UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

CAROLINA KAZUE MORITA

A ESTÉTICA DO TEMPO NA IMAGEM:
ESTUDOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE A FOTOGRAFIA E O VÍDEO NA ARTE

PORTO ALEGRE
2014

CAROLINA KAZUE MORITA

A ESTÉTICA DO TEMPO NA IMAGEM:
ESTUDOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE A FOTOGRAFIA E O VÍDEO NA ARTE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica de Arte.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Silveira.

PORTO ALEGRE
2014

CAROLINA KAZUE MORITA

A ESTÉTICA DO TEMPO NA IMAGEM:
ESTUDOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE A FOTOGRAFIA E O VÍDEO NA ARTE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Aprovada em ___ de _____ de 2014.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus (PUC/MG)

_____

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS)

_____

Profª Drª. Elaine Tedesco (UFRGS)

Para os meus avós misturados e aos japoneses.

AGRADECIMENTOS

À minha família;

ao Alessandro;

a todos os meus amigos;

ao meu orientador Paulo Silveira;

aos professores que conheci durante esses dois anos no mestrado, especialmente, ao Alexandre Santos e à Elaine Tedesco;

a todas as pessoas encantadoras que tive a sorte de conhecer na turma 20;

aos professores Eduardo de Jesus, Maria Helena Bernardes, Eduardo Veras, Jacqueline Joner e Antonio AMaciel;

à CAPES;

e um agradecimento especial e carinhoso às artistas Marina Camargo e Patricia Gouvêa.

RESUMO

A presente pesquisa é dedicada à análise de representações do tempo sob a forma de imagens que integram obras contemporâneas, realizadas em fotografia e vídeo. Neste contexto, são investigadas as relações históricas, conceituais e formais presentes nas imagens e a sua participação nos processos artísticos examinados. Em particular, são analisadas a participação da temporalidade e da duração nas obras das artistas brasileiras, Marina Camargo e Patricia Gouvêa, e os desdobramentos que seus trabalhos podem suscitar às experiências estéticas sobre tempo.

Palavras-chave: Representação do tempo. Fotografia. Videoarte

ABSTRACT

This research is dedicated to the analysis of representations of time under the form of images that integrate contemporary works of art performed in photography and video. In this context, the historical, conceptual and formal relations shown in images and their role in artistic processes are investigated. In particular, the presence of temporality and its duration in the works of art of the Brazilian artists Marina Camargo and Patricia Gouvêa are analyzed, as well as the ramifications that those works can raise to aesthetic experiences of time.

Keywords: Representation of time. Photography. Videoart.

LISTA DE IMAGENS

*Imagem da capa e contracapa: Carolina Kazue Morita, *sem título*, 2014. Fotografia digital.

Imagem 1 - Joseph Nicéphore Niépce, *Vista da Janela em Le Gras*, 1826. Heliografia/Fotografia (processo realizado com Betume Judeia em câmera escura) 14 × 20 cm. 21

Imagem 2 - Eadweard Muybridge, *A man performing a forward flip*, 1887 22

Imagem 3 - Étienne-Jules Marey, *La Chute d'un chat*, 1894. Coleção Musée français de la photographie. 23

Imagem 4 - Jeff Wall, *Mimic*, 1982. Impresão cibachrome; caixa de luz (198x 228.5 cm), Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto. 26

Imagem 5 - Jacques-Henri Lartigue. Grande Prêmio do Automóvel Clube da França, circuito de Dieppe, Le Tréport, 1912. 27

Imagem 6 - Dirceu Maués, *Em um lugar qualquer - Outeiro*, Videoinstalação, 2009. Diferentes animações de fotografias *pinhole*, feitas com câmeras de caixas de fósforo, compõem uma visão panorâmica de 360º graus da praia de Outeiro, em Belém do Pará. 3'00''Loop. 28

Imagem 7 - Dirceu Maués, *Ver-o-Peso pelo Furo da Agulha*, 2004. Processo cromógeno 53,9 X 83,8 cm. 29

Imagem 8 - Chris Marker, fotogramas do filme *La Jetée*, 19'50'', 1962. Duração 29'00''... 35

Imagem 9 - Rosângela Rennó, fragmento do trabalho *Experiência de Cinema*, vídeo 21'00'', 2004-2005. Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente 4 DVD-Rs com 31 fotos, cada. 38

Imagem 10 - Éric Rondepierre, *Eden*, 2005-07. Ilfocrome sobre alumínio, 86 x 115 cm. 40

Imagem 11 - Hiroshi Sugimoto, *Movie Theatre, Canton Palace, Ohio*, 1980. Impressão prata em gelatina, Coleção privada. Cortesia de Yoshii Gallery, Nova York. 41

Imagem 12 - Hiroshi Sugimoto, *Avalon Theater, Catalina Island*, 1993. Impressão prata em gelatina, Coleção privada. Cortesia de Yoshii Gallery, Nova York. 41

Imagem 13 - Wolf Vostell, cartaz da exposição *Dé-coll/age*, 1963. 46

Imagem 14 - Nam June Paik, durante a exposição *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963. Galeria Parnass, Wuppertal. 47

Imagem 15 - Câmera SONY CV – 2400 Portapack, 1967. 48

Imagem 16 - Dan Graham, ilustração *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*, 1974. 50

Imagem 17 - Dan Graham. *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*, 1974. 50

Imagem 18 - Bruce Nauman, *Art MakeUp*, de 1967-1968. (Detalhe branco). Cortesia Eletronic Arts Intermix (EAI), Nova York. 52

Imagem 19 - Peter Campus, *Three Transitions*, 1973. Vídeo 4’53’’ 53

Imagem 20 - Bill Viola, *The Reflecting Poll*, 1977-1979. Vídeo 6’54’’ 54

Imagem 21 - Zbigniew Rybczynski, *The Fourth Dimension*, 1988. Vídeo 27’03’’, 35 mm. .. 55

Imagem 22 - Letícia Parente, *Marca registrada*, 1975. Vídeo 9’00’’. Câmera Jom Tob Azulay. 57

Imagem 23 - Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, *Cosmococa5 Hendrix War*, 1973, projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis, foto Eduardo Eckenfels, em Inhotim. 59

Imagem 24 - Rafael França, *Without Fear of Vertigo*, 1987. Vídeo 11’00’’ 61

Imagem 25 - Eder Santos, *Janaúba*, 1993. Vídeo 17’36’’ 64

Imagem 26 - Sandra Kogut, *Parabolic People*, 1991.Vídeo 01’45’’ 65

Imagem 27 - Lucas Bambozzi, *Love Stories*, 1992.Vídeo 6’00’’, fotografia em HI-8 e 16mm. Personagens: Cao Guimarães, Dani Vimol, Renata Carias. Locução: Eri Gomes. Trilha Sonora montada a partir de músicas de: Bizet, Bernard Herrmann, Dome, Einstürzende Neubauten, Falla, King Crimson, Nico Fidenco, Verdi, Wagner. Inspirado em textos e imagens de: Alain Resnais, Diane Arbus, Georges Battaille, J. L. Godard, Neville D’Almeida, Oscar Wilde. 68

Imagem 28 - Douglas Gordon, *24 hour psycho*, 1993. Vídeo 24’00’’ Cortesia de Douglas Gordon; Galeria Gagosian, Nova York. 70

Imagem 29 - Giselle Beiguelman, *Cinema Lascado*, 2010. Vídeo em looping 4’18’’. 72

Imagem 30 - Maurício Dias & Walter Reidweg, *Caminhão de mudança*, 2009-2010. Série de intervenções em espaço público. Duração 20’00’’, dimensões variáveis. Cortesia Galeria Vermelho, São Paulo e Sicardi Gallery, Houston, EUA. 74

Imagem 31 - Marina Camargo, *Photo Color*, 2010. Fotografia colorida, 41x65 cm. Coleção da artista. 80

Imagem 32 - Marina Camargo, *Photo Color*, 2010. Vídeo 7’38’’. Coleção da artista. 82

Imagem 33 - Marina Camargo, *Tratado de Limites*, 8ª Bienal do Mercosul, foto Fabio del Re, 2011. 85

Imagem 34 - Marina Camargo, *Geografia*, 2011. Fotografia colorida, 103x74cm. Coleção da artista. 86

Imagem 35 - Marina Camargo, *Geografia (Paisagem com Ondas)*, 2011. Vídeo 5’05’’. Coleção da artista.....87

Imagem 36 - Marina Camargo e Leonardo Boff, documentação do trabalho *Paisagens com Ondas*, 2011.....88

Imagem 37 - Marina Camargo, *Cidade sem sombras*, 2012. Fotografia colorida, 95x70cm. Coleção da artista.....90

Imagem 38 - Marina Camargo, *Cidade sem sombras*, 2012. Fotografia colorida, 95x70cm. Coleção da artista.....91

Imagem 39 - Marina Camargo, *Something*, série *Cidade sem sombras*, 2012. Vídeo 5’57’’. Coleção da artista.....92

Imagem 40 - Marina Camargo, *Together*, série *Cidade sem sombras*, 2012. Vídeo 4’08’’. Coleção da artista.....93

Imagem 41 - Marina Camargo, *Cidade sem sombras*, 2012. Fotografia colorida, 95x70cm. Coleção da artista.....94

Imagem 42 - Marina Camargo, *Oblivion*, 2010. Cartões postais antigos e fotografias pintadas, em processo. Coleção da artista.....97

Imagem 43 - Marina Camargo, *Oblivion*, Montagem em Honor Fraser Gallery 2012. 98

Imagem 44 - Marina Camargo, *Alpenprojekt I*, 2012. Vídeo 5’45’’. Coleção da artista. 99

Imagem 45 - Marina Camargo, *Alpenprojekt II*, 2012. Vídeo 22’47’’. Coleção da artista.....99

Imagem 46 - Marina Camargo, *Alpenprojekt II*, 2012. Vídeo 22’47’’. Coleção da artista....100

Imagem 47 - Marina Camargo, *As montanhas de Eva Braun*, 2013. Vídeo 4’37’’. Coleção da artista. 101

Imagem 48 - Marina Camargo, *Reflexo Distante*, 2013. Fotografia e placas de ferro, 230 x 100 cm – 200 x 100 cm. Coleção da artista. 102

Imagem 49 - Marina Camargo, *Reflexo Distante*, 2013. Fotografia e placas de ferro, 230 x 100 cm – 200 x 100 cm. Coleção da artista. 103

Imagem 50 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010. Coleção da artista. 107

Imagem 51 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010. Coleção da artista. 108

Imagem 52 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010. Coleção da artista. 109

Imagem 53 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010. Coleção da artista. 110

Imagem 54 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010. Coleção da artista. 111

Imagem 55 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 50 x 75 cm / 60 x 90 cm 2000-2010. Coleção da artista. 112

Imagem 56 - Patricia Gouvêa, Instalação do trabalho *Imagens Posteriores* em Complexo da Maré, Rio de Janeiro, novembro de 2012. 113

Imagem 57 - Patricia Gouvêa, Retrato do frentista em frente à fotografia colada na parede da sua oficina, Fortaleza, fevereiro de 2013. 114

Imagem 58 - Patricia Gouvêa, Instalação do trabalho *Imagens Posteriores* na Via N2, atrás da Catedral, Brasília, abril de 2013. 115

Imagem 59 - Patricia Gouvêa, Instalação do trabalho *Imagens Posteriores* em Santo Cristo, Rio de Janeiro, novembro de 2012. 116

Imagem 60 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *A volta ao parque em 80 mundos*, 350 x 160 cm. 2011/2014. 117

Imagem 61 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Desejo de Horas*, 2011. Coleção da artista. 118

Imagem 62 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Desejo de Horas*, 2011. Coleção da artista. 119

Imagem 63 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, imagem do livro *Banco de Tempo*, 2014. Coleção da artista. 120

Imagem 64 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Sopro*, vídeo 4’58’’, 2012. Coleção da artista. 122

Imagem 65 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Sopro*, vídeo 4’58’’, 2012. Coleção da artista. 123

Imagem 66 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Lécture sur l'herbe*, videoinstalação 4’17’’, 2011. Coleção da artista.....123

Imagem 67 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Lécture sur l'herbe*, 2011. Coleção da artista. 124

Imagem 68 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Rotas de Fuga*, vídeo 2’44’’, 2012. Coleção da artista.....125

Imagem 69 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Rotas de Fuga*, vídeo 2’44’’, 2012. Coleção da artista.....125

Imagem 70 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Livro de Horas*, 2011. Coleção da artista...126

Imagem 71 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Desejo de Horas*, 2011. Coleção da artista.127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **14**

1 A IMAGEM COMO EXTENSÃO TEMPORAL **17**

1.1 O TEMPO COMO PERGUNTA 18

1.2 A CONSTRUÇÃO DA TEMPORALIDADE NA FOTOGRAFIA 20

1.3 A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E SEUS POSSÍVEIS DESVIOS 30

1.4 AS IMAGENS COMO PASSAGENS VISUAIS 34

2 VIDEOARTE: CONTEXTO E HISTÓRIA **44**

2.1 VÍDEO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM 45

2.2 A ENTRADA DO VÍDEO NA ARTE 50

2.3 VIDEOARTE NO BRASIL ENTRE 1970 E 1980 56

2.3.1 Videoarte no Brasil na década de 1990 ..... **65**

2.4 O "EFEITO CINEMA" NO VÍDEO 67

2.5 OS MÚLTIPLOS TEMPOS NO VÍDEO 71

3 ANOTAÇÕES SOBRE O VISÍVEL E INVISÍVEL **76**

3.1 O APARECIMENTO E DESAPARECIMENTO EM MARINA CAMARGO 78

3.1.1 *Photo Color* **80**

3.1.2 *Geografia* **84**

3.1.3 *Cidade sem sombras* **90**

3.1.4 *Alpenprojekt* **96**

3.2 A CASA DO TEMPO EM PATRICIA GOUVÊA 105

3.2.1 *Imagens Posteriores* **108**

3.2.2 *Banco de Tempo* **118**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **130**

REFERÊNCIAS **134**

APÊNDICE I **146**

ENTREVISTA COM MARINA CAMARGO 146

APÊNDICE II 167

ENTREVISTA COM PATRICIA GOUVÊA 167

APÊNDICE III 182

ENTREVISTA COM SOLANGE FARKAS 182

INTRODUÇÃO

> "O malabarista é uma síntese do conceito de território. É alguém que administra três objetos em um território para apenas dois. Nesse caso, tem que se introduzir o conceito de tempo, na verdade, o malabarista é aquele que encontrou um lugar no tempo".
>
> Cildo Meireles

Esta pesquisa nasce de um desejo já despertado durante minha graduação em jornalismo, quando iniciei meus primeiros estudos sobre a linguagem fotográfica[1]. Durante a faculdade, comecei a buscar na fotografia uma forma de comunicação que não estivesse vinculada somente às questões documentais. Interessava-me a possibilidade de experimentação que essa ferramenta poderia proporcionar no contexto dos processos artísticos. Alguns semestres antes de me formar, comecei a trabalhar com vídeo, filmando e editando imagens em movimento. Recordo-me que, durante o processo de edição, pensava sobre a imobilidade e a fluidez na imagem, percebendo as distensões e os desvios temporais[2] que poderiam aparecer na relação entre a fotografia e o vídeo. Interessada nas imagens que surgem do universo das artes visuais, questionava, inicialmente: como os artistas buscam na fotografia e no vídeo elementos de expressão poética? Quais as influências que os meios podem trazer à composição estética? De que forma as relações entre a imobilidade e o movimento aparecem nas imagens?

Desde as vanguardas históricas a fotografia já integrava experimentos artísticos, como os realizados pelo Futurismo, o Surrealismo e Dada, entre outros. Contudo, a partir dos anos 1960 e 1970, os experimentos entre as imagens fotográficas e em vídeo passaram por uma ampliação nos seus processos de criação imagética. Esse período é marcado pela consolidação das expressões conceituais da arte, trazendo à fotografia e ao vídeo novos contornos para além da representação mimética. A partir dos anos de 1980 são intensificadas as hibridações entre as ferramentas artísticas, em especial, vinculadas as transformações que afetaram a concepção

---

[1] Nesse período, tive a oportunidade de ter sido aluna da professora Jacqueline Joner, que me instigou várias vezes sobre o modo de perceber as imagens do mundo.

[2] Esta pesquisa que realizo no mestrado é um desdobramento do trabalho que realizei para a conclusão do curso de jornalismo, em 2011. No TCC, pude iniciar minha investigação sobre as questões temporais entre as imagens da fotografia e do vídeo no campo das artes visuais, sob a orientação do professor Bruno Polidoro. Nessa ocasião foram utilizados os trabalhos *La Jetée*, de Chris Marker, o vídeo *Caixa de Sapato* do coletivo Cia de Foto, *Antropologia da Face Gloriosa*, do brasileiro Arthur Omar e os vídeo-retratos do norte-americano Bob Wilson, com quem tive a sorte de conseguir realizar uma entrevista nessa época.

da foto e do vídeo como linguagens ativas no campo da arte, fazendo aparecer outras formas e composições simbólicas em um universo de imagens que transitavam na fronteira entre diversos meios e linguagens.

O rápido desenvolvimento tecnológico das mídias produtoras de imagem observado a partir dos anos 90 acarretou uma mudança visível na forma como as pessoas produzem e se relacionam com as imagens. A todo o momento, fotografias e vídeos são capturados e compartilhados em câmeras, celulares e *tablets.* Há um excesso de imagens de todos os tipos, formatos e qualidades. Nesse contexto, interrogamos de que forma os artistas reagem a essas transformações? Como as relações temporais na fotografia vêm sendo resignificadas nas produções artísticas atuais? Como os artistas se apropriam dos novos dispositivos? E ainda, inseridas em um território sem fronteiras definidas, como poderíamos pensar os cruzamentos e as transversalidades nas imagens contemporâneas? A partir destas questões, a pesquisa é dedicada à investigação de alguns aspectos das representações temporais nas obras de arte sob a forma de fotografias ou vídeos.

Utilizando como suporte teórico os recentes escritos de Antonio Fatorelli, Ronaldo Entler e Maurício Lissovsky, o primeiro capítulo parte das experimentações modernistas que exploraram a temporalidade na fotografia. Em seguida, busco delinear algumas formas em que as manifestações temporais aparecem na fotografia criando convergências com as linguagens derivadas do cinema e, posteriormente, do vídeo.

No capítulo "Videoarte: contexto e história" proponho um voo panorâmico sobre alguns aspectos do vídeo, desde sua emergência até sua consolidação no campo da arte. Nessa parte da pesquisa foi necessário realizar uma retomada histórica olhando para alguns acontecimentos importantes que contribuíram para o desenvolvimento da videoarte no Brasil. Como auxílio às investigações sobre as imagens videográficas, foram utilizados, principalmente, os textos de Walter Zanini, Christine Mello, Philippe Dubois e a entrevista com Solange Farkas[3].

No terceiro capítulo, "Anotações sobre o visível e invisível", propus-me a realizar uma análise de questões envolvendo a temporalidade nas obras das artistas brasileiras Marina Camargo e Patricia Gouvêa[4]. Trata-se de duas artistas em trajetória, cuja produção teve início em meados dos anos 2000.

---

[3] Entrevista realizada com Solange Farkas durante o processo de desenvolvimento da dissertação.

[4] As escolhas das artistas aconteceram ao longo da pesquisa e de forma bem diferente. Primeiro conheci o trabalho de Patricia Gouvêa, através do seu livro *Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea* citado durante uma aula da pós-graduação. Durante a leitura percebi a enorme relação entre o trabalho de Gouvêa e a pesquisa que venho desenvolvendo, já que ambos buscam refletir sobre as possíveis noções de tempo

Seus trabalhos foram escolhidos para esta pesquisa por apresentarem representações sobre o tempo, localizadas entre as imagens fixas e móveis. São obras que falam sobre a duração temporal observada a partir do aparecimento e desaparecimento das coisas do mundo, assim como pela experiência da deriva entre percursos poéticos. São trabalhos que possuem pouca produção teórica, por isso nos aprofundaremos nas imagens dessas artistas buscando ampliar suas leituras dentro do âmbito acadêmico.

Esta pesquisa visa, portanto, uma investigação sobre os estados temporais referente às relações entre o movimento e a imobilidade nas imagens. Entretanto, é importante destacar que este trabalho é um recorte sobre as possíveis relações temporais que podem ser estabelecidas em trabalhos fotográficos e em vídeo. Nesse contexto, esta análise busca fazer um convite à reflexão sobre as mais variadas possibilidades de experiências estéticas que o tempo pode manifestar nas obras contemporâneas.

---

nas imagens contemporâneas. Marina Camargo foi uma artista sugerida durante o processo de qualificação. Logo que tive contato com suas obras pude estabelecer várias conexões com o tema investigado, tendo em vista que em várias de suas imagens há uma relação muito forte com a representação das coisas que aparecem e desaparecem no mundo. Em seguida, entrei em contato com as duas artistas propondo um diálogo sobre as representações do tempo a partir das suas imagens construídas com fotografia e vídeo. Ambas as artistas foram muito acolhedoras com o retorno à pesquisa e sempre estiveram dispostas a conversar e construir conjuntamente uma reflexão sobre a estética do tempo a partir dos seus trabalhos.

1 A IMAGEM COMO EXTENSÃO TEMPORAL

"As imagens não passam de incontinências do visual."

Jorge Luis Borges

Neste primeiro capítulo serão abordadas algumas questões que nos possibilitam compreender a forma como o tempo se manifesta na imagem e como essa relação pode ser percebida no campo da arte.

Primeiramente, ao falar sobre o tempo, contextualizaremos, brevemente, nossa abordagem ao conceito em seu sentido mais amplo. Em seguida, nos direcionaremos especificamente ao tempo na fotografia, pensando sobre algumas possibilidades de representação temporal que as imagens fotográficas podem suscitar. Iniciamos essa parte pela fotografia moderna, na qual o tempo poderia ser pensado como elemento fundamental na constituição da imagem fotográfica, além disso, passamos pelas primeiras fotografias de Niépce e Daguerre até a consagração do instantâneo com a captura do movimento a partir de Muybridge e Marey. Direcionando as reflexões acerca da temporalidade na imagem, entramos na fotografia contemporânea a partir dos artistas Jeff Wall, com o seu "instantâneo decisivo programado", trazendo a sensação que o movimento que está prestes a ser concluído e Dirceu Maués com suas câmeras *pinholes* que produzem "imagens-ruído", como o próprio artista definiu, imagens em forma de borrões que nos mostram o movimento e a fluidez do tempo estendido na fotografia.

O subcapítulo seguinte "A fotografia contemporânea e seus possíveis desvios" é importante para situarmos algumas mudanças que ocorreram na fotografia na transição do século XX para o XXI, buscando pontuar alguns acontecimentos fundamentais nesse processo, como a presença nas vanguardas históricas, assim como nas expressões conceituais da arte, nos anos 1960 e 1970, sua consolidação na arte contemporânea, nos anos de 1980, e o alargamento das fronteiras através de hibridações de meios e suportes nos anos seguintes. Em especial, utilizaremos como exemplo, uma exposição recente, de 2014, que buscou tratar, especificamente, sobre a imagem fotográfica e seus possíveis desvios como constituição de nova linguagem.

Por fim, através de alguns trabalhos de Chris Marker, Abbas Kiarostami, Rosângela Rennó, Éric Rondepierre e Hiroshi Sugimoto, buscaremos pensar sobre as questões que

atravessam as imagens situadas entre a fotografia e o cinema e na forma como essas relações reverberam no vídeo. Para isso, nos apoiaremos em algumas teorias que vão ao encontro desse pensamento, auxiliando-nos nas investigações sobre os estados temporais das imagens contemporâneas.

1.1 O TEMPO COMO PERGUNTA

> Os senhores ficarão surpresos ao ouvir minha resposta à sua pergunta sobre o que acredito ou estimo estar acima de tudo: é a transitoriedade. Mas a transitoriedade é muito triste, dirão os senhores. Não, replico eu, ela é a alma do ser, é o que confere valor, dignidade e interesse à vida, pois a transitoriedade produz o *tempo* – e o tempo é, ao menos potencialmente, a maior e a mais útil das dádivas. [...] Onde não há passado, começo e fim, nascimento e morte, não há tempo. (MANN, 2013, p.23).

A afirmação do escritor Thomas Mann nos abre a reflexão sobre a essência da transitoriedade, sobre o modo como a vida é potencializada pelo tempo. Nesse sentido, passamos a questionar: que espécie de tempo é esse?

Tal questionamento nos remete a algo infinitamente amplo e complexo, cheio de possibilidades e significações. Tempo está no "entre" das coisas, no vir a ser de algo que está acontecendo e que já aconteceu, ficando nas relíquias, nos objetos empoeirados que deixamos dentro da casa, como indício de algo que foi vivido.

Tempo é a miragem contada por Jorge Luis Borges, como o silencioso rio que flui enquanto todos dormem; fluindo pelos campos, nos porões, no espaço, fluindo entre os astros[5]. Ao refletir sobre o tempo, Borges retoma o pensamento do filósofo Heráclito ao mencionar que:

> Por que ninguém vai duas vezes ao mesmo rio? Em primeiro lugar, porque as águas do rio fluem. Em segundo lugar – eis uma coisa que já nos diz respeito metafisicamente, que nos dá uma espécie de começo de horror sagrado -, porque nós mesmos também somos um rio, também nós somos flutuantes. O problema do tempo é esse. É o problema do fugidio: o tempo passa. (BORGES, 2011, p. 68).

[5] BORGES, 2011, p. 67.

A noção sobre o tempo pode ser relacionada, também, ao pensamento do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941). Na sua profunda pesquisa, Bergson apresenta duas noções sobre o tempo: o tempo como substância, entendido como exterioridade que, para o filósofo, não é real, já que não pode ser medido – diferentemente do espaço, que possui essa qualidade mensurável – e o tempo como duração ou tempo psicológico, que para Bergson é o tempo como ele realmente pode existir.

Ao redimensionar o conceito de duração no campo da metafísica tradicional, Bergson propôs uma nova dimensão do tempo, incorporando à sua reflexão o movimento, a vida e o tempo no pensamento[6]. De acordo com James Arêas,

> a duração, segundo Bergson, é aquilo que há de mais íntimo em cada coisa, porque as coisas e os seres não são senão duração. É preciso conceber a coexistência das diferentes durações no mundo, e o mundo, para Bergson, se resume nisso: a coexistência das diferentes durações. (ARÊAS, 2003, p. 140).

Dessa forma, segundo Bergson, quanto "mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo" (BERGSON, 2005, p. 12).

Observando o tempo como um estado em permanente duração, retomaremos o pensamento bergsoniano ao longo da pesquisa através do trabalho de uma das artistas que faz parte desta investigação. Patricia Gouvêa realizou um mergulho em alguns pontos importantes referente à duração na obra de Bergson. Para ela,

> Bergson intuiu, por meio da noção de duração, o que a ciência contemporânea provaria mais tarde: não há fundamento empírico para a concepção do tempo como linha de instantes que vão do passado para o futuro a partir de um percurso no presente. Ao contrário, eles podem ser simultâneos. O tempo cronal é uma invenção e o mundo natural não é unânime, sua análise sempre depende da escala – microscópica, clássica ou cosmológica – que é privilegiada, o que faz com que, tanto o objeto como também o sujeito do conhecimento passem a ser complexos. A duração, ou separação temporal, passa a ser, nesse contexto, absolutamente dependente do observador! (GOUVÊA, 2011, p. 56).

Cercando alguns pontos sobre a noção de tempo, percorreremos as páginas desta dissertação através da análise das manifestações temporais nos trabalho de arte apresentadas sob a forma de fotografias e vídeos. Para isso, foi necessário traçar uma estratégia.

---

[6] Ver ARÊAS, James Bastos. *Bergson: a metafísica do tempo*. In: *Tempo dos tempos* (org. Marcio Doctors). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 131.

Primeiramente, selecionando autores com escritos mais recentes, desenvolvidos preferencialmente ao longo do século XXI, salvo referências de situações pontuais do passado mais longínquo. Além disso, as duas artistas que fazem parte desta pesquisa apresentam trajetórias desenvolvidas desde meados dos anos 2000 e permanecem em desenvolvimento. Nesse sentido, o que se busca é justamente realizar uma análise sobre como o tempo é representado nas obras de arte contemporâneas. Esta pesquisa, contudo, faz um recorte do vasto campo das representações temporais, o qual se renova a cada momento.

1.2 A CONSTRUÇÃO DA TEMPORALIDADE NA FOTOGRAFIA

"A fotografia não é um objeto morto."

