa junção entre esses dois ícones, gerando uma imagem que é bastante tensa. Aqui é Ipojuca, que é uma localidade. Aqui nossa visualização fica muito pobre porque nós não temos esse jogo especular que ele cria com a placa lenticular. Você passando por ela é um pouco do trabalho do Cruz-Diez, guarda um pouco da ressonância da arte cinética.

4.10.9 Cinema Lascado (2010-2011), de Giselle Beiguelman, vídeo em looping

A Giselle Beiguelman, que passou aqui, eu não sei se ela mostrou esse trabalho para vocês, o *Cinema Lascado*, que é o um trabalho que eu adoro. Ele é justamente as traquinagens da “dona Giselle”, em que ela abriga dois aparelhos. É um trabalho que eu gosto muito porque fala um pouco da sociedade de consumo dos eletrônicos. O nosso aparelho celular que hoje é o máximo, daqui a seis meses nada funciona, está pesado, temos que trocar pelo modelo x, y, z. Aqui ela pega uma câmera de vídeo da década de 1980 com um programa de outro aparelho e os dois não conseguem dialogar e criam várias distorções. Isso, na verdade, é um vídeo em que ela fez saídas em *prints*.

Figura 95 - Cinema Lascado, Giselle Beiguelman, 2010-2011.



Fonte: Beiguelman (2010)

Ela chama de *Cinema Lascado* porque é justamente essa incomunicabilidade entre dois aparelhos que deveriam dialogar, porque estão falando da mesma linguagem, mas, por conta dessa necessidade do consumo, da indústria, da necessidade de criar novos produtos, que todos nós vamos lá e pagamos cada vez mais e que vira essa loucura, que vira esse lixo eletrônico e que depois vai para esses países e que todo mundo morre contaminado. Aí está uma das pontas do trabalho. Todo esse trabalho foi feito no Minhocão, em São Paulo, que por si só já é uma aberração – como ele divide a cidade em duas partes.

4.10.10 Pluracidades (2006-2010), de Guilherme Maranhão

Aqui tem o Guilherme Maranhão, que também é, de certa forma, um filho da Giselle Beiguelman. Ele vai trabalhar muito próximo desse conceito da Giselle de reativar esse lixo eletrônico que nós criamos. Então, aqui tem uma rua lá de São Paulo, a rua Santa Ifigênia, que é a rua dos eletrônicos. Você pode ir lá e comprar

muitas coisas, entre elas, *scanners* que já foram abandonados, que não estavam funcionando e que quebraram. Aquela coisa, quebra rápido e é mais fácil comprar uma nova do que mandar arrumar.

Figura 96 – Pluracidades, 2006-2010.



Fonte: Entler (2011)

O Guilherme Maranhão é o “lixeiro eletrônico” que vai lá e compra um *scanner* a R\$ 10, R\$ 15, os caras dão. “Vai lá, leva esse lixo daqui!” Ele pega o sensor do *scanner* – ele é meio Professor Pardal, ele constrói câmera, faz várias maluquices – e, depois de um ano, ele conseguiu instalar esse sensor numa câmera

digital. Ele vai para a cidade com essa câmera para fotografar, na verdade, escanear a cidade, forçando um diálogo entre o sensor do *scanner* e o CCD da câmera. Então, ele grava o quê? Cada foto que ele faz é uma linha e, na sequência, junta todas essas linhas que foram feitas nessa visão da cidade. Segundo ele, é o último suspiro desse lixo eletrônico, olhando de uma forma rebelde e revoltada para essa cidade que o usou até exauri-lo e o jogou no lixo. Essa peça é belíssima, ela tem dois metros e meio de altura, ela tem uma envergadura incrível. É muito legal porque resulta numa cidade em que, por essa formação das linhas, vai eliminando muita informação, e criando informação nova, ruidosa e cria uma cidade paralela à cidade dada.

4.10.11 Polaroides (in)visíveis (2005-2011), de Tom Lisboa

Aqui, mais um paranaense que estava presente na exposição *Geração 00*. São as *Polaroides (in)visíveis* do Tom Lisboa. Ele faz esse *insigth specific* em que ele vai, através dessa *Polaroide (in)visível*, fazer uma espécie de foto, induzir você a fazer a sua fotografia, com uma frase que chama a atenção para alguma particularidade da paisagem em que, ao olhar, você completa esse circuito. Essas foram as instalações que ele fez lá no SESC Belenzinho, espalhou-se por toda a unidade, independente do espaço expositivo.

Figura 97 - Polaroides (in)visíveis 2011.



Fonte: Lisboa (2015)

4.10.12 Documental Imaginário

A exposição *Documental Imaginário* já tinha um embrião dele dentro do *Geração 00* e que, depois, num edital que eu ganhei lá na Oi Futuro, eu resolvi dar uma ampliada nele e também pensar um pouco mais as suas razões. Essa própria nomenclatura já é um pouco paradoxal. Como ser documental e ser imaginário? Mas é justamente sobre esse paradoxo que eu queria falar.

Então aqui eu trago um pouco desse contexto que ele passa, segundo a minha acepção. Eu sou um curador conhecido por algumas exposições polêmicas, as quais eu prefiro correr alguns riscos a ficar reprisando o que já foi dito. *Geração 00* gerou bastante polêmica porque as pessoas tendem a achar que só esses fotógrafos representam a fotografia brasileira na primeira década do século e tal. Claro que não! A gente faz um trabalho de amostragem ou, como eu costumo dizer, de linhas de força para serem pensadas a partir delas, e o número de artistas é dado pela dimensão do espaço expositivo e tantas outras questões. Mas mesmo a ideia de classificar uma geração a partir de determinados conceitos, tudo isso é muito poroso. É para gerar reflexão. Nós não estamos fechando questão e colocando isso de uma forma hermética. Afinal de contas, estamos falando de arte e nada é tão racional e definitivo. Estamos Tateando questões no escuro e propondo uma reflexão a partir disso. Mas é da nossa natureza gerar polêmicas e incompreensões. A partir daí, eu dou alguns conceitos.

Se formos pensar nos fotógrafos europeus que chegam ao Brasil, uma boa parte, em função da Segunda Guerra Mundial, começa a sair da Europa e chega aqui, no “Paraíso Tropical”. Eles já vêm dos eco-modernistas, dos ecos das vanguardas europeias com pensamento bem mais desenvolvido em relação a nós no que toca a fotografia, a questão documental. Então, fotógrafos como Gautherot⁹³,

⁹³ Marcel André Félix Gautherot (Paris, França, 1910 - Rio de Janeiro, RJ, 1996). Fotógrafo. Realiza inicialmente estudos de arquitetura, passando depois a se dedicar à fotografia. Vem para o Brasil em 1940. O interesse pelo país fora despertado pela leitura do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (1912-2001). Após uma breve passagem pela região amazônica, se fixa no Rio de Janeiro. Realiza trabalhos de documentação fotográfica para o recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Aproxima-se de intelectuais e arquitetos brasileiros, com quem trabalha com frequência, produzindo séries documentais sobre a nova arquitetura no Brasil.

Pierre Verger⁹⁴, Jean Manzon⁹⁵, que vieram trabalhar aqui na mídia brasileira, na revista O Cruzeiro... A própria Claudia Andujar⁹⁶, que chega um pouco depois, e outros vão impactar muito essa produção, revista Realidade, revista O Cruzeiro, e introduzir ali um documentarismo com fotografias construídas muitas vezes até com questão ética discutível, como o Jean Manzon fazia muito, por exemplo, e vão contaminar boa parte dos fotógrafos daquela época, como Flavio Damm⁹⁷, José Medeiros⁹⁸, e por aí vai. Só que, quando temos o período militar, acontecem duas coisas. Na exposição que eu estou fazendo no Instituto Tomie Otake, a partir da coleção *Itaú de fotografia*, a nossa produção de caráter mais experimental, mais onírico, que está discutindo questões mais internas ao jogo fotográfico, cai num refluxo muito grande. Assim, como esse documentarismo um pouco mais livre, um pouco mais subjetivo, também refreia e entra no lugar uma fotografia muito mais objetiva, discutindo identidade nacional, o Brasil profundo. Então é o período das viagens para a Amazônia, para descobrir um Brasil ainda mais recôndito e para fugir de questões que a ditadura não queria que abordássemos. Temos um arrefecimento desse experimentalismo e surge, nos anos mais recentes, uma produção mais

⁹⁴ Pierre Edouard Léopold Verger (Paris, França, 1902 – Salvador, BA, 1996). Fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, no Brasil. Ele realizou um trabalho fotográfico de grande importância, baseado no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes. Além disto, produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas, voltando seu olhar de pesquisador para os aspectos religiosos do candomblé e tornando-os seu principal foco de interesse

⁹⁵ Jean Manzon (Paris, França 1915 - São Paulo SP 1990). Fotógrafo e cineasta. Jean Manzon inicia sua carreira atuando como repórter fotográfico da revista francesa Paris Soir. Em 1938, integra também a equipe da Match, periódico francês de grande tiragem. Viaja para o Brasil em 1940, fixa-se no Rio de Janeiro, onde atua em publicações dos Diários Associados, principalmente na revista O Cruzeiro, e depois na revista Manchete. É considerado por alguns estudiosos o responsável pela renovação do fotojornalismo brasileiro com a série de ensaios fotográficos que realiza para O Cruzeiro.

⁹⁶ Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça 1931). Fotógrafa. Vive na Hungria e depois nos Estados Unidos. Transfere-se para São Paulo em 1957. Dedicar-se à fotografia e trabalha para publicações nacionais e internacionais, como as revistas Realidade, Claudia e Life. Também leciona fotografia em vários cursos, entre eles o do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Na década de 1970, compõe a equipe de fotógrafos da Realidade e realiza ampla reportagem sobre a Amazônia.

⁹⁷ Flávio Silveira Damm. (Porto Alegre RS 1928). Começa como auxiliar de laboratório do fotógrafo alemão Ed Keffel, que se refugia do nazismo em Porto Alegre, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945); passa a fotografar para a Revista do Globo, em 1946. Obtém a consagração profissional no ano seguinte, ao realizar as primeiras fotografias de Getúlio Vargas em sua fazenda após seu afastamento da presidência da República, o que lhe vale um convite para integrar a equipe da revista O Cruzeiro, no Rio de Janeiro.

⁹⁸ José Araújo de Medeiros (Teresina PI 1921 - L'Aquila, Itália, 1990). Fotógrafo. Começa a fotografar por volta de 1937 como amador, em sua cidade natal. Em 1939, transfere-se com a família para o Rio de Janeiro, onde trabalha como funcionário público na Companhia de Correios e Telégrafos e no Departamento Nacional do Café. Paralelamente, retrata artistas em um estúdio montado em casa e atua como freelancer para as revistas Tabu e Rio. Em 1946, o fotógrafo francês Jean Manzon (1915 - 1990) o convida para integrar a equipe da revista O Cruzeiro, onde permanece até 1962.

vigorosa. Dentro do documentarismo, começamos a perceber – no meu ponto de vista – o bem que tem feito para essa fotografia documental essa interação com essa fotografia contaminada, expandida, dissolvida, que criou, na verdade, uma distensão, uma possibilidade de você incorporar cada vez mais a sua subjetividade ao registro documental e também levá-las às raias da ficção, porque cada vez mais a gente não quer aquele documentarismo que é um “dedo-duro” para uma realidade. “Isso é assim!” Nada é assim! Tudo é dialético. Tudo é um ponto de vista. Aquele velho papo. Então eu fico muito feliz com esse *Documetal Imaginário*, que é o que eu tenho pesquisado, mostrado e acompanhado alguns fotógrafos, que boa parte deles veio do fotojornalismo e começou a atravessar essa calçada de forma muito interessante. Essa incorporação que vai tratar o não visível, as parcelas subjetivas, as sensações, a imaginação.

A ambiguidade, a contradição, a contemplação e a dúvida se apresentam no quadro na forma de luzes e uma paleta de cores originais obtidas na negociação entre domínio técnico e conceito, resultando em narrativas pulsantes e inesperadas. Esses artistas, ou neodocumentaristas, lançam fora a mão da pós-produção – trabalham bacana ali o Photoshop e outros programas de tratamento – incorporam uma estética do cinema, da publicidade – que sempre cria uma discórdia – e da literatura. É preciso entender e atingir a nova percepção visual do homem contemporâneo, formada por muitas matrizes visuais. Então é interessante todo o trabalho que incorpore essa, que é o que estamos sujeitos todo dia... Estamos vendo televisão, é propaganda. Daqui a pouco é um telejornal e ali... “Ah, isso é real! Isso aconteceu.” Aí passa para o filme e começa a embaralhar tudo. Já não sei mais onde é que está localizado isso. Então eu acho que esse documentarismo, esse documentário imaginário, incorpora um pouco dessa dualidade, dessas frações.

4.10.13 Urihi-A: Nossa Floresta, Nosso Lar (1976-2011), de Claudia Andujar

Aí começa justamente o trabalho da Claudia Andujar, que é essa fotógrafa maravilhosa que atravessa os tempos e a sua obra vai se revigorando, vai se reciclando, e ela tem capacidade de dar respostas a cada um dos seus tempos.

Esse é um trabalho que ela iniciou na década de 1970, em que ela fotografou essa casa dos índios Ianomâmis, viajando de helicóptero ou avião – eu não sei –, e fotografando com filme infravermelho. O que é verde ganha essa cor, esse inesperado tom róseo. É muito interessante porque ao usar esse filme ela não está simplesmente buscando um efeito estético exótico simplesmente, mas ela está usando como uma metáfora da incomunicabilidade entre o homem branco e o índio e, sobretudo, da intransigência, esse embate, que gera sangue, que gera fogo, o fogo do desmatamento e tudo mais. Ela usa como metáfora, isso nos anos de 1970, e esse é um trabalho inédito dela. Quando eu a convidei para a *Geração 00*, eu a convidei para ser justamente a artista convidada, porque ela não é *Geração 00* obviamente, mas ela era para mim como um farol muito importante para onde essa *Geração 00* sempre olha. Ela, como Miguel Rio Branco⁹⁹, como Mario Cravo Neto¹⁰⁰.

Essa imagem foi exposta desse jeito lá no SESC Belenzinho. Ela tem 12 metros de largura por 8 metros de altura, a partir de um cromo de 35 milímetros. Nós temos um gênio lá em São Paulo, o Renato Cury, que é um técnico de imagem de laboratório que consegue fazer milagres. Ele assiste muitos artistas como Cildo Meireles e vários outros grandes para dar soluções técnicas a obras. Ele conseguiu imprimir em película – isso aqui é como um *light box*, tem luz por trás, além da luz que tinha daquele painel de vidro do SESC. Aqui embaixo é piscina com teto de vidro. Nós pisamos no vidro e vemos a piscina lá embaixo.

⁹⁹ Miguel da Silva Paranhos de Rio Branco (Las Palmas de Gran Canaria, Espanha 1946). Fotógrafo, diretor de fotografia, pintor. Filho de diplomata, viveu sua infância e adolescência entre Espanha, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos. Pintor autodidata, em 1964 expõe pela primeira vez numa galeria em Berna, Suíça. Em 1966, estuda no New York Institute of Photography [Instituto de Fotografia de Nova York] e, dois anos depois, na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ Mario Cravo Neto (Salvador BA 1947 - idem 2009). Fotógrafo, escultor e desenhista. Recebe as primeiras orientações no campo do desenho e da escultura de seu pai, Mario Cravo Júnior. Acompanhando o pai, que participa do programa Artists on Residence, patrocinado pela Ford Foundation, viaja para Berlim em 1964. Nessa cidade mantém contato com o artista italiano Emilio Vedova e com o fotógrafo Max Jakob. Em 1968, muda-se para Nova York e estuda na ArtsStudentsLeague, com orientação de Jack Krueger, um dos precursores da arte conceitual na cidade. Nesse período, realiza a série de fotografias em cores *On the Subway* e produz suas primeiras esculturas de acrílico. Retorna ao Brasil em 1970.

Figura 98 - Urihi-A: Nossa Floresta, Nosso Lar, 2011.



Fonte: Anduja (2015)

Um dos efeitos que eu tinha pensado para esse trabalho, e que deu super certo, é que, quando vazava luz de fora para dentro, o ambiente todo ficava vermelho e você olha para as pessoas e parecia que elas estavam nadando no vinho ou no sangue. Tinha um efeito muito avassalador, esse trabalho.

4.10.14 **Série Brasília Teimosa (2005-2006), de Bárbara Wagner**

A série *Brasília Teimosa*, da Bárbara Wagner, também é um trabalho que eu acho que tem uma perspicácia muito grande. A Bárbara é uma artista nascida em Maceió, vivia em Recife e que agora está morando em Berlim. Esse trabalho foi realizado em Recife, que tem uma favela chamada Brasília Teimosa. Ela tem esse nome porque as pessoas montavam barracas e a polícia ia lá e destruía tudo. No dia seguinte, eles montavam novamente e a polícia destruía, até que eles conseguiram “ganhar” da polícia e a favela está lá até hoje. A favela é do lado de uma praia, que é a praia dos favelados, e tem muito preconceito em Recife. É a praia que ninguém vai porque é a praia dos marginais e toda essa coisa que a gente sabe dessa hierarquização medonha da sociedade brasileira. A Bárbara, nessa época, fotografava para revistas que fotografam muitos executivos, como *Vip*, como *Exame*, para o *Jornal Valor Econômico*. Então o dia a dia dela era fotografar presidentes de empresa, diretores, executivos, altos executivos. Todas as publicações para as quais

ela fotografava falavam: “Olha, você vai lá, mas veja bem. Faça uma luz bacana, tenha um míni estúdio portátil que você leva, ponha ali uma sombrinha para fazer aquela luz ‘bacanézima’ com a qual se deve fotografar pessoas do ‘topo da pirâmide’.”. Todo mundo deve parecer rico, bem de vida, saudável, bonito, na moda etc. Existe dentro da imprensa, dentro da mídia, esse consenso que as pessoas desse nível, você fotografa desse jeito e, quando você vai fotografar um pobre, um miserável, um morador de rua, pode esgrachar à vontade porque faz parte do nosso *show*.

Figura 99 - *Brasília Teimosa*, 2005-2006.



Fonte: Wagner (2005)

A Bárbara, que não é boba nem nada, um dia falou: “Espere aí! E se eu inverter essa lógica? E se eu fotografar as pessoas em Brasília Teimosa do jeito que eu fotografo os executivos?”. Foi isso que ela fez. Ela foi para Brasília Teimosa com seu míni estúdio e estão vendo? Tem uma luz aqui muito peculiar, uma luz que não é normal. É luz da publicidade. É a tal da luz do comercial de margarina. Só que aí tem um embate. Essa luz que deixa todo mundo bonito os deixa bonitos também, mas dentro de uma estética que a gente está acostumado a ver. Então tem algo errado nessa imagem.

As “gatas”. Eu gosto muito desse agenciamento que a Bárbara faz. Ela muda, ela inverte o vetor dessa lógica perversa da mídia e cria um trabalho que tem uma grande instabilidade.

4.10.15 Série Guerra (2008), Cia de Foto e 911 (2006), de Cia de Foto, vídeo

Essa é a série *Guerra*, da Cia de Foto¹⁰¹. A Cia de Foto, nessa primeira década desse novo século aqui no Brasil, é responsável por introduzir uma pauta de reflexões e de provocações dentro da fotografia autoral no Brasil bastante forte.

Eles são um coletivo de 3, 4 fotógrafos, cada vez mais... A Carol é uma das... Eu já a chamei... São 3 fotógrafos e a Carol, que era a tratadora de imagem deles, mas eles fazem tudo em conjunto. Eu passei a chamar a Carol de “metafotógrafa”.

Figura 100 - Guerra, Cia de Foto, 2008



Fonte: CIA de Foto (2015)

Esse trabalho tinha uma questão. Eles queriam representar esse clima de guerra civil velado que a gente vive em metrópoles como São Paulo. O que é esse clima de guerra civil? É o medo constante que nós temos de tudo. É o medo que temos de andar na rua sozinho no centro à noite, de parar o carro no farol. É esse medo constante que a gente tem. Você está andando na rua e vem uma pessoa na sua direção, o primeiro pensamento que vem é: “Opa! Vou ser roubado, vou ser morto ou alguma coisa.”. É justamente esse clima que eles queriam, de alguma forma, representar. Mas como se representa isso? Eu lembro que eu fui editor de

EC
RE
GB

¹⁰¹ Coletivo de fotografia fundado em 2003 por Rafael Jacinto, Pio Figueiroa e João Kehl. A este grupo inicial juntaram-se mais profissionais, constituindo um núcleo de sete fotógrafos. A Cia de Foto atua como coletivo em curadoria de projetos, exposições, trabalhos institucionais e para publicidade. Tem imagens publicas em revistas brasileiras (Veja, Revista da Folha, s/nº e Isto É) e estrangeiras (Time Magazine, NationalGeographic, Newsweek, Die Zeit, Colors Magazine).

fotografia da Folha de São Paulo por um bom tempo e, vira e mexe: “Vamos pôr um fotógrafo de campanha para fotografar ‘trombadinha’ ou alguém assaltando um motorista no farol”. Aí, ficava lá o fotógrafo dois, três ou quatro dias e uma hora conseguia fazer a foto, porque acontece e a gente sabe. Só que aí vem aquela foto e não dá conta de falar desse clima. A Cia de Foto queria justamente falar dessa tensão. Eles começam a revisitar a tradição de fotografia de guerra e acabam chegando num dos autores primordiais da fotografia de guerra, o Eugene Smith¹⁰², que vai usar justamente da dramaticidade do autocontraste do preto e branco para fazer o seu trabalho. Eles, pautados por essa estética, não vão para a rua fotografar. Eles correm para o arquivo deles, para o arquivo de imagens. Eles começam a levantar imagens do dia a dia. Aqui, por exemplo, na primeira foto, é o filho de um dos três fotógrafos da Cia de Foto tomando inalação no hospital. Aqui é a outra filha deles no carro olhando a paisagem sem nada de mais. Aquele cara de pontacabeça, que parece um enforcado, é um lutador de boxe fazendo um exercício. Aquele carro lá, não existe aquela luz, ela é criada depois. Ou seja, eles pegam o acervo, dão um tratamento a partir da estética do Eugene Smith e conseguem, finalmente, fazer um ensaio muito potente. É bem maior do que está aqui, essa foi a forma como foi exposto lá no SESC. Eles fazem um ensaio muito potente em que você, de fato, percebe um grau de veracidade muito grande com aquilo que você sente ao viver numa metrópole como São Paulo. Mas onde fica a ideia sacrossanta do fotodocumentarismo, da veracidade e de todos os senões que a gente tem com as fotografias que querem ser documento? Aqui é tudo falso. Só não é falsa a intenção. Só não é falsa essa leitura muito refinada da estética da fotografia de guerra. Mas a verdade é que finalmente houve um trabalho que fala daquilo que eu sinto na minha cidade. É muito legal como desestabiliza completamente a tradição e os padrões tão arraigados da fotografia, do fotojornalismo, do fotodocumentarismo.

¹⁰² William Eugene Smith (Kansas, 1918 – 1978) é considerado um clássico: sua obra permanece repleta de significado histórico e estético mesmo com o passar das décadas. Fotojornalista se notabilizou com as reportagens que fez para a revista LIFE entre as décadas de 1940 e 1950 tornou-se membro da Magnum em 1955, quando já era conhecido pelas imagens sensíveis e brutais feitas durante a Segunda Guerra Mundial, estava na mítica batalha de IwoJima, cobrindo a ofensiva norte-americana no Japão. Suas fotos de guerra impressionam pela forma como ele se aproximava do combate e mostrava o terror. Smith, por fim, sofreu um grave ferimento que o fez passar por mais de trinta cirurgias. Entretanto, foi no campo da fotografia social que se tornou referência.

4.10.16 **Série Penitentes: do ritos de sangue à fascinação do fim do mundo (2004-2006), de Guy Veloso**

Guy Veloso, um artista de Belém, que é um centro produtor de fotografia maravilhoso. O Guy fotografa, há cerca de quinze anos, religiões pelo Brasil, mas pequenos núcleos de grupos religiosos, muitos dos que têm esses penitentes, que se autoflagelam nos seus rituais. É muito curioso porque eu conheço a trajetória do trabalho do Guy Veloso – essa série foi exposta na penúltima Bienal de São Paulo – e ele começa dentro do documentarismo mais tradicional, era, inclusive, preto e branco, e aquele registro do fotógrafo que é um ET numa comunidade dessas, que não conhece a tradição, não faz parte daquele grupo, que é uma postura sempre muito perigosa. Como é fotografar algo... De que plataforma você vai falar de algo que não faz parte do seu universo? Por isso ele leva quinze anos para fazer esse trabalho, que é o tempo dele, de fato, conseguir entrar nessa comunidade, decodificar as relações internas e, a partir daí, começar a fotografar não mais como esse agente externo, esse ET, mas fotografar de dentro. Fotografar de dentro é como vibrar junto com as pessoas, não pôr mais em questão a fé de ninguém – cada um é do jeito que é – e ele tenta, então, fotografar dessa forma mais próxima possível. O trabalho dele tem uma mudança radical, que começa a ganhar esse tipo de representação muito mais tensa e intensa.

Figura 101 - Penitentes: do ritos de sangue à fascinação do fim do mundo, 2004-2006.



Fonte: La-Rocque (2011)

Essa fotografia dele que está no Clube de Fotografia do MAM. Tem a incorporação das cores, dos movimentos. Aqui dá para ver bem a coisa do autoflagelo, mas também é uma postura muito forte dentro do documentarismo, de um fotógrafo que consegue descer do pedestal do fotógrafo – porque sempre tem essa postura do fotógrafo, nós com uma câmera na mão é quase como um revolver apontado. E você fotografando tudo a partir do seu *know-how*, da sua cultura, que, muitas vezes, não tem nada a ver com a comunidade com a qual você está se dirigindo e que geralmente implica em um olhar unidirecional, naquele “dedo-duro” que eu falei. Aqui é justamente quando o fotógrafo consegue quebrar isso e deixar com que o outro se expresse na sua fotografia tanto quanto você. Ou seja, fotógrafo e fotografado estão, ao mesmo tempo, se expressando pela imagem.

4.10.17 Paisagem Submersa, de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta

*Paisagem Submersa*¹⁰³, que foi um projeto de três fotógrafos mineiros, João Castilho, Pedro David e Pedro Mota, que também dentro dessa questão do documentarismo foi um trabalho fundamental, seminal, para nós pensarmos o documentarismo brasileiro contemporâneo.

Os três fotografam uma região de Minas Gerais que tinha sete pequenas cidades ribeirinhas em torno de um rio e, num dado momento, resolve-se alagar essas sete cidades para fazer o lago de uma usina hidrelétrica. Essas sete comunidades, durante seis anos, foram feitas todas as tratativas para tirar essas famílias todas dessas sete cidades, levar para um lugar, criar uma cidade artificial – que não existia – em um lugar ermo, até que esse lugar é alagado e dá lugar ao lago.

¹⁰³ Os fotógrafos mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta se uniram para realizar coletivamente o livro *Paisagem Submersa* [Cosac Naify - 2008], retratando comunidades ribeirinhas que tiveram suas terras parcialmente inundadas em sete municípios do nordeste do estado de Minas Gerais, para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, no leito do rio Jequitinhonha. Mesclando fotografias em cor e em preto-e-branco, numa narrativa visual surpreendente, as imagens conduzem o espectador a um universo particular, onde o uso poético da luz e das composições com cores próprias da região criam uma atmosfera onírica.

Figura 102 - Paisagem Submersa, 2008.



Fonte: Cultura MG (2015)

Esse projeto leva seis anos e os três fotógrafos vão fotografando, mas é muito curioso perceber que nesse projeto – isso o que eu contei é uma pauta jornalística clássica, um documental –, no trajeto de desenvolvimento desse projeto, eles começam a perceber que essa história não é só uma história local, não só a historinha que acontece em um lugar de Minas Gerais. Eles fotografam de tal modo, criando essas figuras meio mitológicas até. Isso aqui eles levam lá. Eles colocam esse escafandro e põem no cara, porque o grande drama deles era perder a relação com o rio. Imagine famílias que viviam do rio, comiam da pesca, lavavam a roupa no rio, o rio era a brincadeira das crianças, num dado momento, é sequestrado o rio da vida delas e eles vão morar no meio de uma floresta. Então eles acabam amplificando esse trabalho para falar de uma forma mais universal da ideia de desterro, aquelas coisas que acontecem na nossa vida, certos episódios, que te mudam completamente o roteiro. É um trabalho maravilhoso, com essas fotografias que são realmente icônicas e rompem com uma cobertura local e transformam isso num signo mais universal. Olha que belíssimo! Essa imagem é do Pedro David, recente vencedor do prêmio Conrado Wessel¹⁰⁴. Esse é um livro, editado pela Cosac

¹⁰⁴ O destacado prêmio FCW de arte, contempla trabalhos do meio publicitário e ensaios fotográficos produzidos, segundo julgamento de Comissão Julgadora.

Naify, que eu ajudei a editar. Para mim, é um livro obrigatório para quem gosta de fotografia.

4.10.18 **Hotel Tropical (2011), de João Castilho**

Hotel Tropical, que é um trabalho do João Castilho, um dos autores do *Paisagem Submersa*. O João, nas suas tantas viagens – porque ele viajou muito para o interior do Brasil, fez projeto na África, e sempre sem grana, se hospedando em hoteizinhos ordinários, em pequenas pousadas –, foi fotografando esses lugares e durante muito tempo. Num dado momento, ele resolveu olhar todas essas imagens e editá-las a partir de uma lógica cromática. Então tem *Hotel Tropical* vermelho, azul, branco e verde, se eu não me engano. Aqui, na verdade, é a soma de muitos lugares e que ganha a feição de um único hotel. Essa montagem em mosaico, que cria uma narrativa bastante instável.

Figura 103 - Hotel Tropical, João Castilho, 2011.



Fonte: Castilho (2011)

4.10.19 **Avesso e Sopro, de Breno Rotatori, 2010**

Breno Rotatori é mais um jovem artista de São Paulo. Esses que eu estou mostrando agora saem da discussão documental *stricto senso* e passam para uma questão que é muito mais um bloco de notas, de observações pessoais sobre

cotidiano. Isso tudo que nós vemos é uma tira só. Ela tem em torno de seis metros de largura. Todas as fotos formando como se fosse uma fotonovela, uma história em quadrinhos, uma narrativa bastante quebrada, como se fossem pequenos fragmentos de um filme que foi roubado parte dos fotogramas. Assim era como foi montado na Oi Futuro, no Rio de Janeiro, com garras.

Esse é outro trabalho do Breno dentro dessa mesma ideia, dessa mesma narrativa fraturada. Um mosaico em que, nesse caso, ele faz uma redução da carga cromática de algumas imagens. Então a soma de todos os ocre e marrons dão nesse monocromático aqui. Os azuis aqui e aqui é uma impressão em branco. O restante aqui é o fundo da parede, vamos dizer, mas aqui não; é uma impressão em branco. Aí dá para entender direito. Aí é a montagem.

Figura 104 - Avesso e Sopro, 2010.



Fonte: Breno Rotatori (2010)

4.10.20 Essa luz sobre o jardim (2011), de Fábio Messias

Esse é o trabalho do Fábio Messias, que também é um jovem artista que eu tive a grata felicidade de receber no grupo de estudo que eu mantenho lá em São Paulo. É um artista que nunca tinha exposto. Ele trabalha como *designer* e começou a apresentar um trabalho muito interessante. Nós fomos editando, discutindo. Ele é muito voluntarioso e, em pouco tempo, ele tinha um trabalho muito sólido. Eu o indiquei para aquela revista Foam Magazine¹⁰⁵, do Museu de Fotografia de Amsterdam, e o trabalho dele foi um dos selecionados como um dos quinze melhores do ano passado. Foi publicado na edição Talent.

Figura 105 - *Essa luz sobre o jardim*, 2011.



Fonte: Messias (2011)

Esse trabalho aqui, que é *Essa Luz Sobre o Jardim*, foi o vencedor do último Prêmio Porto Seguro. É um jovem artista que está começando a despontar, de uma narrativa muito delicada, muito sensível. Nesse trabalho aqui estava a avó que o criou, nos últimos dias vida, vítima do Mal de Alzheimer. Ele queria fotografar esses últimos momentos da avó, mas achou cruel fazer retratos dela numa situação onde ela já estava de cama, completamente desmemoriada. Ele começou a pensar como seria, naquele estado que ela estava... Ele começou a pensar que, na verdade, ela estava presente na casa, consciente, mas não mais fisicamente. Ele começou a pensar no que seria a consciência dela circulando pelo espaço da casa. E aí ele cria isso, tensiona isso e cria essa série, que agora nós podemos ver até o fim. Acaba

¹⁰⁵ Vide: FOAM MAGAZINE. **About foam magazine**. Amsterdam, 2015. Disponível em: <<http://www.foam.org/magazine/about-foam-magazine>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

aqui. Esse é o documental que é o canal dessa fotografia documental, imaginária, não sei o que, mas é das pesquisas que têm me estimulado muito.

5 PROJETO CURATORIAL

Neste capítulo são articulados os dados que foram coletados, no Seminário Campo Expandido: a convergência das imagens, realizado entre os dias 17 a 19 de abril de 2013 na UEL - Universidade Estadual de Londrina, que reuniu expoentes das produções imagéticas e do pensamento em torno da fotografia. A proposta discutida no seminário, evento eixo da pesquisa de campo desta investigação, parte das hibridações da linguagem fotográfica e seus tentáculos, da grande convergência entre fotografia e outras linguagens. Entende-se aqui como 'Campo Expandido' as articulações convergentes entre imagens características das inquietações imagéticas contemporâneas. Dados relativos às exposições e artistas citados nas comunicações do seminário servirão de base para construção de uma proposta curatorial, como consolidação desta pesquisa sobre a fotografia expandida brasileira.