Ronaldo Entler[7]

Como uma fratura diante do tempo, o nascimento da fotografia surgiu quase na metade do século XIX, como uma abertura aos paradigmas da representação durante a revolução industrial. Como porta voz da verdade, no período do seu surgimento a fotografia tornou-se um espelho da real, um meio capaz de legitimar a realidade, colocando em xeque os modos de representação da sociedade moderna, como o desenho e a pintura. Segundo Vilém Flusser "antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. [...] Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas" (FLUSSER, 2002, p. 21). Para Flusser, a máquina fotográfica é designada dentro do universo fotográfico como "caixa preta", aparelhos que "simulam o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua 'memória', em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar" (FLUSSER, 2002, p. 28).

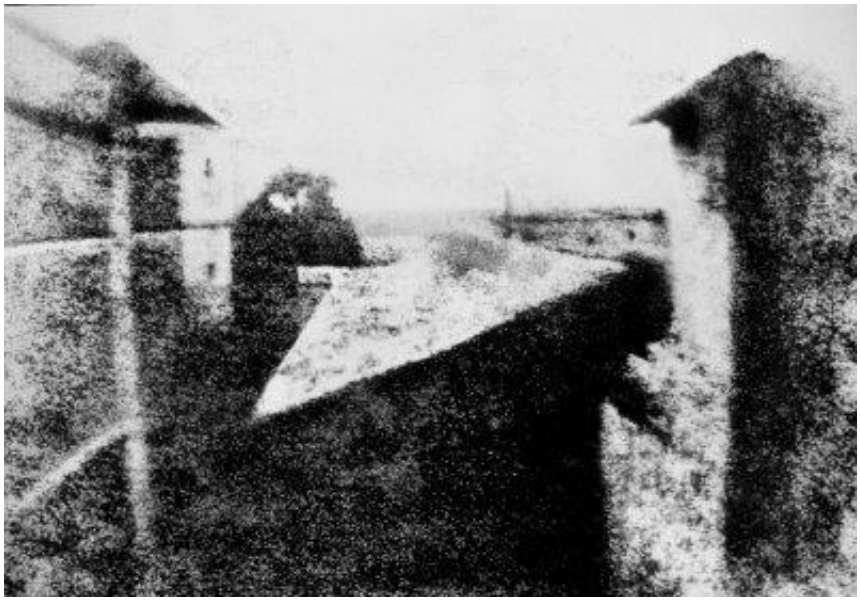
Para Lissovsky, a origem da fotografia foi impulsionada pelo desejo, pela necessidade de produção de novas imagens e, de acordo com a hipótese mencionada por Geoffrey Batchten, que é uma das mais extensas análises acerca da origem da fotografia, "não se pergunta quem inventou a fotografia, mas em que momento na história o desejo de fotografar emergiu e começou insistentemente a manifestar-se, [...] em que momento a fotografia passou

[7] ENTLER, 2007, p. 30.

de uma fantasia individual para um imperativo social claramente disseminado" (BATCHTEN *apud* LISSOVSKY, 2003, p.143). A origem da fotografia, segundo Lissovsky (2003), não estaria fixada no alvorecer do seu processo, mas na perspectiva que só poderá ser analisada depois do seu acontecimento. Nesse sentido, o teórico irá defender a ideia de que a origem da fotografia moderna estaria centrada na sua relação com o tempo. Esse posicionamento nos leva a crer, portanto, que a origem da fotografia como discussão teórica surge a partir da construção de um desejo que irá se disseminar pelas diversas camadas temporais da sua história.

No início, o problema do tempo na fotografia era considerado pelo viés prático, pois o processo de impressão da imagem pelo uso da câmera escura[8] era extremamente longo, chegando a oito horas, como no caso de *Vista da Janela em Le Gras* (1826) de Nièpce. Apenas em 1839, anos após a morte de Nièpce, seu parceiro Daguerre apresentou publicamente o daguerreotipo à Academia Nacional de Ciências, inaugurando uma etapa histórica para o processo fotográfico.

Imagem 1 - Joseph Nicéphore Niépce, *Vista da Janela em Le Gras*, 1826.

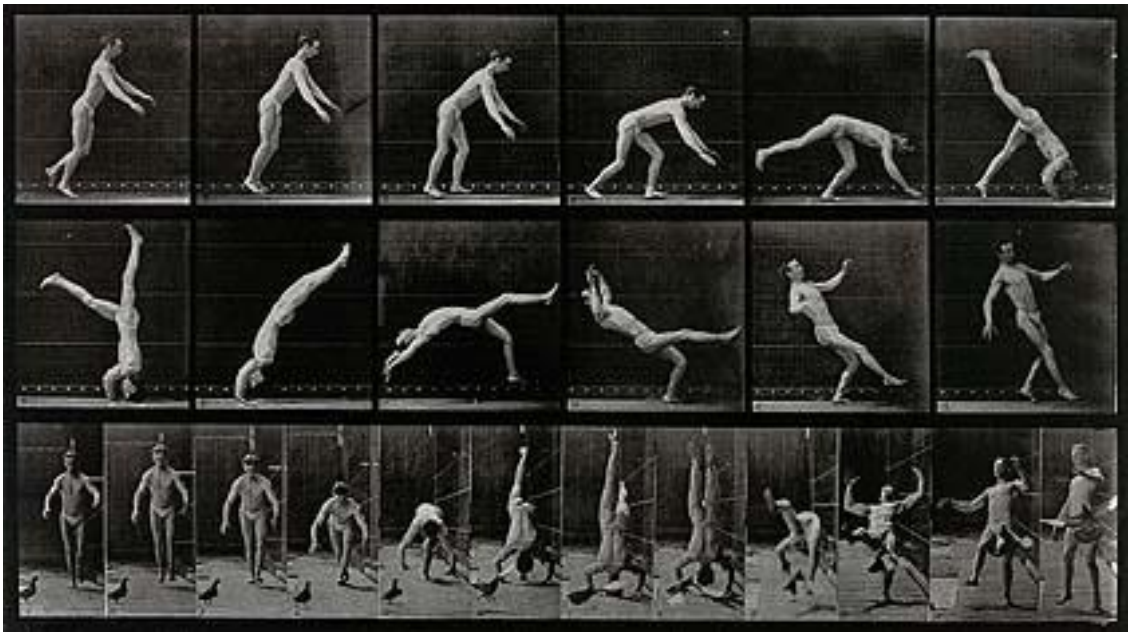


[8] As "câmaras" ou "quartos escuros" eram compartimentos totalmente escuros, com um pequeno orifício que, em meados do século XVI, ajudavam os artistas a reproduzir uma imagem mais fiel à realidade através dos seus desenhos e pinturas. A partir do século XVII, foi acoplado ao orifício um sistema óptico para melhorar a qualidade da imagem, e desde então, o artefato passou a ser designada "Câmara Óptica" ou "Câmara Fotográfica".

Com a ajuda da ciência, na década de 1870 a imagem tornou-se instantânea, convertendo-se em “mediadora do invisível”, ou seja, através da fotografia era possível registrar o efêmero, o instante em que o movimento acontecia de modo imperceptível aos olhos. O controle do tempo é aprimorado, como exemplificam as pesquisas de captura da imagem de corpos em movimento realizadas pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904) e pelo pesquisador francês Étienne-Jules Marey (1830-1904).

Entre 1879 e 1880, Muybridge, buscava, através das suas fotografias, revelar as diferentes posições de um corpo em deslocamento, as quais não estavam ao alcance do olho humano. Sua intenção estava na busca do tempo pela captura das fases do movimento dos corpos no espaço, tal como a ideia do filósofo pré-socrático Zenão de Eleia, segundo o qual cada instante do deslocamento de uma flecha em voo é uma situação de repouso, logo, o movimento se torna nulo, pois em cada instante o objeto está parado. Zenão buscou provar com sua teoria que o movimento não existe e, o que há, na verdade, é a sugestão de que algo está se movendo no olhar.

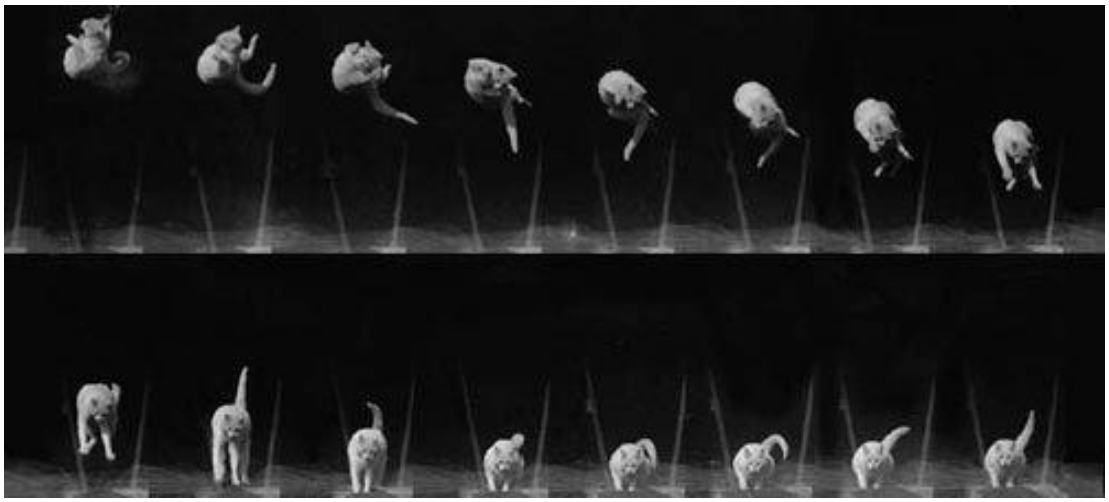
Imagem 2 - Eadweard Muybridge, *A man performing a forward flip*, 1887.



Ao contrário do que fez Muybridge, Marey buscou capturar o deslocamento através das sobreposições dos gestos de um corpo fotografado sobre um fundo negro. Entre 1882 e 1894, Marey criou um aparelho chamado fuzil cronofotográfico, que era capaz de obter doze imagens num segundo. Essa técnica foi desenvolvida a partir da análise dos movimentos dos

seres vivos de forma detalhada, que pressupunha decompô-los e congelá-los numa sequência de registros. As impressões de Marey eram expostas em um instante absoluto, e, através de uma única imagem, era possível perceber o trajeto percorrido pelo corpo em um determinando período.

Imagem 3 - Étienne-Jules Marey, *La Chute d'un chat*, 1894.



Apesar de algumas diferenças nos processos produzidos por Muybridge e Marey, o ponto de aproximação de suas pesquisas está no desenvolvimento de uma imagem que sugere a ideia de movimento a partir da iconização do tempo. Para a pesquisadora Annateresa Fabris, é inevitável a influência das fotografias produzidas por Muybridge e Marey sobre as pinturas impressionistas, além de servirem como inspiração para os futuristas, pintores e fotógrafos, que procuravam substituir a segmentação do movimento pelas transformações espaciais do objeto movente. As experiências com as imagens fotodinâmicas realizadas pelos irmãos Bragaglia, também forneceram um segmento aos experimentos com movimento na imagem, no entanto, eles buscavam opor-se às experiências de Marey, tentando representar "a força de recordar a continuidade do gesto no espaço" (FABRIS, 2011, p.94).

Já Marcel Duchamp, utilizando-se das experiências de Marey, criou as obras *Cinco silhuetas de uma mulher em planos diferentes* (1911), *Jovem triste num trem* (1911) e duas versões da pintura, *Nu descendo uma escada* (1911-1912). Em uma entrevista concedida a Pierre Cabanne, em 1966, Duchamp comenta que, originalmente, a pintura *Nu descendo uma escada* tinha como intenção criar uma imagem estática do deslocamento: "o movimento é uma abstração, uma dedução articulada no interior da pintura, sem que saiba se uma

personagem real desce ou não uma escada igualmente real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro" (DUCHAMP, 2012, p. 50).

Semelhante ao processo das pinturas de Duchamp, o tempo na fotografia instantânea representou, historicamente, a busca por romper com a pose, que simulava a interrupção do movimento, servindo como um instrumento de corte temporal[9]. Segundo Ronaldo Entler:

> Dos pontos de vista físico e matemático, *instantâneo* permanece um conceito discutível: qual seria essa unidade mínima e indivisível do tempo que nos permitiria dizer que, chegando-se a ela, não haveria mais duração? A fotografia fala, porém, ao olho e, no final das contas, é ele quem decide se há ou não a manifestação de uma duração. Perceptivamente, o instantâneo refere-se, portanto, ao fato de que o olho não é efetivamente capaz de perceber o deslocamento do objeto dentro das frações de segundo com as quais a fotografia é capaz de operar. (ENTLER, 2007, p. 35).

Ampliando as questões que tocam as temporalidades na fotografia, de acordo com a pesquisadora Cláudia Linhares Sanz, em várias investigações acerca do tempo na imagem fotográfica é recorrente pensar a fotografia priorizando-a efetivamente como uma captura do espaço. O tempo, por sua vez, seria um instante fora da duração, uma imagem estática e congelada. No entanto, Sanz argumenta que:

> É muito comum confundir tempo com movimento e julgar que apenas as imagens borradas podem falar de tempo. Nelas, o tempo compareceria. No entanto, no instante fotográfico não haveria tempo. O cinema seria a duração e a fotografia, a paralisia. Sua contração plana: o instantâneo. Não haveria tempo nas fotografias, haveria fotografias no tempo. Nessa perspectiva, o instante se insurgiria exatamente contra a duração. A fotografia estaria num campo de representação assentada. O que definiria a fotografia seria a moldura, o quadro e nunca poderia ser uma experiência, apenas fruto de experiência. (SANZ, 2010, p. 35).

Nesse sentido, a pesquisadora busca contrapor a ideia da fotografia como um instante fora da duração, como se a partir da imagem a experiência deixasse de existir. Seguindo o pensamento de Sanz, o fluxo temporal da imagem não cessa no passado, como mencionou Barthes, a partir do conceito "isso-foi". O tempo na imagem pode iniciar no passado, mas também pode estar localizado em outro momento, como "uma encenação quase atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido" (ENTLER, 2007, p. 31).

Nesse contexto, o trabalho do artista canadense Jeff Wall nos apresenta outra possibilidade de pensarmos o tempo a partir dos seus "instantes decisivos programados". Suas

[9] ENTLER, 2007, p. 35.

fotografias simulam uma ficção com movimentos incompletos, ações que estão sempre prestes a serem concluídas. São imagens de pessoas em situações do cotidiano e que buscam transmitir certa espontaneidade a partir dos seus gestos.

O artista trabalha com a questão da identidade que encontra a não identidade, como se o próprio fotografado estivesse vestido de "si mesmo", incorporando um personagem que está teatralizando um momento. Como mencionou Joan Fontcuberta, "Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira [...] e o bom fotógrafo é o que mente bem a verdade"[10].

A partir de meados dos anos 1970, Wall começou a desenvolver sua obra em grandes dimensões, a partir de fotografias em formato *tableau*[11] e, nas exposições, o artista apresenta suas imagens sempre em caixas de luz, produzindo uma experiência que transita entre a fotografia, a pintura e o cinema.

Nos anos 1980, Wall passou a utilizar manipulação digital para a criação de determinados efeitos na imagem. Além disso, cabe destacar que a construção das suas fotografias pode levar alguns meses para ser realizada, já que envolve uma grande produção, semelhante ao processo cinematográfico.

Através da obra de Wall, observamos cenas que exploram o apelo da publicidade espetacularizada. Suas fotos são criadas a partir de uma composição extremamente elaborada, sugerindo movimentos para que o observador possa dar continuidade aos gestos invisíveis na imagem. Segundo o artista, "uma das marcas de uma boa fotografia é que as partes que não são vistas ressoam em seu interior de modo que se possa imaginar a invisibilidade"[12].

---

[10] FONTCUBERTA, 2010, p. 13.
[11] De acordo com Charlotte Cotton, *tableau photography* (fotografia de quadros) ou *tableau-vivant photography* (quadros-vivos), apresentam uma narrativa pictórica que se concentra numa única imagem: a fotografia conta toda uma história (COTTON, 2010, p, 49).
[12] WALL *apud* BURNETT, 2011, p. 72.

Imagem 4 - Jeff Wall, *Mimic*, 1982.

Outra possibilidade de pensarmos o tempo na fotografia é na forma de borrão, como Claudia Linhares Sanz mencionou anteriormente. Mesmo que esse tipo de inscrição temporal tenha demorado a ser considerada como linguagem fotográfica, o borrão tornou-se uma espécie de valorização do contínuo, como uma mancha formada a partir do deslocamento dos objetos no espaço.

De acordo com Ronaldo Entler, Jacques Henri Lartigue foi o primeiro fotógrafo a assumir o fascínio pelo movimento, como se pode perceber na sua fotografia tirada durante o Grande Prêmio Automobilístico da França, em 1912. A imagem foi realizada a partir de um longo tempo de exposição, resultando em uma fotografia distorcida pelo movimento do carro. Esse efeito produzido na imagem de Lartigue surgiu como modelo para as experiências posteriores com a representação do tempo na imagem, como por exemplo os trabalhos de Robert Frank e William Klein que, através do movimento da câmera, incluíram o borrão como elemento estético na composição da imagem[13].

[13] ENTLER, 2007, p. 33.

Imagem 5 - Jacques-Henri Lartigue. Grande Prêmio do Automóvel Clube da França, circuito de Dieppe, Le Tréport, 1912.

Esse tipo de imagem foi descrita por Arlindo Machado como *anamorfose cronotópica*, conceito que se refere às "deformações resultantes de uma inscrição do tempo na imagem" (MACHADO, 1993, p. 100). Essa expressão, segundo o teórico, é derivada do termo *cronotopo*, extraído da teoria de Mikhail Bakhtin, a partir da ideia de uma "materialização privilegiada do tempo no espaço" (BAKHTIN *apud* ARLINDO, 1993, p. 101).

Segundo Machado (1993), as anamorfoses cronotópicas surgem a partir de uma relação entre a velocidade de obturação e a velocidade do motivo fotografado que, codificados na câmera, podem realizar a inscrição do movimento tanto a partir do deslocamento do objeto, como pelo movimento da própria câmera, buscando ir em direção contrária à vocação da fotografia como registro documental. Dessa forma, a representação "perfeita" do real fica diluída através da valorização do movimento a partir da sua dilatação temporal na imagem.

Utilizando-se de anamorfoses cronotópicas através de imagens produzidas em câmeras artesanais (*pinhole),*[14] o artista paraense Dirceu Maués constrói "imagens-ruídos", criadas através dos movimentos provocados a partir do acaso e das imperfeições que compõem sua linguagem poética.

Maués procura a indefinição das coisas através de seu trabalho. Nesse sentido, o artista busca justamente as câmeras artesanais como um contraponto às imagens com uma boa definição, produzidas nas câmeras industriais. Dessa forma, o artista procura outros

[14] Do inglês *pinhole*, "furo de alfinete".

paradigmas que envolvem a captura de imagens. Segundo Maués, “o tempo não é mais o recorte instantâneo que busca o congelamento, mas sim um tempo em degelo, em que a imagem perde em concretude e volume, e se esvai, feito poeira ao vento, em transparência e fluidez. Interessa-me esse campo de incertezas que as imagens produzidas por câmeras precárias proporcionam como parte de sua linguagem” (Maués, 2009)[15].

As câmeras *pinhole* são incorporadas ao princípio das câmeras escuras. Não possuem lente nem visor, apenas um único furo em um dos lados da caixa que faz a função de câmera, onde a luz penetra por um lado projetando na parede oposta uma imagem invertida. Com as *pinholes* não há controle na captação das imagens e a impressão do movimento é realizada a partir do seu longo tempo de exposição.

Segundo o artista,

> A ideia de movimento surge da curiosidade de ver como esse outro universo de imagens funcionaria dentro do conceito do cinema. Que tipo de imagem em movimento eu poderia ter? Pois eu não estaria trabalhando exatamente dentro da lógica cinematográfica de decomposição/recomposição do movimento. Trabalho com imagens fotográficas que não são recortes instantâneos, mas sim dilatações do tempo. É como se invertêssemos a lógica do dispositivo para ver como ele funciona. Há nisso um desejo de explorar o aparelho, tensionar seus limites, questionar a padronização do uso das coisas, subverter uma certa ordem imposta pelos próprios dispositivos. (MAUÉS, 2009, s. p.)[16].

Imagem 6 - Dirceu Maués, *Em um lugar qualquer - Outeiro*, Videoinstalação, 2009.

[15] MAUÉS, Dirceu. Disponível em: <http://videobrasil.org.br/ontour/obras/dirceu-maues/>.
[16] Ibid.

Imagem 7 - Dirceu Maués, *Ver-o-Peso pelo Furo da Agulha*, 2004.

A fotografia é como uma experiência em processo contínuo, inserida no ato de fazer, produzir e repensar a imagem, sendo manifestando através dos seus diversos tempos. Inserida em um território fértil e mutável, a fotografia transforma-se em uma imagem visível do tempo mergulhada pela transitoriedade. Dessa forma, o tempo imagético emerge da tensão entre o ato absoluto e a sua continuidade. Como afirma Lissovsky, o que a fotografia congela não é o tempo, e sim o espaço.

> As posições invertem-se: o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo modo de refluir. (LISSOVSKY, 2008, p. 60).

O tempo permanece pulsante, criando relações justapostas como um vestígio de passagem que sustenta uma experiência. Mas para percebermos este vestígio, não podemos anular a existência de pelo menos três tempos diferentes: o da imagem, o do fotógrafo e do espectador. Dessa forma, o tempo na fotografia se constitui de modo bem mais complexo, fazendo-se necessário ampliar esta compreensão para além de uma pontualidade específica.

Ao discorrer sobre o tempo na fotografia, cercamos alguns pontos específicos no qual sua linguagem é sensibilizada por essa pesquisa. Contudo, cabe ressaltar que há uma numerosa possibilidade de direções para se pensar o tempo na imagem. Este assunto apresenta um rico e extenso campo, repleto de caminhos possíveis para instigar os sentidos dentro das suas mais infinitas variações.

1.3 A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E SEUS POSSÍVEIS DESVIOS

> "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo".
>
> Susan Sontag[17]

As notáveis mudanças do fazer fotográfico, do século XX para o XXI, abrem uma série de possibilidades para pensarmos sobre o modo como as imagens atravessam o tempo. A presença da fotografia acompanhou grande parte das vanguardas históricas, como por exemplo os movimentos do Futurismo, o Construtivismo Russo, o Surrealismo, o Dadaísmo, entre outros.

Já no inicio do século do XX, o artista Marcel Duchamp trouxe pistas bastante assertivas sobre o futuro da fotografia. Como conta a pesquisadora Simone Rodrigues, Duchamp, em 1922, enviou uma carta ao fotógrafo Alfred Stieglitz dizendo o seguinte: "Você sabe exatamente como eu me sinto a respeito da fotografia. Eu gostaria de vê-la fazer as pessoas desprezarem a pintura até que alguma coisa torne a fotografia insustentável" (*apud*, RODRIGUES, 2010, p. 69). Duchamp criticava a arte puramente retiniana, propondo sua valorização enquanto ideia e pensamento. Seus *readymades* lançaram provocações quanto à natureza do objeto artístico e, nesse contexto, o artista abandona a ideia do "fazer à mão" e passa a utilizar utensílios do cotidiano como obra de arte. Suas ações artísticas tornaram-se uma grande influência para a arte produzida no período pós-guerra.

A partir dos anos 1960, a fotografia começou a se afirmar no campo artístico. Nos trabalhos de Andy Warhol, por exemplo, há uma marca constante da imagem fotográfica como serialização. Para o artista a repetição era uma forma de penetrar na cabeça das pessoas pela insistência, como uma estratégia difundida pela sociedade de consumo. Influenciado por imagens publicitárias e recortes de jornais, Warhol fazia da sua obra um produto industrial, denominando, inclusive, seu estúdio de *Factory*. Além disso, a partir de 1963, o artista pop começou a produzir alguns filmes inseridos nessa mesma lógica da duração, como *Sleep*, que consistia na imagem de um homem dormindo durante seis horas. Segundo Fatorelli, "não por acaso, Warhol fez a imagem singular da fotografia funcionar de modo serial e levou o cinema

[17] SONTAG, 2004, p.14.

e o vídeo a trabalhar o movimento de modo muito próximo ao estático" (FATORELLI, 2013, p.64).

É importante mencionarmos também que, durante esse período e ao longo da década seguinte, houve uma importante mudança nos paradigmas da arte, principalmente com o surgimento do conceitualismo. Os artistas que participaram desse movimento foram Yves Klein, John Cage, Joseph Beuys, Jan Swidzinski, Jaroslaw Kozlowski, Sol LeWitt, entre muitos outros que, inspirados por algumas propostas lançadas pelas vanguardas do início do século XX, buscavam a valorização da arte enquanto ideia, conceito e desmaterialização da obra.

Nesse processo, a arte conceitual passou a contestar a noção de objeto de arte tradicional, assim como a visão acerca da fotografia artística tradicional, baseada em trabalhos como os de Cartier-Bresson, os quais buscavam alguma associação com a realidade.

Todavia, inserida nesse contexto, a fotografia passa a ser ferramenta da arte contemporânea, sempre acompanhada de outro elemento não fotográfico, como mapas, textos, esquemas, objetos, ou ainda como registro das ações efêmeras, como *performances*, *happenings* e instalações[18].

Além da fotografia, os artistas utilizavam outros suportes transitórios, como vídeo, computador, xerox, impressão *offset* e postais, entre outras mídias que passaram a participar das poéticas da desmaterialização, ultrapassando o sentido de único e permanente. Nesse mesmo momento, as ações performáticas com o vídeo começam a aparecer, como será abordado com mais profundidade no capítulo seguinte.

Durante a década 1980, a fotografia tornou-se um dos principais materiais da arte contemporânea.

> A arte corporal, a *land art* ou a arte conceitual, sem dúvida, abriram de maneira decisiva as portas das galerias e dos museus de arte contemporânea para a fotografia, mas tais movimentos lhe davam, na realidade, apenas uma oposição secundária de vetor destinado a atualizar, no "não lugar" da arte, obras efêmeras e processuais, concebidas fora dela, em um 'lugar' sempre singular. (ROUILLÉ, 2009, p. 326).

Nesse momento, de acordo com Rouillé, a fotografia deixa de se situar como uma ferramenta da arte e passa a ser o elemento central das obras. De acordo com o teórico, a aliança entre a arte e a fotografia possibilitou, pela primeira vez, uma abertura no campo artístico para a entrada de uma mídia mecânica, em constante desenvolvimento tecnológico,

[18] ROUILLÉ, 2009, p. 311.

que possibilitava a captura mimética. Essas mudanças foram substanciais para notarmos as transformações sociais que acompanharam o processo fotográfico.

Seguindo o pensamento de Rouillé,

> as eras do carvão e do ferro, da mecânica e da química, que é da fotografia, são sucedidas pela eletrônica, isto é, um novo estado da ciência, da indústria e da informação, e de novas necessidades em imagens, que ultrapassam em muito as capacidades do procedimento fotográfico, criticam-no de obsolescência, e colocam-se às margens da produção. Essa diminuição das funções práticas do procedimento é acompanhada de uma valorização estética das imagens, favorecendo a ascensão de uma arte e de um mercado de arte fotográficos, bem como o acesso da fotografia ao patamar de material artístico. (ROUILLÉ, 2009, p. 339-340).

Os processos históricos que ocorreram ao longo do século XX colocaram em xeque a idealização da pureza. Após a guerra fria, as oposições, exclusões e contrastes entre os valores do comunismo e do capitalismo desmoronaram. A derrota americana no Vietnã, em 1975, e a queda do muro de Berlim, em 1989, contribuíram para uma significativa mudança no reinado do "ou" para o início de uma época: a do "e"[19].

Inserida nessa perspectiva, a presença da fotografia, no século XXI, tornou-se um dos principais componentes do trabalho artístico, senão a maior ferramenta de produção simbólica. Dentro do largo avanço das tecnologias, a fotografia expandiu seus limites, tornando-se um material artístico capaz de estabelecer um flexível cruzamento com outros meios e suportes, como nas imagens do cinema e do vídeo.

A fotografia caminha por várias direções, e através da sua aproximação com as tecnologias digitais Raymond Bellour sugere que a imagem fotográfica tornou-se um estado, um espaço no qual as passagens se realizam, localizado entre imagens, "um lugar, físico, mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão" (BELLOUR, 1997, p. 14).

Através dessas novas perspectivas e procedimentos com outros dispositivos, a fotografia contemporânea produz relações sensíveis, gerando imagens plurais não mais centradas em um discurso específico, mas ao contrário, contaminadas umas pelas outras e dialogando entre si. Podemos citar como exemplo recente a exposição *Fotografia*

---

[19] ROUILLÉ, 2009, p. 340.