Destacam-se as principais exposições citadas no Seminário, em uma linha do tempo, determinante para a consolidação da fotografia brasileira expandida, 'Fotografia Contaminada' (1994), 'A Foto Dissolvida' (2004) e 'Geração 00: a nova fotografia brasileira' (2011).

É necessário refletir sobre a análise de Chiarelli¹⁰⁶ (2002, p. 115), que discorre a respeito de produções artísticas brasileiras. Tais produções envolvem “[uma] fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”. Ao investigar conceitos, que se relacionem com as práticas fotográficas, no âmbito da arte contemporânea, em geral, e com a poética artística pessoal, em particular, o autor também aponta que o processo de criação fotográfico dos artistas avaliados é contaminado com sentidos e práticas advindas de vivências e de outros meios artísticos (CHIARELLI, 2002).

Se ao longo da década de 1990 a fotografia se firmou como linguagem autônoma e como obra indissociável da experiência de sua escala e da fisicalidade de sua moldura, nos anos 2000 ela foi se desmaterializando até chegar à

¹⁰⁶ Tadeu Chiarelli tratou sobre a fotografia contaminada em um texto publicado em espanhol e português denominado: “La mirada contaminada: otras fotografías”, no México, em 1994. O texto foi publicado novamente com o título: “A fotografia contaminada”, no livro “Arte Internacional Brasileira” escrito pelo mesmo autor, com a primeira edição em 1999 e a segunda em 2002.

configuração de uma fotografia sem suporte, sem corpo e, no limite, sem imagem. Neste sentido, Monachesi (2004) comenta no texto crítico da mostra [...] “[...] A exposição aborda a imagem (e o imaginário) fotográfica (o) de dois pontos de vista: o da dissolução da foto na vida e o da desmaterialização do “suporte fotográfico”, entendido convencionalmente. Do primeiro partido, depreende-se que a produção artística se apropria com inteligência de mecanismos de publicidade, de rotinas comunicacionais e de lógicas de reprodução/representação/ficção, que permeiam a vida contemporânea para pôr em pauta a natureza dessa existência. Do segundo, segue-se um questionamento formal que leva ao limite e estiliza e dissolve a “essência” da fotografia” (MONACHESI, 2004).

A exposição Geração 00 foi apresentada em dois módulos: Limites, Metalinguagem e Documental Imaginário, Novo Fotojornalismo, Chiodetto (2011) comenta no texto de apresentação da mostra que:

a curadoria buscou, por meio da diversificação de abordagens, a pluralidade necessária para ilustrar os processos de criação, que ajudaram a aumentar o repertório expressivo da nossa fotografia em tempos recentes. Trata-se, portanto, de uma iniciativa que tenta mais mapear conceitos que fazer uma escolha definitiva dos nomes atuantes na década (CHIODETTO, 2011, p. 55)

No quadro abaixo são demonstrados dados informativos relativos às exposições citadas, como: título, instituição, curadoria, período da realização e os artistas participantes. Os textos críticos referentes a cada exposição subsidiaram a compreensão dos conceitos curatoriais, assim como possibilitam uma melhor leitura das obras, além de exercerem a função de situar, historicamente, a produção artística apresentada em cada mostra e as articulações conceituais-estéticas propostas pela curadoria.

Quadro 2 - Exposições x artistas participantes

Exposições	Artistas participantes
Fotografia Contaminada CCSP Centro Cultural São Paulo – São Paulo Curadoria Tadeu Chiarelli 11/10/1994 a 6/11/1994	Anna Bella Geiger, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Jean Guimarães, Lenora de Barros, Márcia Xavier, Militão Augusto de Azevedo, Nazareth Pacheco, Nuno Ramos, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Valério Vieira, Valeska Soares.
A Foto Dissolvida SESC Pompéia – São Paulo Curadoria Juliana Monachesi 14/5/2004 a 1/8/2004	Adriana Rocha, André Finotti, Andrea Pasquini, Caio Reisewitz, Domitília Coelho, Fabio Faria, Gisela Motta, Gustavo Rezende, Helga Stein, Julio Kohl, Keila Alaver, Leandro Lima, Paulo D'Alessandro, Rochelle Costi e Sandra Cinto.
Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira SESC Belenzinho – São Paulo Curadoria Eder Chiodetto 17/04 a 12/06 de 2011	Alexandre Sequeira, Anderson Schneider, Bárbara Wagner, Breno Rotatori, Bruno Faria, Caio Reisewitz, Carlos Alexandre Dadoorian, Cia de Foto, Cinthia Marcele, Claudia Andujar, Cris Bierrenbach, Daniel Malva, Denise Gadelha, Ding Musa, Feco Hamburger, Felipe Cama, FotoRepórter – OESP, Galeria Experiência, Garapa, Gisela Motta & Leandro Lima, Giselle Beiguelman, Guilherme Maranhão, Gustavo Pelizzon, Guy Veloso, Helga Stein, Jéssica Mangaba, João Castilho, João Wainer, Jonathas de Andrade, Leonardo Costa Braga, Lia Chaia, Lucas Simões, Marie Ange Bordas, Matheus Rocha Pitta, Milla Jung, Odiros Mlászho, Patrícia Gouvêa, Pedro David, Pedro Motta, Rafael Assef, Raquel Brust, Roberta Dabdab, Rodrigo Albert, Rodrigo Braga, Rodrigo Torres, Rodrigo Zeferino, Sofia Borges, Thiago Rocha Pitta, Tom Lisboa, Tony Camargo, Tuca Vieira, Wagner Oliveira.

Fonte: autor (2015)

Efetuada um cruzamento entre os artistas participantes nas três mostras realizadas em diferentes e distantes períodos: 1994, 2004, 2011, caracterizados por distintos momentos sociopolíticos, que abarcavam diferentes gerações de artistas, assim como reflexos da sociedade, além das distintas propostas conceituais de cada curador, porém se detectou que alguns artistas estiveram presentes em mais de uma das exposições. Cabe destacar que Rochelle Costi foi a única artista presente nas exposições 'Fotografia Contaminada' e 'A Foto Dissolvida' em um intervalo de 10 anos entre as duas produções. Já o cruzamento entre as exposições 'A Foto Dissolvida' e 'Geração 00' propicia identificar que três artistas integram as exposições, sendo destacados: Caio Reisewitz, Helga Stein e Gisela Motta ainda em carreira solo e não em dupla com Leandro Lima como participou da Geração 00. Entre as mostras 'Fotografia Contaminada' e 'Geração 00' não se detectou nenhum artista em comum, talvez pelo distanciamento temporal de dezessete anos entre as

exposições, sendo a primeira realizada em 1994 e a segunda em 2011, já que uma das delimitações da Geração 00 foi marcada pela produção na primeira década deste século, porém muitos dos artistas presentes na exposição Fotografia Contaminada estão atuantes até o momento e muitos deles são autores de relevância na arte brasileira. Com isso, conclui-se que sempre há uma carga de subjetividade nas escolhas de um projeto curatorial e entra em jogo os juízos estéticos de cada profissional encarregado desta tarefa.

A seguir apresentam-se os artistas comentados nas falas dos teóricos-críticos integrantes do Seminário Expandido e a partir deste quadro se propõe um cruzamento entre os artistas brasileiros citados, já que o foco desta investigação é a fotografia expandida brasileira.

Quadro 3 - Palestras x artistas citados

Palestras / Palestrantes	Artistas citados
O 4º paradigma da imagem Lucia Santaella	Rubens Mano, Detector de ausências, 1994. Cássio Vasconcellos, Noturnos, 2012. Cássio Vasconcellos, Uma vista, 2002. Rogerio Ghomes, Voltando pra casa, 2011.
Fotografia e seus duplos: um quadro na parede Mauricio Lissovsky	André Kertész. Nova York, 1951 Robert Frank. Words. Nova Scotia, 1977 Garry Winogrand. John F. Kennedy, Convenção Nacional Democrática, Los Angeles, 1960. Rosangela Rennó, 2005-510117385-5, 2010. Roberta Dabdab, Série Museus L'Orangérie Fotografia Esvaziada, 2008. Cris Bierrenbach, Retrato Íntimo, 2003.
Ser fotografia, tornar-se fotografia Ronaldo Entler	Edgar Degas, Blue Dancers, c.1899. Gustavo Pellizon, Fotografias que respiram, 2010. Fabien Rigobert, PREDICAMENT/ Situações Difíceis, 2012. CIA de Foto, Longa exposição, 2010. Mike Golembewski, The Scanner Photography Project, 2002-2006. Chris Marker, <i>Immemory</i> , 1997. Chris Marker, <i>Ouvroir</i> , 2008. CIA de Foto, Caixa de sapato, 2009. Michael Wolf, A series of unfortunate events, 2010 - 2011.
A revolução não será televisionada. Será além-tela. E já começou... Giselle Beiguelman ¹⁰⁷	
Fotografia Expandida Rubens Fernandes Jr	Rosangela Rennó, Atentado ao poder, 1992. Claudia Jaguaribe, Copacabana, 1989. Claudia Jaguaribe, sem título, 1997. Oscar Rejlander, <i>Os dois caminhos da vida</i> , 1857.
Claudia Jaguaribe ¹⁰⁸	
Rosangela Rennó ¹⁰⁹	O enfoque nesta comunicação foi a

¹⁰⁷ O enfoque nesta comunicação foi a contextualização da produção da palestrante/artista dentro da temática do seminário, por este motivo não cabe destacar nenhum artista em especial, senão o próprio artista, neste caso, o palestrante.

¹⁰⁸ Ibidem.

	contextualização da produção da palestrante/artista dentro da temática do seminário, por este motivo não cabe destacar nenhum artista, senão a própria palestrante, Rosangela Rennó.
Nova abstração e novas mídias Juliana Monachesi	Marilyn Minter Rodrigo Bivar, Ubatuba, 2011. Regina Parra, Rodrigo Carneiro, sem título, 2008. Ana Elisa Egreja, Sr Lobo em pele de cordeiro, 2010. Danilo Ribeiro Lanai Jarrico Luisa Editore, sem título, 2012. Felipe Cama, After Cezanne “Mont Sainte-Victoire” (Street View), 2011. Giselle Beiguelman Penelope Umbrico, Suns (From Sunsets) from Flickr, 2006. Tacita Dean. Cory Arcangel. Taubá Auerbach. Gerhard Richter. Fernando Velázquez. Damien Hirst. Henrique Oliveira, Tapumes, 2009. Wade Guyton. Rafael Alonso. Rodrigo Sassi, entre o céu e a terra, bolhas, 2013. Bernard Frize. Jonathan Lasker. Mary Heilmann. Kerstin Brätsch. Monica Tinoco. Rogerio Ghomes, O fim nunca chega, 2013.
Rogério Ghomes ¹¹⁰	
Fotografia: movendo fronteiras à golpes de luz	Gisela Motta Leandro Lima, Dê Forma, 2005-2010

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

Eder Chiodetto	Bruno Faria, Ilha, 2011. Roberta Dabdab, Série Museus L'Orangérie Fotografia Esvaziada, 2008 Tony Camargo, Fotomódulo, 2009. Daniel Malva, Série Museu de História Natural, 2009-2010. Cris Bierrenbach, Retrato Íntimo, 2003. Raquel Brust, Giganto, 2011. Rodrigo Torres, Fotopografia, 2010. Felipe Cama, After Post, 2010. Giselle Beiguelman, Cinema Lascado, 2010- 2011. Guilherme Maranhão, Pluracidades, 2006-2010. Polaroides (in)visíveis, Tom Lisboa, 2005-2011. Urihi-A: Nossa Floresta, Nosso Lar, 1976 – 2011. Bárbara Wagner, Brasília Teimosa, 2005-2006. Cia de Foto, de Guerra 2008. Cia de Foto, 911, 2006. Guy Veloso, Série Penitentes: dos ritos de sangue à fascinação do fim do mundo, 2004- 2006. João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, Paisagem Submersa, 2008. João Castilho, Hotel Tropical, 2011. Breno Varela, Avesso e Sopro, 2010. Fábio Messias, Essa luz sobre o jardim, 2011.
----------------	---

Mantém-se a metodologia de justaposição entre os artistas citados por mais de um palestrante, assim se detectou a citação dos seguintes artistas brasileiros, cabe informar que aos artistas estrangeiros não foram tabulados, pois o foco desta investigação é a fotografia expandida brasileira. Importante destacar que os artistas participantes do 'Seminário Campo Expandido': Claudia Jaguaribe, Giselle Beiguelmann, Rosangela Rennó e Rogerio Ghomes, além de citados pelos demais palestrantes, por participarem de uma mesma mesa-redonda ou por outros motivos, os mesmos estavam articulando suas produções com as questões relativas ao cerne desta investigação, ou seja, a convergência entre imagens e, assim, apontavam as questões tangentes a problematização do seminário ao seu processo conceitual, denominado de crítica genética.

Assim, destacam-se os artistas citados: Roberta Dabdab, Cris Bierrenbach, Gustavo Pellizon, CIA de Foto, Felipe Cama. No entanto, uma vez se percebe o caráter subjetivo dos critérios delimitados e enfoques abordados por cada teórico ou curador, que aponta para uma pluralidade de possibilidades nas articulações e hibridações entre imagens, desde os procedimentos analógicos ou digitais, ou seja, os meios de produção, conforme aponta Müller-Pohle na elaboração de suas estratégias, as quais serão as bases para um possível mapeamento da fotografia expandida brasileira que se apresenta neste capítulo.

Propõe-se uma terceira justaposição, então, entre as participações dos artistas nas exposições 'Fotografia Contaminada' e 'A Foto Dissolvida' e 'Geração 00', Rochelle Costi, Caio Reisewitz, Helga Stein e Gisela Motta e os artistas citados, em mais de uma comunicação apresentada no Seminário Campo Expandido. Roberta Dabdab, Cris Bierrenbach, Gustavo Pellizon, CIA de Foto, Felipe Cama. Desta forma, não se detectam artistas concomitantes, além dos artistas integrantes do Seminário: Claudia Jaguaribe, Giselle Beiguelmann, Rosangela Rennó e Rogerio Ghomes.

Porém, ao se confrontar desta vez artistas citados nas comunicações e nas exposições de forma singular, identifica-se, então, Rubens Mano.

Desta forma, delimita-se a lista final dos artistas; Caio Reisewitz, CIA de Foto, Claudia Jaguaribe, Cris Bierrenbach, Felipe Cama, Gisela Motta, Giselle Beiguelmann, Gustavo Pellizon, Helga Stein, Roberta Dabdab, Rochelle Costi, Rogerio Ghomes, Rosangela Rennó e Rubens Mano. Este elenco de artistas nominados será a base do projeto curatorial por serem agrupados a partir das estratégias propostas por Müller-Pohle. Rogerio Ghomes será extraído do projeto curatorial, pois este exercerá o papel de curador da mostra proposta.

Para Müller-Pohle (1985), fazer fotografia pressupunha uma série de intervenções em diferentes momentos, como por exemplo, no plano da produção, através de três estratégias distintas, representadas por: interferência no objeto fotografado, no aparelho que fotografa ou na própria fotografia, some-se a isto, ainda, a possibilidade de intervenção no plano da distribuição e no do consumo social de imagens (ALESSANDRI, 2010)

Müller-Pohle (1985), anteriormente, sistematizou e abordou três estratégias, afirmando que a primeira se trata de "resolver o objeto, a construção e a disposição do objeto da fotografia". Tudo que diz respeito ao "arranjo" está nesta estratégia,

seja o arranjo das naturezas-mortas ou o autoarranjo, em que o fotógrafo também passa a ser um objeto de si próprio e sua atividade abrange diversos papéis: construtor, diretor, dramaturgo, cenógrafo, ator e assim por diante.

Müller-Pohle (1985) continua seu pensamento, contemplando a resolução do aparelho, que é o segundo nível. Este envolve a utilização desse aparelho na direção oposta de sua função real, ou seja, a função programática deve ser estendida ou reprogramada por meio de técnicas computadorizadas.

Por fim, o autor aborda o terceiro nível, que é a resolução da própria imagem e envolve a “transferência e integração do material que ‘sai’ da câmera (as imagens obtidas) em uma nova estrutura”. Posteriormente à captura da imagem, está o processo de produção, em que é feita a integração daquela fotografia específica em um “organismo visual”, como nomeia Müller-Pohle (1985). Combinado a outras mídias, como texto, ilustração, pintura, colagem, montagem etc., ele se torna um organismo mais complexo. Essa estratégia também pode ser a transformação em um objeto tridimensional, como uma foto-escultura, por exemplo.

Fernandes (2002) sintetiza os três níveis propostos por Müller-Pohle como sendo o artista e o objeto, o artista e o aparelho, o artista e a imagem, e assim serão denominados os núcleos do projeto curatorial. O primeiro nível, o artista e o objeto, diz respeito à construção e ao arranjo do assunto que vai ser abordado na fotografia, dessa forma, é a intervenção no “mundo visível”, que inclui desde as naturezas mortas e arranjadas até a autoencenação em frente à câmera que abrange várias direções para o campo de atuação, como diretor, construtor, dramaturgo, desenhista de cenários, ator etc. Em relação ao segundo nível, que é o artista e o aparelho, Fernandes (2002) afirma que este contempla, principalmente, o programa de funcionamento, mas o intuito é que ele seja usado contrariamente a sua função preestabelecida. Já o terceiro nível, o artista e a imagem, é definido pela interferência no suporte. Sobre isso, Fernandes (2002, p. 18) diz:

O processo produtivo após fotografar implica, nessa estratégia, pelo menos uma etapa de processamento envolvendo a integração da fotografia em um ‘organismo visual’ mais complexo, combinando-a com outras mídias ou transferindo-a para outros suportes. Nessa alternativa de intervenção, associada aos diversos procedimentos, a fotografia vem desenvolvendo seu campo mais fértil de expansão, atuando ora na matriz negativa, ora na matriz positiva, ora combinando diferentes procedimentos, em busca de um esgarçamento da linguagem.

5.1 MAPEAMENTO X ESTRATÉGIAS DE MÜLLER-POHLE

Para elaboração de um possível mapeamento da fotografia expandida brasileira são elencadas duas frentes de pesquisa, exposições de relevância com o foco na fotografia expandida e os destacados prêmios nacionais de fotografia. Sobre as exposições parte-se das três exposições citadas no seminário: 'Fotografia Contaminada' (1994), 'A Foto Dissolvida' (2004) e 'Geração 00: a nova fotografia brasileira' (2011), somadas a estas exposições foram selecionadas mais duas exposições apresentadas em diferentes estados brasileiros, sendo 'Linguagens da Imagem' apresentada na 3ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, em 1998, com curadoria de Orlando Azevedo e 'ARTEFOTO' realizada no CCBB Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, em 2003, com curadoria de Ligia Canongia.

Sobre os prêmios são elencados os que são os mais tradicionais: Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, promovido pela Fundação Nacional de Arte – MinC, criado em 1995, com o nome de Prêmio Nacional de Fotografia e o Prêmio Fotografia Brasil, criado em 2000, com o nome de Prêmio Porto Seguro Fotografia, ambos têm como objetivo ser um canal de apresentação da produção fotográfica autoral brasileira, mediante a seleção de projetos na área de artes visuais, no campo da fotografia, em âmbito nacional.

O Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia privilegia a seleção de projetos, que apresentem novas linguagens e as diversidades, estas devem abordar temas relevantes da sociedade contemporânea, a nova produção fotográfica, a transversalidade da fotografia com as artes e com outras áreas do conhecimento, o diálogo com a educação, bem como fortalecer a memória cultural brasileira e permitir, em distintas regiões brasileiras, a acessibilidade aos equipamentos e bens culturais. Uma característica singular deste prêmio é a composição da comissão de seleção, que integra representantes das cinco regiões brasileiras: Norte, Nordeste, Centro-oeste, Sudeste e Sul. Para composição da comissão de seleção são privilegiados nomes atuantes na produção e pesquisa no campo da fotografia brasileira, destacam-se nomes das últimas edições: Alberto Bittar, Isabel Gouvêa, Marcos Santilli, Maria Christina Monteiro Barbosa, Mariano Klautau Filho, Paulo Roberto Fonseca, Rogério Zanetti Gomes, Silvio Zamboni e Zalinda Cartaxo.

Entre alguns premiados se podem destacar: Antonio Sagesse, Claudia Andujar, Claudia Jaguaribe, Claudia Leão, Claudio Edinger, Cris Bierembach, Cristiano Mascaro, Eder Chiodetto, Eduardo Fraipont, Fernando Tacca, Guilherme Maranhão, João Castilho, João Roberto Ripper, Leo Caoballi, Lucia Koch, Matheus Rocha Pitta, Pedro David, Ricardo Hantzschel, Rodrigo Braga, Rosangela Rennó, Rubens Fernandes Jr, Tom Lisboa.

O Prêmio Fotografia Brasil sempre se preocupou em abrir espaços para as novas mídias e propostas contemporâneas. Outro aspecto importante é a rotatividade de curadores, os quais desenvolvem a curadoria de cada edição, assim como da comissão de premiação, trazendo uma abordagem intermodal do espectro do pensamento contemporâneo brasileiro. Já participaram dessas ações: fotógrafos, professores críticos e pesquisadores de fotografia como: Ana Maria Belluzzo, Annateresa Fabris, Araquém Alcântara, Eder Chiodetto, Geórgia Quintas, Maria Hirszman, Rosely Nakagawa, Rubens Fernandes Junior, Simonetta Persichetti, Tadeu Chiarelli e Walter Firmo.

Cabe ressaltar alguns nomes, que se destacam com prêmios aquisitivos: Cássio Vasconcellos, Claudio Edinger, Claudia Andujar, Cris Bierembach, Cristiano Mascaro, Eustáquio Neves, Felipe Hellmeister German Lorca, Luiz Braga, Luiz Humberto, Fernando Lemos, Miguel Rio Branco, Ricardo Hantzschel, Rosangela Rennó e Thomaz Farkas.

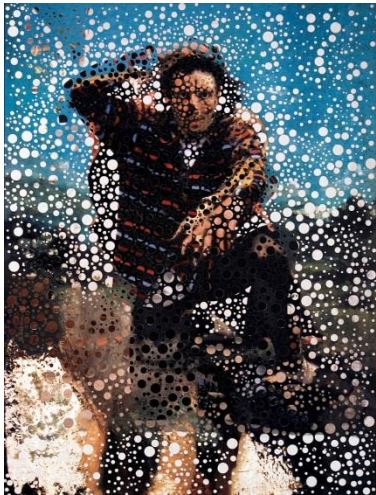
Os artistas, cujos nomes são resultantes dos cruzamentos de citações no ‘Seminário Campo Expandido: a convergência das imagens’, comentados anteriormente, que foram organizados no quadro abaixo de acordo com as estratégias propostas por Müller-Pohle, e encabeçam a listagem, pois os mesmos serão norteadores do processo curatorial.

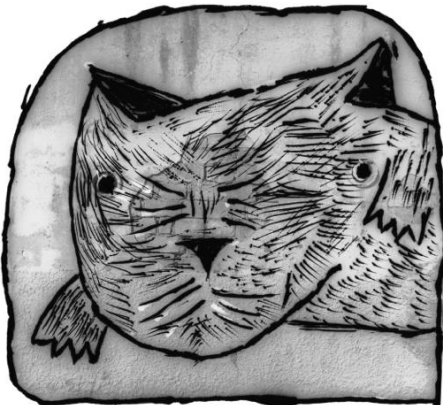
Quadro 4 - Mapeamento x estratégias de Müller-Pohle

O artista e o objeto	O artista e o aparelho	O artista e a imagem
Caio Reisewitz Cris Bierrenbach Rochelle Costi	Felipe Cama Gisela Motta Giselle Beiguelmann Helga Stein Roberta Dabdab	CIA de Foto Claudia Jaguaribe Gustavo Pellizon Rogerio Ghomes Rosangela Rennó Rubens Mano
Abano Afonso Anna Bella Geiger Carolina Krieger Cao Guimarães Claudio Edinger João Castilho Helga Stein Kenji Ota Lucia Koch Luiz Braga Mario Cravo Neto Mauro Restife Pedro David Penna Prearo Sofia Borges Thiago Rocha Pitta Valério Vieira	Dirceu Maués Eustáquio Neves Geraldo de Barros Guilherme Maranhão Paula Trope Tom Lisboa Waltércio Caldas	Alexandre Sequeira Antônio Sagesse Berna Realde Cassio Vasconcellos Eduardo Coimbra Garapa Gilvan Barreto Gustavo Pellizzon Dora Longo Bahia Ivan Grilo Jonathas de Andrade Lucia Mindlin Loeb Marcelo Mosqueta Márcia Xavier Miguel Rio Branco Odiros Mlászho Pedro Hupia Pedro Motta Regina Silveira Rosana Paulino Rodrigo Braga Tony Camargo Vera Chaves Barcellos Vicente de Mello Vik Muniz Waldemar Cordeiro

Fonte: Autor (2015)

Quadro 5 - O artista e o objeto

ARTISTA Obra /ficha técnica Título, data, técnica e dimensões.	OBRA Imagem
Abano Afonso Autorretrato com Courbet, 2001. Fotografia e madeira, 223 x 185 x 7 cm	
Anna Bella Geiger Brasil Nativo – Brasil Alienígena, 1977. 18 Cartões postais 138 x 48 cm.	
Caio Reisewitz Mamanguá XXII, 2013. C-print em metacrilato 100 X 80 cm	

Carolina Krieger O espelho do avesso, 2012. Pigmento sobre papel fotográfico de algodão, 60 x 40 cm	
Claudio Edinger De Bom Jesus a Milagres - Sertão da Bahia, 2005-2012. Pigmento sobre papel fotográfico de algodão	
Cris Bierrenbach Esquecidos, (Haiti), 2010. Daguerreótipo em formato 4x5 polegadas feitos a partir de fotos digitais	
Geraldo de Barros O Gato, 1949. Fotografia, gelatina de prata sobre papel fibra, 50 x 60 cm	

João Castilho

Zoo, 2014.

Fotografia, Impressão em jato de tinta, 60 x 40 cm



Kenji Ota

Semente de Cacau Bravo 3, 1993.

Calotipia 47,5 x 66,0 cm



Lucia Koch

Riso Arbori, 2009.

Fotografia, impressão digital sobre papel fotográfico, 270 x 465 cm



Luiz Braga

Janela Rio Guamá, 1988.

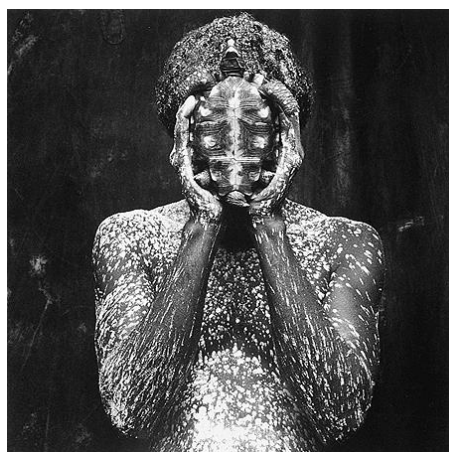
Pigmento sobre papel fotográfico de algodão, 70 x 105 cm



Mario Cravo Neto

O Deus da Cabeça, 1995.

Fotografia em brometo de prata
selenizada, 95 x 95 cm



Mauro Restiffe

Obra 5, 2012.

Fotografia em emulsão de prata, montada
sobre alumínio Dibond,

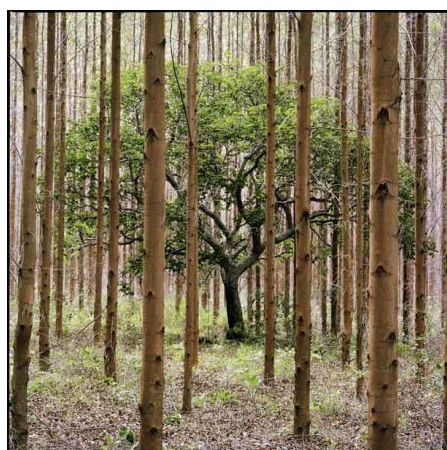
138 x 207 cm



Pedro David

Sufocamento #21, da série madeira de lei,
2014.

Fotografia, 110 x 105 cm



Penna Prearo

Série São Todos Filhos de Deus 1, 1994.

Processo cromógeno

33,2 x 49,7 cm



Rafael Assef

Quadrados na cor da pele, 2011 – 2012



Rochelle Costi

Trevo da série Lugar Comum, 2013.

c-print em metacrilato fosco,

165 x 110 cm



Rodrigo Braga

Mais do que o necessário 01, 2010.

C-print, 80x120 cm



Sofia Borges

Natureza Morta, 2012

impressão jato de tinta sobre papel algodão, 100 x 150 cm



Thiago Rocha Pitta

Cinema Fóssil, 2009.

Fotografia digital

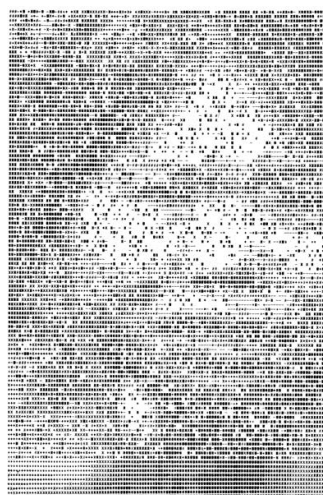
100 x 67 cm



Valério Vieira
Os trinta Valérios, 1901.
Fotomontagem



Waldemar Cordeiro Mulher que Não é B.B., 1971.
impressão de computador
61 x 44,5 cm



Fonte: o autor (2015)

Quadro 6 - O artista e o aparelho

ARTISTA Obra /ficha técnica Título, data, técnica e dimensões.	OBRA Imagem
Dirceu Maués Objetos, 2010 – 2012. Câmeras desenvolvidas pelo artista	
Eustáquio Neves S/ título, da série Boa aparência, 2004-2005.	
Felipe Cama After Sisley "Early Snow at Louveciennes", da série Paisagens Street View, 2011. Metacrilato, 63 x 120 cm	

Gisela Motta & Leandro Lima

Humming Bird, 2013.

Instalação, 02 tripés, 01 single-chip DLP, 01 motor de corrente contínua (10k rpms), hélices, leitor de vídeo e AC / DC 3.3V



Giselle Beiguelmann

Cinema Lascado #2 – Perimetral, 2014.

vídeo 3'



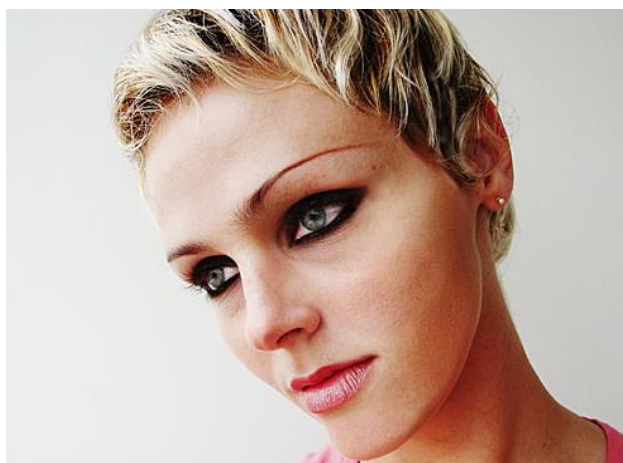
Guilherme Maranhão

Sem título, 2007.

Fotografia digital artesanal de fenda, 125,8 x 189 cm



Helga Stein
Sem título, 2006.
Fotografia digital, 50x 70 cm



Paula Trope
Tríptico (da série: Os Meninos)
1994.
Fotografia em cores (pin-hole)
169 x 272 cm



Roberta Dabdab
Série Museus L'Orangérie Fotografia
Esvaziada, 2008.



Tom Lisboa
Polaróides (in)visíveis, 2015.
Intervenção urbana,
impressão sobre papel sulfite amarelo,
dimensões variáveis



Waltércio Caldas

Como funciona a câmera fotográfica?,
1977.

Fotografia, 40 x 30 cm



Como funciona a máquina fotográfica? | How does the camera work?

Fonte: o autor (2015)

Quadro 7 - O artista e a imagem

ARTISTA Obra /ficha técnica Título, data, técnica e dimensões.	OBRA Imagem
Alexandre Sequeira Benedita, 2005. Da série Nazaré do Mocajuba. Fotografia Digital. C-print (impressão em papel fotográfico) 45 x 60 m	
Antônio Sagesse Faria Lima, 2012 Vídeo MP4 1080p: B&W 0:0:40 Fotografia Cinética da série Noir, 2014	
Berna Reale Quando Todos Calam, 2009. Registro fotográfico de performance, 100x150 cm	

Cassio Vasconcellos
Aeroporto, 2014
C-print sobre metacrilato
200 x 500 cm



Cao Guimarães
Sopro, 2000
Vídeo em preto e branco, transferido do filme Super 8 mm, em silêncio, 5 min., 12 seg., Loop contínuo



Cia de Foto
Caixa de Sapato, 2009



Claudia Jaguaribe
Bibliotecas, 2007-2008.
Inkjet em Metacrilato
55 X 30 cm



Eduardo Coimbra

Nuvem, 2008 – 2013.