Transversa,[20] realizada no mês de abril de 2014, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre. A exposição, que teve a curadoria de Adolfo Montejo Navas, nos coloca de frente com "uma condição contemporânea da imagem fotográfica: a de procurar uma transversalidade de linguagem (de intenções estéticas e semânticas), como outro caminho encontrado de hibridação artística que transversaliza territórios e posições em favor de uma visualidade mais viva, mais contaminada" (NAVAS, 2014, p. 11).

Através dos diversos artistas que fizeram parte da exposição, como Bergoña Egurbide, Joan Fontcuberta, Rosângela Rennó, Carmen Calvo, Alexandre Marchetti, Brígida Baltar, Cao Guimarães e Alex Flemming, entre outros, foi possível perceber a forma como eles utilizam a imagem fotográfica através da relação com outras linguagens. Segundo Navas, "os trabalhos reunidos utilizaram a fotografia como ponto de partida, mas não necessariamente de chegada, na medida em que se instala uma dúvida pertinente, relativa à natureza do que se vê" (NAVAS, 2014, p. 13).

A fotografia artística, assim como toda produção imagética contemporânea, indica, portanto, caminhos transversais na sobreposição dos suportes e dos registros e, nesse sentido, a exposição apresentou "uma fotografia que está além da fotografia" (NAVAS, 2014, p. 12), trazendo, a partir da experiência perceptiva, uma continuidade à imagem para além de uma contemplação puramente retiniana.

Notamos, portanto, que no atual momento da arte, muitas técnicas e linguagens são constantemente integradas, possibilitando que o mundo das imagens seja compreendido por uma quebra de barreiras que delimitavam, outrora, os processos artísticos. Ao escrever sobre o futuro da fotografia, Maurício Lissovsky compara-o aos fantasmas que atravessam paredes, pois "ambos estão condenados a fazer incessante mediação entre o que foi, o que é e o que será" (LISSOVSKY, 2011).

[20] O termo "transversa", de acordo com Adolfo Navas, foi sugerido pela artista Vera Chaves Barcellos em uma conversa referente à exposição.

1.4 AS IMAGENS COMO PASSAGENS VISUAIS

"Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela"

Manoel de Barros[21]

O terreno que abarca a arte contemporânea integra diversas técnicas e linguagens, possibilitando que o mundo das imagens seja, atualmente, compreendido pela quebra de barreiras que delimitavam, outrora, os processos artísticos. As imagens contemporâneas criam relações transversais entre si, contaminando e sendo contaminadas por outros meios e processos que envolvem a construção da sua linguagem. O resultado disso pode ser percebido no extenso universo das obras de arte as quais estão cada vez mais marcadas pela incerteza de suas identidades como mídias específicas.

Nesse contexto, apontaremos alguns trabalhos que transitam entre o cinema e a fotografia, o cinema e o vídeo, o vídeo e a fotografia, buscando refletir sobre a forma como se manifestam no cenário artístico atual. Mais do que tentar definir as imagens, o que se interroga aqui é a maneira como elas existem, como nos fazem pensar e como nosso olhar é convocado por elas. Como ressalta Claudia Linhares Sanz, "a força da hibridação contemporânea está [...] na alquimia produzida pelo que cada modo imagético veio a ser, tanto historicamente quanto em seus usos atuais. Essa grande constelação híbrida nos possibilitaria, hoje, observar a 'vida' e a história das imagens num grande mapeamento anacrônico, talvez como nunca antes tenha sido possível" (SANZ, 2013)[22].

Em *La Jetée,* filme de Chris Marker lançado em 1963, pode-se observar, como uma de suas principais características o fato de ter sido construído a partir de instantâneos fotográficos que narram a história de um homem que sobreviveu à Terceira Guerra Mundial. As sequências de imagens fotográficas foram trabalhadas a partir de uma narrativa original, na qual a passagem do tempo rompe com a linearidade ao cruzar por diversas temporalidades que se relacionam simultaneamente.

---

[21] BARROS, 2007, p. 11.

[22] SANZ, Cláudia. *O território sem distâncias das imagens contemporâneas e a teimosia dos estados fotográficos.* Disponível em: <http://iconica.com.br/site/o-territorio-sem-distancias-das-imagens-contemporaneas-e-a-teimosia-dos-estados-fotograficos/>. Acesso em: 10 out. 2014.

A obra de Marker acentua a relação entre a fotografia e o cinema através de uma linguagem construída entre as lembranças e o desejo do personagem principal. No filme, o protagonista Jacques Ledoux é um sobrevivente da guerra que está aprisionado nos subterrâneos de uma Paris destruída e é submetido às experiências de uma viagem no tempo. Em uma das suas idas ao passado, ele se apaixona por uma mulher e, por isso, deseja retornar a esse tempo para viver ao lado dela. No entanto, antes que consiga chegar até ela, o personagem, em meio a uma forte sensação de *déja-vù*, vivencia o momento da sua morte.

Em meio à sequência de imagens fixas, há uma única passagem no qual o tempo é estendido com o movimento do piscar de olhos da personagem feminina. Essa cena, quase imperceptível, nos convoca a uma rápida sensação de tempo real inserida no movimento da imagem. Nessa duplicação temporal da imagem, Fatorelli observa que "a inserção da imagem movimento na sequência de fotogramas fixos confere especial relevo a essa cena decisiva, ao mesmo tempo em que marca uma relação de hibridismo entre os meios, da presença de uma imagem-fluxo no interior desse filme editado com base em fotografias imóveis" (FATORELLI, 2013, p. 55).

Imagem 8 - Chris Marker, fotogramas do filme *La Jetée*, 19'50'', 1962.

A construção de *La Jetée* foi uma grande inspiração para alguns trabalhos audiovisuais que apareceram depois da sua realização, justamente por embaralhar a imobilidade da fotografia e a ilusão do movimento no cinema clássico. Como escreveu Raymond Bellour, "*La Jetée* parece percorrer novamente o espaço integral da brecha aberta no cinema desde seus primórdios, e talvez desde sua origem, pela presença imóvel da fotografia (ao mesmo tempo como corpo de ideia)" (BELLOUR, 1997, p. 151).

Outro exemplo importante que atravessa essas questões entre o cinema, a fotografia e o vídeo é o trabalho *FIVE (5 long takes dedicated to Yasujiro Ozu)*, lançado em 2004, pelo

cineasta Abbas Kiarostami. Esse filme é constituído de imagens poéticas que priorizam a liberdade ao romper com as narrativas do cinema tradicional, tais como os chamados filmes estruturais, caracterizados por seu processo minimalista que, assimila os procedimentos formais, desenvolvidos por cineastas norte-americanos nas décadas de 1960 e 1970, entre eles Andy Warhol[23].

No filme, Kiarostami cria cinco planos dedicados ao diretor japonês Ozu, construídos, na sua maioria, em imagens fixas e frontais. As cenas privilegiam a extensão temporal das coisas, aproximando-se de uma fotografia que se movimenta através da passagem do tempo. Como explica Fatorelli,

> O emprego de um único ponto de vista e de longos planos tem para Kiarostami a finalidade de proporcionar uma temporalidade distendida, no curso da qual os acontecimentos do mundo, nas suas pequenas manifestações, ocupam o lugar de protagonistas dessas narrativas mínimas que a natureza, talvez, mas que qualquer outro ou qualquer recurso verbal, pode expressar. (FATORELLI, 2013, p. 122).

FIVE é o terceiro trabalho que Kiarostami criou tecendo uma relação entre a exposição nas salas escuras de cinema e a instalação em instituições de arte. *Sleepers* (2001) e *Ten minutes older* (2001) foram outros dois filmes do cineasta que foram projetados no chão, em instalações artísticas[24]. Patricia Gouvêa conta que "Kiarostami define *FIVE* como um filme experimental que se situa entre as três atividades às quais se dedica, [...] 'cinema parado', 'fotografia filmada', 'poesia em movimento'" (GOUVÊA, 2011, p. 89).

Nesse contexto, notamos que muitos cineastas[25] se voltam para o campo da arte buscando uma possibilidade de experimentar o tempo na dimensão espacial da sala de cinema, explorando possibilidades de instalações imersivas. Conforme Philippe Dubois,

> inúmeros cineastas se voltam para o campo da arte, a fim de propor obras que apareçam, com frequência, como "espacializações" (mais ou menos originais) de seus filmes ou de seu universo. É evidente que, nessas interferências acentuadas, estão em jogo problemas de legitimação recíproca (o cinema e a arte, quem perde, quem ganha – e o quê?) e problemas de influência (estética) ou de desejo, (e, portanto, de falta) de um em relação ao outro. (DUBOIS, 2009a, p. 86).

---

[23] FATORELLI, 2013, p. 119.
[24] GOUVÊA, 2001, p. 84.
[25] Outros exemplos que poderíamos citar, além de Chris Marker e Abbas Kiarostami, são: Chantal Akerman, Agnès Varda, Atom Egoyan, Peter Greenaway e Jean-Luc Godard, entre outros.

Ao comentar sobre a presença do cinema nas exposições de arte, Dubois (2009b) ressalta que esse movimento vem acontecendo fortemente, desde os anos 1990. Todavia, o teórico relembra que desde o fim dos anos 1920 essa preocupação com a projeção fora das salas escuras já vinha sendo pensada, a exemplo da exposição *Film und Foto* (1929), na qual buscou "imaginar formas de apresentar os filmes que não fossem a da projeção temporal em sala escura (exposição de fotogramas ampliados, caixotes luminosos, máquinas óticas de visão individual de trechos etc.)" (DUBOIS, 2009b, p. 87).

Nos anos 1950, o surgimento do cinema experimental permitiu que a experiência do espectador ganhasse mais espaço que contemplação, ou seja, nesse momento houve uma ênfase maior na percepção fenomenológica, para além da mera contemplação das imagens. Dessa forma, o gesto passa a ser mais valorizado que a imagem, "o tempo real, a duração ou o instante mais do que a obra fora do tempo, o efêmero mais do que o eterno, o imaterial mais do que o objeto etc." (DUBOIS, 2009b, p. 87). Em FIVE, tal como Kiarostami posicionou sua câmera a observar demoradamente o mundo ao seu redor, o espectador também é convidado a essa experiência, atualizando as imagens a partir das suas próprias percepções.

De modo bem diferente, a artista mineira Rosângela Rennó, que desde o fim dos anos de 1980 trabalha com fotografia através da coleta de arquivos, experimenta essa relação entre os meios híbridos na instalação *Experiência de cinema*[26] (2004-2005). Nesse trabalho, a artista propõe outra abordagem sobre o cruzamento entre os dispositivos, utilizando, para isso, uma cortina de fumaça que se mistura através da projeção da imagem fotográfica.

Para chegar ao resultado desejado, Rennó apropria-se de alguns recursos técnicos do cinema e do vídeo, conseguindo trazer um caráter de imagem em movimento intermitente. O público, contudo, é convocado à espera, a uma percepção atenta desse estado transversal que transporta signos operantes em um tempo solúvel de imagens formadas pelo vapor.

Nesse trabalho, as imagens surgem e desaparecem simultaneamente, como uma visão espectral que é acompanhada de um forte ruído, o qual se intensifica a cada nova aparição. De acordo com a artista, esse trabalho foi desenvolvido como "uma homenagem aos ilusionistas e criadores da imagem em movimento, [...] como um experimento de arqueologia do cinema, se reportando às primeiras experiências de viagem de imagem, através de mecanismos de projeção e das lanternas mágicas, realizadas entre os séculos 16 e 17" (RENNÓ, 2004)[27].

---

[26] RENNÓ, Rosângela. *Experiência de cinema.* Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/24/1.>
[27] Ibid.

Imagem 9 - Rosângela Rennó, fragmento do trabalho *Experiência de Cinema*, vídeo 21’00’’, 2004-2005.

As imagens de Rennó circulam por entre quatro temas – crime, guerra, família e amor –, e o tempo de duração da imagem projetada se estende até a fumaça desaparecer, levando aproximadamente oito segundos. De acordo com Fatorelli:

> Essa máquina de imagens criada por Rennó, parece simular o momento que antecede ao registro definitivo da imagem na superfície do negativo. Ambos os registros realizam-se em um intervalo de tempo, na dependência do ritmo compassado do deslizar do obturador da câmera fotográfica ou da frequência das nuvens de vapor. (FATORELLI, 2013, p. 38-39).

A partir desse trabalho, Rennó propõe uma experiência de cinema a partir de fotografias que se movem através da fumaça, mas que também são ativadas pelo olhar do espectador. O conjunto de imagens selecionados pela artista fazem surgir, segundo Fatorelli, imagens mentais, que assim como as fotografias, são efêmeras e instáveis ao tempo.

No ano de 2009 aconteceu, em Porto Alegre, uma importante exposição, a qual apresentou alguns artistas franceses que transitam entre a fotografia e seus híbridos. A mostra *REFLEXIO – Imagem Contemporânea na França* foi apresentada no Centro Santander Cultural sob a curadoria de Ligia Canongia. A exposição apresentou os trabalhos de Catherine Rebois, Éric Rondepierre, Jean-Luc Moulène, Patrick Tosani, Suzanne Lafont e Valérie Jouve, os quais buscavam deflagrar alguns aspectos da fotografia sob a perspectiva dos seus processos e limites enquanto linguagem poética. Para a curadora, o tempo é um dos

questionamentos importantes para se refletir sobre a fotografia contemporânea. Canongia enfatiza, que:

> A imagem fotográfica congela, interrompe e imobiliza um único instante na cadeia extensiva do tempo. O corte radical que ela efetua na continuidade reduz o filamento temporal a um só ponto, que se perpetua a partir daí, indefinidamente. A fotografia faz morrer o tempo, para, em seguida, eternizá-lo. Philippe Dubois afirma que a fotografia "abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto". (CANONGIA, 2009, p. 23).

Na exposição, a obra de Éric Rondepierre se destacava pela questão do tempo presente na relação entre a fotografia e os fotogramas de filmes 35 mm selecionados de arquivos de filmes antigos. O trabalho do artista tocou em pontos importantes ao trazer do cinema "sua ilusão de movimento, substituindo a sucessão pela simultaneidade, e atentando para a matéria fotográfica de que o filme é feito" (CANONGIA, 2009, p. 24-25).

Nesse sentido, o trabalho do artista enfatiza o momento de transição entre uma fotografia e um fotograma, através de sobreposições temporais de cenas que atravessam as imagens em um mesmo espaço, em uma mesma passagem. Segundo François Soulages:

> as fronteiras entre a fotografia atual e as outras artes estão então deslocadas; elas são de uma geometria variável, portanto vivas e em evolução, sempre a serem redefinidas. Na realidade, as fronteiras são mais da ordem da cartografia, de nossas representações das realidades artísticas do que do âmbito da própria realidade: não há barreiras reais, mas há diferenças vivas entre alguns procedimentos, algumas obras, algumas recepções. (SOULAGES, 2010, p. 325).

Imagem 10 - Éric Rondepierre, *Eden*, 2005-07.

Olhando por outro ângulo as relações entre a fotografia e o cinema, o artista japonês Hiroshi Sugimoto produziu a série *Theaters*, iniciando-a no final dos anos 1970. Nesse trabalho, Sugimoto visitou vários cinemas em diversas partes do mundo, acompanhado da sua câmera fotográfica de grande formato. Depois de posicionar-se no ponto central das salas escuras, Sugimoto começava a captura das imagens a partir do início do filme, deixando o obturador aberto durante todo o tempo da projeção.

O resultado desse processo é a soma de vários instantes que formam uma única imagem reluzente na tela em branco, a qual é contornada pelo espaço arquitetônico da sala. A partir do trabalho de Sugimoto, podemos notar que "a sobreposição em um único negativo dos inúmeros fotogramas do filme, projetados a 24 quadros por segundo, ocasiona, na perspectiva do registro, o apagamento da imagem. Isso demonstra a impossibilidade de a fotografia inscrever o movimento acelerado da projeção cinematográfica" (FATORELLI, 2013, p. 106). Ou seja, a captura da fotografia jamais será realizada nos mesmos limiares temporais e perceptivos do cinema e do vídeo.

Imagem 11 - Hiroshi Sugimoto, *Movie Theatre, Canton Palace, Ohio,* 1980.

Imagem 12 - Hiroshi Sugimoto, *Avalon Theater, Catalina Island,* 1993.

No entanto, com o avanço das tecnologias, principalmente a partir dos anos 1990, há uma aproximação cada vez maior das imagens que ficam na fronteira entre a imobilidade e a fluidez. O vídeo entra nesse contexto como uma importante ferramenta facilitadora desses trânsitos entre o cinema e a fotografia. Como destacou Dubois "foi a chegada do vídeo que reforçou e selou esse laço entre cinema e arte contemporânea. E isso vale para o grande número de instalações fotográficas, em que se passa alegremente da imagem fixa e objetal à

imagem fluida, fugidia e fugaz" (DUBOIS, 2009a, p. 87). Dessa forma aconteceu em 1990, na exposição *Passages de l'image*, realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, curada por Raymond Bellour, Catherine David e Catherine Van Assche. A intenção da mostra era refletir sobre esses trânsitos entre a fotografia, o cinema e o vídeo, nos quais as imagens representavam a contramão das purezas preconizadas durante a modernidade. Como reforçou Joan Fontcuberta, "a hibridação selava a chave do futuro. Os meios se intoxicam uns aos outros, e o mais interessante dessa intoxicação não é a mera transfusão tecnológica, mas a conceitual". (FONTCUBERTA, 2012, p. 187).

Na década de 1990, também começou a ser implantada a fotografia digital, que assim como a Polaroid, trouxe o imediatismo no processo de aparição da imagem. Através das modificações das câmeras fotográficas, houve um significativo impulso para o cruzamento entre outros meios, como o é o caso dos aparelhos que fotografam e filmam simultaneamente. Além disso, como mencionou a pesquisadora Cybeli Moraes "a partir de 1999, a câmera fotográfica também migrou para o telefone, um aparelho que, hoje, já está conectado a nós como uma extensão – assim como profetizou McLuhan (1971). Em função disso, as câmeras de formato compacto [...] tiveram de, novamente, 'inovar para não sumir'" (MORAES, 2012, p. 52). Cabe lembrar ainda o recente surgimento dos *tablets*, que também fotografam e filmam.

Nesse contexto, a fotografia e o vídeo se tornaram imagens muito presentes como expressão visual. A facilidade de produzir uma imagem fotográfica ou um vídeo abre caminhos para que os cruzamentos na linguagem imagética ganhem novos espaços e mudem a própria relação das pessoas com esses dispositivos.

Cybeli Moraes segue seu pensamento apontando que:

> As novidades tecnológicas apresentadas reforçam: realmente não estamos mais falando somente de fotografia, e sim do ato de fotografar – ou da vontade de inscrever fotograficamente – utilizando aparelhos cada vez mais compactos e com mais funções. Não mais só de instantâneos vive tal aparelho: atualmente, ele permite a gravação de vídeo em *full* HD ou 3D, possibilita fotografar e gravar ao mesmo tempo possibilita conexões *wi-fi* com a internet e com as redes sociais, e até possui visores auxiliares na frente e atrás – permitindo maior facilidade para que fotografemos a nós mesmos. (MORAES, 2012, p. 52).

Dentro desse cenário, alguns questionamentos são bastante pertinentes, como por exemplo, como essas mudanças refletem na elaboração e na construção das imagens? Que razões levaram ao surgimento dessas passagens entre as imagens? Será possível definir o que

é a imagem, hoje? Para Raymond Bellour "sem dúvida sabemos cada vez menos o que é a imagem, uma imagem, o que são imagens" (BELLOUR, 1993, p. 214), já que os limites de cada meio estão cada vez mais em constante transformação. Todavia, é no "entre as imagens que se efetuam as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas por vezes, difíceis de serem circunscritas e, sobretudo, de serem nomeadas. Mas se passam, assim, entre as imagens, tantas coisas novas e indecisas é porque nós passamos também, cada vez mais, diante das imagens, e porque elas passam igualmente em nós" (BELLOUR, 1993, p. 214).

Essas reflexões, consequentemente, podem nos levar a pensar que, assim como no passado a fotografia influenciou o surgimento do cinema e, posteriormente, do vídeo, o que se percebe atualmente é uma diluição desse sentido cronológico. Como pontuou Solange Farkas:

> As linguagens estão sempre em relação, por isso não podem mais ser pensadas isoladamente. Entendo que não mais se define uma obra por sua definição ou especificidade técnica. As obras são maiores que os meios, elas atravessam e ultrapassam as mídias A integração entre as linguagens produzem novas fissuras, novas práticas e investigações, outras possibilidades de leitura e circulação da arte. (FARKAS, 2014)[28].

A arte contemporânea, portanto, vibra entre contaminações e processos, fazendo surgir imagens híbridas, que circulam simultaneamente entre o cinema, a fotografia e o vídeo, criando diálogos que são renovados a todo o momento. No entanto, é necessário destacar que o mais importante dessas mudanças está nas novas concepções envolvendo meios, processos e conceitos estéticos que os artistas operam em seus exercícios poéticos e, também, como reverberam essas transformações em suas obras. Como lembra Farkas, "o que define uma experiência artística não é mais o meio utilizado pelo artista para concretizar a obra, mas sim, o sentido que o artista atribui à sua própria produção" (FARKAS, 2014)[29].

2 VIDEOARTE: CONTEXTO E HISTÓRIA

Neste capítulo trataremos de alguns aspectos do desenvolvimento do vídeo no âmbito da arte. Primeiramente, será abordado o surgimento do vídeo no cenário internacional,

[28] FARKAS, Solange. Entrevista completa no apêndice 3, ao final da dissertação.
[29] Idem.

observando a forma como os artistas pioneiros na videoarte começaram a fazer uso dessa nova linguagem nas obras. Entretanto, o enfoque deste capítulo será direcionado à produção brasileira dos anos 1970 até os dias atuais, buscando perceber de que forma o vídeo contribuiu para a abertura de novas abordagens sobre a concepção de obra na arte contemporânea.

O interesse deste estudo volta-se, sobretudo, a fornecer um panorama com alguns pontos importantes que nos ajudam a perceber a forma como a imagem de vídeo irá se desdobrar na história da arte. Entre os principais teóricos que acompanham essa pesquisa sobre a videoarte estão Walter Zanini, Christine Mello, Philippe Dubois, Solange Farkas[30] que nos ajudam a investigar alguns aspectos importantes como, por exemplo, sua relação híbrida com outros meios, sua inserção nos espaços expositivos, a presença do conceito "efeito cinema" nas imagens em vídeo e, ainda, os desdobramentos temporais que as representações videográficas podem suscitar.

2.1 VÍDEO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM

> "Gosto de me ver à imagem do vídeo, como um ser de passagem, dotado de existência breve e identidade incerta."
>
> Philippe Dubois[31]

As transformações tecnológicas que acompanham a cultura contemporânea nos apresentam novas perspectivas para pensarmos o universo das imagens. A fotografia, assim como o vídeo, produz imagens, que na sua maioria, são construídas atualmente a partir de processos digitais. São imagens que constituem novos contornos, que ampliam as bordas entre as zonas-limite de uma imagem e outra, fazendo nascer novas formas de leitura sobre processos imagéticos na arte contemporânea.

Ao pensar as transformações produzidas no terreno do vídeo, veremos que, desde o seu surgimento em meados dos anos 1960, as imagens videográficas são caracterizadas como algo mutante e múltiplo na sua estrutura, como coloca a pesquisadora Christine Mello:

---

[30] Entrevista realizada com Solange Farkas, durante a pesquisa (Apêndice 3).

[31] CHIODETTO, Éder. *O vídeo pensa o que o cinema cria.* Matéria do jornal *Folha de S.Paulo* sobre o livro *Cinema, Vídeo, Godard*, publicada no dia 4 de setembro de 2004. Disponível em: <http://ederchiodetto.com.br/textos-imprensa>

> O vídeo sempre se caracterizou por sua natureza híbrida, entre a pintura, a escultura, o cinema, a televisão, o computador, a arquitetura, a *performance*, entre outras linguagens, e, atualmente, diante da hibridez que se observa em grande parte das produções artísticas, encontra formas muito mais complexas de extrapolar a sua própria pluralidade interna e produzir um alargamento de sentidos. São sob essas novas abordagens que se refletem os seus deslocamentos ou as marcas de extremidade em sua linguagem. (MELLO, 2008, p. 28).

O campo videográfico promoveu um alargamento no espaço sensível das artes visuais. No período do seu surgimento, a arte passou por transformações nos modos de ser e pensar suas diferentes linguagens, sendo possível perceber, a partir desse momento, um redimensionando no âmbito imagético, através das novas relações expressivas que buscavam ir além das especificidades dos meios.

Mas dentro desse extenso campo da arte contemporânea de imagens que se interpõem e se relacionam, como poderíamos pensar o vídeo? De que forma os artistas elaboram e constroem suas imagens no meio videográfico? E o cinema de artista, qual a sua relação com a videoarte? E a relação entre o vídeo e a fotografia, será que suas fronteiras estão totalmente diluídas no cenário atual da arte brasileira? Será que as mudanças tecnológicas, ao somarem fotografia e vídeo no mesmo aparelho, transformaram questões estéticas e conceituais nos trabalhos em videoarte?

Buscando refletir, primeiramente, acerca do possível significado do vídeo, o teórico Philippe Dubois conduz nossa reflexão para a ideia de movimento puro, podendo ser comparável com a areia que “escorre por entre os dedos, cada vez que tentamos apreendê-lo em uma forma estável” (DUBOIS, 2004, p.64). Ou seja, para Dubois, as imagens videográficas não poderiam ser pensadas como um objeto palpável e sólido, mas como um estado, um estado-vídeo, um estado-imagem, uma maneira de ser e pensar as imagens dentro da sua efemeridade.

Definido a partir da linguagem eletrônica e inserido em um processo de transmissão simultânea oriunda da televisão, o vídeo absorveu dentro da sua constituição o som e a imagem em movimento. Mas, transpondo a televisão, o vídeo passou a produzir uma experiência performática e híbrida realizada pelos artistas, gerando assim novas linguagens a partir de uma estética mutável que se ramificou ao longo do seu processo histórico na arte.

Na virada dos anos 1950 para 1960, a televisão foi incorporada como forma de expressão estética. Contudo, buscando não apenas questioná-la, como também intervir

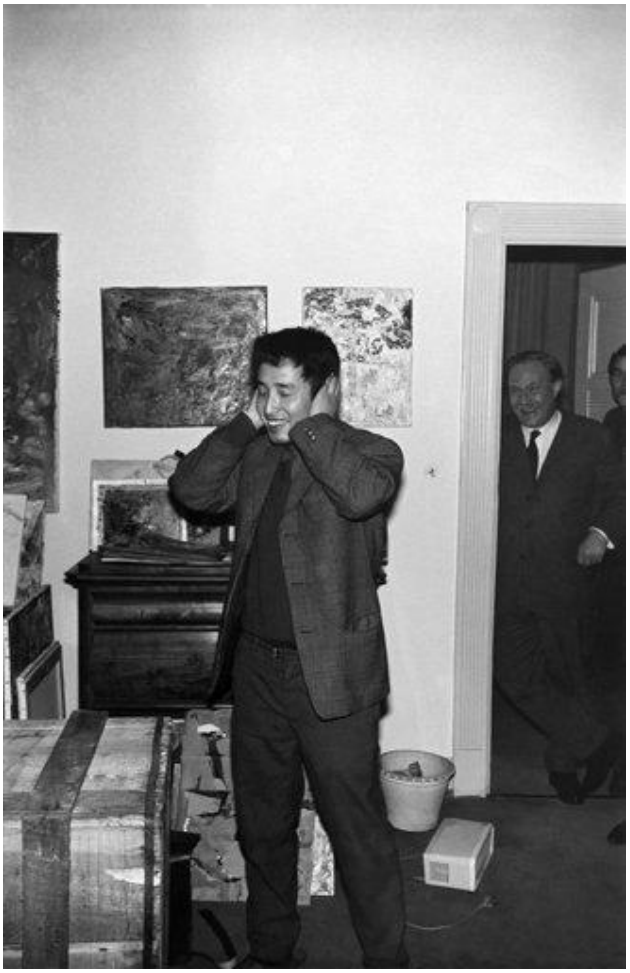
qualitativamente na sua imagem, os artistas Wolf Vostell e Nam June Paik, influenciados por John Cage e pertencentes ao grupo Fluxus, tornaram-se os pioneiros da chamada videoarte.

Ao buscar no vídeo uma forma de expressão que dialogava entre o áudio e o visual de maneira subversiva e experimental, Vostell utilizou a luminosidade do aparelho televisivo para compor sua instalação *TV-Burying*, na exposição *Television Dé-coll/age*, da Smolin Gallery, em Nova York, no ano de 1963. Nesse trabalho, o artista buscou fazer uma crítica ao consumo massificado dos aparelhos televisivos. E no mesmo ano, na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha, Nam June Paik apresentou, na exposição *Exposition of Music – Eletronic Television*, suas primeiras intervenções ao vivo. Utilizando 13 televisores velhos em preto e branco, Paik analisou os efeitos que o vídeo poderia trazer à imagem a partir das interferências magnéticas da transmissão e recepção das ondas do aparelho[32].