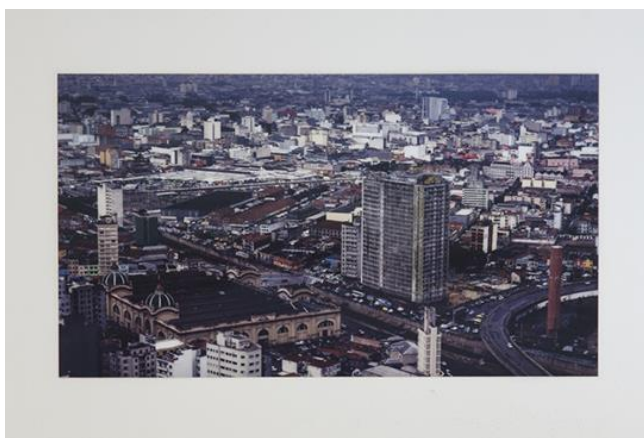
Estrutura de alumínio, impressão em duratrans, lâmpadas fluorescentes, acrílico, espelhos



Garapa

Monumento, 2011.

Impressão lenticular, 30 x 45 cm



Gilvan Barreto

Moscouzinho – O Fotógrafo, 2011



Gustavo Pellizzon Fotografias que respiram, 2009. Vídeo	
Dora Longo Bahia Farsa – Goya, 2013. (fuzilamentos de 27 de agosto de 1979) Acrílico e tinta esmalte sobre tela 290 x 390 cm	
Ivan Grilo Tudo que a gente aprendeu é liberdade, 2015. Impressão em papel algodão, gravação em acrílico, madeira e ferro, 44 x 73 x 10 cm	

Jonathas de Andrade

Amor e Felicidade no Casamento, 2007.

Foto instalação, 80 fotografias tipo pôster, dimensões variáveis e páginas de 15 x 20 cm.



Lucia Mindlin Loeb

Mestrado, 2014.

Conjunto de oito volumes impressos em off-set, 29x 23 cm, 29 x 21 cm e assim sucessivamente.



Marcelo Mosqueta

Carbon Heritage, 2007/2012.

monotipia com papel carbono sobre impressão em papel fotográfico de algodão e carimbo

53 x 50 cm cada



Márcia Xavier

Horizonte INEBRIANTE grappa,
2013.

26 x 26x 10 cm



Miguel Rio Branco

Entre os olhos o deserto, 1997.

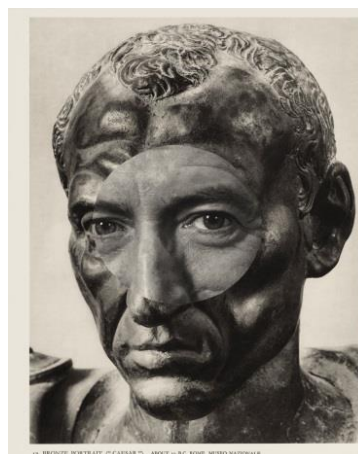
Projeção digital em loop; som
estéreo



Odiros Mlászho

Caesar 17, 1996/ 2008.

Inkjet sobre papel Hahnemühle
Photo Rag 305, 70 x 50 cm



Pedro Hurpia

Coleção de Vistas, 2014.

Pigmento s/ papel algodão,
madeira, placa de metal e óleo s/
tela 30 x 66,2 x 23 cm



Pedro Motta

Espaço confinado, 2013.

Impressão de tinta mineral sobre
papel algodão e pigmento, 45 x
45 cm



Regina Silveira

Enigma 3, 1981.

Fotografia, 29 x 39 cm



Rosana Paulino

Da série Bastidores, 1997.
Imagem transferida sobre tecido,
bastidor e linha de costura / 30
cm



Rosângela Rennó

Menos-valia [leilão], 2010

Vista parcial da instalação na 29ª
Bienal de São Paulo



Rubens Mano

Construção da paisagem, 2010.

Impressão jato de tinta em papel
de algodão montada em moldura
de acrílico

56,5 x 77 cm cada



Tony Camargo

Fotomódulos, 2013.

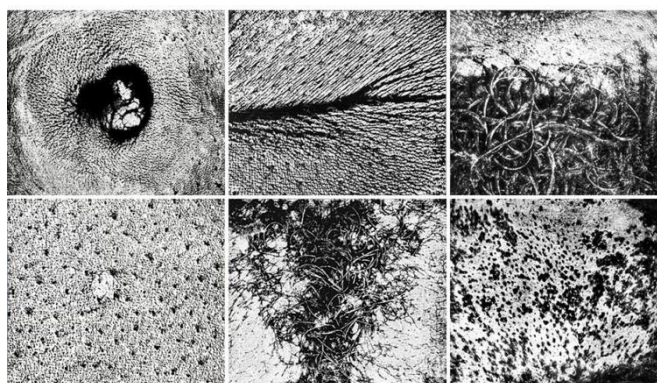
Impressão inkjet em tela sobre
mdf laqueado, 69 x 54 x 5 cm



Vera Chaves Barcellos

Epidermic Scapes, 1977.

Impressões da pele e ampliação
fotográfica, 90 X 106 cm

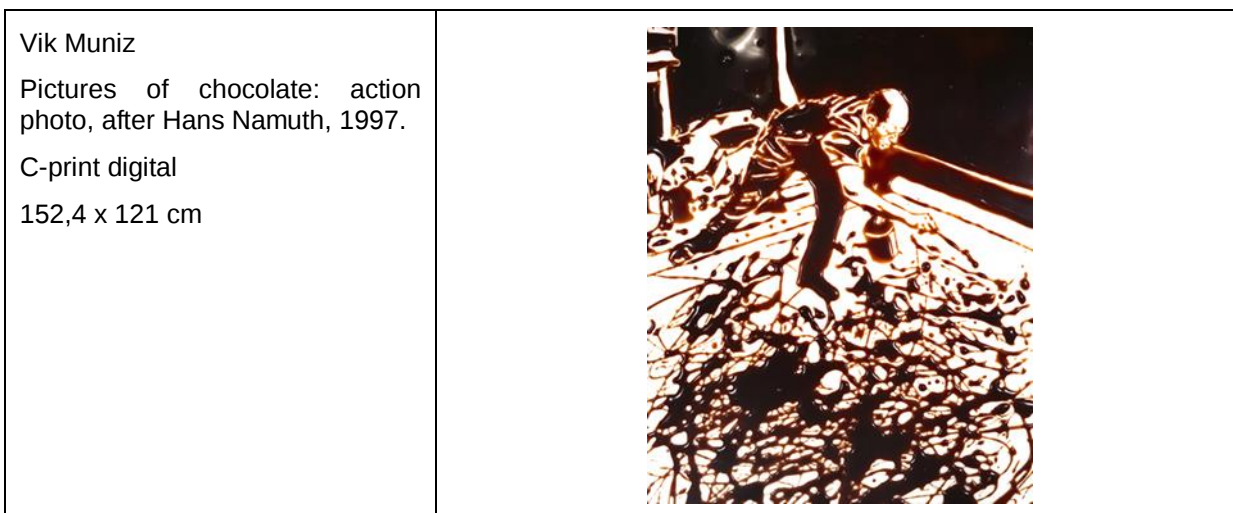


Vicente de Mello

Ultramarino, 2015.

Instalação, 700 folhas lambe-
lambe, impressas em silk-
screen, 141m²





Fonte: autor (2015)

5.2 PROJETO CURATORIAL: FOTOGRAFIA BRASILEIRA: UM CAMPO EXPANDIDO

O eixo norteador do projeto curatorial estabelece conexão com as estratégias formuladas por Andreas Müller-Pohle (1985), que propõe algumas possibilidades para a produção de imagens fotográficas associadas aos inúmeros procedimentos técnicos, delimitados com base no setor produtivo. Parte-se da listagem de artistas extraídas dos cruzamentos apresentados no início deste capítulo para então se estabelecer conexões de possíveis diálogos estéticos para uma reflexão sobre a fotografia expandida brasileira. Propõe-se um núcleo histórico entendendo estes como eixos fundamentais para construção e expansão desta linguagem. Geraldo de Barros (1950), Waldemar Cordeiro (1971), Waltércio Caldas (1971) Anna Bella Geiger (1977). Cabe uma citação de destaque a Valério Vieira (1901) como pedra fundamental dos processos de manipulação da imagem no que se refere à fotomontagem.

Quadro 8 - Organograma dos núcleos e artistas integrantes da exposição - Fotografia Brasileira: um campo expandido

O artista e o objeto	O artista e o aparelho	O artista e a imagem
Albano Afonso	CIA de Foto	Berna Realles
Anna Bella Geiger	Felipe Cama	Claudia Jaguaribe
Caio Reisewitz	Gisela Motta & Leandro Lima	Garapa
Cao Guimarães	Giselle Beiguelmann	Gustavo Pellizon
Cris Bierrenbach	Guilherme Maranhão	Dora Longo Bahia
João Castilho	Helga Stein	Ivan Grilo
Geraldo de Barros	Roberta Dabdab	Jonathas de Andrade
Mauro Resiffe	Tom Lisboa	Marcelo Mosqueta
Rochelle Costi	Waldemar Cordeiro	Miguel Rio Branco
Rubens Mano	Waltércio Caldas	Odiros Mlászho
Valério Vieira		Pedro Hurpia
		Rosangela Rennó
		Tony Camargo
		Vicente de Mello

Fonte: autor (2015)

Cabe ressaltar que alguns artistas foram inseridos em núcleos diferentes aos que foram catalogados no mapeamento devido à escolha das obras, que integrarão a mostra: 'Fotografia Brasileira: um campo expandido'.

A seguir, relação de obras x artistas integrantes da exposição 'Fotografia Brasileira: um campo expandido':

Quadro 9 - Núcleo - O artista e o objeto

ARTISTA Obra /ficha técnica título, data, técnica e dimensões.	OBRA Imagem
Abano Afonso Da série Autorretrato com Luz, 2002. Fotografia, 80 X 100 cm	
Anna Bella Geiger Brasil Nativo – Brasil Alienígena, 1977. 18 Cartões postais, 138 x 48 cm.	
Caio Reisewitz Casa Canoas, 2013 C-print em metacrilato 166 X 233 cm	

Cao Guimarães

Gambiarrras, 2000 – 2014.

Série fotográfica (work in progress)

127 fotografias

Dimensões variadas



Cris Bierrenbach

Retratos Íntimos - Seringa, 2003.

C-Print de raios-X,

85 x 60 cm



João Castilho

Hotel Tropical – azul, 2011.

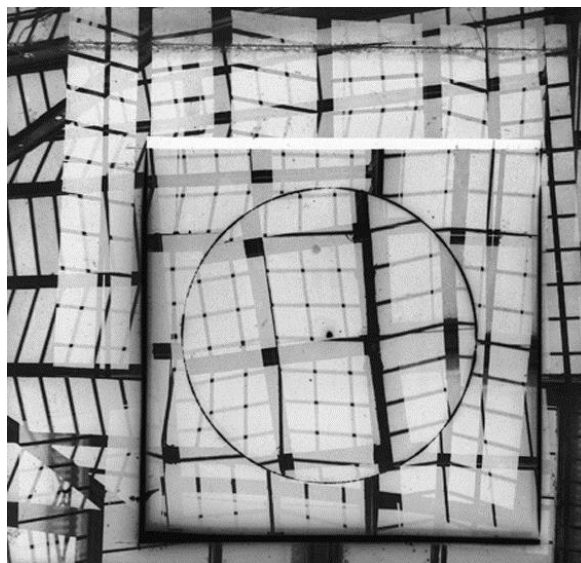
Impressão em jato de tinta, 125 x 259 cm



Geraldo de Barros

Da série Fotoforma,
1950.

Fotografia, gelatina de
prata sobre papel fibra,
30,1 x 30,1 cm



Mauro Restiffe

Obra 5, 2012.

Fotografia em emulsão
de prata, montada sobre
alumínio Dibond,

138 x 207 cm



Rochelle Costi

#FEP S, 2014.

Instalação

Museu Ferroviário de
Sorocaba para Frestas
Trienal de Artes



Rodrigo Braga
Desejo Eremita 3, 2009.
Fotografia, 50 x 75 cm,



Rubens Mano
Construção da paisagem,
2010.
Impressão jato-de-tinta
em papel de algodão
montada em moldura de
acrílico
56,5 x 77 cm cada



Sofia Borges
Da série Portrait, 2007.
Impressão jato de tinta
sobre papel algodão, 100
x 150 cm



Valério Vieira
Os Trinta Valérios, 1901.
Fotomontagem



Fonte: o autor (2015)

Quadro 10 - Núcleo - O artista e o aparelho

ARTISTA Obra /ficha técnica título, data, técnica e dimensões.	OBRA Imagem
Cia de Foto Longa exposição, 2009. Vídeo em loop	
Felipe Cama After Cezanne “Mont Sainte-Victoire” (Street View), 2011. Impressão em metacrilato, 63 x 120 cm	
Gisela Motta & Leandro Lima Humming Bird, 2013. Instalação, 02 tripés, 01 single-chip DLP, 01 motor de corrente contínua (10k rpms), hélices, leitor de vídeo e AC / DC 3.3V	

Giselle Beiguelmann

Cinema Lascado #2 –
Perimetral, 2014.

Vídeo 3'



Guilherme Maranhão

Sem título, 2007.

Fotografia digital artesanal de
fenda, 125,8 x 189 cm



Helga Stein

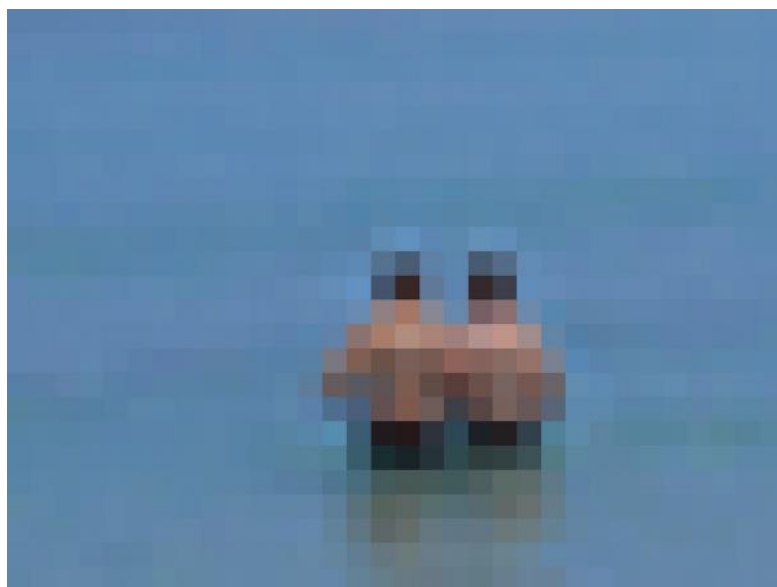
Sem título, 2006.

Fotografia digital, 50x 70 cm



Roberta Dabdab

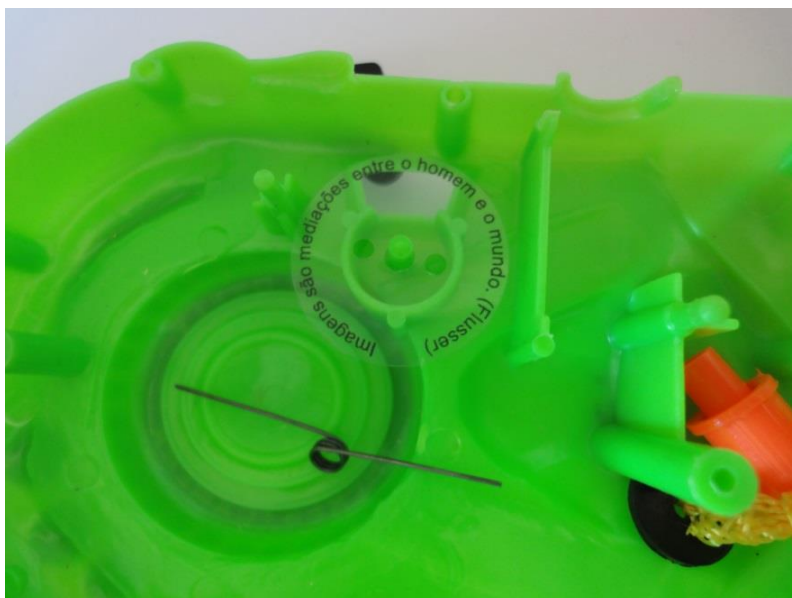
Da série Fotografia Esvaziada,
2008. Gêmeos banham-se no
mar mediterrâneo, c-print 100
x150 cm



Tom Lisboa

Brinquedografia, 2014.

Intervenção urbana



Waldemar Cordeiro Mulher
que Não é B.B., 1971.

Impressão de computador

61 x 44,5 cm

Waldemar Cordeiro Mulher que Não é B.B., 1971. Impressioned by computer. 61 x 44,5 cm. The artwork is a computer-generated print featuring a dense, chaotic arrangement of small, black, pixelated characters and symbols on a white background. The characters are scattered across the entire surface, creating a complex, abstract pattern that resembles a corrupted digital file or a glitch in a computer system. The overall effect is one of digital noise and information overload, reflecting the artist's interest in the early stages of digital art and computer graphics.

Waltércio Caldas

Como funciona a camera
fotográfica?, 1977

Fotografia, 40 x 30 cm



Como funciona a máquina fotográfica? | How does the camera work?

Fonte: o autor (2015)

Quadro 11 - Núcleo - O artista e a imagem

ARTISTA Obra /ficha técnica título, data, técnica e dimensões.	OBRA Imagem
Alexandre Sequeira Branca - Da série Nazaré do Mocajuba, 2005. c-print, impressão em papel fotográfico 45 x 60cm	
Berna Reale Palomo, 2012 Vídeo, 3'03"	
Cassio Vasconcellos Aeroporto, 2014 C-print sobre metacrilato 200 x 500 cm	

Claudia Jaguaribe

Sobre São Paulo, 2011 - 2012.

Livro.



Dora Longo Bahia

Farsa – Goya, 2013.

(fuzilamentos de 27 de AGOSTO DE 1979)

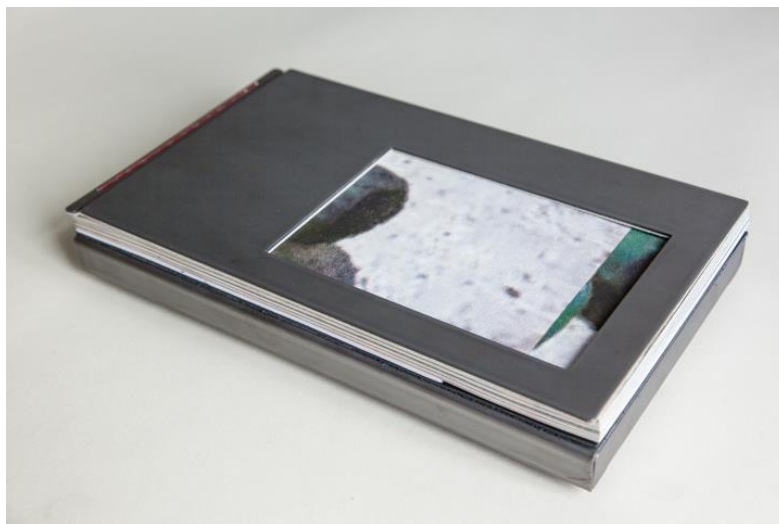
Acrílico e tinta esmalte sobre tela 290 × 390 cm



Garapa

Postais para Charles Lynch, 2014.

Livro.



Gustavo Pellizzon

Fotografias que respiram,
2009.

Vídeo, 45"



Ivan Grilo

Chico Rei [ou a verdade
tropical está nas
entrelinhas], 2015.
Impressão sobre papel
algodão, acrílico, ferro e
madeira. 120 x 270 x 10
cm



Jonathas de Andrade

Amor e Felicidade no
Casamento, 2007.

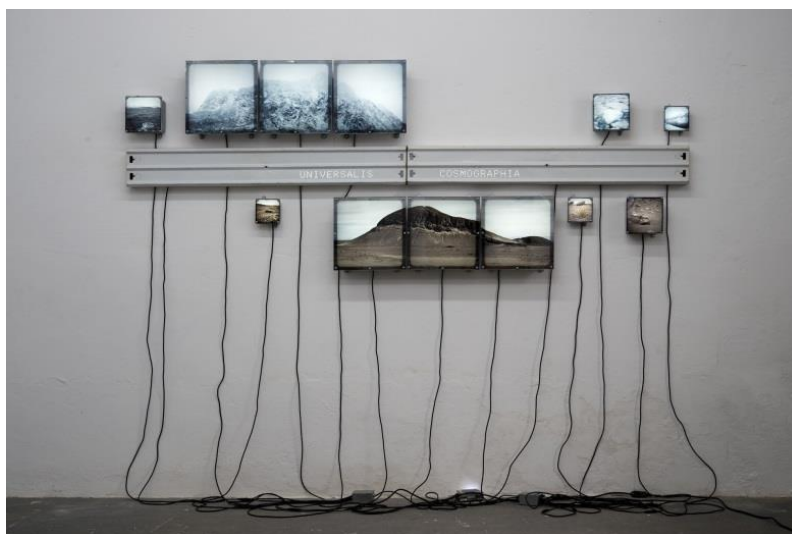
fotoinstalação, 80
fotografias tipo poster,
dimensões variáveis e
páginas de 15 x 20 cm.



Marcelo Mosqueta

Universalis Cosmographia,
2013.

Ferro, alumínio, duratrans,
leds, acrílico, fios e
componentes elétricos.
200 x 250 cm



Miguel Rio Branco

Entre os olhos o deserto,
1997.

Instalação, projeção digital
em loop; som estéreo



Odiros Mlászho

Morfologia Reumatológica
A Scanning, 2008.

Livro alterado (Corte e
torção)



Pedro Hurpia

Coleção de Vistas, 2014.

Pigmento s/ papel algodão,
madeira, placa de metal e
óleo s/ tela 30 x 66,2 x 23
cm



Rosângela Rennó 2005-
510117385-5, 2008.

livro de artista - 50 placas
impressas em papel
Innova Digital 315 grs em
uma caixa de cartão /
couro

47 x 60 x 7 cm livro
fechado - 44 x 58 cm cada
placa única

Edição de 10



Tony Camargo

Fotomódulos, 2013.

impressão inkjet em tela
sobre mdf laqueado 69 x
54 x 5 cm



Vicente de Mello

Ultramarino, 2015

Instalação, 700 folhas
lambe- lambe, impressas
em silk- screen, 141m²



Fonte: autor (2015)

5.3 TEXTO DE APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

‘Fotografia Brasileira: um campo expandido’ se apresenta em três núcleos: o artista e objeto, o artista e o aparelho e o artista e a imagem, pois produzir fotografias pressupõe uma série de intervenções como, por exemplo, no plano da produção, por meio de três estratégias distintas: interferência no objeto fotografado, no aparelho que fotografa ou na própria fotografia.

O primeiro núcleo da mostra ‘artista e objeto’ aborda como “resolver o objeto, a construção e a disposição do objeto da fotografia”. Tudo que diz respeito ao “arranjo” está nesta estratégia, seja o arranjo das naturezas-mortas ou o autoarranjo, em que o artista também passa a ser um objeto de si próprio e sua atividade abrange diversos papéis, tais como: construtor, diretor, dramaturgo, cenógrafo, ator e assim por diante. Neste caso, Valério Vieira é o precursor das fotomontagens no Brasil, artista inovador na produção da obra os ‘Trinta Valérios’ de 1901, o autorretrato ambientado em um sarau em trinta diferentes situações desde bustos até os quadros do cenário.

Na linha que se refere à autorreferência, porém de cunho sociopolítico, Anna Bella Geiger em 1977 apresenta ‘Brasil Nativo – Brasil Alienígena’ nela a artista reencena situações cotidianas de indígenas brasileiros de diferentes etnias, retratados em 18 cartões postais turísticos, o que já denota a questão de apropriação de mídias impressas, além de questionar a identidade nacional.

Albano Afonso, na maioria das suas obras, lida, em primeiro lugar, com a ideia da luz, pesquisando a sua simbologia extremamente rica e complexa. Além disso, mantém diálogo constante com outros artistas, tanto contemporâneos quanto do passado. Na série *Autorretrato com Luz*, de 2002 a luz é o elemento central da imagem, que impossibilita a identificação da face do artista em uma anulação da identidade em seu autorretrato. A luz na obra de Sofia Borges é utilizada com alta saturação cromática o que gera maior dramatização nas cenas, em que a artista cria sua série *Portrait*. Cris Bierrenbach apela para outros recursos luminosos na representação da autoimagem e vai buscar nos raios-x uma nova possibilidade para se autorretratar, e cria a série '*Retratos Íntimos*' com uma série de utensílios, como faca, seringa, tesouras, cuja atitude é de tirar o fôlego, com imagens ímpares.

No que se referem aos cenários, os artistas Caio Reisewitz, Mauro Resiffe, João Castilho, Rochelle Costie e Rubens Mano utilizam o espaço com diferentes estratégias. Sem dúvida, o rigor técnico caracteriza as produções de Reisewitz e Restiffe, que detêm um olhar preciso, observam e captam uma luz sem igual e apresentam belas imagens de ambientes vivenciados cotidianamente, sejam paisagens ou interiores como no caso de Restiffe na produção da série '*Obra*', em que retratou a reforma do prédio do Detran para o anexo do MAC USP.

João Castilho e Rochelle Costi operam cenicamente na linha do imaginário, intervindo nos ambientes, como no caso da série *#FEP S* (2013) de Rochelle, em que as imagens foram obtidas em um depósito das antigas Oficinas da Sorocabana, local em que estão acumulados móveis e equipamentos outrora integrantes da ferrovia, cuja conservação não interessa à concessionária e tampouco ao poder público. Os móveis e peças do acervo do Museu Ferroviário da Sorocabana serviram de suporte para a instalação das fotos, questionando o real sentido de preservação. João Castilho, na série *Hotel Tropical*, agrupa imagens por cores, neste caso, azul, e cria diagramações destas como representações de uma possível planta baixa deste hotel em que, na verdade, ele nunca esteve. *Construção da paisagem'* (2010) de Rubens Mano deriva de uma intervenção feita no Museu de Belas Artes de Córdoba, na Espanha. O artista trabalha com registros de cenas, em que encontra ou modifica fisicamente os lugares (pintando ou destruindo parte de construções) antes de fotografar.

Os trabalhos de Cao Guimarães são peças audiovisuais expandidas, frequentemente, situadas na fronteira entre filme e artes visuais. O artista, também,

trabalha com a fotografia, como é o caso da sua série Gambiarras. Aqui, a habilidade de improvisar dá origem a momentos de estranhamentos, que são capazes de reinventar o olhar sobre objetos e situações comuns.

Müller-Pohle (1985) continua seu pensamento contemplando a resolução do aparelho, que é a problematização do segundo núcleo da exposição. Ela envolve a utilização desse aparelho na direção oposta de sua função real, ou seja, a função programática deve ser estendida ou reprogramada por meio de técnicas computadorizadas.

Para abrir este núcleo denominado o artista e o aparelho apresenta-se a obra: 'Como funciona a máquina fotográfica?' (1977) de Waltércio Caldas, criada exclusivamente para contextos gráficos no caso o livro *Aparelhos*¹¹¹. Esta escolha se justifica pela precisão na representação do aparelho proposto por Flusser (1985) que diz: Aparelho fotográfico é "brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia". Assim, propõe-se a conexão com a obra *Brinquedografia*, (2014) de Tom Lisboa que intervém no aparelho inserindo frases de vários teóricos da imagem como: Flusser, Sontag, Barthes, Blanchot, Aumont, Eco, Dubois, entre outros. Neste caso, o artista propõe uma intervenção urbana, na qual disponibiliza espaços expositivos-públicos para as pessoas brincarem com o "aparelho".

Clássica intervenção analógica no aparelho é a série *Fotoforma* (1950), de Geraldo de Barros, que por sobreposição, justaposição, isolamento de luzes em diferentes áreas da superfície fotoquímica propõe imagens, que não são possíveis de serem captadas do real. Cabe ressaltar que o título *Fotoforma* tem referência na teoria da Gestalt. Intervenção no aparelho também é uma das estratégias de Guilherme Maranhão na série *Pluracidades* (2006-2010), que utiliza de scanners descartados, adaptados a uma câmera. O lixo eletrônico gerado pela sociedade contemporânea, que na opção do artista, se inova em novas possibilidades de operação deste programa, gerando novas paisagens urbanas. A operação no aparelho, também, será uma estratégia da dupla Gisela Motta & Leandro Lima, que projeta uma imagem fixa de um beija-flor em um ventilador em movimento e esta operação é que trará movimento ao pássaro de forma belíssima.

¹¹¹ Publicado pela GBM Editora de Arte, Rio de Janeiro em 1979, com ensaio de Ronaldo Brito.

Artista em pele de engenheiro, Waldemar Cordeiro¹¹², junto com outros artistas como Julio Plaza e Abraham Palatik são considerados precursores da arte computacional brasileira e nesta mostra apresentam a obra: 'A mulher que não é B.B.' de 1971, computação gráfica realizada conjuntamente com José Luiz Aguirre e Estevam Roberto Serafim, professores de tecnologia da Universidade de São Paulo (USP).

Questões tecnológicas são abordadas de formas distintas pelos artistas: Helga Stein, Felipe Gama, Giselle Beiguelmann e Roberta Dabdab. Stein utiliza as ferramentas digitais no tratamento da imagem para construção de uma mulher idealizada pelos padrões de beleza impostos pela mídia, então, a artista satiriza a questão e se fotografa, manipula sua fisionomia, gerando personagens idealizados pelo padrão midiático. Felipe Gama se utiliza de apropriação de imagens digitais, neste caso são do street view, de forma que ele sobrepõe as imagens coletadas na internet, gerando novas imagens e o resultado é quadriculado explorando a expansão dos pixels.

A maximização do mínimo é uma pesquisa sobre fotografia, imagem digital e imaginação e se legitima como um pensamento conceitual de imagem, que busca o entendimento da materialidade digital, a virtualidade, bem como suas características semióticas e estéticas. Neste caso, a obra 'Gêmeos banhando-se no mar Mediterrâneo', da série fotografia esvaziada (2008), que tem o propósito de trabalhar a desautomação do olhar e a busca de novas cognições, que são baseadas nas relações entre homem, máquina e ambiente. Seu desafio é entender para onde flui a sintetização da imagem digital, o entendimento do processo de crescimento do pixel, que é o elemento mínimo identificável na imagem, obtido pelo esvaziamento da informação digital.

Giselle Beiguelmann capturou as imagens a partir do Elevado Costa e Silva, em São Paulo com uma câmera de baixa resolução, para o vídeo 'Cinema Lascado' (2010-2011), ao editar o vídeo em uma combinação incompatível entre as tecnologias, esta hibridação gerou uma distorção na edição das imagens, resultando em uma paisagem urbana, que não corresponde à captação de uma possível realidade, gerando uma poética de erros.

¹¹² Cordeiro foi um dos mentores da arte concreta e organizou o célebre evento Arteônica em 1971 – o primeiro evento de arte e tecnologia do Brasil em grande porte – realizado na FAAP, em São Paulo. Defendia que os artistas deviam ter um domínio das linguagens de programação para tirar um proveito completo da máquina.

Os vídeos da série 'Longa exposição' (2009), da Cia de Foto, foram realizados sem que os modelos soubessem que estavam sendo filmados. A questão na alteração do funcionamento do aparelho está na verdade no modo de captação da imagem, já que o 'aparelho' (equipamento) é o mesmo para fotografar ou filmar, o propósito da ação é subverter a lógica e as regras do retrato tradicional. Os modelos de longa exposição, dessa forma, são captados à espera de um clique que nunca acontece. A duração dos vídeos é determinada pela resistência ao jogo, que se estabelece entre fotógrafo e fotografado, que se estende até que uma das partes se canse do embate.

O núcleo, o artista e a imagem são compostos por Berna Reale, Claudia Jaguaribe, Garapa, Gustavo Pellizon, Dora Longo Bahia, Ivan Grilo, Jonathas de Andrade, Marcelo Mosqueta, Miguel Rio Branco, Odiros Mlászho, Pedro Hurpia, Rosângela Rennó, Tony Camargo e Vicente de Mello. Estes abordam a resolução da própria imagem e envolvem a "transferência e integração do material que 'sai' da câmera (as imagens obtidas) em uma nova estrutura". Posteriormente à captura da imagem, está o processo de produção, em que é feita a integração daquela fotografia específica em um "organismo visual", como nomeia Müller-Pohle (1985). Combinado a outras mídias, como texto, ilustração, pintura, colagem, montagem etc., ele se torna um organismo mais complexo. Nessa estratégia também pode ser a transformação em um objeto tridimensional, como uma foto escultura, instalação e as vídeo instalações.

Reúnem-se cinco projetos de características editoriais distintas, sendo eles com características de transmídias que já enunciam a passagem aos vídeos. 'Sobre São Paulo' (2011 - 2012), de Claudia Jaguaribe, apresenta um projeto gráfico inusitado, o livro em formato sanfona pode ser aberto em sua totalidade, revelando, em 20 metros, cinco sequências panorâmicas de São Paulo. O tamanho de São Paulo é exorbitante, se perdem as fronteiras e esta dimensão é transposta para o livro, que apresenta montagens com imagens panorâmicas. O mapeamento é subjetivo, o intuito é transmitir a sensação de imensidão e complexidade dessa cidade.

'2005-510117385-5' (2008) nasceu depois do furto ocorrido na Biblioteca Nacional, no Rio, em 2005. Das 750 fotografias roubadas, apenas 101 foram recuperadas. A partir daí, Rosângela desenvolveu o projeto, que tem como resultado, um álbum e uma versão offset com tiragem de 500 exemplares

distribuídos para bibliotecas de escolas públicas cariocas. O título é o número do inquérito criminal, que foi aberto para investigar o crime. Em vez de reproduzir as imagens, que documentavam a capital imperial no século XIX, o livro reproduz apenas os versos das 101 fotografias recuperadas, juntamente com a legenda descritiva de cada imagem, que não é mostrada para o leitor. São páginas de imagens “em branco” que, metaforicamente, remetem ao desaparecimento de boa parte do patrimônio nacional e ao esquecimento a que esse tipo de crime é relegado no Brasil.