Imagem 13 - Wolf Vostell, cartaz da exposição *Dé-coll/age*, 1963.

[32] ZANINI, 2007, p. 52.

Imagem 14 - Nam June Paik, durante a exposição *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963.



Tanto Paik como Vostell buscavam transgredir os limites atribuídos pela cultura de massa ao aparelho de televisão, explorando-o para além de sua utilidade como máquina midiática. Ao introduzirem suas experiências com a TV no campo da arte, Paik e Vostell começaram a gravar imagens que eram capturadas no tempo real do movimento, criando uma nova maneira para trabalhar com a temporalidade na imagem. Isso significava que, ao contrário do cinema, que na sua essência trabalhava com quadros fixos (fotogramas) e com movimento produzido a partir da união dos instantes congelados que geravam uma ilusão de ótica no espectador, o processo videográfico, era constituído a partir da geração de imagens nas quais o movimento passou a ser captado no contínuo do tempo. Como observou Arlindo Machado, "isso quer dizer que a real cinematrografia, levando-se em consideração a etimologia da palavra (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, 'escrita do movimento'), encontra-se materializada no vídeo e na televisão, mais do que no cinema propriamente dito"

(MACHADO, 1993, p. 114). As diferenças desses processos de obtenção do movimento são derivadas das formas pelas quais cada câmera capturava suas imagens.

O ano de 1965 tornou-se emblemático na história do vídeo devido ao surgimento do primeiro equipamento portátil, a câmera Portapack da Sony, que trouxe aos artistas maior autonomia para, ao mesmo tempo, captar e ver as imagens em movimento. Um dos primeiros artistas a adquirir o equipamento foi Nam June Paik e, segundo Walter Zanini, "isso significava a concretização de um sonho seu: a utilização individual do mais poderoso instrumento de comunicação de nossa época, até então operacionalizado em níveis comercial e estatal" (ZANINI, 2007, p. 52).

Imagem 15 - Câmera SONY CV – 2400 Portapack, 1967.

Nam June Paik fez suas primeiras imagens com a câmera ao filmar a passagem do Papa, pela Quinta Avenida, em Nova York. Ao refletir sobre o que torna a filmagem de Paik um trabalho em videoarte, Michael Rush salienta o fato de o artista ter captado suas imagens como uma extensão da sua prática artística, ao contrário de um jornalista, que estaria transformando a imagem em notícia. Rush destaca ainda que:

> O vídeo, como forma de arte, deve ser distinguido dos usos de vídeo, mesmo os executados de modo artístico, em documentários, notícias e outros campos significativos, ou seja, adaptados. 'Arte' e 'artístico' são termos distintos, embora ligados, que existem para nos ajudar a diferenciar entre o que pode, ou não, ser considerado arte. Técnicas artísticas podem dar vida à televisão comercial, propaganda etc., mas não são, em si mesmas, o que normalmente chamaríamos de arte. A arte está na intenção do artista: fazer ou conceber algo sem a limitação de algum outro objetivo. (RUSH, 2013, p. 77).

Nesse sentindo, as próximas páginas irão abordar os trabalhos de alguns artistas pioneiros no cenário da videoarte internacional, os quais experimentaram a linguagem videográfica dentro da sua capacidade de traduzir a efemeridade das formas e a temporalidade das imagens em movimento. Ainda que nosso enfoque se concentre nas práticas dos videoartistas brasileiros, é importante contextualizemos alguns trabalhos que estavam sendo realizados no circuito internacional devido à reverberação que isso trará ao cenário da videoarte no Brasil.

2.2 A ENTRADA DO VÍDEO NA ARTE

Assim como Wolf Vostell e Nam June Paik buscaram na imagem eletrônica a criação de uma expressão pessoal, nos anos 70 há uma efervescência de artistas que experimentaram o vídeo como poesia visual, potencializando ainda mais a presença da imagem-movimento no mundo das galerias e museus.

Em 1974, ao confrontar o corpo, a câmera e o espectador, Dan Graham, produziu a obra *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*,[33] no qual fraturou o tempo e o espaço da imagem e dos corpos presentes. Em uma sala com duas paredes espelhadas, o artista utilizou um circuito de câmeras de vigilância e monitores que exibiam a imagem capturada pela câmera com um *delay* de oito segundos.

Na instalação, há uma fratura na temporalidade, pois a imagem projetada no monitor está levemente atrasada em relação ao tempo real, causando ao espectador a noção de estar sendo observado por ele mesmo. A fratura temporal é acompanhada também de uma fratura

[33] Vídeo realizado por um espectador que interagiu com a instalação de Dan Graham. Disponível em: <http://artelectronicmedia.com/artwork/present-continuous-pasts>

na espacialidade em relação aos corpos que interagem tanto na tela do monitor como na cascata de espelhos que se forma.

Graham, portanto, desloca o tempo e o espaço dentro de um mosaico em que passado, presente e futuro são sobrepostos e intercruzados de modo sucessivo, convocando o espectador a participar de uma experiência de observação da sua autoimagem de modo subjetivo, a partir da videovigilância.

Imagem 16 - Dan Graham, ilustração *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*, 1974.

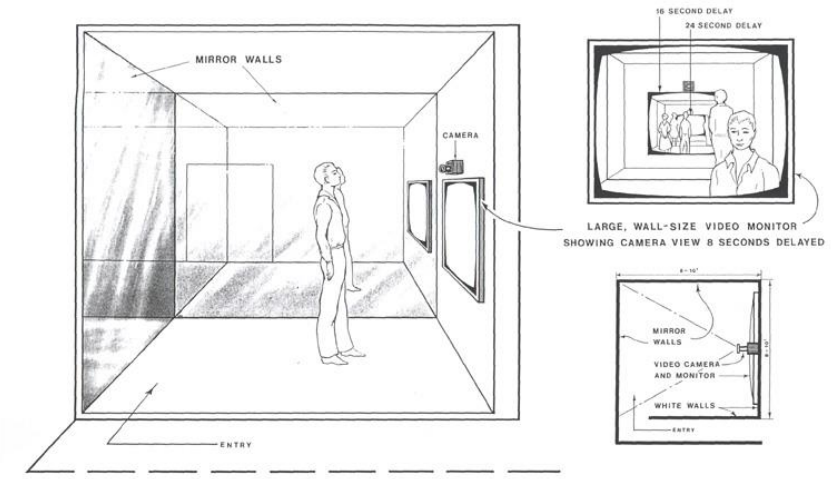


Imagem 17 - Dan Graham. *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*, 1974.

Bruce Nauman é outro artista que também utilizou o vídeo, ainda como tecnologia recente, refletindo em alguns de seus trabalhos uma experimentação com o seu corpo e imagem eletrônica, como "caminhar de uma maneira particular, percorrer um quadrado marcado no chão enquanto tocava violino, quicar duas bolas até perder o controle, manipular um tubo de néon para examinar o corpo na luz e na sombra – e eram filmados em tempo real" (ARCHER, 2012, p. 107).

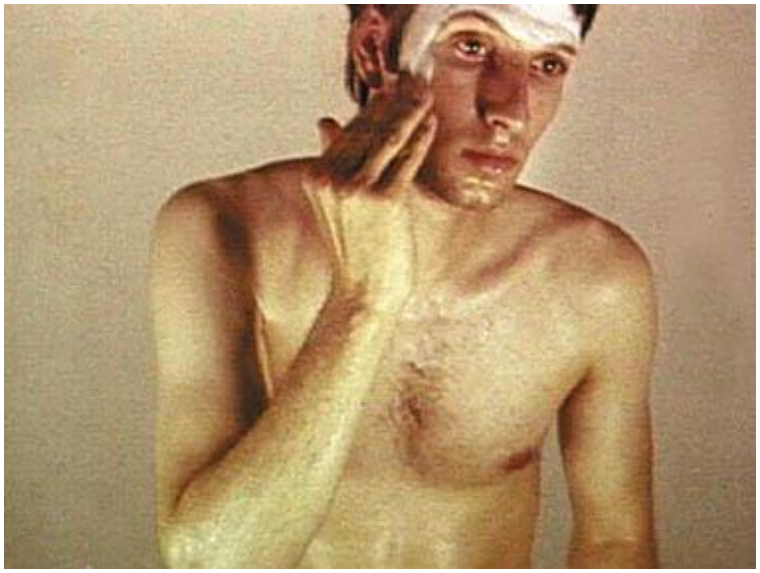
Os vídeos de Bruce Nauman eram construídos a partir de processos muito simples, sem roteiro ou edição, e duravam o tempo da tarefa que estava sendo realizada, a exemplo do trabalho *Art MakeUp (*1967-1968*),*[34] no qual durante 10 minutos o artista aplica maquiagem em seu corpo. Nesse vídeo, há a evocação do gesto do pintor enquanto obra que se dá em tempo real e é apresentada de modo contínuo. O resultado é o corpo pintado do artista. No vídeo, ao contrário do processo tradicional da pintura anterior a Pollock, em que os gestos do pintor nem sempre são valorizados como parte da obra e sim com o resultado final, no vídeo de Nauman, tudo que estava sendo exibido na tela era considerado a obra em si.

De acordo com Michael Rush:

> Nauman é um bom exemplo do artista que se voltou para o vídeo como apenas mais um meio de expressão de sua prática artística. Para Nauman e outros de sua geração novos meios de expressão era constante e incansavelmente buscados para "descobrir como fazer", como ele diz. Sem interesse em simplesmente reapresentar problemas tradicionais da pintura (ele admirava como De Kooning explorava, em seus quadros, suas próprias reações a Picasso), Nauman estava "interessado no que a arte pode ser, não apenas no que a pintura pode ser". Os materiais, portanto, eram ao mesmo tempo irrelevantes e essenciais porque não havia limitações sobre o que poderia ser usado para criar arte. (RUSH, 2013, p. 96).

[34] Acesso a *Art MakeUp*, de Bruce Nauman disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cOB5L89cC8A>.

Imagem 18 - Bruce Nauman, *Art MakeUp*, de 1967-1968.

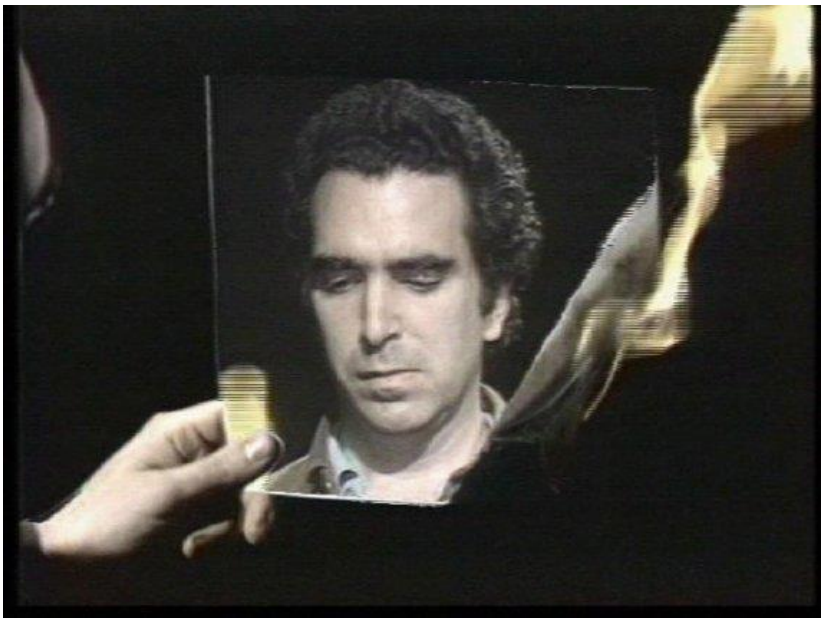


Outro pioneiro da videoarte foi o artista Peter Campus que, em sua produção, buscou se apropriar de uma prática distinta ao explorar diferentes meios – vídeo, videoinstalação, fotografia, *slides* e fotografia digital. A pesquisadora Valentina Valentini conta que "numa conversa com John Hanhardt, publicada na revista *Bomb Magazine*, em 1999, Peter Campus observou que chegamos no momento de falar só de imagens em movimento, indo muito além da proveniência – cinema, vídeo, televisão –, porque as tecnologias digitais uniformizam tudo o que, até agora, havia sido apenas práticas e meios distintos" (VALENTINI, 2009, p.13).

No seu clássico vídeo *Three Transitions*,[35] (1973) o artista explorou as possíveis deformações do seu autorretrato. Utilizando rachaduras, buracos e reflexos do seu rosto, o artista é descascado por ele mesmo, e à medida que as camadas se abrem, o que aparece no seu interior é a sua autoimagem. Utilizando os efeitos do chroma key[36] para compor essas estranhezas que beiram o surrealismo, Campus cria uma metáfora entre o seu eu interior e exterior.

[35] Acesso a *Three Transitions*, de Peter Campus, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>.
[36] *Chroma Key* é uma técnica que consiste em um efeito visual de sobreposição de imagens. Geralmente é utilizado em vídeos ou na televisão quando se deseja substituir a imagem do fundo por outro vídeo ou fotografia.

Imagem 19 - Peter Campus, *Three Transitions*, 1973. Vídeo 4’53’’.



A obra de Bill Viola talvez seja uma das mais potentes ao falarmos em videoarte. Desde os anos 1970, o artista utiliza o vídeo e a tecnologia como base de toda sua produção. O caráter experimental dos seus primeiros trabalhos videográficos, como *Migration*[37] (1976) ou *The Space Between the Teeth*[38] (1976), mostra uma investigação sobre as infinitas possibilidades de transformação da imagem eletrônica.

Semelhante à produção de um filme, a criação em vídeo envolve o cuidado com vários elementos, como a cor, a textura, os enquadramentos, os movimentos de câmera, a duração, o som e a edição. E é justamente o processo de produção da imagem que Viola sempre buscou transgredir essas etapas, explorando as sensações da vida invisíveis a olho nu. Como ele mesmo salientou em uma entrevista realizada em 1994, por Jörg Zutter, “ver o invisível é uma habilidade a ser desenvolvida no fim do século XX” (VIOLA, 1994, p. 15).

Em *The Reflecting Poll* (1977-1979),[39] Viola sobrepõe dentro de uma imagem fixa diferentes temporalidades. Ao posicionar a câmera em um ponto frontal da cena, o reflexo d’água funciona como um espelho líquido, no qual os sinais da natureza movimentam-se dentro do congelamento da cena. Ao pular sobre a água, Viola coloca o seu corpo estático entre a superfície da piscina e o espaço ao seu redor. A vida naquele momento é interrompida, existindo a ação, o acontecimento somente sobre o reflexo d’água. Como observou a

[37] Acesso a *Migration*, de Bill Viola, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ori2K0Ht1aw>
[38] Acesso a *The Space Between the Teeth*, de Bill Viola, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ux0NMWDpiXw>.
[39] Acesso a *The Reflecting Poll*, de Bill Viola, disponível em: <http://vimeo.com/62121723>.

pesquisadora Ivana Bentes, “num intervalo muito curto o espectador observa todas as sutis modificações do quadro. É como se Viola filmasse diferentes níveis de tempo no interior da mesma imagem. [...] Não estamos mais no domínio do tempo sucessivo e cronológico, mas de um tempo infinitamente complicado, dobrado sobre si mesmo” (BENTES, 1994, p. 12).

Imagem 20 - Bill Viola, *The Reflecting Poll*, 1977-1979. Vídeo 6’54’’.

É importante destacar, também, que é a partir dos anos de 1980 que Viola passou a trabalhar com instalações como forma de apresentação dos seus trabalhos. “Suas explorações de luz e forma, aliadas aos seus interesses por materiais de origem espiritual (o Alcorão, textos budistas e misticismo sufi), encontram expressão em projeções de grande formato expostas em várias partes do mundo”, complementa Michael Rush. (RUSH, 2013, p. 135).

Ainda nos anos de 1980, o artista polonês Zbigniew Rybczinski, na sua obra *The Fourth Dimension* (1988),[40] retoma o termo “Anamorfoses cronótipas”, do teórico Arlindo Machado, utilizado no primeiro capítulo. A terminologia se refere ao “deslocamento do ponto de vista a partir do qual a imagem é visualizada, sem eliminar, entretanto, a posição anterior, decorrente daí um desarranjo das relações perceptivas originais” (MACHADO, 1993, p. 100). Se olharmos a estética do vídeo de Rybczinski, veremos que o movimento da imagem sugere um derretimento dos múltiplos instantes de cada quadro. *The Fourth Dimension* nos mostra diferentes estágios do movimento do objeto, dando-nos a sensação de que o tempo age de modo desacelerado no espaço. Dessa forma, a partir da composição de figuras e objeto que se desenvolvem de maneira elástica, se contorcendo como espirais ao redor de si mesmas, o artista transforma a lenta duração do movimento em expressão estética.

[40] Acesso a *The Fourth Dimension*, de Zbigniew Rybczinski, disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xjbiop_zbigniew-rybczynski-the-fourth-dimention_shortfilms>.

Imagem 21 - Zbigniew Rybczynski, *The Fourth Dimension*, 1988. Vídeo 27’03’’.

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, muitos outros artistas estrangeiros trabalharam com a imagem eletrônica, experimentando as passagens e as convergências entre os meios audiovisuais, como Gary Hill, Jonas Mekas, Michael Snow, Hollis Frampton, Vito Acconci, Terry Fox, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Lisa Steele, Ulyses Carrión, Massaaki Nakauchi, Beryl Corot, Antoni Muntadas, Terry McGlade, Robert Walter, Felipe Ehrenberg, Lynda Benglis e Joan Jonas. A lista de nomes que desenvolveram trabalhos nessa direção é ainda maior; aqui são citados apenas alguns de modo informal para apresentarmos uma pequena dimensão dos artistas que buscavam no vídeo uma nova forma de expressão estética.

2.3 VIDEOARTE NO BRASIL ENTRE 1970 E 1980

No Brasil, as décadas de 1970 e 1980 foram o período em que começaram as pesquisas com as formas desmaterializadas e efêmeras na arte. Os cruzamentos e experiências realizadas a partir da arte postal, o xerox, o *offset*, o computador, os dispositivos audiovisuais, como as câmeras super-8, 16mm, 35mm, a fotografia e o vídeo foram bastante explorados e difundidos pelos artistas, ainda que nesta época houvesse bastante resistência dos museus em acolher os trabalhos situados no plano da multimídia.

No entanto, é importante lembrar que, ao contrário dos países em que a pesquisa e a indústria dessas tecnologias estavam mais avançadas, a propagação inicial do vídeo no Brasil encontrou dificuldades imensas, devido ao restrito acesso às câmeras filmadoras. Diante da escassez de estúdios e espaços para experimentação com o vídeo, muitos artistas acabaram adquirindo o equipamento através do empréstimo de algum amigo que vinha do exterior com a câmera portátil ou, muitas vezes, de modo clandestino.

Neste período, o Brasil estava vivendo um cenário de repressão e censura política devido à ditadura militar, fato que ocasionou uma nova postura e uma nova linguagem dentro das produções artísticas. Como observou Christine Mello, "tais gestos influenciaram de modo decisivo os criadores brasileiros com orientações conceituais que acentuavam deslocamentos nos circuitos tradicionais dos meios de comunicação e da arte por meio das performances e dos meios técnicos então vigentes" (MELLO, 2007)[41].

Sobre esse cenário de grande resistência política e bastante conservadorismo dentro do campo das artes, Walter Zanini surge como uma figura histórica no fomento à videoarte no Brasil. Nos anos 70, Zanini era diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP e abriu as portas para a primeira exibição de vídeo dentro de um museu brasileiro, com a obra de Fred Forest, *Registro Passeio Sociológico pelo Brooklin*, em 1973.

No ano de 1974, o MAC-USP foi convidado a coordenar a representação brasileira da exposição *Video Art*, realizada no ano seguinte, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia, nos Estados Unidos. Nessa exposição, estavam presentes muitos artistas internacionais importantes como Bill Viola, Nam June Paik, Vito Acconci, John Baldessari, Peter Campus, Rebecca Horn, Allan Kaprow, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Nan June Paik, Richard Serra e Andy Warhol, entre outros, e os artistas atuantes a partir do Rio de Janeiro, como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale, além do artista paraibano Antonio Dias, que já havia enviado algumas obras realizadas na *Art/Tape 22*, em Florença.

No mês de dezembro desse mesmo ano, a convite de Zanini, um grupo pioneiro de videoartistas participaram da mostra *8 JAC – Jovem Arte Contemporânea*, do MAC-USP. No texto do catálogo da exposição, Zanini ressalta que "dentre o material enviado, decidimos programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de ideias que é evidentemente um pouco fragmentário. [...] Sua imaterialização abre-se à multiplicidade dos métodos comunicativos o que a indispõe com a problemática

[41] Artigo *Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980*, de Christine Mello, apresentado durante o V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007.

estética da arte/objeto" (ZANINI, 2010, p.67). Essa exposição foi importante por ser considerada a primeira apresentação pública de trabalhos brasileiros em um museu no Brasil.

Fernando Cocchiarale (2009) conta que os artistas atuantes em São Paulo, como Regina Silveira, Julio Plaza, Donato Ferrari e Gabriel Borba, não conseguiram participar da exposição por falta de equipamento. Em contrapartida, os artistas do Rio de Janeiro tiveram acesso à câmera Portapack da Sony através do empréstimo de Jom Azulay (um amigo diplomata que havia regressado dos Estados Unidos trazendo o equipamento).

Em 1975, mais três artistas do mesmo circuito carioca, adotam o vídeo como forma de expressão: Miriam Donowski, Paulo Herkenhoff e Letícia Parente. Nesse mesmo ano, Letícia Parente[42] realizou sua videoperfomance *Marca registrada*[43] (1975), fazendo uma costura na sola do seu pé. Segurando com firmeza a agulha, a artista passa a linha preta dentro da sua pele, na frente da câmera e em tempo real. À medida que a costura avança, aparece a inscrição "MADE IN BRASIL" (com S). Essa obra nos transposta, de certa forma, à ideia de um corpo atormentado que vivia em uma profunda crise de identidade, sob o teto das repressões políticas da época. De acordo com Parente, "a marca registrada pode se assemelhar ao ferro de posse animal, mas também ela constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés"[44].

Imagem 22 - Letícia Parente, *Marca registrada*, 1975. Vídeo 9'00''.

[42] Letícia Parente é mãe do artista e pesquisador André Parente que, desde os anos 1980, busca refletir sobre a convergência das imagens do cinema, das artes visuais e das novas mídias, gerando assim, linguagens híbridas e que produzem novas experiências e subjetividades.
[43] Acesso a *Marca registrada*, de Letícia Parente, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=atO9tsBUjVM>.
[44] Disponível no site da artista: <http://leticiaparente.net/frame_texto_Proposta.htm>.

Em São Paulo, entre os anos de 1975 e 1978, houve uma efervescência de artistas que puderam participar da construção de um pequeno setor de vídeo, montado no MAC/USP, comandado por Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque, que viabilizou a produção e apresentação de uma série de trabalhos, como os vídeos de Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel Borba, Donato Ferrari, Marcelo Nitsche e Flávio Pons e Gastão de Magalhães.

Em um texto produzido para o I Encontro Internacional de Videoarte de São Paulo, no ano de 1978, Zanini discutia as questões do vídeo em relação ao filme, salientando que:

> Todo potencial da televisão dirige-se à apreensão da realidade nos mais penetrantes aspectos de sua imediaticidade. As qualidades estruturais específicas da TV tem sido estudadas frequentemente na análise comparativa com o cinema. Um depoimento de Frank Gillette refere-se às naturezas intrínsecas da luz do cinema e da luz do vídeo: nesta "você olha na fonte da luz, e no filme você olha com a fonte da luz". Os contrastes que separam a rapidez da informação proporcionada pelos recursos eletrônicos da televisão da lentidão de transmissão a que obriga a natureza química do filme, a intensidade do presente registrado na fita magnética e a aura de passado que fulge mesmo nas atualidades cinematográficas, a forma de comunicação direta da TV em oposição à aura de ficção de que o cinema não escapa até nos seus próprios desvelos realísticos, o feedback possibilitado pelo vídeo e a mensagem sem retorno do filme, a informalidade e a intimidade de apresentação de um programa de TV, determinada pelo seu pequeno *screen*, compõem esse corpus geral de antinomias linguísticas entre as duas mídias. (ZANINI, 2007, p 53).

Neste mesmo período, entre os anos 1970 e 1980, em paralelo às produções em videoarte, ocorreu no Brasil o "cinema de artista", que ecoava e prolongava as experiências do cinema experimental, do super-8, da projeção em *slides*, que o diferenciava do cinema comercial e o aproximava das propostas de anti-cinema de Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Ivan Cardoso e Neville D' Almeida, entre outros.

A ideia de *quasi cinema* proposta por Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, em 1973, sintetiza um período de transversalidades entre meios. Cinema, fotografia, música e vídeo, cuidadosamente ambientados no que Oiticica e D'Almeida chamaram de *Blocos-Experiências em Cosmococa – programa in progress*, criam uma relação de passagens e contaminações. Para Oiticica, as *Cosmococas* significam "um avanço estrutural na obra de Neville e aventura incrível no meu afã de INVENTAR – de não me contentar com a 'linguagem-cinema'" (OITICICA *apud* FATORELLI, 2013, p.189).

A partir das projeções em *slides* em uma atmosfera de experiência multissensorial, o *quasi-cinema* estabeleceu uma nova forma de participação do espectador no interior da obra, fugindo, portanto, da ideia de passividade diante das grandes telas de cinema. Pensando sobre o processo de criação da obra, Neville acrescenta que:

> Começamos pensando em cinema, *motion picture*, imagem em movimento. O *quasi cinema* é a imagem fixa em movimento, porque a projeção da imagem é imóvel, mas, à proporção que você vai projetando uma atrás da outra, cria-se a sucessão de imagens fixas em movimento. Um vem pra cá, uma para lá, vão rodando a sala, e são sempre projeções com o mínimo de dois projetores, com trilha sonora e *environment.* (FERREIRA, 2002, p.156).

Imagem 23 - Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *Cosmococa5 Hendrix War*, 1973.

Saindo do eixo Rio-São Paulo, outro importante artista que trabalhou com o "cinema de artista", foi o pernambucano Paulo Bruscky. Em diversos filmes, o artista utiliza a câmera de vídeo "como parte da ação, desmitificando o seu papel de instrumento de registro técnico neutro e objetivo" (BRUSCKY, 2007, p. 81). Em 1979, passou a fazer seus primeiros vídeos,

como por exemplo *Registros,*[45] realizado a partir de planos fixos, em que o artista se colocou deitado com aparelho de eletroencefalograma registrando os diferentes estados psíquicos. A trilha oscila ora com o barulho do aparelho, ora com uma pesada distorção acompanhada das imagens de um rosto atormentado, como se estive dentro de um pesadelo registrado pelas folhas que saem do aparelho. Ao contar sobre o processo para a concretização desse trabalho, Bruscky comenta que:

> A pesquisa que resultou na realização desse vídeo foi feita no período de 1972 a 1979, quando trabalhei no Hospital Agamenon Magalhães, no Recife, onde desenvolvi alguns experimentos artísticos com o neurologista Gilson Edmar e tomei conhecimento não só do processo da eletroencefalografia, mas também dos eletrodos, dos efeitos gráficos obtidos por meio da oscilação da energia elétrica, dos músculos da face (a gargalhada, por exemplo), da tensão, da alegria, da solidão, da esperança a da nacionalidade, entre outras coisas. (BRUSCKY, 2007, p. 82).

A década de 1970 marca, portanto, o período pioneiro do vídeo no Brasil, no qual as primeiras inscrições com o tempo real na imagem se desdobraram, muitas vezes, em ações performáticas com o corpo. Cabe destacar a facilidade do manuseio com a câmera, pois, ao contrário do cinema, que necessitava de tratamento e processamento, a imagem em vídeo podia ser visualizada e trabalhada no instante da captura, o que ajudou a atrair muitos artistas a buscarem o vídeo como forma de experimentação com o efêmero na imagem.

Nos anos 1980, é ampliado o pensamento em torno da linguagem videográfica através de artistas como o gaúcho Rafael França que, mesmo com sua morte prematura, no ano de 1991, aos 34 anos, desenvolveu uma das mais prolíferas obras videográficas do país.