‘Morfologia Reumatológica A Scanning’ (2008), o livro-objeto de Odires Mlaszho, que já fez (quase) tudo o que é possível fazer com o livro entendido como suporte para a arte: escultura, colagem, descolagem, escarificação, camuflagem, esfoliação, todo tipo de recorte e incisão, molhou, derreteu vela em cima, apagou, serpentinou, vestiu, virou do avesso, embaralhou (muitos dos termos desta lista são derivados de técnicas inventadas por ele). As obras de Odires Mlászho começam e/ou terminam com um livro, invariavelmente.

‘Postais para Charles Lynch’ (2014), do coletivo Garapa, é um projeto transmídia, que discute os linchamentos contemporâneos no Brasil e suas representações visuais. A partir da apropriação de postais, que circularam no início do século XX, pelos Estados Unidos de linchamentos, o coletivo propõe uma desconstrução das imagens da violência por meio da interferência nos arquivos digitais coletados no Youtube. Desses vídeos foram extraídos frames e comentários de ódio que, inseridos nos códigos das imagens geram um glitch, uma interferência em sua estética e inteligibilidade. O projeto é composto pelo livro em transcrição do áudio de um dos linchamentos e o disco LTO, em que está armazenada a coletânea de vídeos baixados, além da catalogação destes vídeos, que foram utilizados na produção do material.

Outro projeto caracterizado como transmídia é o de Miguel Rio Branco e se trata de ‘Entre os olhos o deserto’ (1997), que mescla processos relativos à fotografia, ao cinema e às instalações de vídeo, com projeção digital em loop e som estéreo. E o projeto homônimo do livro que, também, é apresentado em três lâminas de imagens como se apresenta o vídeo, em que o espectador pode gerar as combinações entre imagens ao seu tempo e livre arbítrio, as páginas são sequenciadas com a mesma linearidade do vídeo apresentado em loop. Este trabalho convida a uma viagem, sem roteiro prévio, em meio a um contínuo fluir de

imagens e sons, sendo um devaneio por meio de um mundo cindido, no qual nenhum fragmento subjuga os demais, nenhuma lógica ordena o caos. Percorrendo as sensações, os afetos, o processo temporal e espacial construídos nesta obra, o autor buscará acessar os movimentos da atenção envolvidos na sua experiência.

Berna Reale realiza performances intensas e profundas que, muitas vezes, são apresentadas como vídeos instalações e, às vezes, ela utiliza fotografia still dos seus vídeo-performances ação que são referenciados como performer para a câmera. No caso do vídeo Palomo (2012), Berna é filmada em um amanhecer no centro da cidade de Belém, a ação comenta o abuso de poder institucionalizado na sociedade. Montada sobre um cavalo branco, tingido com tinta vermelha apropriada, Berna aparece usando roupas negras e uma focinheira, objeto intimidante e que, ao mesmo tempo, refreia a voz e a violência do animal que a usa. De alguma forma, o vídeo denuncia as manifestações de 2013, falando da ditadura imposta pelo poder, que cerceia qualquer manifestação de desagrado da população. A artista faz uma leitura da manutenção da ditadura até os dias de hoje, não só no Brasil, mas na América Latina, pela impossibilidade de uma comunidade se opor ao poder vigente sem ser rechaçada com violência.

Gustavo Pellizzon na série de vídeos 'Fotografias que respiram' (2009), título que já diz a que veio, fala da vida com simplicidade e de um silêncio ímpar nos comentários visuais por ele selecionados.

Trata-se de três artistas que citam a pintura, em suas produções: Dora Longa Bahia, Pedro Hurpia e Tony Camargo, com procedimentos particulares cada um, a sua maneira, realiza a hibridação com a linguagem fotográfica.

O trabalho de Dora Longa Bahia reflete a identidade múltipla da fotografia contemporânea, ao ser construído em camadas de referências ao fotojornalismo e à pintura histórica. Nas obras da série: "Farsa – Goya" (2013), ela pinta a partir de apropriações de reproduções de uma pintura de Goya e de uma fotografia de fuzilamento em guerra do final dos anos 1970. Ao aproximar essas temporalidades, a artista estrutura um discurso sobre a continuidade da violência, da sociedade moderna à contemporânea.

Na produção de Pedro Hurpia, na obra Coleção de Vistas, (2014), ele opera com arquivos ao guardar imagens e preservar uma memória, que não deseja se esvaziar por completo e foram os pontos de partida para sua caixa/objeto. O arquivamento aqui não possui uma lógica ou classificação racional. As imagens

fotográficas foram selecionadas por uma espécie de cartografia emocional e a referência à pintura é uma escala de tons presentes nas fotografias que foram pintadas a óleo na caixa/objeto.

Tony Camargo na série Fotomódulos (2013) cita a pintura como procedimento de impressão inkjet, mas o mais curioso aqui é a hibridação de diversas linguagens, no caso o artista-performer atua para a câmera e a fatura está na orquestração dos diversos procedimentos, como: recorte de imagem, geração da forma do módulo, inserção de camadas de cores, que também fazem alusão à paleta cromática presente na fotografia.

O conjunto de instalações dos artistas: Ivan Grilo, Jonathas Andrade, Marcelo Mosqueta e Vicente de Mello, demonstra que cada um articula conforme sua maneira a construção no espaço, tendo a fotografia como a força motriz do argumento conceitual, seja ela de cunho histórico, ficcional ou documental.

A instalação Universalis Cosmographia (2013) de Marcelo Moscheta faz referência ao primeiro mapa-múndi, em que a América foi mencionada, o Mapa de Waldseemüller, impresso em 1507. Apropriando-se do nome do famoso mapa, a obra presta uma homenagem ao anseio humano de esquadrinhar cada canto do Planeta, ao insaciável desejo que os homens têm de dominar a natureza e submetê-la aos seus critérios. A instalação é formada por 12 fotografias dispostas sobre caixas de luz, divididas em dois “hemisférios”, norte e sul, e retrata lugares áridos e inóspitos do globo terrestre, como o arquipélago de Svalbard, próximo ao Polo Norte e o deserto do Atacama, no Chile.

Ivan Grilo aborda o caráter histórico em uma poética e na instalação, Chico Rei [ou a verdade tropical está nas entrelinhas], (2015) não é diferente. Neste caso se apropria de imagens da história da Brasil, recorre ao retrato de D. Pedro I e outra fotografia é de um escravo, no caso Chico Rei, em que a imagem é alterada com um corte na fotografia exatamente na linha da cabeça, e o mais interessante é que nem acabamento de moldura no topo da imagem ele utiliza. Fica aqui o recado do artista como o próprio título da obra sugere: ‘a verdade topical está nas entrelinhas’. Um artista da nova geração brasileira, que tem muito a falar e cabe ser ouvido atentamente.

Com caráter romântico passional Jonathas de Andrade apresenta a foto instalação, ‘Amor e Felicidade no Casamento’ (2007), que trata da moral e bons costumes que são embaralhados e postos em perspectiva, na combinação de

fotografias produzidas, que indiciam memórias de um possível casal, associadas às imagens que ele se apropria de páginas e retira pequenos trechos das páginas do livro homônimo do psiquiatra alemão Fritz Kahn, alterando a história original. Além desta operação, o artista adiciona um mofo às imagens que reconstrói ilusoriamente as marcas do tempo desta relação.

Em ‘Ultramarino’ (2015), que significa em latim medieval “além-mar”. A instalação de Vicente de Mello se propõe a ser o outro lado do mar. A repetição da imagem, em todas as paredes, cria uma grande trama/rede: as folhas impressas em silkscreen se conectam na colagem.

Uma fotografia criada a partir de centenas de outras fotografias. É assim que se resume o trabalho ‘Aeroporto’ (2014), de Cássio Vasconcellos. As fotografias foram recortadas e os elementos que compõem a imagem final foram recolocados, um a um, formando um desenho pré-estabelecido, como comenta o fotógrafo. “A ideia do trabalho é mostrar as conexões que existem entre estes lugares (aeroportos) em uma forma, que se assemelha a neurônios, um desenho quase orgânico”. Se vista de longe, a imagem pode parecer uma fotografia abstrata, visão proporcionada pelas dimensões da imagem, dois metros de largura por cinco metros de comprimento, esta obra se configura como uma foto escultura pelo distanciamento, que o espectador necessita para visualizar a imagem na sua totalidade, e é justamente este distanciamento entre imagem – espectador que é considerado com um espaço escultórico.

A proposta curatorial composta pelos núcleos, artista e objeto, artista e aparelho e artista e imagem, atesta as proposições de Müller-Pohle na produção brasileira, em distantes épocas, por diferentes gerações, em uma hibridação entre linguagens, expondo a convergência entre imagens além das intervenções no aparelho, que amplificam uma gama diversificada de processos e meios de distribuição das imagens. Tamanha é a pluralidade da produção brasileira contemporânea que resta atestar a linguagem fotográfica brasileira como um verdadeiro campo expandido.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao investigar o hibridismo corrente na fotografia brasileira contemporânea no campo das artes visuais denota-se um campo expandido ímpar. Sem dúvida, os procedimentos adotados para a pesquisa, em especial, a realização do Seminário Campo Expandido foi o diferencial desta investigação, o qual orientou o caminho da investigação, que possibilitou a constatação deste terreno fértil a partir das inquietações iniciais da pesquisa.

Se a questão inicial da pesquisa envolveu o questionamento sobre de que forma o sujeito-artista ou funcionário proposto por Flusser (2002) por meio da fotografia hibridizada com outras linguagens visuais resultantes em uma fotografia expandida amplifica o campo da expressão autoral? Como a expressão autoral se propõe a desatar um nó da complexidade contemporânea? Ou, ainda, qual é a articulação ou construção de novos sentidos, a fotografia expandida propõe no diálogo da arte com a sociedade?

Denota-se que, ao longo produção brasileira, a partir da década de 19550, em que neste momento a questão era formal, sendo ampliada década a década em discutir questões históricas, de cunho social e político, principalmente, a partir da década de 1970, em grau expressivo. Se o nó é desatado, cabe a cada espectador fazer as reflexões, a partir do seu repertório, devido à carga subjetiva das interlocuções. No entanto, que estes nós são, muitas vezes, tensionados não restam dúvidas. Percebe-se que as proposições dos artistas se articulam com outras linguagens com maior ênfase nos anos 80-90, resultando principalmente em instalações ou foto instalações.

A expansão de artistas e abertura do campo das artes visuais, para as estratégias fotográficas, se abrem e se solidificam como forte vertente expressiva da manipulação tecnológica e se expandem a partir dos anos 2000, quando há uma profusão de vídeos propiciados pelas questões tecnológicas que a indústria fotográfica, ao hibridizar, no mesmo aparelho, faz a captura da imagem, fixa e imagem em movimento, possibilitando ao produtor de imagens um vasto campo da produção imagética. Já na primeira década do século XXI se denota uma hibridização propiciada pelas redes virtuais, seja ela composta por mídias sociais ou não, além do refinamento e acessibilidade dos softwares de edição de imagens, que se aperfeiçoam a golpes de luz. Outra vertente forte deste início de século é o setor

editorial desta produção, em que sejam livros de autor, ou livros de artista, estes são hoje denominados como fotolivros, designados em situar este o local legítimo para a fotografia.

Porém se está vivendo um momento excepcional para a fotografia, pois hoje o mundo da arte a acolhe como nunca o fez e os artistas/fotógrafos consideram as galerias e museus como o espaço natural para expor o trabalho, além da alta receptividade de público e inserção desta linguagem no sistema contemporâneo comunicacional.

Tamanha é a produção qualitativa brasileira que ocorre certa dificuldade nas escolhas para composição do elenco de artistas para a mostra que seja coerente, representativa e compatível com esta produção. A escolha do eixo norteador para o projeto curatorial estabelece conexão com as estratégias formuladas por Andreas Müller-Pohle (1985), que propõe algumas possibilidades para a produção de imagens fotográficas associadas aos inúmeros procedimentos técnicos, delimitados com base no setor produtivo. A partir da listagem de artistas foram extraídos nomes dos cruzamentos entre as exposições citadas como marcos representativos apresentados no seminário 'Campo Expandido'. Assim, se estabeleceram conexões de possíveis diálogos estéticos para uma reflexão sobre a fotografia expandida brasileira. Desta forma, se fez um elenco de artistas que demarcassem, historicamente, tais procedimentos, entendendo estes como eixos fundamentais para construção e expansão desta linguagem. Geraldo de Barros (1950), Waldemar Cordeiro (1971), Waltércio Caldas (1971), Anna Bella Geiger (1977). Cabe uma citação a Valério Vieira (1901) como pedra fundamental dos processos de manipulação da imagem no que se refere à fotomontagem.

Assim, a proposta curatorial da mostra 'Fotografia Brasileira: um campo expandido' responde às indagações iniciais da pesquisa configurada em três núcleos: o artista e objeto, o artista e o aparelho e o artista e a imagem, pois produzir fotografias pressupõe uma série de intervenções como, por exemplo, no plano da produção, por meio das estratégias correspondentes aos núcleos: interferência no objeto fotografado, no aparelho que fotografa ou na própria fotografia.

Desta forma, se atestam as proposições de Müller-Pohle na produção brasileira, em distintos períodos, por diferentes gerações, na detecção da hibridação entre linguagens, na convergência entre imagens, além das intervenções que sejam realizadas no objeto, no aparelho ou na imagem, que amplificam uma gama

diversificada de processos e meios de distribuição das imagens. Tamanha é a pluralidade da produção brasileira contemporânea que resta atestar a linguagem fotográfica brasileira como um verdadeiro campo expandido. Entende-se aqui como 'Campo Expandido' as articulações convergentes entre imagens características das inquietações imagéticas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ALESSANDRI, Patrícia. **A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra experiência de cinema de Rosangela Rennó**. 2014. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/a-fotografia-expandida-no-contexto-da-arte-contemporanea-uma-analise-da-obra-experiencia-de-cinema-de-rosangela-renno/>> Acesso em 11 dez. 2015.
- ALINOVI, Francesca. “La Fotografia: l’Illusione della Realtà”, in: ALINOVI, F. & MARRA, C. **La Fotografia**. Illusione o Rivelazione? Bologna, Il Mulino, 1981, p.15.
- ANDUJA, Claudia. **Falta Título**. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/artista/49/claudia-andujar>>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- ANNATERESA FABRIS. Disponível em: <<https://www.tumblr.com/tagged/annateresa-fabris>>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- ARENDT, Hanna. **The life of the mind**. New York: Harvest, 1978.
- ARTISTAS indicados PIPA 2012: Rogério Ghomes. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKzKlZ1pGvY>>. Acesso em: 8 dez. 2015.
- AUERBACH, Tauba. **A visual distillation of complex mathematical and scientific concepts**. Disponível em: <<http://arts.mit.edu/artists/tauba-auerbach/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- BAQUE, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. **Arder enDeseos**: La concepción de la fotografía. Barcelona. Gustavo Gili, 2004.
- BAZIN, André. **O cinema**. Ensaios. Ed. Brasiliense, 1991, pp. 19-26.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Cinema Lascado**. 2010. Disponível em: <<http://barogaleria.com/exhibition/giselle-beiguelman-cinema-lascado-chipped-cinema/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- BEIGUELMAN, Giselle. Continuum festival. **DesVirtual**. 10 jul. 2013. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/urnothere_app/>. Acesso em: 8 dez. 2015.
- _____. Geografias celulares. **DesVirtual**. 22 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/geografias-celulares/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **I love yr gif**. 2013. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/projects/i-lv-yr-gif-app/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

BEIGUELMAN, Giselle. **Geografias celulares**. 2010. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/geografias-celulares/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

BEIGUELMAN, Giselle; VELÁZQUEZ, Fernando. **URnotHere App**. 2012. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/projects/urnothere-app/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Madrid: Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERNDT, Filipe. **Sr Lobo em pele de cordeiro- 2010_Oil on canvas_160 x 250 cm**. Disponível em: <<http://cargocollective.com/galerialeme/Ana-Elisa-Egreja>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

BIERRENBACH, Cris. **Retrato Íntimo**. Disponível em: <<http://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/retrato-intimo/#>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

BIVAR, Rodrigo. **Ubatuba**. 2011. Disponível em: <http://universes-in-universe.org/eng/bien/sesc_videobrasil/2011/southern_panoramas_tour/part_2/03_rodrigo_bivar>. Acesso em: 20 dez. 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco. 1987.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Cambridge: MIT Press, 2000.

BRUST, Raquel. **Projeto Giganto no Minhocão**. 2011. Disponível em: <<http://projetogiganto.com.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Barcarena: Editorial Presença, 1984.

CAMA, Felipe. **After Cezanne “Mont Sainte-Victoire” (Street View)**. 2011. Disponível em: <<http://www.felipecoma.com/paisagens-street-view>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CAMA, Felipe. **After Post**. Disponível em: <<http://www.felipeccama.com/after-post/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CAMARGO, Tony. **Fotomodulo**. Disponível em: <<http://www.pipa.org.br/pag/artistas/tony-camargo/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CARNEIRO, Rafael. **Sem título, óleo sobre tela, 200 x 150 cm**. 2014 Disponível em: <http://www.arturfidalgo.com.br/img_rafaelcarneiro.html>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CASTILHO, João. **Hotel Tropical**. 2011. Disponível em: <<http://www.joaocastilho.net/v2/en/trabalhos/hotel-tropical/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO. **Exposiciones**. Disponível em: <<http://cdf.montevideo.gub.uy/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

CHIARELLI, Tadeu. **A arte internacional brasileira**. 2.ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Júnior e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (Org). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.57-65.

CHIODETTO, Eder. **Desejo e reparação**. 2011. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/templatename-da-expo-texto-do-curador-3/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CHIODETTO, Eder. **Geração OO: a nova fotografia brasileira**. São Paulo: edições SESC, 2013, 272p.

CIA DE FOTO. **Caixa de sapato**. 2009. Disponível em: <<http://cargocollective.com/wwwciadefoto>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CIA DE FOTO. **Guerra**. 2008. Disponível em: <<http://cargocollective.com/wwwciadefoto/GUERRA>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CIA DE FOTO. **Longa exposição**. 2010. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/en/exposicao/2873/cia-de-foto-entretanto>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

CINTRA, Silvia. Disponível em: <<http://1.bp.blogspot.com/-UDZgMS52sQU/VNOPR0kje5I/AAAAAAAAABY4/U1nyyLBa3Yc/s1600/silviacintra.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. ANAIS DO MUSEU PAULISTA: HISTÓRIA E CULTURA MATERIAL. An. mus. paul. vol.16 no.2 São Paulo July/Dec. 2008.

DABDAB, Roberta. **A fotografia esvaziada**. Disponível em: <<http://robertadabdab.com/projects/a-fotografia-esvaziada/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

DABDAB, Roberta. **Mulher fotógrafa homem em frente às gigantescas ninféias de Monet, série L'Orangerie, 2008**. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/pequena-historia-da-fotografia-remix/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

DAY, Jonathan. **Robert Frank'S the Americans**: the art of documentary photography. Chicago: The University of Chicago Press Books, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.

DEGAS, Edgar. **Blue dancers**. Moscow: Museum, Moscow, 1899. Disponível em: <<http://www.edgar-degas.org/Blue-Dancers,-c.1899.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema**: Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, Bianca Coutinho. **Documental Imaginário**. Disponível em: <<http://www.revistab.com.br/index.php/2012/10/documental-imaginario/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2007.

DURAND, Régis. **Le temps de l'image**. Paris: La Différence, 1995.

EDITORE, Luisa. **Untitled**. 2014. Disponível em: <<https://www.artsy.net/show/galeria-oscar-cruz-galeria-oscar-cruz-at-arteba-2015-1>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

ENTLER, Ronaldo. **A construção de uma geração**. 19 abr. 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/a-construcao-de-uma-geracao/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

ESTÚDIO MADALENA. **Rosângela Rennó em novo livro**. 18 fev. 2010. Disponível em: <http://www.paratyemfoco.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/livro_aberto_FBN.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2015.

FABRIS, Annateresa. A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas (1989-90). In: VALENTE, Agnus (Org.). **HÍBRIDA Revista Eletrônica**. São Paulo, Brasil, ago/2005, [http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm]. Acessado em 07 de agosto de 2015.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes plásticas. **Fotografia: Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 173-198, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. 2009 Disponível em : <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18191/10703>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

FABRIS, Annateresa. **Diálogos entre imagens**: fotografia e pintura na pop art britânica. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/10759-35284-1-PB.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

FARIA, Bruno. **Ilha Escultura**. 2011 Disponível em: <<http://www.brunofaria.org/#!ilha/c24np>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A Fotografia expandida**. São Paulo: Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica, 2002.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Rodtchenko e o estranhamento**. 8 nov. 2010. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/rodtchenko-e-o-estranhamento/>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Entre morros Claudia Jaguaribe aponta sua camera para o Rio de Janeiro. **Estadão**, São Paulo, 28 set. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-entre-morros-claudia-jaguaribe-aponta-sua-camera-para-o-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

FERREZ, Marc. **Encouraçado Riachelo (Revolta da Armada, 1893)**. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_Q-FSBjuWL18/TE45vD1XY5I/AAAAAAAAAK8/1Tp2MUIHyok/s1600/img052.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2015.

FIGUEIROA, Pio. **Longa exposição**. Disponível em:
<<http://www.piofigueiroa.com/LONGA-EXPOSICAO>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

FOAM MAGAZINE. **About foam magazine**. Amsterdam, 2015. Disponível em:
<<http://www.foam.org/magazine/about-foam-magazine>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

Fontcuberta, Joan. **A câmera de pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2012.

FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic: essays on post modern culture**. Washington: Bay Press, 1984.

FRAIPONT, Edouard. **Menos valia – leilão, objetos – Mickey**. 2010. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/5>>. Acesso em: 20 dez. 2015. .

FRAIPONT, Edouard. **Menos valia - leilão, objetos**. 2010. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/4>>. Acesso em: 20 dez. 2015. .

FRAIPONT, Edouard. **Menos valia – leilão, personalidades**. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/8>>. Acesso em: 20 dez. 2015. .

FRAIPONT, Edouard. **Menos-valia [leilão]**. 2010. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/1>>. Acesso em: 20 dez. 2015. .

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press, 2008.

GARRY WINOGRAND: June 27–September 21, 2014. Disponível em:
<<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/garry-winogrand>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

GHOMES Rogerio. **Carnificina**. 2002. Disponível em:
<<http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=521&sid=639>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Voltando pra casa**. 2011. Disponível em:
<<http://ederchiodetto.com.br/templatename-da-expo-texto-do-curador-3/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Desejo e reparação.** 2011. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/templatename-da-expo-texto-do-curador-3/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **O fim nunca chega.** 2013. Disponível em: <<http://ybakatu.com/index.php/rogerio-ghomes>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Photography.** Disponível em: <<http://rogerioghomes.com/indexhibit/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **Voltando pra casa.** 2011. Disponível em: <<http://rogerioghomes.com/indexhibit/index.php?/art/voltando-para-casa/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

GOLEMBEWSKI, Michael. **The scanner photography project.** Disponível em: <<http://golembewski.awardspace.com/index.html>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

GREENBERG, Clement. **The collected essays and criticism.** Chicago: University of Chicago Press, 1986. v. 2.

GRUNDBERG, Andy. **Crisis of the real.** New Jersey: Aperture, 1999.

HIPSTAMATIC. Disponível em: <<http://hipstamatic.com/apps/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

INSTITUTO SANGARI. **Exposição: Água na oca** Disponível em: <www.magnetoscopio.com.br/agua.htm>. Acesso em: 8 dez. 2015.

JAGUARIBE, Claudia. **A Fonte.** Disponível em: <http://greenstyle.com.br/wp-content/uploads/2011/02/5271395977_b322c0e7f8_b.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Aeroporto.** 2010. Disponível em: <<http://paratyemfoco.com/blog/2010/08/aeroporto-de-claudia-jaguaribe/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Biblioteca (from Quando Eu Vi Series).** Disponível em: <https://olhosobretela.files.wordpress.com/2012/04/ny000212_catalog-dragged2.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Copacabana.** 1989. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimaspt.art.br/autores/52/obra/182>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Entre morros.** Disponível em:
<<http://www.iphotoeditora.com.br/photochannel/wp-content/uploads/2012/09/Zona-Norte-foto-de-Claudia-Jaguaribe.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Entrevista.** 2009 Disponível em: <<http://www.paratyemfoco.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/jagua-003.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Exposição coletiva "arsenal".** 2010. Disponível em:
<http://www.pitoresco.com/espelho/2010/2010_08_14_baro_galeria/Claudia_Jaguaribe.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Fotonovela.** Disponível em:
<<http://www.claudiajaguaribe.com.br/br/publicacoes/fotonovela/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **O seu caminho.** 2010. Disponível em: <<http://www.claudiajaguaribe.com.br/br/obra/o-seu-caminho-2010/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **Quando eu vi.** Disponível em: <<http://www.claudiajaguaribe.com.br/br/obra/quando-eu-vi-2007-2008/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **Você tem medo do que?** São Paulo, 2006. Disponível em:
<<http://www.claudiajaguaribe.com.br/br/obra/voce-tem-medo-do-que-2006>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **Ipanema.** Disponível em:
<<http://www.iphotoeditora.com.br/photochannel/wp-content/uploads/2012/09/Ipanema-foto-de-Claudia-Jaguaribe.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **O políptico.** In: .

_____. **Sobre São Paulo.** São Paulo: Estúdio Madalena, 2013. Disponível em:
<<https://www.jornaldafotografia.com.br/wp-content/uploads/1-claudia-jaguaribe-baro-edited.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Quando eu vi.** Porto Alegre: Punctum, 2009.

_____. **Sem título.** 1997. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/1997-020-jaguaribe-claudia/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Sobre São Paulo.** São Paulo: Estúdio Madalena, 2013. Disponível em:
<<http://estudiomadalena.com.br/editora/sobre-sao-paulo-claudia-jaguaribe/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Você tem medo do que?** São Paulo, 2006. Disponível em:
<<http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&i d=375>>.
Acesso em: 8 dez. 2015.

KANTOROWICZ, Ernst. **Les deux corps du roi**. Paris: Gallimard, 1989.

KRAUSS, Rosalind, Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1 in **October**, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81; Rosalind Krauss, Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2 in **October**, Vol. 4 (Autumn, 1977), pp. 58-67.

KRAUSS, Rosalind. A note on photography and the simulacral. In: SQUIERS, Carol (Org.). **The critical image**. Seattle: Bay Press, 1990. p.15-27.

KRAUSS, Rosalind. **Notes on the Index**: Seventies Art in America. Part 1 in **October**, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81.

LA-ROCQUE, Tyara de. Fotografia Documental – Guy Veloso. **Revista Photo Magazine**, 14 dez. 2011. Disponível em:
<<https://guyveloso.wordpress.com/2011/12/14/revista-photo-magazine-mais-5-fotografos-estao-no-acervo-do-club-de-colecionadores-do-mam/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. **Histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1986.

LIMA, Gisela Motta Leandro. **Exposição Geração 00_Dê Forma: 2005-2010**. 2011. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/sescsp/5535952178>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

LISBOA, Tom. **Polaroides (in)visíveis (2005-2011)**. Disponível em:
<http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_interin>. Acesso em: 20 dez. 2015.

LISSOVSKY, Mauricio. **A fotografia e seus duplos III**. 14 nov.2011 Disponível em:
<<http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-3/>> Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. **Pequena história da Fotografia – Remix**. 30 abr. 2012. Disponível em:
<<http://iconica.com.br/site/pequena-historia-da-fotografia-remix/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **A máquina de esperar**. Mauad Editora Ltda, 2014.

MACHADO, Irene. **Semiótica da cultura e semiosfera**. Organizado por Irene Machado. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MADEIRA, Eduardo. **Exposição Predicament, do francês Fabien Rigobert no Oi Futuro**. 3 set. 2012. Disponível em: <<http://www.embarquena viagem.com/2012/09/03/exposicao-predicament-do-frances-fabien-rigobert%E2%80%8F-no-oi-futuro/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MALVA, Daniel. **Em Londres, brasileiro Daniel Malva apresenta primeira mostra solo fora do país**. 30 abr. 2014. Disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/arte/em-londres-fotografo-brasileiro-daniel-malva-apresenta-primeira-mostra-solo-fora-do-pais/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MANO, Rubens. **Detector de ausências**. São Paulo, 1994. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/system/assets/392/large/Rubens_mano_Detector_A usencias.jpg?1337024326>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARANHÃO, Guilherme. **Pluracidades (2006-2010)**. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/wp-content/uploads/2011/04/GuilhermeMaranhao_pluracidades1-05_2006.jpeg/>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MESSIAS, Fábio. **Essa luz sobre o jardim**. 2011. Disponível em: <<http://fotoimagemarte.com.br/fabio-messias/>>.

MINK, J.. **Marcel Duchamp 1887 - 1968** A arte como contra-arte. Koln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000.

MITCHELL, William John Thomas. The future of the image: rancière's road not taken. **Culture, Theory and Critique**, London, v. 50, n. 2/3, p. 133-144, 2009.

MLASZHO, Odiros. **A última foto**. 2006. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/21/9>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MONACHESSI, Juliana. **A Foto Dissolvida**. SESC Pompéia, São Paulo texto apresentado no catalogo da exposição.

MOREIRA, Samantha. **Ateliê Alberto**. Disponível em: <<http://www.ateliaberto.art.br/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

MOTTA, Pedro; CASTILHO, João. **Paisagem submersa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MUELLER POHLE, Andreas. **Text: essays**. Disponível em: <<http://www.muellerpohle.net/texts.html>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

OLIVEIRA, Henrique. **Tapumes**. 2009. Disponível em: <http://www.henriqueoliveira.com/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=1&cod_Serie=4>. Acesso em: 20 dez. 2015.

OUVROIR, Chris Marker. Disponível em: <<http://secondlife.com/destination/ouvroir-chris-marker>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

PELLIZZON, Gustavo. **Fotografias que respiram**. 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/11937336>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

PINTO, Eduardo. **Fotografias em papel de prata/gelatina, pintadas com pastel seco por Jean Alves em Juazeiro do Norte**. 2009. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/50/2>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PINTO, Eduardo; LOPES, Rui; MARTIN, Rui. **Série Vista Parcial da série Carrazeda + Cariri**. 2009. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/50/1>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PODEROS, Jean. **Qu'est-ce que la photographie au jourd'hui?** Paris: Beaux Arts, 2002.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Campinas: Pontes, 1991.

QUILICI, Cassiano. **O campo expandido: arte como ato filosófico**. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **The future of the image**. London: Verso, 2009.

REJLANDER Oscar Gustav. **Os dois caminhos da vida**. 1857. Disponível em: <<http://quintalinvisivel.tumblr.com/post/77480521286/oscar-gustav-rejlander-os-dois-caminhos-da-vida>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

RENNÓ, Rosângela. **2005-510117385-5**. Rio de Janeiro: R. Rennó, 2010.

_____. **Bibliotheca**. 2002. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/1>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

_____. **Bibliotheca**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

RENNÓ, Rosângela. **2005-510117385-5**. Rio de Janeiro: R. Rennó, 2010. .

RENNÓ, Rosângela. **Atentado ao poder**. 1992. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/20/1>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

RENNÓ, Rosangela. **Bibliotheca**. 2002. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/1>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. Rio Montvideo. **Universes in universe**. 2011. Disponível em:
<http://universes-in-universe.org/var/storage/images/media/images/magazine/2011/rosangela_renno/03/1180767-1-eng-GB/03.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2015. .

_____. Rio Montvideo. **Universes in universe**. 2011. Disponível em:
<http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2011/rosangela_renno/photos/01>. Acesso em: 20 dez. 2015. .

RIGOBERT, Fabien. **Predicament**: situações difíceis. 2012. Disponível em:
<<http://www.embarquenaviagem.com/2012/09/03/exposicao-predicament-do-frances-fabien-rigobert%E2%80%8F-no-oi-futuro//>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

ROUILLE, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

_____. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. **Revista do Patrimônio Artístico e Cultural**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 302-311, 1998.

SANTAELLA Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Porque as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 3. ed., 2008.

SASSI, Rodrigo. **Entreo ceu e a terra**, bolhas. 2013. Disponível em:
<<http://www.funarte.gov.br/artes-visuais/rodrigo-sassi-abre-exposicao-na-funarte-em-brasil>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

TAGG, John. **The disciplinary frame**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TINOCO, Monica. **Vista parcial da exposição na galeria Zipper**. Disponível em:
<<http://www.zippergaleria.com.br/pt/#exposicao/nova-abstracao-nova/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

TORRES, Rodrigo. **Fotopografia**. 2010. Disponível em:
<<http://paratyemfoco.com/blog/2011/04/geracao00/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

UMBRICO, Penelope. **Suns (From Sunsets) from Flickr**. 2006. Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_sfmoma.html>. Acesso em: 20 dez. 2015.

VASCONCELLOS, Cassio. **A vista**. 2002. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/poull/2757774576>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. **Noturnos**. 2012. Disponível em: <<http://museologyvirtual.blogspot.com.br/2012/07/noturno-cassio-vasconcellos.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

VIRILIO, Paul. **La Machine de Vision**. Paris, Galilée, 1988, pp.104-105.

WAGNER, Bárbara. **Série Brasília Teimosa**. 2005. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimaspa.art.br/autores/278/obra/1031>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

WINOGRAND, Garry. **John F. Kennedy**: Convenção Nacional Democrática. Los Angeles, 1960. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/113229/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

YBAKATU ESPAÇO DE ARTE. **Galeria**. Disponível em: <<http://www.ybakatu.com/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: E. P. Dutton, 1970. .