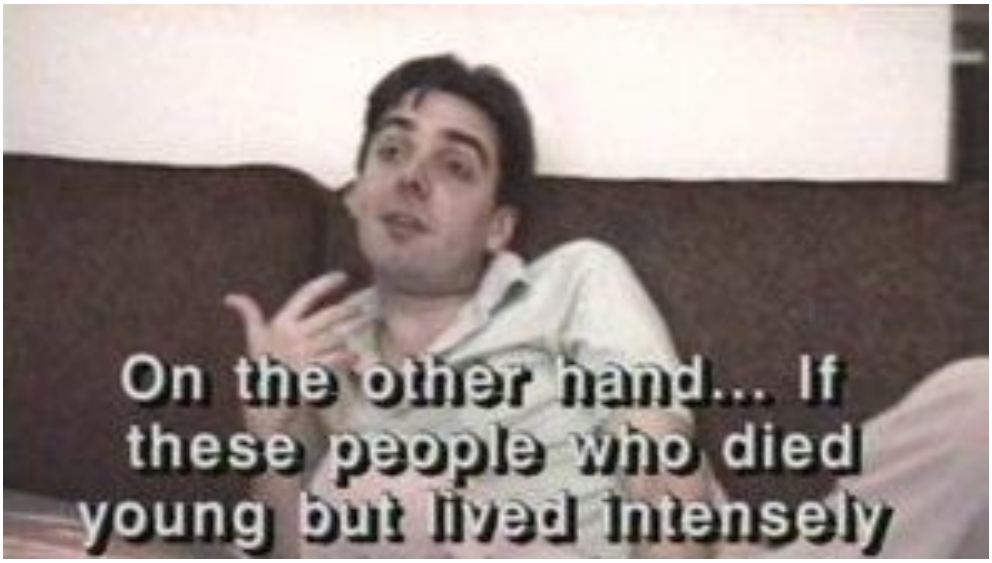
Morando em Chicago, França desenvolveu boa parte da sua produção, como *Without Fear of Vertigo* [Sem Medo da Vertigem], *de* 1987,[46] em que questiona os conceitos de "ficção" e "não-ficção". O vídeo foi realizado a partir da história de um jovem que se mata devido a uma doença terminal (o caso ocorreu nos EUA, e foi documentado por um amigo que foi preso e julgado como cúmplice). Nesse trabalho, o artista discute com amigos brasileiros e americanos sobre a experiência de suicídio e enfretamento da morte. De acordo com o pesquisador e curador Vitor Butkus[47] "na época de sua realização, França já sabia que

---

[45] Acesso a *Registros* e *Poema*, de Paulo Bruscky, disponível em: <http://videoartebrasil.tumblr.com/>.
[46] Acesso a *Without Fear of Vertigo,* de Rafael França, disponível em: <http://vimeo.com/channels/521283>.
[47] Após sua defesa de mestrado sobre o artista Rafael França, em 2013, na UFRGS, Vitor Butkus realizou, no início do ano de 2014, a curadoria da exposição *Prelúdios: Rafael França*, na Galeria Jaqueline Martins, em São Paulo.

era soropositivo, decidindo misturar depoimentos e encenação num formato bastante original de vídeo" (BUTKUS, 2014)[48]

Imagem 24 - Rafael França, *Without Fear of Vertigo,* 1987. Vídeo 11'00''.



Os cruzamentos entre a vida real, a ficção e a não sincronização entre a imagem e o som tornam-se características marcantes na produção do artista, aparecendo também no vídeo realizado um pouco antes da sua morte, em decorrência do vírus HIV, intitulado *Prelúdio de Uma Morte Anunciada*,[49] de 1991. Ao som de *La Traviata*, interpretado pela soprano brasileira Bidú Sayão, o corpo do artista é entrelaçado pelo do namorado, Geraldo Rivello, em imagens que circulam e se sobrepõem aos olhos do espectador. Sobre eles, passam nomes de amigos brasileiros e americanos mortos pela AIDS. Ao final do vídeo, aparece a frase "Above all they had no fear of vertigo" [Apesar de tudo eles não tinham medo da vertigem], mostrando de alguma forma, uma ligação com o *Without Fear of Vertigo.*

É importante retomar que, nos anos 1980, o vídeo se propagava ainda mais no circuito independente, surgindo alguns festivais de vídeo, como o mais longevo Videobrasil, que foi realizado pela primeira vez em 1983, em São Paulo. Passados 30 anos, o festival se tornou um dos maiores festivais de arte eletrônica na América Latina, tendo como curadora e mentora Solange Farkas.

---

[48] Matéria *Faces de Rafael França – O pioneiro do docudrama em vídeo*, do jornal *Estadão,* publicada no dia 12 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,faces-de-rafael-franca-o-pioneiro-do-docudrama-em-video,1129608>.

[49] Acesso a *Prelúdio de Uma Morte Anunciada,* de Rafael França, disponível em: <http://vimeo.com/65248719>.

Em uma entrevista realizada em 2013 para revista *Dasartes*, Farkas comenta que:

> No Brasil, existem peculiaridades históricas na relação entre a imagem em movimento e o circuito das artes plásticas: com o surgimento do vídeo nos anos 1960 de sua assimilação pela produção artística nacional, no início dos anos 1980, o sistema artístico se redesenhou, culminando nas práticas contemporâneas que borraram as fronteiras entre linguagens e suportes para manifestação artística. Esse cenário fez com que, em diversos momentos dessa história, redesenhássemos o Festival Videobrasil, por exemplo, tornando-o, desde 2011, um festival voltado para a arte contemporânea em sentido amplo. (FARKAS, 2013, p. 25).

O Videobrasil tornou-se uma importante plataforma para a difusão do vídeo e seus desdobramentos na arte contemporânea, sobretudo, por possibilitar a inserção de jovens artistas nesse circuito. Como explica Farkas:

> Durante o processo de seleção e curadoria dos trabalhos que são submetidos para cada mostra competitiva Panoramas do Sul, temos acesso a uma produção emergente e a oportunidade de conhecer o pensamento e a ação de uma nova geração. Produção essa que possibilita leituras transversais da complexa realidade contemporânea, das relações culturais e intersubjetivas que se estabelecem, das implicações midiáticas e das políticas de apropriação do tecnoimaginário atual. Atualmente, parece haver um princípio de liberdade que não obriga à afirmação da especificidade do vídeo, muito menos ainda à sua negação. O que se percebe é um trânsito mais espontâneo entre o vídeo e os outros meios. Alguns artistas simplesmente já não reconhecem as fronteiras. A produção atual revela ainda uma tendência, algo paradoxal no uso dos recursos possibilitados pela tecnologia digital, onde tira-se proveito do olhar construído pela tradição e desvendam-se outros movimentos: fluidez e continuidade, mas também tensão, desgaste e desvio. (FARKAS, 2014)[50].

Ainda nos anos 1980, chegam ao Brasil os primeiros equipamentos portáteis de vídeo, que permitem o acesso de novos profissionais ao meio videográfico. Nesse momento, surgem as primeiras produtoras independentes que eram responsáveis por programas ou quadros na televisão comercial, mas buscavam criar novas configurações no modo de apresentação das imagens eletrônicas ao espectador. Entre as mais importantes estava a TVDO (constituído por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira) e o Olhar Eletrônico (cujo núcleo central foi constituído por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas), ambas criadas em São Paulo.

A TVDO foi responsável pela renovação dos recursos expressivos do vídeo, e é nesse contexto que ela se aproximava da videoarte, muitas vezes confundidos e consumidos como

[50] Entrevista realizada por e-mail com Solange Farkas, em junho de 2014 (apêndice 3).

tal. Christine Mello (2007) conta que, em 1987, a TVDO, em parceria com o artista Roberto Sandoval, produziu o vídeo *Caipira in – local groove*. Esse trabalho desenvolveu uma estética radical na relação entre a imagem e o som em eletrônicos, sendo apresentado, posteriormente, como uma videoinstalação na Galeria São Paulo.

Assim como a TVDO, a produtora Olhar Eletrônico ajudou a disseminar a linguagem da imagem eletrônica na grande mídia, a partir de experimentações dentro da linguagem poética, influenciada pelo artista Roberto Sandoval, que já havia realizado nas suas edições de vídeo uma montagem acelerada, com planos breves e ritmos sincopados. Ou seja, o que a chamada geração do vídeo independente buscava era ir contra o poder hegemônico da mídia tradicional, retomando as ações dos pioneiros da videoarte internacional, através da crítica ao poder autoritário da mídia televisiva.

Ainda na década de 1980, mais precisamente no ano de 1985, ocorreu uma importante exposição chamada *Arte Novos Meios/ Multimeios – Brasil 70/80*, no Museu de Arte Brasileira da FAAP. A mostra foi organizada por Daisy Peccinini, que realizou um levantamento de cerca de 1.500 trabalhos de 65 artistas brasileiros, como Vera Chaves Barcellos, Artur Barrio, Hudinilson Jr., Anna Bella Geiger, Carmela Groos, Otavio Donasci, Waldemar Cordeiro, entre muitos outros, os quais utilizaram meios considerados não tradicionais na época, como: arte computador, super-8, dispositivos/audiovisual, *offset*, carimbo, heliografia, mimeógrafo, xerox, arte postal, arte videotexto, audioarte, fac-símile arte, videoarte e instalações intermedia. A exposição reuniu trabalhos de artistas pioneiros dos anos 1970, com o uso desses novos meios e suportes, assim como apontou um futuro na década de 1980 ao "defini-la como já completa em seus contornos mais fortes. [...] Havia algo de profetismo que antecipava naquele momento a importância da informática nos destinos da arte." (PECCININI, 2010). Passados 25 anos dessa exposição, foi realizada uma reedição do catálogo da mostra, o qual nos ajuda a perceber a importância que os trabalhos dos artistas desse período tiveram para fortalecer a linguagem do vídeo na construção da história da arte contemporânea.

Os anos 1980, portanto, recebem uma importância especial, por ser um momento de abertura na experimentação de novos meios e linguagens vinculadas à arte. Além disso, nesse período intensificou-se a exploração dos aspectos plásticos e formais da imagem videográfica, em conjunto com a investigação de novas estruturas e apresentação nos espaços expositivos. Essas observações destacadas aqui são fundamentais para que possamos observar a influência que essas mudanças trarão aos trabalhos das gerações seguintes.

2.3.1 Videoarte no Brasil na década de 1990

Seguindo o pensamento em torno da trajetória do vídeo no Brasil, nos anos 1990 os artistas solidificam os processos dos anos anteriores, produzindo trabalhos que avançam na pluralidade e no aprofundamento da exploração das linguagens do filme. Essa nova geração não buscou desenvolver uma reviravolta de estilo, forma e conteúdo, mas sim consolidar o processo percorrido até então. Entre esses artistas estão Eder Santos e Sandra Kogut, que introduzem novos elementos no campo poético da arte em vídeo.

O artista mineiro Eder Santos, desde os anos 1980 já explorava o campo das imagens eletrônicas. Porém, na década seguinte, realizou uma produção mais voltada para as videoperformances, videoinstalações, programas de TV, videoclipes e cinema. De acordo com Arlindo Machado (2007), a obra de Santos, está entre ruídos, "defeitos", distúrbios e interferências do dispositivo técnico, produzindo imagens entre zonas limite da própria visualização, como no vídeo *Janaúba*, realizado em 1993,[51] no qual o artista faz uma releitura da cena do filme *Limite*, de Mário Peixoto. Nesse trabalho, o artista desenvolve uma nova perspectiva da imagem cinematográfica, interferindo na sua textura e na velocidade a partir da sua projeção em imagem eletrônica.

Imagem 25 - Eder Santos, *Janaúba*, 1993. Vídeo 17'36''.

[51] Acesso a *Janaúba*, de Eder Santos, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAMmRcBQ_Co>.

Sandra Kogut, assim como Eder Santos, desde os anos 80 já vinha experimentando o suporte videográfico. Mas é nos anos 90 que a artista expande os limites da linguagem e dos códigos narrativos da imagem eletrônica, a partir da utilização de diferentes mídias e formatos. Em 1991, produziu o vídeo *Parabolic People*,[52] em que o público interagia com a câmera em uma cabine. A artista fala que quando realizou esse trabalho

> foi a primeira vez que estava se experimentando o digital, que estava começando a existir alí. No *Parabolic* eu queria radicalizar muito a ideia de que ele estava num espaço que era uma espécie de lugar nenhum. [...] a grande questão que percorre o meu trabalho é a autorrepresentação, como as pessoas querem se mostrar. Quem elas acham que elas são publicamente e como elas irão desempenhar essa persona. (KOGUT, 2013, s. p.)[53].

Imagem 26 - Sandra Kogut, *Parabolic People*, 1991.Vídeo 01’45’’.

Utilizando-se de sobreposições de palavras, texturas e sons, a artista cria relações múltiplas entre as imagens, buscando, a partir dessas relações, entender alguns elementos referentes à autoimagem do homem contemporâneo, mais especificamente, a forma como ele deseja ser percebido. Outros pontos a serem considerados são: o uso da cabine, a possibilidade de manipulação do retratado e ainda os aspectos da edição do filme, que contribuíram para desvelar conflitos e anseios contemporâneos em relação à identidade.

---

[52] Acesso a *Parabolic People*, de Sandra Kogut, disponível em: <http://vimeo.com/66245907>.

[53] KOGUT, Sandra. Entrevista realizada no Festival de Arte Contemporânea SESC Videobrasil, em 2013, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXUwjd8W6vU>.

Muitos outros artistas fizeram parte dessa crescente produção dos anos 1990, como: Lucas Bambozzi, Cao Guimarães, Luiz du Va, Marcelo Masagão, Carlos Nader, João Moreira Salles, Adriana Varella, Almir Almas, Rodrigo Minelli, Patrícia Moran, Ronaldo Kiel, Josely Carvalho, Teresa Labarrère, Analívia Cordeiro, Betty Leirner e Inês Cardoso, entre muitos outros, os quais ajudaram a fortalecer e disseminar a poética da imagem em movimento através das suas infinitas possibilidades de expressão.

De acordo com Christine Mello (2007), essa terceira geração de artistas que experimentavam o vídeo conseguiu sintetizar o trabalho das gerações anteriores, investindo de forma marcadamente autoral em aspectos universais da linguagem do vídeo, o que os coloca em sintonia com o cenário internacional da época. Essa geração não apenas assistia televisão, como também acompanhou as transformações dos diferentes suportes até chegarmos ao universo das imagens digitais. Esse cenário é importante, pois é algo que aparece como uma marca, ora visível, ora invisível, mas inevitavelmente presente nas obras que surgiram a partir desse período.

2.4 O "EFEITO CINEMA" NO VÍDEO

Desde os anos 1990, as híbridas relações entre vídeo, cinema e fotografia destacaram-se ainda mais no Brasil, ganhando cada vez mais espaço nas exposições de arte, mostras e festivais. À medida que os projetores das imagens eletrônicas de grande formato apareciam, a qualidade e a definição, a luminosidade e a dimensão da imagem são comparadas às imagens de cinema. Assim, "em toda parte, passamos a projetar imagens de vídeo, nas paredes de museus ou galerias, ou em grandes telas suspensas, ou mesmo em ambientes externos, por exemplo, nas fachadas das casas" (DUBOIS, 2009a, p. 193).

Nesse contexto, Philippe Dubois chamou de "efeito cinema" os possíveis atravessamentos do cinema com a arte contemporânea. Segundo o teórico, esses cruzamentos fazem "uma ponte entre 'cinema' e 'arte contemporânea', deixando a conexão entre os dois pólos aberta em todos os sentidos possíveis" (DUBOIS, 2009b, p.181).

De acordo com o teórico, no texto *Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo* (2009a), existe várias maneiras de entendermos o "efeito cinema":

> pode ser que se trate, mais literalmente, de trabalhos de artistas que façam referência (de modo mais ou menos explícito) a filmes particulares (ou a gêneros ou formas cinematográficas), procedendo indiretamente, por alusão, flerte, desvio, transformação, mascaragem, absorção. [...] Num plano mais técnico e teórico, talvez se trate de pensar as obras (e sua produção) em correspondência com o "dispositivo" do cinema, especialmente com as instalações que privilegiam as questões de projeção e imagem-movimento. Vídeo, dvd, computador: são justamente essas máquinas que introduziram a imagem-movimento no mundo da arte (em especial, a projeção em vídeo de grande formato e a utilização de imagens em circuito), mudando assim diversos parâmetros "habituais", tanto de um lado quanto do outro. (DUBOIS, 2009a, p. 85).

A presença do "efeito cinema" faz parte de várias exposições de arte contemporânea, como por exemplo a exposição *Movimentos Improváveis – O efeito cinema na arte contemporânea* (2003), que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Na mostra, foram levantadas várias questões sobre o atual momento da imagem contemporânea, sua relação híbrida entre a fotografia, o cinema e o vídeo. No texto do catálogo, Philippe Dubois questionava-se sobre "o que é (exatamente, hoje) uma imagem? E o que é (exatamente, hoje) olhar?" (DUBOIS, 2003, p. 4). Ainda que Dubois não apresente uma resposta conclusiva sobre essas questões, o teórico levanta várias possibilidades para refletirmos sobre a forma como as imagens estão sendo elaboradas neste momento.

> São tantas as questões levantadas com acuidade pelas exposições de arte contemporânea atuais, que é cada vez mais difícil respondê-las com clareza. Em tais espaços, não sabemos mais caracterizar o que vemos: fotografia e/ou infografia, cinema e/ou vídeo, imagem material e/ou imaterial, fixa e/ou móvel, real e/ou virtual, atual e/ou antiga, retomada e/ou inventada etc. Somos incessantemente confrontados com ambiguidades (estatuárias, pragmáticas ou formais) daquilo que chamamos, a partir de Deleuze, de desterritorialização das imagens. A criação visual – assim como as maneiras de expô-la – se expressa cada vez mais em e por conjuntos complexos e mestiços, difíceis de categorizar, nos quais as identidades e as especificidades, que acreditávamos bem estabelecidas [...] não constituem mais marcas estáveis para a percepção e a compreensão daquilo que se vê. Não são mais as oposições que estruturam nossa relação com as imagens nas exposições, mas, ao contrário, os pontos de convergência, as interferências, as superposições, as transversalidades. (DUBOIS, 2003, p. 5).

A incerteza do visível serviu a Dubois como pano de fundo para teorizar acerca das inúmeras interrogações que o universo das imagens suscita. O teórico pensava sobre o momento de desterritorialização em que as imagens se encontram, e, nesta exposição,

direcionou seu olhar para o movimento da imagem. "O ponto de partida é considerar que o movimento é a única maneira de definir nossa relação com o mundo – é o que nos funda como seres vivos (e mortais), é o que nos faz sujeitos percipientes, e é o que funda a própria existência do universo e da matéria" (DUBOIS, 2003, p. 8).

No trabalho *Love stories*,[54] (1992) de Lucas Bambozzi, realizado a partir da extração de alguns fotogramas do filme *Hiroshima Mon Amour*, do cineasta Alain Resnais, o artista manipula as imagens criando uma poética diferente na sua composição videográfica. Como observa Christine Mello "a imobilidade e a mobilidade dessas imagens, entre as diferentes naturezas de temporalidades existentes e, cada uma delas, entre os contextos analógicos e digitais, Bambozzi destrói a tessitura eletrônica do vídeo em prol de um pensamento sobre o excesso, [...] tanto de deslocamento da imagem e som quanto às angústias e aos sofrimentos amorosos" (Mello, 2008, p.128).

Ao deslocar as imagens da sua origem, Bambozzi rearticula o processo de construção dos *frames*, deslocando-os para outros meios, como a fotografia, o vídeo e a linguagem digital dos programas de computador. Além disso, o artista multiplica os signos dos fotogramas para as palavras, poemas e som. *Love stories* confronta as doenças da paixão a partir de imagens que evidenciam as manifestações amorosas, em uma linguagem que transborda ruído e saturação.

Imagem 27 - Lucas Bambozzi, *Love Stories*, 1992. Vídeo 6'00''.

[54] Acesso ao vídeo *Love Stories*, de Lucas Bambozzi, disponível em: <http://vimeo.com/14938906>.

No circuito internacional, essas transversalidades entre os meios que compõem o cenário das imagens, o "efeito cinema" a que Dubois se refere, tem como um dos nomes pioneiros desse movimento o artista Douglas Gordon. No início dos anos 1990, Gordon apresenta *24 hour psycho* pela primeira vez, no Instituto de Arte Contemporânea Kunst-Werke, em Berlim.

Na obra, o artista se apropria do clássico filme *Psycho*, de Alfred Hitchcock, e o projeta em um espaço expositivo, mas com sua narrativa extremamente lenta, na qual as imagens quase não se moviam, apresentando uma duração de 24 horas. Confrontando a linearidade temporal (passado, presente, futuro), e rearticulando novas possibilidades entre os tempos das imagens, Gordon apresenta uma temporalidade que se entrelaça entre imagem imóvel e duração, trazendo ao expectador uma nova experiência perceptiva.

Em uma pequena passagem do livro de ficção *Ponto ômega*, de Don Delillo (2011), o personagem está dentro de uma galeria olhando a obra *24 hour psycho.* Sua relação com o filme é estabelecida pelo tempo, tanto o de observação em relação às outras pessoas que também olhavam para a obra quanto o seu tempo diante da projeção. Em primeira pessoa, o personagem relata:

> O menor movimento de câmera era uma alteração profunda no espaço e no tempo, mas naquele momento a câmera não estava se mexendo. [...] No tempo que Anthony Perkins levava para virar a cabeça, parecia fluir uma série de ideias sobre ciência e filosofia e outras coisas inominadas, ou talvez ele estivesse vendo demais. Mas era impossível ver demais. Quanto menos havia para ver, mais ele olhava, mais ele via. A questão era essa. Ver o que está aqui, finalmente olhar e saber que se está olhando, sentir o tempo passando, estar vivo para o que está acontecendo nos menores registros de movimento. (DELILLO, 2011, p. 9).

A instalação de Gordon foi montada para que o espectador pudesse transitar por entre as telas, de modo que todos os ângulos poderiam ser observados, não apenas numa relação frontal, mas de uma forma que ele estivesse fazendo parte da obra. O filme foi projetado mudo, criando uma atmosfera em que a tensão e o suspense da narrativa eram submetidos a uma nova experiência silenciosa, fragmentada no tempo e no espaço.

Imagem 28 - Douglas Gordon, *24 hour psycho*, 1993. Vídeo 24’00’’.

Por fim, é interessante refletirmos, ainda, sobre a forma como o cinema foi transposto para o espaço de exposição das artes visuais, transformando não apenas o filme, que foi deslocado das salas tradicionais de exibição e reajustado em uma nova temporalidade, como também, a maneira que esse deslocamento alterou a percepção e recepção do espectador. Como salienta Dubois “ver um ‘filme exposto’ é, em vez de revê-lo, vê-lo (ou ouvi-lo) de outro modo e, portanto, interrogar-se sobre essa alteridade” (DUBOIS, 2009b, p. 199).

2.5 OS MÚLTIPLOS TEMPOS NO VÍDEO

O aparecimento das tecnologias digitais marcou uma mudança definitiva nos processos criativos dos artistas. Com a presença do computador, a fotografia, o cinema e o vídeo reconfiguraram as suas possibilidades de manipulação e cruzamentos entre as imagens. Ainda que tenhamos visto, ao longo da história do vídeo, sua relação fluída entre linguagens e meios diferentes, cabe nos perguntarmos, contudo, como poderíamos pensar esses atravessamentos nos trabalhos produzidos atualmente? Raymond Bellour observa que “[...] a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado passagens. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. [...] Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis” (Bellour,1997, p. 14).

As passagens que operam as relações entre o registro analógico e digital marcam um novo formato na constituição da imagem. Segundo a pesquisadora Tatiana Travisani:

> A diferença entre as imagens videográfica e digital está na forma de registro, mesmo que, na transmissão, ambas utilizem a matriz do monitor e tela, onde a imagem é formada por pontos luminosos de cor (*pixels*). Na videográfica, a captura segue o sistema analógico, cujo suporte é uma estrutura física, no caso a fita. A estrutura da imagem digital é a linguagem numérica binária, de 0 e 1, do computador. (TRAVISANI, 2010).

Ou seja, no âmbito das imagens digitais, ocorre o processo de desmaterialização, não apenas vinculado às questões conceituais (que acompanham as ações em *happenings*, *performances* e instalações), mas também em termos físicos, já que a imagem digital passa a ser constituída dentro da sua base por códigos, *bits* ou combinações numéricas.

A partir da tecnologia digital, novas experimentações com o uso das imagens passam a ser elaboradas e apropriadas pelos artistas contemporâneos. A imagem capturada pela câmera, que foi digitalizada, passa a ser manipulada e recriada, passando inclusive a questionar a sua própria originalidade, já que o seu resultado pode ser pensando como uma nova obra.

Ao discorrer acerca das mutações e cruzamentos por entre as imagens, o pesquisador Antonio Fatorelli salienta que "a passagem do sinal de luz para o sinal eletrônico marca a transição da modernidade para a contemporaneidade, colocando em perspectiva os valores materiais e simbólicos, associados à representação foto-cinematográfica baseada no modo analógico de inscrição, projeção, difusão e apreensão da imagem" (FATORELLI, 2013, p. 174). Nesse sentido, Fatorelli destaca as marcas que as inovações tecnológicas trouxeram para as imagens, acarretando assim mutações estéticas na perspectiva contemporânea.

Inseridos neste contexto de atravessamentos e sobreposições, entre diferentes mídias e tecnologias, os artistas passam a criar fendas na construção de novas possibilidades de pensar e recriar as imagens. É o caso do vídeo *Cinema Lascado*,[55] de 2010, da artista Giselle Beiguelman. Nesse trabalho, a artista gravou cenas do Elevado Presidente Costa e Silva (mais conhecido como Minhocão, em São Paulo) e da Perimetral, no Rio de Janeiro. A partir da edição de um *software* obsoleto, Beiguelman conseguiu criar distorções nas imagens e interferências sonoras na composição da obra. Ao falar sobre o processo de concretização do trabalho, a artista explica que:

---

[55] Acesso a *Cinema Lascado*, de Giselle Beiguelman, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mMR4PQV42jo>.

> As imagens foram captadas com uma *Flip* em situações de trânsito em uma zona de tensão da cidade (o Minhocão). Alguns frames são selecionados e são editados num editor de GIF animado. Depois, são distribuídos em páginas HTML e colocados para rodar no *browser* Internet Explorer em tela cheia, com meta *refresh*. O movimento entre as imagens é dado por esse script. O resultado são inúmeros bugs de leitura das animações e uma temporalidade instável. Na sequencia, as imagens são capturadas com um *screen* recorder e se transformam em vídeo outra vez. (BEIGUELMAN, 2010, s.p.)[56].

Imagem 29 - Giselle Beiguelman, *Cinema Lascado*, 2010. Vídeo 4’18’’.

Esse trabalho nos confronta com a temporalidade tanto no sentido da imagem, que dentro de um intenso fluxo rítmico aparece e desaparece, como no sentido de um reflexo da pressa que acompanha as grandes capitais. Além disso, nos mostra as possibilidades de sobreposições entre a captação das imagens em uma câmera de HD [*high definition*], que lhe proporcionou um excelente resultado, em oposição à utilização do antigo programa edição, o que lhe gerou uma estranheza estética. No resultado final, o *Cinema Lascado* nos transporta para espaços fragmentados, como borrões configurados dentro da natureza efêmera da imagem digital.

O tempo no vídeo se manifesta, portanto, como um rizoma dentro da sua variável multiplicidade. Conforme o filósofo Peter Pal Pelbart, que trabalhou essa ideia a partir do livro *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari,

---

[56] Esse trecho foi coletado na ocasião da exposição realizada pela artista na galeria Baró, em São Paulo, entre 4/12/2010 e 22/01/ 2011. Disponível em: <http://barogaleria.com/exhibition/giselle-beiguelman-cinema-lascado-chipped-cinema/>.

> num rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro, ele é feito de direções móveis, sem início ou fim, mas apenas um meio, por onde ele cresce e transborda, sem remeter a uma unidade ou dela derivar [...]. O que vem a ser o tempo quando passa a ser pensado como multiplicidade pura ou operando numa multiplicidade pura? Não mais estaríamos diante de uma mera alteração no sentido da flecha do tempo, mas de uma explosão da flecha do tempo. O que está hoje em pauta, na questão do tempo, [...] é a abolição da ideia mesmo de uma flecha, de uma direção, de um sentido do tempo, em favor de uma multiplicidade de sentidos. Não se trata mais de uma linha do tempo, nem de um círculo do tempo, porém de uma rede temporal, que implica uma navegação multitemporal num fluxo aberto. (PELBART, 2005, p.71).

O que está em pauta hoje na questão do tempo seria a abolição da ideia de uma direção, de um sentido do tempo, em favor de uma multiplicidade de sentidos. Não se trata de uma linha, nem de um círculo do tempo, mas de uma rede e de fluxos intercruzados.

A exposição *Até que a rua nos separe*, realizada pelos artistas Maurício Dias e Walter Reidweg, no segundo semestre de 2012, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, trabalhou com essas concepções sobre a multiplicidade temporal no cruzamento entre várias imagens.

A mostra foi fruto de um trabalho que iniciou em 1994 e continuou em andamento até 2012, ano no qual os artistas reuniram nove videoinstalações e cinco conjuntos de fotografias tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, a partir de uma construção poética visual. São ruas, periferias, o centro e as pessoas, elementos que passam a ser revelados através de uma visão muito particular de Dias e Reidweg. De acordo com os artistas "a exposição constitui uma ode ao Rio e a um de seus mais apaixonados autores, o cronista João do Rio, que nos primeiros anos do século 20 escreveu as crônicas de *A alma encantadora das ruas*" (Dias e Reidweg, 2012, p. 62).

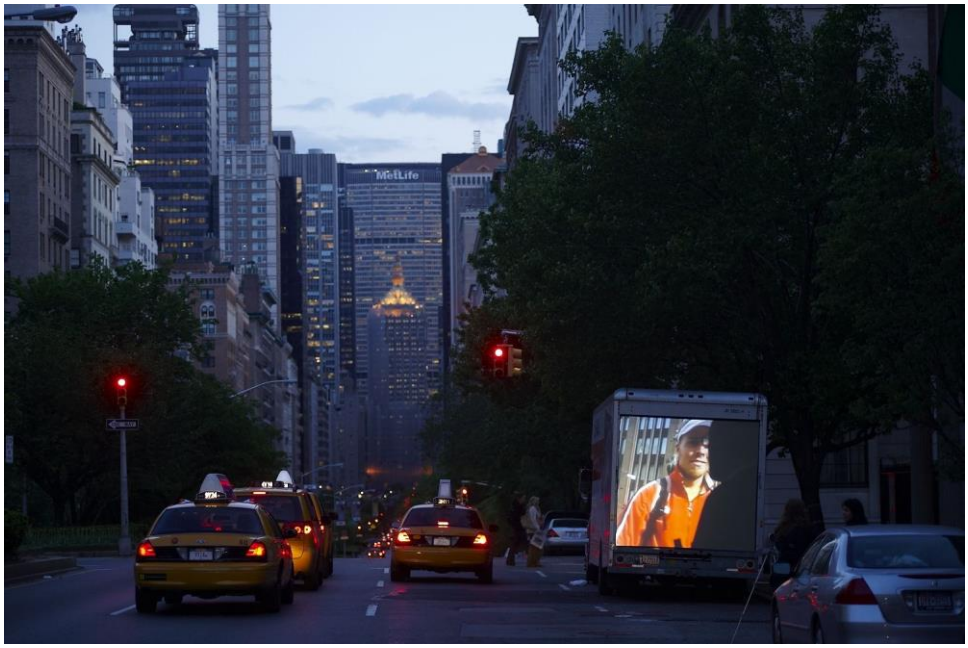
Observando uma das obras que fez parte da mostra, o vídeo *Caminhão de mudança* (2009-2012),[57] que estava na entrada do prédio da exposição, consiste em um projeto ainda em desenvolvimento através de uma série de intervenções com vídeos projetados em caminhões de mudança em movimento no espaço público. As intervenções foram realizadas em várias cidades do mundo, sendo que a primeira iniciou em Bruxelas, depois Nova York, Lisboa, Cidade do México, Houston, Copenhague e Rio de Janeiro. Em cada lugar diferente, um caminhão de mudança circula pelas ruas da cidade.

---

[57] Registro da obra *Caminhão de mudança*, na cidade de Nova York, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VLw_2EvO6Y>.

A intervenção foi filmada com o caminhão em trânsito, e a cada nova cidade a imagem anterior é projetada na traseira de um novo caminhão de mudança, e assim sucessivamente, como se os diferentes espaços urbanos pudessem ser transferidos, dentro das suas imagens, até perderem sua identidade e desaparecerem pela repetição. De acordo com Maurício Dias "vê-se no vídeo um caminhão dentro de um caminhão dentro de um caminhão, como a bonequinha Babuska, em uma continuação infinita de uma imagem que paga a outra" (DIAS, 2012, p. 100).

Imagem 30 - Maurício Dias & Walter Reidweg, *Caminhão de mudança*, 2009-2010.



Walter Reidweg explica, ainda, que:

> Em *Caminhão de mudança*, tentamos explicitar a importância do fragmento na construção fílmica. Afinal, um filme, um vídeo, é o resultado de uma sequência de imagens rápidas, fugazes, que se sucedem quase como que em pequenas e subidas mortes. Uma imagem mata, apaga, a outra imagem e o que nos resta é a impressão, a ilusão. Na verdade, resta apenas a memória que retemos dessa sequência de imagens, das quais quase não somos mais capazes de nos lembrar individualmente. (REIDWEG, 2012, p. 100).

O vídeo, portanto, absorve o estado de mobilidade permanente ao penetrar por entre as camadas temporais que envolvem o universo das imagens. E neste pequeno percurso traçado até aqui, podemos perceber que o alargamento do horizonte da arte trouxe aos artistas

caminhos cada vez mais abertos às experiências de contaminação por entre as linguagens. Nesse sentindo, o tempo na imagem pode ser atravessado de múltiplas maneiras, produzindo novas fissuras nas práticas dos artistas, assim como na possibilidade de novas leituras, investigações e apresentações das obras no circuito da arte contemporânea.

3 ANOTAÇÕES SOBRE O VISÍVEL E INVISÍVEL

> "O que me interessa não é o que as coisas, as obras representam, mas o que elas transformam."
>
> Levi-Strauss

Estar atento a uma imagem é como descascar camadas, buscar vestígios, criar relações involuntárias, e ao nos colocarmos diante dos trabalhos de duas artistas brasileiras, a alagoana radicada em Porto Alegre Marina Camargo (1980), e a carioca Patricia Gouvêa (1973), mergulharemos por imagens e palavras que possam construir significações a partir das obras que transitam na fronteira entre o visível e o invisível, entre o real e a imaginação.

Marina Camargo e Patricia Gouvêa foram escolhidas para esta pesquisa por serem duas artistas brasileiras que iniciaram sua produção artística em meados dos anos 2000, com trajetórias ainda em desenvolvimento. Ambas as artistas produzem trabalhos permeados por imagens que podem nos levar a outras experiências e subjetividades através das passagens temporais. Marina e Patricia possuem percursos distintos, o que contribui para que possamos analisar o tema da pesquisa por ângulos diferentes, ajudando-nos a buscar outros pontos de vista.

Suas obras circulam entre diversos processos artísticos, mas o enfoque abordado nesse capítulo se concentrará, essencialmente, em alguns trabalhos que utilizam a fotografia e vídeo como suporte de linguagem poética. São obras que, dentro das suas singularidades, possibilitam a reflexão sobre a estética do tempo através da análise das imagens que transitam entre a imobilidade e o movimento. Como explica Antonio Fatorelli:

> As imagens fixas, entre elas a fotografia, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens

> estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo da sua disposição. Tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao movimento contínuo e irreversível da projeção. (FATORELLI, 2013, p. 20).

A ação contemplativa oferece ao espectador uma visão que ultrapassa a materialidade da imagem. Nesse momento, são colocadas as demandas internas do observador ao dar continuidade à obra para além do que é visto, como se a imagem guardasse uma reserva de sentido, algo que está por vir.

Ao longo da pesquisa foram realizadas algumas entrevistas pessoalmente e por e-mail[58] com as artistas. A partir do mês de abril e nos meses seguintes de 2014, fui algumas vezes ao ateliê de Marina para acompanhar um pouco o seu processo de criação. Conheci sua história, suas motivações e inquietações. E após uma pesquisa cuidadosa de sua obra, foram escolhidos os trabalhos *Photo Color* (2010), *Geografia* (2011), *Cidade sem sombras* (2012) e *Alpenprojekt* (2010/2013), os quais, dentro das suas peculiaridades, se costuram pela fotografia e pelo vídeo através do pensamento do aparecimento e desaparecimento da imagem, atravessando, assim, questões que aparecem ao longo da pesquisa.

No caso de Patricia Gouvêa o processo foi um pouco diferente. No mês de maio de 2014, nos encontramos na sua casa, no Rio de Janeiro, onde realizamos a entrevista e pude conhecer um pouco do seu universo familiar. Patricia falava comigo enquanto amamentava a pequena Diana, que chegou ao mundo em janeiro deste ano. Nos meses seguintes, continuamos nossa conversa virtualmente e, após uma investigação detalhada sobre o seus trabalhos, foram escolhidas duas obras que trazem o tempo como fonte de inspiração. São processos crescentes, que ao longo dos anos ganharam grandes proporções. O primeiro chama-se *Imagens Posteriores* (2000/2010), no qual a artista realizou, além das fotografias, intervenções no espaço público, vídeo e a publicação de um livro que leva o mesmo nome da série. Além disso, esse mesmo trabalho foi ferramenta poética para impulsioná-la durante o processo de mestrado, o qual foi realizado de 2006 a 2008, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O segundo trabalho, intitulado *Banco de Tempo* (2011), concentra um conjunto de proposições temporais, as quais, assim como a pesquisa anterior, contempla fotografias, vídeos e intervenções realizadas nos bancos do jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro e, no final do ano de 2014, se desdobrará, também, em um terceiro livro da artista.

---

[58] As entrevistas completas estão reproduzidas nos apêndices 1 e 2 desta dissertação.

Nesse sentido, busca-se refletir sobre os caminhos pelos quais as obras produzidas neste momento manifestam o tempo dentro das suas pluralidades visuais. Dessa forma, como podemos pensar a temporalidade nas imagens fixas e móveis? Será possível que as transformações tecnológicas, a partir das quais a fotografia e o vídeo passam a fazer parte de um mesmo equipamento, alterem o processo de criação das imagens? Como a formação do olhar é constituída, tanto para o artista como para o observador, através dos trabalhos que envolvem múltiplas temporalidades?

O que se deseja, portanto, é extrair os vestígios das mudanças que ocorrem neste momento no campo da produção imagética, em especial, observar as particularidades que ocorrem no processo de trabalho de cada artista. E, a partir dessa imersão, inserir novas camadas na construção do pensamento sobre a imagem contemporânea através dos seus atravessamentos, compartilhamentos e pluralidades na experiência estética.

3.1 O APARECIMENTO E DESAPARECIMENTO EM MARINA CAMARGO

Marina Camargo foi escolhida para esta pesquisa por vivenciar um intenso processo de criação através das imagens que transitam com fluidez pelos diferentes territórios da arte contemporânea. A mudança, o deslocamento, a cartografia, e o percurso são alguns dos elementos marcantes que se desdobram na sua obra e, como forma de reação aos fenômenos que encontra pelo caminho, Marina busca na representação das coisas sua linguagem visual.

Ao falar um pouco sobre a sua trajetória, a artista conta que nasceu em 1980, na cidade de Maceió, e quando pequena mudou-se para Porto Alegre. Esse fato tornou-se significativo no seu processo criativo, já que desde criança a mudança faz parte da sua história. Marina conta que “essa mudança foi realmente marcante para mim, mas só vim perceber isso através de outras mudanças que vieram a acontecer. Cada vez que vou morar noutra cidade, mesmo que temporariamente, fica claro para mim que minhas origens não estão apenas em Porto Alegre, mas também noutros lugares, como no Nordeste do Brasil” (CAMARGO, 2011, p. 38)[59].

A artista formou-se em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998-2002), onde também realizou seu mestrado na área de Poéticas Visuais (2005-2007).

[59] Entrevista realizada por Eduardo Veras no livro *Lugares/Representações*, contemplado pelo prêmio Funarte em 2010, p. 38.

Durante o ano de 2003 a 2004 fez uma especialização em Cultura Visual na Universidade de Barcelona, em diferentes momentos dos anos de 2007, 2009 e 2012, estudou na School of Visual Arts, de Nova York, e entre 2010 a 2011, teve a oportunidade de estudar, através de uma bolsa oferecida pelo DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), na Akademie der Bildenden Künste de Munique, com o artista Peter Kogler. Além disso, em 2012 Marina recebeu uma bolsa da Fundação Iberê Camargo para a residência no Gasworks, em Londres. Suas referências artísticas voltam-se aos trabalhos de Luigi Ghirri, Fischli & Weiss, Iran do Espírito Santo, além de, atualmente, estar imersa em estudos geográficos, que falam ou descrevem lugares.

Nesse percurso, a fotografia e o vídeo entram na sua trajetória como possíveis ferramentas de experimentação imagética. No entanto, é importante ressaltar que Marina não está fixada em um meio, seja a fotografia, o vídeo, o desenho, ou qualquer outro suporte de criação. O que interessa para a artista são as possibilidades de experimentação, as soluções mais precisas para chegar ao resultado que deseja.

Em *Photo Color*, *Geografia*, *Cidade sem sombras* e *Alpenprojekt*, vemos trabalhos que, dentro das suas singularidades, foram produzidos em fotografia e vídeo. São obras que, através da representação das coisas encontradas pelo caminho, criam espaços no qual o tempo passa a agir a partir da duração. Seus trabalhos buscam reconstruir e refazer as referências da realidade, no entanto, sempre há algo que desaparece, mas continua permanecendo, talvez como uma sugestão para que o observador possa seguir delineando os próximos traços da imagem.

Através da sua pesquisa, Marina busca construir representações e criar novos diálogos possíveis através do deslocamento das formas de codificação das coisas. Seguindo por uma direção complementar aos códigos estabelecidos, a artista investiga outras possibilidades de percepção sobre os lugares por onde passou, criando nesse contexto, imagens que circulam entre o aparecimento e o desaparecimento das suas formas originais.

Ainda que tenha trabalhado muito com desenho ao longo do seu processo artístico, por volta do ano de 2011 houve uma mudança significativa na sua produção. Nesse momento, a fotografia e o vídeo tornaram-se cada vez mais presentes e constantes na sua obra, tendo o mesmo peso e importância que o desenho. Marina conta que:

> a experiência de laboratório, de estar no laboratório fotográfico revelando e vendo a imagem surgir é fundamental no meu jeito de pensar a imagem. Embora eu tenha sido muito insistente em falar de desenho, eu acho que a fotografia sempre esteve presente do mesmo jeito, com o mesmo peso e a

> mesma importância. Especialmente nesse sentido, de como a imagem aparece e desaparece, como as coisas aparecem e desaparecem, toda formação da imagem me interessa muito. Não no sentido da fotografia muito especializada, da técnica de ampliação perfeita, [...] não é isso. Me interessa mais quando ela está desaparecendo, quando tem alguma coisa se perdendo, em qualquer sentido ou por qualquer razão que leve isso a acontecer na imagem ou na realidade. (CAMARGO, 2014, entrevista).

Após montar seu ateliê, Marina percebeu que ele estava muito mais voltado à fotografia e ao vídeo do que a qualquer outro tipo de trabalho. Seu espaço é repleto de paredes brancas, com tripé, luzes, rebatedores, trabalhos antigos, livros e maquetes (utilizados para organizar o espaço expositivo antes de realizar uma exposição). Com uma fala doce e tranquila, Marina abriu a porta do seu ateliê como quem abre a porta de uma parte da sua vida. E durante nossos encontros, a música sempre acompanhava nossas conversas, o que me pareceu uma forma calorosa de boas-vindas.

3.1.1 *Photo Color*

"A foto é o que mais nos aproxima da mosca, de seu olhar facetado e de seu voo em linha quebrada."

Jean Baudrillard [60]

Imagem 31 - Marina Camargo, *Photo Color*, 2010. Fotografia colorida, 41x65 cm.

Bucando a sutileza do aparecimento e desaparecimento das coisas do mundo, Marina Carmargo constrói suas imagens como reação aos lugares que fazem parte da sua história. São trabalhos elaborados a partir do deslocamento da sua referência original, produzindo um desdobramento com relação à forma que estamos acostumados a ver a realidade.

No trabalho *Photo Color*[61], realizado durante o inverno de 2010 em uma praia afastada do centro de Nova York chamada Coney Island, essa ideia fica ainda mais clara. A obra é composta por fotografia e vídeo e leva o nome do quiosque de fotografia colorida. O vídeo que compõem esse trabalho expressa de modo sutil o movimento do vento, dos pássaros, da luz e da sombra projetados contra o fundo metálico. O tempo na imagem em

[60] BAUDRILLARD, 1997, p. 33.
[61] Acesso a *Photo Color* disponível em: <http://vimeo.com/21881902>.

movimento é prolongado trazendo a sensação de estarmos diante de uma fotografia. Entre o degradê de tonalidades, há na imagem a presença das sombras que aparecem e desaparecem, durante o percurso do sol que, gradativamente, está desaparecendo.

Marina transforma a praia deserta em seu ateliê, e faz do acaso, da intuição, as soluções e decisões para a realização dessa obra. A artista ressalta que:

> Aparentemente, trabalhar no ateliê parece que temos um controle maior, mas não sei se é verdade, [...] a sensação que eu tenho é que veio por outro lado, eu começei a perceber a diferença dos trabalhos que saem do ateliê, do trabalho que foi feito no ateliê e do trabalho feito ao longo de uma viagem e que tive uma relação com o lugar, isso gera outras coisas que talvez não pensasse no ateliê do mesmo jeito. Então eu acho que isso acaba criando jeitos de se aproximar do trabalho de modos diferentes. (CAMARGO, 2014, entrevista).

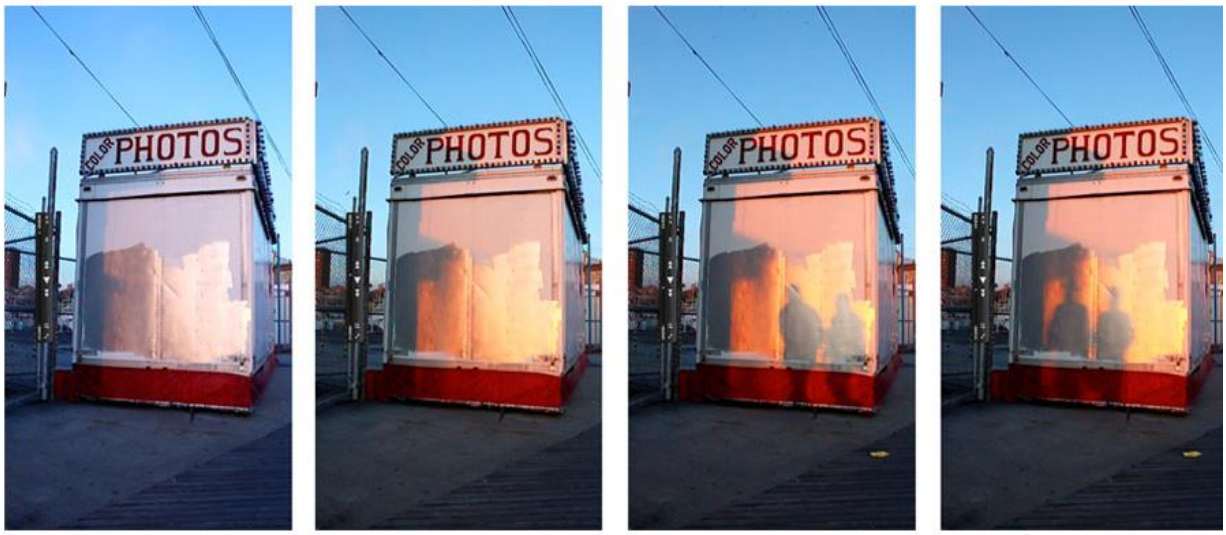
A fotografia e o vídeo são os suportes técnicos utilizados pela artista para a captação das imagens, no entanto, o vídeo aparece nesse trabalho como uma fotografia que nunca é fixada e que está acontecendo dentro de uma grande extensão temporal. Para a artista, *Photo Color* é um trabalho sobre fotografia em movimento, "eu fiz o vídeo e ele ainda era uma fotografia só que acontecendo no tempo" (CAMARGO, 2014, entrevista). A imagem videográfica no trabalho da artista não surge de uma aproximação com o cinema, no sentido da narrativa, montagem e edição, mas das imagens estáticas da fotografia, "é quase sempre fotografia, parada ou estendida no tempo, ou ainda, ao longo do tempo" (CAMARGO, 2014, entrevista).

Photo Color[62] fala do tempo que não existe sozinho, ele está no espaço, no percurso, no peso das coisas. Como escreveu Julia Buenaventura de Cayses, "o tempo somente existe quando uma coisa se movimenta" (CAYSES, 2010, p. 54). E, ao longo dos sete minutos em que a artista filmou o quiosque de fotos para *souvenirs*, a realidade ganhou uma nova percepção, acompanhada do silêncio como fundo sonoro, na qual vemos o tempo em forma de desaceleração, como se pudessémos sentir a duração das pequenas coisas que se movem na imagem.

---

[62] *Photo Color* tornou-se matéria-prima para quatro exposições. Duas aconteceram em 2011, uma em Munique, chamada *Moving Images*, na Akademie der Bildenden Künste München, e a outra na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, com o nome *Photo Color – próximo daqui*. Em 2012, *Photo Color* participou da exposição *O Triunfo do Contemporâneo* - 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, no Santander Cultural de Porto Alegre e, em 2014, fez parte da exposição *Neblina* - Coleção do MAC RS, na Galeria dos Arcos, na mesma cidade.

Imagem 32 - Marina Camargo, *Photo Color*, 2010. Vídeo 7’38’’. Coleção da artista.



Ao falar sobre o seu processo de criação, a artista comenta que a relação com um único equipamento (que produz fotografia e vídeo), lhe ajudou a experimentar outras possibilidades para a construção do seu trabalho. Segundo a artista, possivelmente, se tivesse que optar pela fotografia ou pelo vídeo, não estaria produzindo imagem em movimento com uma filmadora. Marina acrescenta que “esse acontecimento, com relação ao equipamento, não é tão revolucionário, mas pode ser profundamente transformador. Não é um novo momento, como se a gente estivesse avançando, mas eu acho que muda radicalmente o modo de trabalhar” (CAMARGO, 2014, entrevista).

As mudaças tecnológicas proporcionaram uma nova relação com as imagens. Atualmente, fotografias são produzidas a todo o momento, em computadores, celulares, *tablets*, e o vídeo faz parte desse cenário, já que também está inserido nos aparelhos que produzem imagens fotográficas. Ou seja, vivemos em um momento em que a facilidade em produzir imagens fixas ou em movimento se tornou algo natural, corriqueiro. Entretanto, cabe nos perguntarmos, como o artista reage a esse fluxo imagético abundante? O que faz as pessoas, nesse mundo repleto de imagens tão diversas, prestarem atenção a elas? Será que as imagens que prolongam a duração do tempo, seja na mancha de uma imagem fotográfica ou ainda, na lentidão de um trabalho em vídeo, estariam chamando a atenção para a forma como nos relacionamos com tempo?

Ao questionar-se sobre qual imagem colocar no mundo que está repleto de imagens, Marina comenta sobre a dificuldade para definir os limites da fotografia no seu trabalho, mais

especificamente, sobre como saber quando uma imagem torna-se um trabalho ou faz parte de um registro íntimo. No fim, de acordo com a artista,

> é tudo misturado, eu as deixo todas num limbo e algumas saem dali, outras não. Tenho dúvidas, talvez tenha um monte de trabalho ali, não sei. E o vídeo, talvez seja uma maneira diferente de pensar, talvez até de desacelerar um pouco o tempo, de estabelecer um tempo de percepção com as pessoas, mesmo que a gente não consiga, é uma tentativa. (CAMARGO, 2014, entrevista).

O vídeo, segundo Marina, aparece como o mito da caverna de Platão. "O vídeo mostra as luzes e sombras dos que passam, como se nos tornássemos por alguns minutos, personagens da metáfora de Platão em sua caverna. O sol então vai embora, as sombras desaparecem. E o vídeo recomeça, em um ciclo sem fim" (CAMARGO, 2011)[63]. Mas, ao contrário do que acontece no mito de Platão, no qual os prisioneiros estão na escuridão enxergando as sombras ao fundo da caverna, nós, enquanto espectadores das sombras capturadas por Marina, estamos na claridade, à luz do que poderia ser a realidade. Mas, muito longe de estarmos tratando do real, ou da sua fiel representação, a artista parece nos convocar à inversão desse sentido, sugerindo um deslocamento no modo pelo qual estamos acostumados a ver o mundo.

Jean Baudrillard, no livro *A Arte da Desaparição*, escreveu que: "criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido" (BAUDRILLARD, 1997, p. 32). E é isso que Marina Camargo cria em *Photo Color:* uma nova percepção, um novo modo de capturar a luz contínua, sugerindo uma descontrução dos sentidos - do apagamento à aparição da imagem.

3.1.2 *Geografia*

> "O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se

[63] Texto da artista intitulado *Sobre a redução (ou os mundos vizinhos)*. Disponível em: <http://marina-camargo.tumblr.com/post/10569473162/sobre-a-reducao-ou-os-mundos-vizinhos >.

> desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política, uma meditação.”
>
> Deleuze e Guatarri [64]

Os mapas são, em geral, representações de áreas geográficas em uma superfície plana, servindo como guia de informações referentes ao espaço. Na arte contemporânea, porém, essa definição é ampliada a partir das produções estéticas e conceituais de artistas que utilizam o mapa nas suas mais variadas possibilidades de experimentação. Como exemplo, no ano de 2011 a 8ª Bienal do Mercosul apresentou, em Porto Alegre, trabalhos de vários artistas com temáticas relacionadas à cartografia[65].

Participante da mostra a artista Marina Camargo apresentou a série chamada *Tratado de Limites*, no MARGS, que fazia parte da exposição *Além Fronteiras*, com a curadoria de Aracy Amaral. Nesse espaço expositivo, vários artistas foram convidados a desenvolver trabalhos a partir da paisagem do Rio Grande do Sul, dividida pela curadora em três regiões: cânions, pampas e missões.

Marina buscou no vazio que compõe as largas extensões das terras do pampa gaúcho o espaço para iniciar a sua pesquisa. Durante sua imersão no trabalho, a artista leu vários tratados sobre a definição da fronteira do sul do Brasil, o que lhe ajudou a chegar ao título da série e a perceber que, em alguns lugares ou regiões, a origem das delimitações fronteiriças acontecia a partir das questões geográficas do local, e não a partir de questões políticas.

---

[64] DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 22.

[65] A 8ª Bienal do Mercosul teve como curador-geral José Roca e sua proposta circulava em torno da problematização de questões que envolviam a definição de território em termos geográficos, políticos, culturais e econômicos. Nesse sentido os artistas reunidos nessa edição buscavam propor uma discussão em torno de: mapeamentos, colonizações, aduanas, tratados, alianças transnacionais, construções geopolíticas, lugares, viagens, comunidades.

Imagem 33 - Marina Camargo, *Tratado de Limites*, 8ª Bienal do Mercosul, foto Fabio del Re, 2011.

Outra questão importante para a série foi descobrir que toda a região que cerca os pampas e envolve os territórios do Brasil, Argentina e Uruguai havia sido parte do oceano há milhares de anos atrás. Segundo a artista, "esse é um dado importante, em especial porque a extensão da região me fez lembrar a extensão de um mar sem fim, com ondulações que se repetiam, numa paisagem relativamente repetitiva e aparentemente infinita" (CAMARGO, 2014, entrevista).

Em diversos trabalhos, e de forma muito particular, a artista experimenta inúmeras possibilidades de representação do espaço a partir de cartografias e deslocamentos, seja através de palavras que formam pequenos territórios, ou ainda, a partir de mapas celestes. Durante o projeto, Marina produziu uma nova abordagem do mapa na obra *Geografia*. Para a artista, "*Geografia* foi pensado a partir de um trecho do mapa da Baía del Plata – região onde os rios definem fronteiras – e este mapa foi então feito em gelo. A escolha do material tinha relação com o fato do gelo ser um material que muda rapidamente, o que faria o mapa e suas fronteiras desaparecerem" (CAMARGO, 2014, entrevista).

Imagem 34 - Marina Camargo, *Geografia*, 2011. Fotografia colorida, 103x74cm.

Em 2009, Marina já havia experimentado o gelo em seu trabalho *O mundo (até o fim),* que era composto por seis fotografias da região da Antártica e, assim como em *Geografia*, em cada imagem o processo de derretimento do gelo trazia a perda da referência inicial. No entanto, em *Geografia* a artista acrescenta às fotografias do gelo o vídeo *Geografia (Paisagem com Ondas)*[66], produzido em *stop motion*[67] e que mostra o movimento da água a partir da diluição das demarcações geográficas até tornarem-se um único bloco totalmente derretido.

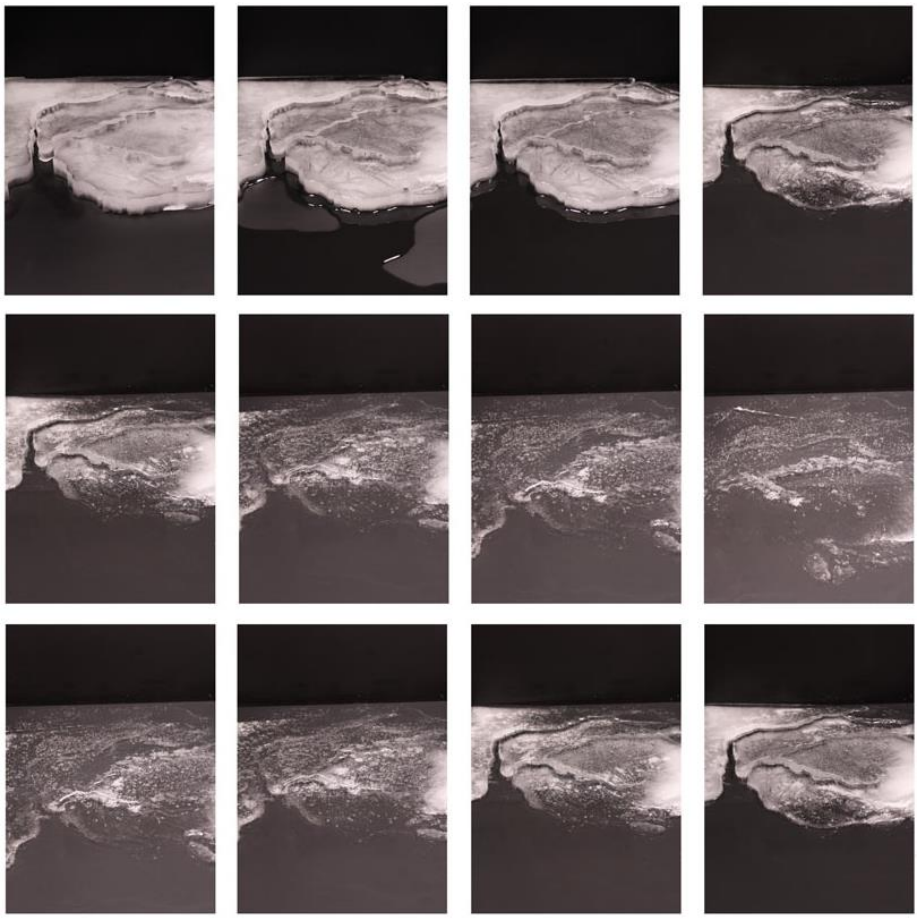
Para realizar esse trabalho, Marina fotografava à medida que ia esculpindo e acompanhando o derretimento do gelo. Em seguida, reuniu todas as imagens e produziu a

[66] Acesso a *Geografia (Paisagem com Ondas)* disponível em: <http://vimeo.com/51392489>.
[67] *Stop motion* é uma técnica de animação utilizada nos primórdios do cinema, que consiste na união de fotogramas sequenciais, trazendo à imagem a simulação do movimento.

animação. Nessa relação entre a fotografia e o vídeo construída pela artista, vemos a lógica do *flipbook*[68] concretizada nas suas imagens movimento. No entanto, ao contrário do *flipbook*, no qual a velocidade imagem é determinada pela ação do observador, no vídeo o tempo é controlado pelo processo de edição.

Em *Geografia (Paisagem com Ondas)*, as imagens formadas pelo território de gelo se modificam rapidamente. O estado do gelo está a todo o momento sendo alterado entre o derretimento, desconstrução e reconstrução da forma, circulando dentro de estados temporais sem começo ou fim.

Imagem 35 - Marina Camargo, *Geografia (Paisagem com Ondas)*, 2011. Vídeo 5’05’’.



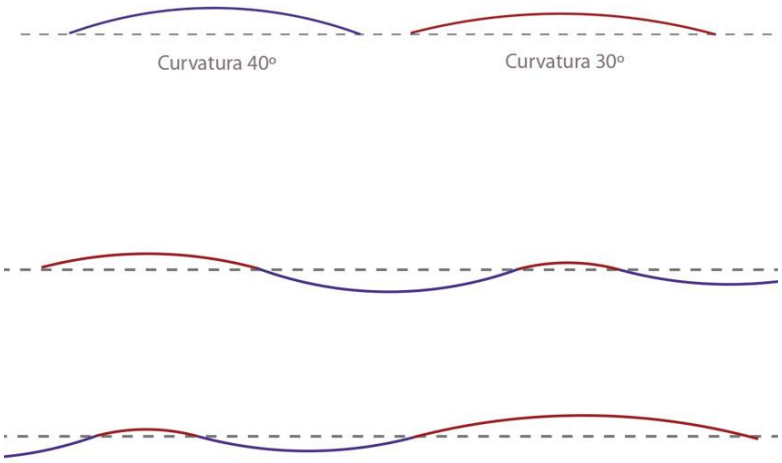
O vento da região dos pampas também é outro elemento marcante na obra, sua presença aparece como fala, um ruído que nos transporta para outras dimensões. Para construir o trabalho sonoro, a artista convidou o músico Leonardo Boff e juntos criaram

[68] *Flipbook* é um pequeno livro de animação, usualmente conhecido como cinema de bolso ou cinema de dedo. Sua ideia consiste na ilusão do momento criado ao virar rapidamente suas páginas que contam uma curta história através da sequência de desenhos ou fotografias.

Paisagem com Ondas, título do som que acompanha o vídeo. Na exposição *Além Fronteiras*, o som e o vídeo foram mostrados lado a lado, porém atualmente, os dois são apresentados como um único trabalho.

A simulação do som de vento soprando compõe uma paisagem sonora criada a partir de gráficos que desenham as ondulações nos ângulos de 30º a 40º, as mesmas latitudes em que se encontra a região dos pampas, como comenta Marina, "a partir destes desenhos e do conceito de 'visualização sonora' de uma paisagem específica, o trabalho foi criado" (CAMARGO, 2011)[69]. Junto ao vento há os timbres da gaita e do violão da música gauchesca *Negro da Gaita*, do compositor César Passarinho, e assim como as imagens que oscilam entre o estado de solidez e a diluição do gelo, as notas da música crescem, vibram, mas aos poucos são desconstruídas e desfeitas dentro do mesmo ciclo repetitivo.

Imagem 36 - Marina Camargo e Leonardo Boff, documentação do trabalho *Paisagens com Ondas*, 2011.



Ao diluir os limites entre os espaços, Marina abre as fronteiras para estarmos diante da imensidão. No entanto, como escreveu Bachelard, "a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A

[69] Trecho coletado no site da artista, disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=tratado-de-limites>.

imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo" (BACHELARD, 2008, p.190). *Geografia*, portanto, nos permite atravessar dimensões físicas e temporais para ficarmos diante da imensidão que dissolve e transforma espaço e tempo em água.

3.1.3 *Cidade sem sombras*

> "O silêncio surgiu aos poucos. Como descanso, como sono.
> Como concentração e foco.
> Algo que vinha de dentro, que serenava.
> Até chegar ao silêncio.
> As ideias já escapavam à medida em que o silêncio se agigantava.
> Então tudo se aquietou, a ponto de o silêncio deixar de sê-lo,
> apenas existindo como se nunca um ruído o tivesse rompido."
>
> Marina Camargo[70]

Falando sobre silêncio, sobre o aquietar-se dos movimentos e pensamentos, no trabalho *Cidade sem sombras* Marina Camargo retorna, em 2012, ao mesmo lugar onde realizou o trabalho *Photo Color*, a mágica praia de Coney Island, nos Estados Unidos. Acompanhada novamente do acaso, a artista se deparou com uma intensa neblina que cobria parcialmente as ruínas dos parques de diversão.

Originalmente, Coney Island era uma ilha, mas, ao longo dos anos, foi sendo aterrada até tornar-se uma península residencial do bairro do Brooklyn, em Nova York. A artista chegou até a praia a partir do livro *Nova York Delirante*, do arquiteto Rem Koolhaas. Através da leitura, descobriu que Coney Island era chamada pelos antigos índios da região de *Lugar sem sombra (Narrioch)*, fato que deu origem ao título da série.

Ao falar sobre o título, Marina conta que:

> Esta ilha foi, por muitos anos, uma espécie de "espelho" de Manhattan, aonde os experimentos arquitetônicos e de entretenimento eram realizados, como se uma ilha fosse a versão experimental da outra. Curiosamente, Coney Island foi ao longo do século passado, um local de entretenimento

[70] CAMARGO, Marina. *A origem do silêncio*, 2012. Disponível em: <http://marina-camargo.tumblr.com/post/16060773213/a-origem-do-silencio>.

> onde o excesso de luz artificial e letreiros dos parques de diversão a tornaram, talvez, novamente um lugar sem sombras[71].

Imagem 37 - Marina Camargo, *Cidade sem sombras*, 2012. Fotografia colorida, 95x70cm.

Nesse trabalho, a artista utiliza a fotografia e o vídeo para criar as suas representações da realidade. Suas imagens são compostas por várias tonalidades de cinza que modelam a paisagem dentro do nevoeiro. A ideia de aparição e desaparição é resignificada nessa série, mas sua temática vai além de uma questão específica, sua potência nasce a partir da relação entre o tempo e o espaço que reverberam nas pequenas sutilezas do movimento.

E em *Cidades sem sombras* essas mudanças ocorrem para além da imagem. A praia de Coney Island sofre uma brusca modificação a cada ano. Novos parques são construídos no verão, e ao final da temporada, são destruídos e abandonados compondo o cenário com diversas estruturas em ferro. A artista conta que é um lugar "em que o processo de renovação e destruição é muito acelerado. Por exemplo, o lugar onde eu fiz *Photo Color*, quando voltei dois anos depois, já não existia mais" (CAMARGO, 2014, entrevista).

---

[71] Trecho coletado no site da artista, disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>.

Imagem 38 - Marina Camargo, *Cidade sem sombras*, 2012. Fotografia colorida, 95x70cm.

As fotografias que costuram a série são carregadas de cinza, de uma neblina tão forte que nos envolve pela fumaça que cobre e esconde o que está do outro lado, o que não é visto. Suas fotografias falam sobre a ausência de calor, a ausência de cor e a ausência do outro. Suas imagens estão imersas de silêncio e vazio.

Além das fotografias, Marina produziu os vídeos *Something*[72] e *Together*[73] como uma maneira de desacelerar o tempo e segurar a percepção do espectador a partir das mínimas ações que se desdobram na imagem. Em *Something*, no primeiro momento, uma família aparece através da neblina como vultos diante de uma torre de ferro perdida entre a névoa. Aos poucos, outras pessoas surgem na imagem, mas a sensação de vazio ocupa a maior parte do espaço do enquadramento. O vídeo é composto por silêncio, o que intensifica ainda mais o sentimento de solidão da praia quase deserta.

[72] Acesso a *Something* disponível em: <http://vimeo.com/51383201>.
[73] Acesso a *Together disponível em:* <http://vimeo.com/90769341>.

Imagem 39 - Marina Camargo, *Something*, série *Cidade sem sombras*, 2012. Vídeo 5’57’’.

No vídeo *Together*, filmado no mesmo dia de forte cerração, Marina posicionou a câmera observando dois amigos que jogavam futebol americano. Entre uma jogada e outra, os meninos são incorporados a uma paisagem que oscila entre a nitidez e o desfoque. *Something* e *Together* são vídeos que, para um observador desatento, poderiam ser facilmente confundidos com uma fotografia, já que o movimento aparece e desparece atrás de um véu acinzentado que cobre as imagens.

Imagem 40 - Marina Camargo, *Together*, série Cidade sem sombras, 2012. Vídeo 4’08’’.

Cidade sem sombras fez parte da exposição *Campo de narrativas fantásticas*, realizado em 2013, na Fundação Ecarta, em Porto Alegre, junto com as obras dos artistas Michel Zózimo e Romy Pocztaruk. De acordo com a curadora, Luísa Kiefer, a exposição buscava refletir sobre as questões da imagem (na sua maioria fotografia e vídeo) nos dias de hoje. De acordo com Kiefer, diferente dos outros artistas, a obra de Marina Camargo buscava criar uma realidade e não ficção, “onde o que lhe interessa é como lidar com a representação de modo a provocar um deslocamento (mesmo que mínimo) na percepção de mundo. [...] Lhe interessa, muito mais do que a imagem em movimento, é a possibilidade de criar uma observação prolongada da realidade, um movimento sutil, visível apenas se estivermos com os olhos atentos” (KIEFER, 2013).

Imagem 41 - Marina Camargo, *Cidade sem sombras*, 2012. Fotografia colorida, 95x70cm.

Cidade sem sombras transita entre a imobilidade e o prolongamento da imagem dentro da sua imensa e infinita transformação. Nesse trabalho, a ruína dos parques serve como metáfora para a passagem do tempo. A fim de percebermos o tempo na fotografia, a pesquisadora Claudia Linhares Sanz relaciona-o com a visão de um escombro:

> A ruína de um edifício em permanente e eterna demolição. [...] O tempo está ali e não está, desaparecendo em permanência. Ele emerge e desaparece, em constante oscilação, como a imagem do prédio que não para de ser arruinado, mas nunca é destruído inteiramente. Se olharmos bem, o tempo aparece na fotografia como uma espécie de miragem ilusionista, oscilante e conflituosa, atrás de uma poeira, algumas vezes invisível, outras vezes absolutamente nítida. (SANZ, 2010, p. 36).

Como uma ruína, as imagens são a memória, o escombro que desaparece, mas que continua permanecendo. Não se pode afirmar, no entanto, que no escombro, o tempo deixou de existir, como uma memória que está soterrada no passado. Ao contrário, a memória retoma o passado, mas sua construção está alicerçada no presente, como um meio capaz de recriar uma vivência[74]. A ruína serve, portanto, como disparador para nos inserir na experiência de uma realidade que flutua entre a figuração do movimento e o movimento em si.

3.1.4 *Alpenprojekt*

> "A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para prospecção do passado; é, antes o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas".
>
> Walter Benjamin[75]

"Como trabalhar em uma paisagem de dimensões tão grandiosas e sublimes que remetem a cenários artificiais, de uma natureza não-real? Qual tipo de reação a estes lugares / paisagens seria possível? Como apreender uma paisagem inapreensível? Como lidar com uma realidade que, por si só, já parece uma reprodução do real?" (CAMARGO, 2013)[76]. Para Marina Camargo, essas interrogações surgiram potencializando e impulsionando o início da construção do trabalho *Alpenprojekt.*

No ano de 2010, Marina caminhou até as monumentais montanhas que cercavam a paisagem dos Alpes alemães. Talvez por coincidência do destino, alguns anos atrás, antes de começar esse trabalho, a artista havia assistido a um filme realizado pela amante de Hitler, Eva Braun, na casa de campo do casal, conhecida como Ninho da Águia (local onde Hitler se recolhia durante a II Guerra Mundial). Por entre as cenas de intimidade, as montanhas alpinas eram o principal elemento do cenário que se destacava ao fundo, criando na artista parte do imaginário relacionado a esse lugar, sobre o qual ela se debruçou alguns anos depois.

Durante os anos de 2010 a 2011, Marina Camargo recebeu uma bolsa pelo DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), o que lhe proporcionou estudar durante um ano

---

[74] BENJAMIN, 2012, p. 246.
[75] Ibid., p. 245.
[76] Texto da artista disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?p=397#more-397>.

na Akademie der Bildenden Künste, em Munique. Entre postais, desenhos, recortes, pinturas, fotografias, vídeos e som, Marina começou a trabalhar na criação de um novo universo da icônica paisagem alemã. Ainda que afirme que a paisagem dos Alpes "contém nela mesma a impossibilidade de sua representação", a artista interfere na paisagem através da representação das montanhas pelo seu apagamento, na tentativa de fazê-las desaparecer dentro da imagem.

O projeto dos Alpes nasceu como uma reação ao tempo em que viveu em Munique, como uma forma de entender a maneira como as pessoas se relacionavam com aquele lugar, sendo desenvolvido a partir dos materiais que foi encontrando durante esse período. Ao falar sobre o seu processo de criação, Marina comenta que:

> O processo de trabalho é alterado pela minha situação alterada também, ao invés de estar no meu ateliê, em uma situação controlada fazendo uma maquete e pensando no espaço, eu estava em outro lugar, talvez sem tanta estrutura, apesar de que tinha um lugar para eu trabalhar, mas eu estava tentando reagir, o que acaba gerando caminhos que não são tão diferentes no fim, mesmo trabalhos bem diferentes eu acho que todos têm uma relação mais ou menos próxima. (CAMARGO, 2014, entrevista).

O apagamento das montanhas reforça ainda mais o aparecimento dos contornos sinuosos do horizonte, retornando ao trabalho de Marina a questão do desaparecimento e do aparecimento a partir da representação do real. O horizonte é, também, assunto recorrente na sua trajetória, tendo realizado, em 2006, o trabalho *Horizontes Simulados*, que era composto por uma série de fotografias do mar e do céu que, unidas, formavam uma visão construída do horizonte. Além disso, no ano de 2011, a artista realizou também um projeto colaborativo chamado *Open Horizons*. A pesquisa tinha como objetivo reunir diferentes fotografias de horizontes enviadas por pessoas de várias partes do mundo e, através do site do projeto, Marina alinhou todas as fotografias em um grande horizonte composto por uma única linha. Já em *Alpenprojekt*, o horizonte que se olha parece estar em um terreno mais nebuloso, flutuando entre os vestígios da beleza e do horror.

A artista se colocou no meio da natureza através de uma prática quase meditativa, posicionando-se silenciosamente no mesmo ângulo de visão das montanhas. Após alguns segundos parada, observando a paisagem, a artista começou a recortar as silhuetas das montanhas com um papel preto. Ao finalizar o seu recorte, Marina levanta o papel colocando-o em contraste com a grandiosidade da paisagem ao fundo, algo que, segundo ela, era tão gigantesco que não caberia em uma representação.

A série *Alpenprojekt* começou a partir da coleta das memórias abandonadas em cartões-postais e fotografias que Marina encontrou nos antiquários e sebos da Alemanha. Após selecionar cerca de 300 postais, a artista pintou todas as imagens das montanhas, formando silhuetas negras entre as montanhas e o céu. Essa ação deu origem ao trabalho *Oblivion*[77] e, de acordo com a artista:

> Ao lidar com estas reproduções das montanhas em cartões-postais e fotografias encontradas, a questão que se colocou inicialmente foi a relação com a memória – uma memória individual, mas, especialmente, uma memória coletiva, histórica. Esta paisagem já é carregada de história, de referências relacionadas ao Romantismo Alemão, além da relação (menos direta) com o nazismo. E, ao lidar com esta paisagem específica, era como se a única reação possível que se poderia ter com as imagens deste lugar fosse uma espécie de *apagamento*: cobrir a imagem das montanhas. (CAMARGO, 2013, s.p.)[78].

Imagem 42 - Marina Camargo, *Oblivion*, 2010. Cartões postais antigos e fotografias pintadas, em processo.

[77] O trabalho *Oblivion* foi crescendo à medida que ia sendo exposto. Marina o expôs pela primeira vez na Alemanha, em 2011, na exposição coletiva *MOVING IMAGES – ADBK*, em Munique, e em seguida na *SIMULATED PATHWAYS* - Skalitzer 140, em Berlim. Em 2012, participou na exposição ACIREMA, na Honor Fraser Gallery, em Los Angeles. E em 2013, na exposição *Reflexo Distante*, na Bolsa de Arte, em Porto Alegre, na qual atingiu o maior tamanho.

[78] Texto da artista disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2>.

Imagem 43 - Marina Camargo, *Oblivion*, Montagem em Honor Fraser Gallery 2012.

Inserida em um processo híbrido de trabalho, Marina desenvolveu três vídeos durante a realização desse projeto, *Alpenprojekt I*[79], *Alpenprojekt II*[80] e *As montanhas de Eva Braun*[81]. Nos dois primeiros vídeos, a artista entra em cena pausando por alguns segundo o seu olhar contemplativo diante da paisagem. Em seguida, inicia o gesto de esculpir a montanha com a tesoura e o papel, trazendo movimento à imagem através do seu gesto. No entanto, em *Alpenprojekt I* há um processo de edição mais trabalhado, composto por diferentes ângulos que quebram a linearidade das cenas, ao contrário de *Alpenprojekt II*, em que podemos perceber uma edição mínima, pois nesse vídeo a duração da ação da artista foi construída sem cortes, dentro da sua extensão contínua. No primeiro vídeo Marina se coloca diante da paisagem em um belo dia de sol, o vento movimenta seu corpo e a predominância da luz solar invade a cor das imagens com o calor dos tons quentes. Já no segundo vídeo, o branco da neve cria um contraste maior com as outras cores, causando rebatimentos de luz que contrastam e compõem a paisagem. Sua sequência de movimentos está mais estendida, nos colocando dentro de uma experiência mais prolongada com a imagem. Em ambos os vídeos, o silêncio compõem a sonoridade, trazendo aos trabalhos ainda mais introspecção diante da presença sublime das montanhas.

---

[79] Acesso a *Alpenprojekt I* disponível em: <http://vimeo.com/76721288>.
[80] Acesso a *Alpenprojekt II* disponível em: <http://vimeo.com/76450013>.
[81] Acesso a *As montanhas de Eva Braun* disponível em: <http://vimeo.com/76446554>.

Imagem 44 - Marina Camargo, *Alpenprojekt I*, 2012. Vídeo 5’45’’.

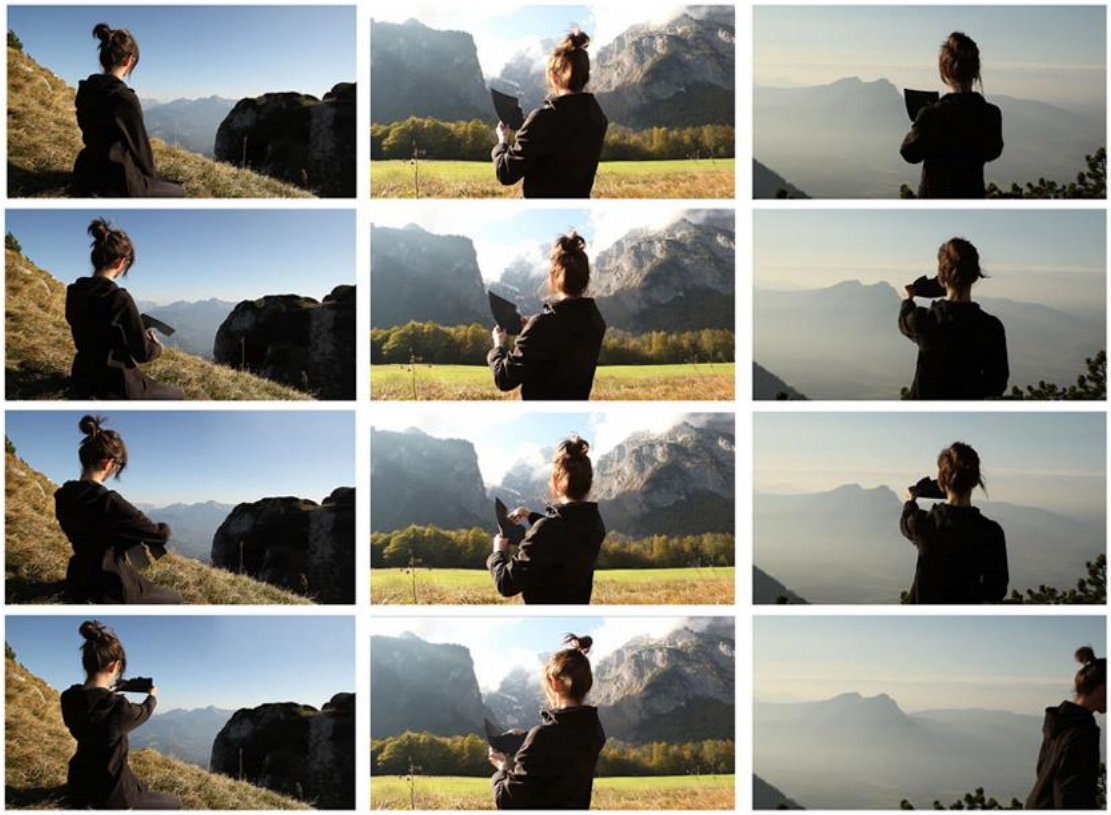


Imagem 45 - Marina Camargo, *Alpenprojekt II*, 2012. Vídeo 22’47’’.

Imagem 46 - Marina Camargo, *Alpenprojekt II*, 2012. Vídeo 22’47’’.

Em *As montanhas de Eva Braun*, Marina recria um novo vídeo a partir do olhar da amante de Hitler. São imagens que nos trazem à origem da pesquisa da artista, através de um vídeo silencioso em *stop motion*, editado a partir das imagens registradas por Eva Braun. A artista pintou cada *frame*, trazendo ao vídeo a mesma interferência contida nas fotografias e nos cartões postais que coletou durante o processo. A paisagem passa de modo circular, destacando sempre o horizonte entre os diferentes momentos do céu em relação ao negro contorno das montanhas.

Imagem 47 - Marina Camargo, *As montanhas de Eva Braun*, 2013. Vídeo 4’37’’.

Observando o trabalho de Marina Camargo, o texto *Cascas*, escrito por Georges Didi-Huberman (2013), surgiu subitamente em meu pensamento. Em *Cascas*, o teórico francês desenvolve um impactante relato sobre sua experiência ao visitar as terras de Auschwitz-Birkenau. Relacionando as cascas das árvores aos vestígios do passado sombrio do nazismo, Didi-Huberman discorre sobre as marcas do tempo impregnadas no antigo campo de concentração. Entre fotografias registradas durante o seu percurso, Didi-Huberman constrói uma intensa relação entre a imagem e a palavra. E em certa medida, olhando para uma fotografia na qual o horizonte consistia em uma cerca de arame farpado, o autor se interroga: “mas o que é um horizonte em Birkenau? O que é um horizonte neste lugar concebido para dissipar toda a esperança?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 113).

Em *Alpenprojekt* Marina revira as camadas da história que estavam soterradas entre a beleza e o horror das ruínas históricas. Como escreveu Walter Benjamin: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, 2012, p. 246).

Durante o período de um ano em que viveu em Munique, a artista observou que a cidade era envolvida por muitas construções recentes e conservadas que, segundo ela, poderiam representar que “a conservação dispersa a atenção da memória. Tudo recebe um ar

de fresco, de novo. Mas é exatamente aí que reside a austeridade da tragédia: na ausência do tempo feito em ruína, uma estranheza toma conta. A austeridade da reconstrução desperta uma memória da tragédia, daquela que não se pode esquecer jamais, mas tampouco se quer lembrar todos os dias" (CAMARGO, 2011)[82].

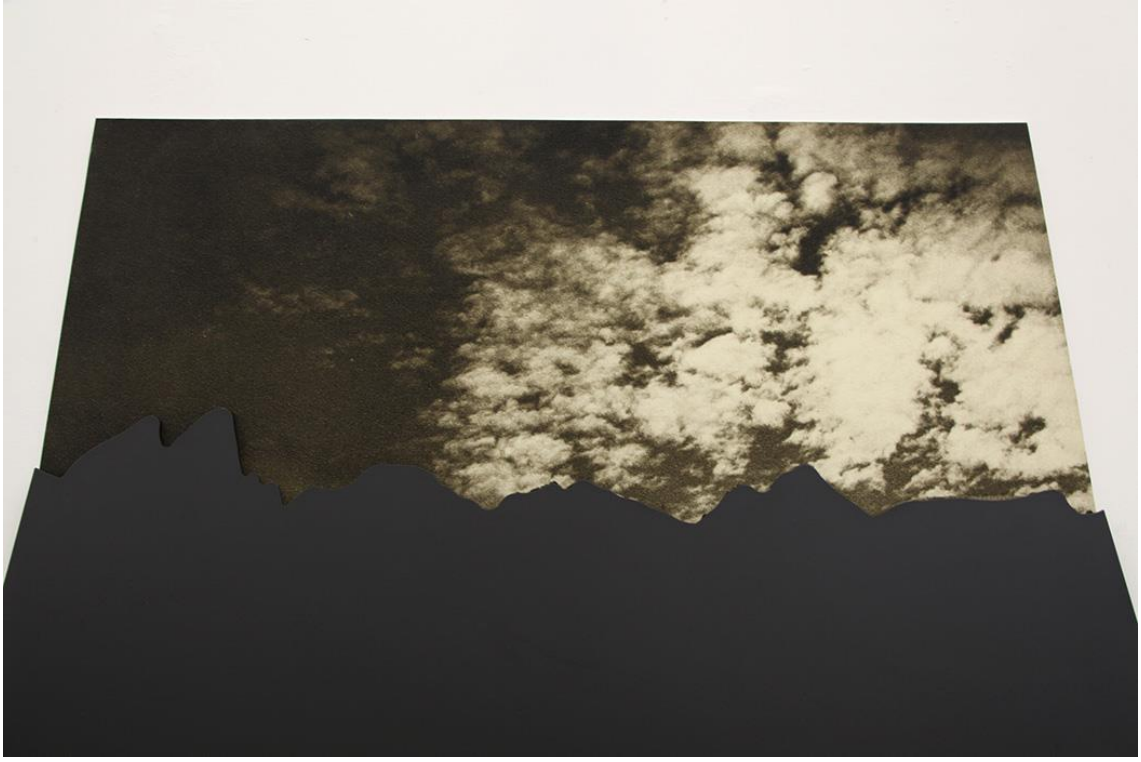
Em outubro de 2013, a série dos Alpes foi apresentada na exposição *Reflexo Distante*, na galeria Bolsa de Arte, de Porto Alegre. Nesse momento, Marina acrescentou um novo elemento ao trabalho, assim como o papel e a tinta cobriam as montanhas, na exposição, grandes chapas pretas de ferro foram sobrepostas nas fotografias, criando uma união entre o ferro e o céu.

Apesar das chapas serem finas, o ferro trouxe ainda mais densidade ao trabalho. Sua composição nos remete imediatamente a algo firme e pesado e, além disso, seu tamanho ultrapassa a medida do corpo, trazendo ao observador uma relação semelhante ao estar diante da grandeza das montanhas. A presença do ferro também pode estar relacionada à ideia de imobilidade, como algo que está fincado na terra, dentro de um longo processo de impermanência, opondo-se à efemeridade do céu, ao seu caráter etéreo e transitório.

Imagem 48 - Marina Camargo, *Reflexo Distante*, 2013. Fotografia e placas de ferro, 230 x 100 cm – 200 x 100 cm.

[82] Trecho coletado do site da artista, disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?p=397>.

Imagem 49 - Marina Camargo, *Reflexo Distante*, 2013. Fotografia e placas de ferro, 230 x 100 cm – 200 x 100 cm.



Carregado de densidade na perda da cor e da luminosidade, a série dos Alpes projeta uma linha íngreme entre as memórias do passado e a experiência da artista através do seu deslocamento no espaço e no tempo. A paisagem construída por Marina faz parte de uma memória reinventada a partir de um horizonte profundo e imenso que está além do contorno das montanhas.

A série dos Alpes inspirou novos caminhos para a artista. Em 2012, Marina[83] foi vencedora da Bolsa Iberê Camargo, o que lhe proporcionou iniciar o novo projeto *Beckton Alps*. Nessa nova pesquisa, Marina descobriu um lugar afastado da região central de Londres, uma montanha de lixo formada pelas sobras de uma indústria de gás. Quando a fábrica fechou, todo o material que foi descartado ficou abandonado no local. De acordo com a artista, esse lugar seria o "avesso dos Alpes alemães", pois as montanhas de *Beckton Alps* são "uma paisagem esquecida. Antes era uma fábrica que queriam esquecer porque sujava muito e depois se tornou um lixo que eles querem ignorar" (CAMARGO, 2014, entrevista). O esquecimento torna-se o eixo central que cruza essas duas histórias. Ainda que tenham pontos

[83] No ano de 2014, Marina Camargo recebeu três indicações ao Açorianos, a principal premiação de Artes Visuais do estado do Rio Grande do Sul, e foi vencedora de duas categorias: Artista Destaque Especial do Ano e Destaque em Fotografia pela exposição "Reflexo Distante".

divergentes, *Beckton Alps* fala sobre a anulação de um passado, sobre os vestígios humanos deixados em forma de lixo, enquanto que *Alpenprojekt* trata do apagamento da beleza exagerada, que oculta um peso histórico daquela região. Nesse sentido, Marina reconstrói histórias sobre novos pontos de vista, principalmente, do esquecimento.

Marina explicou que *Sehnsucht* é uma palavra que os alemães utilizam quando querem se referir ao vício do olhar que, para eles, poderia ser exemplificada através dos Alpes, como uma paisagem que vicia se tornando uma obsessão, indicando um desejo. *Sehnsucht* poderia ser a tradução para o sentimento da artista, sua necessidade de ver as montanhas de outro modo, atravessando sua beleza e história. Como ela escreveu no relato que fez durante o processo de *Alpenprojekt*, "apagar as imagens dos Alpes virou uma obsessão para mim, [...] seria como um gesto de apagamento daquilo que é desejo de ver – ou como um exercício inútil entre tentar lembrar e esquecer" (CAMARGO, 2011, s.p.)[84].

3.2 A CASA DO TEMPO EM PATRICIA GOUVÊA

"Ah, não há saudades mais dolorosas do que as das coisas que nunca se foram!"

Fernando Pessoa[85]

A presença das obras de Patricia Gouvêa nesta dissertação é importante para nos apresentar outro ponto de vista sobre o tema que está sendo desenvolvido neste trabalho. Sua pesquisa busca investigar a noção de tempo através das imagens produzidas a partir da fotografia, do vídeo e de suas possíveis interfaces.

Patricia nasceu em 1973, na cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolveu boa parte da sua trajetória profissional. A artista formou-se em Comunicação Social na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993-1997), possui especialização em Fotografia e Ciências Sociais pela UCAM/RJ (2001-2002) e realizou seu mestrado na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem (2006-2008) na ECO/UFRJ. Além disso, entre 2005 e 2009, fez parte do coletivo formado por Isabel Löfgren, Marco Antonio Portela e Mauro Bandeira chamado Grupo DOC (Desordem Obsessiva Compulsiva),

[84] Texto da artista disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?p=414>.
[85] PESSOA, 1999, p. 121.

que buscava promover ações no circuito de arte, no Brasil e no exterior. Patricia foi também uma das fundadoras da Agência Foto In Cena (1995-1998) e do Ateliê da Imagem (1999). Nesse percurso, publicou dois livros, *Membranas de Luz: os tempos na imagem contemporânea* (2011) e *Imagens Posteriores* (2012) e no início de 2015 lançará seu terceiro livro, *Banco de Tempo*.

Ao contar sobre o seu primeiro contato com as imagens fixas e em movimento, Patricia se recorda que quando criança, por volta dos 11 anos de idade, na época das câmeras filmadoras VHS, a artista brincava com imagens de cenas do seu cotidiano. Aos 17 anos, foi viver alguns meses na Alemanha e na bagagem levou sua primeira câmera fotográfica, uma Nikon FM2, dando início à sua trajetória na fotografia. Durante esse período, teve a oportunidade de conhecer a Europa de trem e ver o mundo como uma viajante que ganha experiência à medida que o percurso toma distâncias ainda maiores[86]. Pela janela do trem via a duração, o movimento das cores e das paisagens que se embaralhavam ao mesmo tempo em que seu corpo se mantinha parado. Essa experiência a marcou significativamente, retornando, no ano de 1999, através do trabalho *Imagens Posteriores*. Essa série foi desenvolvida nas estradas que ligam o Brasil e parte da América Latina, dentro das suas largas extensões territoriais. Através desse trabalho a artista pode pesquisar o alargamento dos limites da fotografia, buscando ir além, ao conceito formulado por Cartier-Bresson sobre o instante decisivo, trazendo à imagem o sentimento de duração em forma de fluxo contínuo, como uma pincelada na horizontal na qual a cor e a luz são expandidas na imagem fotográfica. Segundo a artista:

> Quando estamos num veículo em movimento e alcançamos uma experiência de imersão que desterritorializa nossos referentes, a paisagem que entra pelo visor do carro deixa de ser um local para ser uma experiência. Este foi o desafio da pesquisa: deixar que a experiência dos lugares fotografados retornasse ao corpo e à memória, produzir imagens que traduzissem a energia da natureza, onde o tempo deixa de ser instantâneo para ser duração[87].

A duração temporal a qual a artista se refere está relacionada ao conceito formulado por Henri Bergson relativo ao tempo vivenciado ou psicológico, manifestado através das percepções e afecções que reagem no corpo. Para Bergson, a duração passa a existir devido a dois componentes: a memória e o desejo.

---

[86] ENTLER, Ronaldo. *Imagens Posteriores: uma viajante atravessada pelo percurso*, 2013.
[87] Texto da artista disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>.

> Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória...não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON *apud* GOUVÊA, 2011, p. 50).

Suas fotografias falam sobre a passagem do tempo, e o tempo para a Patricia é uma questão de saudade, como a Madeleine proustiana, um biscoitinho que faz o personagem entrar em uma deriva na qual o tempo se embaralha e a experiência sensorial é alterada, como uma necessidade de atualizar algum momento passado, vivendo-o no presente e criando outra possibilidade de futuro.

A representação do tempo permanece acompanhando o percurso de Patricia, como no trabalho *Banco de Tempo*, de 2011, realizado em parceria com a artista Isabel Löfgren. Nesse período, as artistas viveram uma imersão no Museu da República, no Rio de Janeiro. Durante essa experiência, Patricia e Isabel criaram narrativas poéticas sobre o tempo a partir de uma fotografia de arquivo do presidente Nilo Peçanha. Essa única imagem resultou em um trabalho repleto de desdobramentos visuais, novas fotografias, vídeos, *performances* e relatos orais que nos ajudam a pensar as imagens contemporâneas através das suas várias possibilidades de contaminações entre diferentes meios. Além disso, o trabalho nos convoca à reflexão: “Se você tivesse mais horas em um dia, o que faria com elas?”[88].

[88] GOUVÊA; LÖFGREN, 2014.

3.2.1 *Imagens Posteriores*

"A saudade como um sentimento vivido de eternidade".

Eduardo Lourenço[89]

> *Imagens Posteriores* nasceu muito antes de sua materialização em fotografias. Mais especificamente em 1993, quando passei uma temporada de estudos na Alemanha. A experiência de cruzar o país e outros locais da Europa de trem iria marcar para sempre meu olhar de estudante, que descobria ao mesmo tempo outros territórios e a fotografia. A vastidão percorrida, a bruma do inverno europeu, meu corpo ao mesmo tempo estático no assento e em mobilidade no espaço, o tempo não contado em horas, mas em paisagens, meu olhar recortado pela janela do trem. (GOUVÊA, 2013)[90].

Imagem 50 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010.

[89] GOUVÊA, 2012.
[90] GOUVÊA, 2013.

A série *Imagens Posteriores* (1999-2013)[91] surgiu da viagem, da experiência do viajante em deslocamento observando através da janela a passagem do tempo na paisagem. O viajante, diferente do turista, entrega-se à deriva do tempo, no qual as horas deixam de ser contadas de modo linear e cronológico, para serem vivenciadas a partir das novas percepções que os sentidos podem despertar.

Nessa série, a duração do movimento ganha forma nas fotografias produzidas por Patricia Gouvêa. São imagens que mostram os rastros das estradas por onde passou, como traços de uma natureza prolongada pelo o tempo. A artista está dentro de um carro, trem, ônibus ou barco percorrendo caminhos diversos, resgatando através das paisagens a dilatação do instante fotográfico.

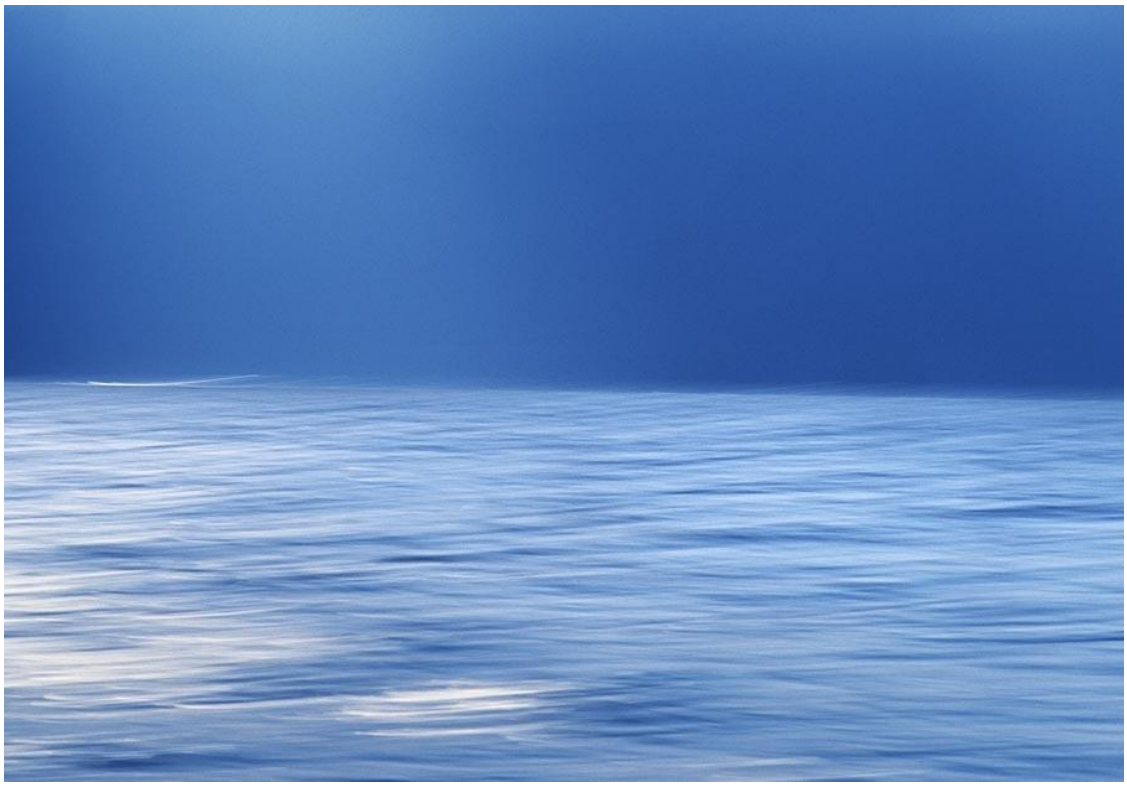
Imagem 51 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010.

Ao cruzar diversos territórios, no Brasil e na América Latina, Patricia resignifica sua memória através do momento em que a fotografia deixa de ser congelamento para tornar-se duração. Nesse sentido, a partida e a chegada tornam-se questões secundárias diante do espaço que preenche e expande a paisagem na imagem. Como escreveu Mauricio Lissovsky

[91] A série *Imagens Posteriores*, produzida durante 1999 a 2010 reuniu cerca de 70 imagens e foi apresentada em várias exposições, individuais e coletivas, no Brasil, Argentina, Colômbia, França e Itália.

“os aspectos fotográficos que nos legam vestígios de jornadas (o exílio, o retorno) são traços do devir-lugar do tempo, pois a diferença entre chegar e partir nunca é da ordem do deslocamento que se realiza no espaço, mas de uma duração da qual o movimento faz o desenho” (LISSOVSKY, 2011, p. 293).

Imagem 52 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010.



De acordo com a artista, seu objetivo era “libertar a paisagem de seus atributos geográficos [...] eu queria fazer cinema com a fotografia, queria, ao mesmo tempo, expandir a fotografia para além das supostas amarras da instantaneidade de seu ‘tempo próprio’, e dar à paisagem, tema tão caro à iconografia, um tratamento que lhe restituísse a vibração energética que a aculturação da natureza um dia lhe roubou”. (GOUVÊA, 2011, p. 16). Dessa forma, o instantâneo foi redimensionado através do prolongamento das cores em forma de borrões, desfoque e abstrações, resultando em imagens libertas do seu referente. Como mencionou François Soulages:

> A fotografia é [...] a articulação da perda e daquilo que permanece: *perda* do objeto a ser fotografado, do momento que compreende o ato fotográfico e do processo de obtenção generalizada irreversível do negativo, em resumo, do

> tempo e do ser passados; permanência constituída por esse número infinito de fotos que podem ser feitas a partir de um negativo, em resumo, por essas imagens rebeldes e enigmáticas. (SOULAGES, 2010, p. 343).

Inspirada em leituras sobre a física quântica, a artista chegou ao título da série a partir do pensamento do físico inglês Isaac Newton, que escreveu “imagens posteriores ou impressões consecutivas é o fenômeno de quando você fica olhando muito tempo para uma fonte de luz e ao fechar os olhos isso permanece na retina” (GOUVÊA, 2014, entrevista). É essa sensação que podemos perceber nas imagens da artista, como uma luz contínua que brota do interior das suas fotografias e permanece na visão mesmo quando o que vemos não está mais diante dos nossos olhos.

Imagem 53 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010.

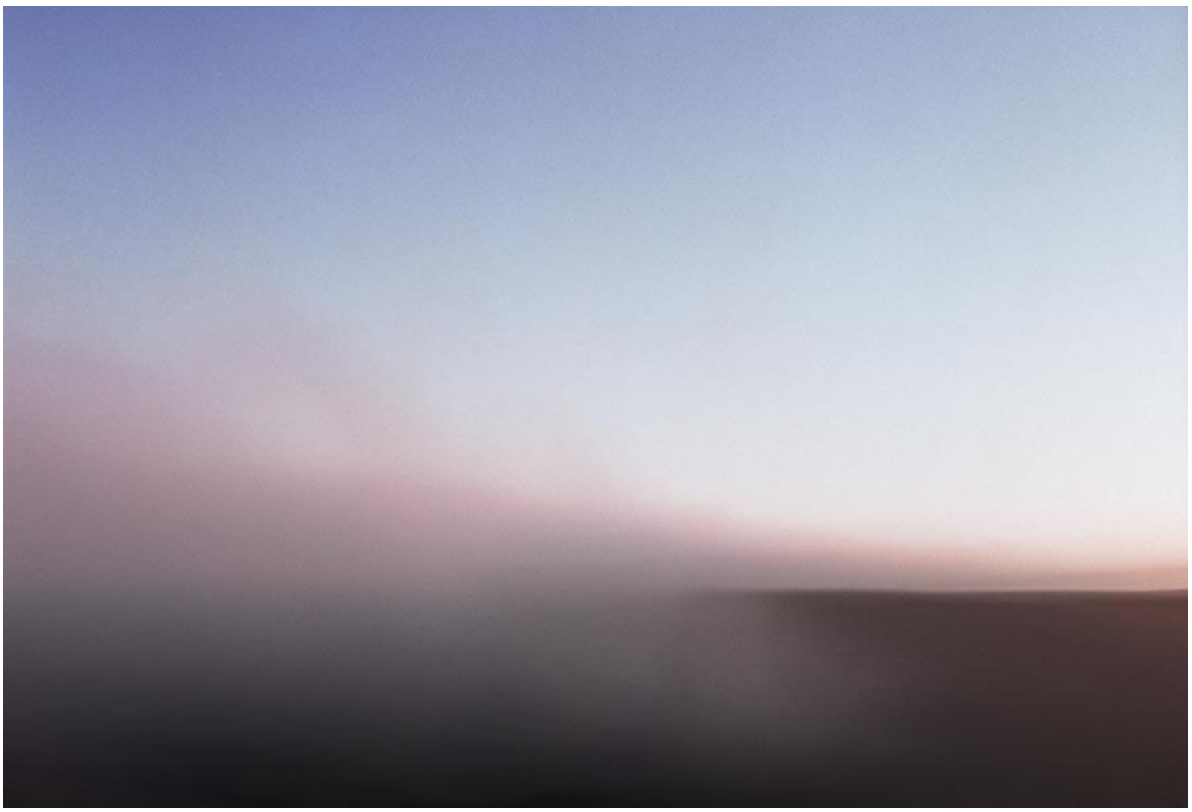


Imagem 54 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 100 x 150 cm, 2000-2010.

As fotografias de Patricia trazem a impressão de que o olhar se movimenta no mesmo fluxo contínuo da cena, abrindo espaços para que outras temporalidades penetrem na imagem. Como mencionou Antonio Fatorelli:

> A fotografia, que pressupõem, na sua acepção clássica, a temporalidade pontual da tomada instantânea, cede lugar a um regime da imagem que implica um tempo complexo, simultaneamente passado, presente e futuro. Também a imagem-movimento passa por modificações substanciais, incorporando as singularidades do vídeo, [...] que apresentou-se como lugar de passagens entre as imagens, fazendo vacilar de modo ainda mais evidente as reinvindicações de autossuficiência dos meios. (FATORELLI, 2013, p. 173).

A série de Patricia aborda essa atmosfera imprecisa que circunda várias imagens na arte contemporânea, nas quais as fronteiras entre a fotografia e o vídeo encontram-se em um processo de constante modificação, gerando novas formas de contágios. Um exemplo desse processo está em algumas de suas fotos, a partir das quais, a artista compõe dípticos e trípticos que, ao contrário de formarem narrativas, como no cinema, constroem uma leitura ampliada sobre a continuidade do movimento impresso na imagem. Como pontua Fatorelli “quando as

fotografias são submetidas ao tratamento sequencial ou serial, editadas de modo a comportar certo encadeamento e certa duração, entrevendo uma narrativa e uma temporalidade multidirecionais" (FATORELLI, 2013, p. 23).

Imagem 55 - Patricia Gouvêa, *Imagens Posteriores*, 50 x 75 cm / 60 x 90 cm 2000-2010.

Ainda em um processo embrionário, em 2002 Patricia apresentou esse trabalho no *Festival de la Luz, Encuentros Abiertos*, em Buenos Aires. Nessa ocasião, a artista foi premiada como melhor portfólio e, no ano de 2004, foi convidada a realizar uma exposição na Recoleta. Patricia conta que "essa oportunidade foi muito importante para o desenvolvimento da pesquisa, pois me trouxe força para continuar o projeto e buscar os limites da fotografia" (GOUVÊA, 2014, entrevista).

Abrindo um espaço como uma nova possibilidade para pensar e olhar esse trabalho, entre 2006 e 2008 ele tornou-se matéria-prima no processo poético durante sua pesquisa de mestrado chamada *Membranas de Luz: Os Tempos na Imagem Contemporâena*, que realizou na ECO/UFRJ, com a orientação de Katia Maciel e coorientação de Antonio Fatorelli, e foi publicada em 2011. Em 2012 transformou-se em livro, que leva o mesmo nome da série, e ainda nesse ano a artista deslocou cinco imagens do livro e realizou nas cidades do Rio de Janeiro, Brasília e Recife,[92] intervenções urbanas que se estenderam até 2013. Esse desdobramento recebeu a curadoria de Marco Antônio Teobaldo e foi constituído de colagens de fotografias em formato de cartazes lambe-lambe, com o tamanho de 4 x 2,73m, colocados

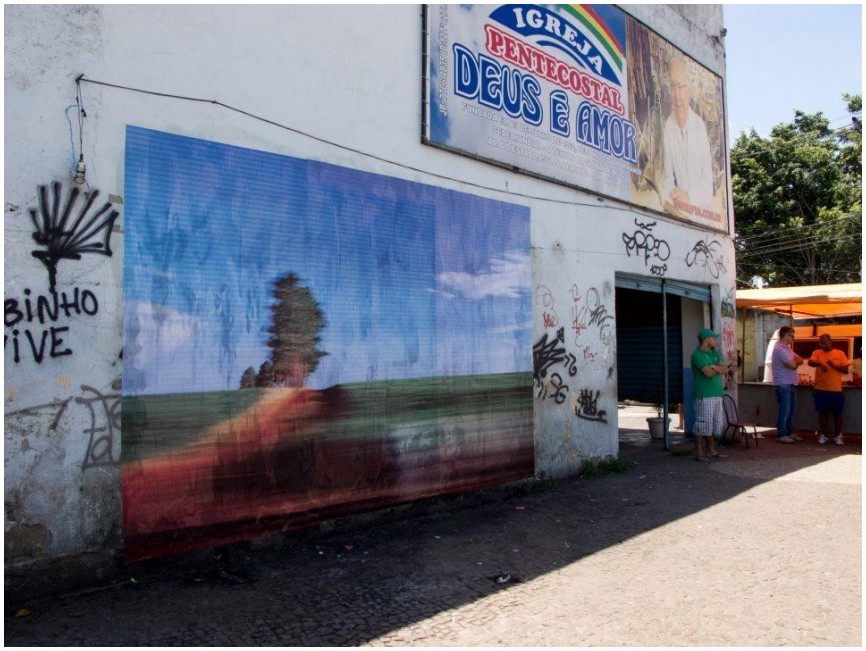
[92] A artista escolheu essas cidades para realizar suas intervenções urbanas devido ao fato de elas terem sido os primeiros lugares onde lançou seu livro *Imagens Posteriores.*

em pontos específicos da cidade. As imagens foram fixadas em lugares acinzentados, muros pichados e túneis escuros, criando camadas entre o real e as *Imagens Posteriores*, repletas de cor, luz e movimento.

Patricia Gouvêa comenta que a intervenção[93] no Rio de Janeiro foi mais tensa que nas outras cidades. A artista escolheu lugares que estavam passando por algum tipo de transformação, mas sua escolha também foi influenciada por questões afetivas, como é o caso da comunidade da Maré, onde há o projeto *Escola de Fotógrafos Populares*, no qual a artista teve a oportunidade de ministrar algumas aulas.

Durante o processo de colagem das fotografias, várias pessoas da comunidade conversaram com a artista. Na intervenção realizada no muro da igreja, por exemplo, Patricia conta que "as pessoas perguntavam se era iniciativa do pastor [...] que aquilo era muito interessante porque estava levando beleza para aquele lugar, e todos faziam questão de me contar que em 99% da comunidade moram trabalhadores que sofriam muito com a situação da cracolândia, e que para eles era uma maravilha o que eu estava trazendo. [...] Soube depois que um senhor que vendia cachorro quente se apropriou do lambe-lambe para fazer de fundo da carrocinha" (GOUVÊA, 2014, entrevista).

Imagem 56 - Patricia Gouvêa, Instalação do trabalho *Imagens Posteriores* em Complexo da Maré, Rio de Janeiro, novembro de 2012.



[93] A intervenção no Rio de janeiro foi realizada nos seguintes locais: Complexo da Favela da Maré, Praça da Bandeira, Santo Cristo, Maracanã e Catumbi.

Durante a intervenção em Fortaleza,[94] um frentista, dono de uma mecânica, saiu do carro assim que viu a imagem no muro e disse à artista que estava emocionado. Patricia conta que em seguida o senhor lhe pediu para levar uma das suas imagens para o seu bairro e ofereceu a ela o muro da sua oficina para a colagem do lambe-lambe.

Imagem 57 - Patricia Gouvêa, Retrato do frentista em frente à fotografia colada na parede da sua oficina, Fortaleza, fevereiro de 2013.

Em Brasília,[95] a experiência também foi interessante, pois a intervenção aconteceu em um domingo e no meio da monumental cidade vazia, fazendo a escala das imagens tornar-se ainda mais evidente. Patricia comentou que vários amigos ainda lhe enviam fotografias dos cartazes que permanecem no mesmo lugar (devido à falta de chuva na região).

[94] A intervenção em Fortaleza foi realizada na Faculdade Católica de Fortaleza, Pontos da Praia de Iracema e no muro da oficina de um frentista com uniforme da Esso.

[95] A intervenção foi realizada no Espaço Cena (205/6 Norte), Via N2 (atrás da Catedral), Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, Viaduto do Setor de Administração Federal (Sul) e Tesourinha da 202 Sul. A colagem teve o apoio do Coletivo Transverso, que também trabalha com intervenções urbanas.

Imagem 58 - Patricia Gouvêa, Instalação do trabalho *Imagens Posteriores* na Via N2, atrás da Catedral, Brasília, abril de 2013.

Durante a realização das intervenções urbanas, Gouvêa realizou um vídeo,[96] como uma forma de ampliar seu olhar por entre os enquadramentos da cidade, segundo a artista, "o vídeo não pretende ser documental" (GOUVÊA, 2014, entrevista), ele surge como outra forma de ver as imagens na cidade, "abrindo janelas na paisagem urbana"[97].

No vídeo, podemos sentir a presença do vento, a aceleração desenfreada dos grandes centros urbanos, o andar apressado dos transeuntes em frente às paisagens construídas em locais onde a natureza está apagada. Fazendo um contraste com as imagens do vídeo, a trilha sonora, composta especialmente para esse trabalho com piano de Caio Senna, cria outra sensorialidade, adicionando um caráter intimista e nos propondo uma desaceleração do olhar.

Nesse sentido, as imagens de Patricia são potencializadas a partir de uma nova proposta de se relacionar com o espaço público. De acordo com Claudia Linhares Sanz, Patricia Gouvêa "sublinha o tempo que habitamos hoje",[98] um tempo de aceleração, no qual vamos somando camadas de memória e esquecimento simultaneamente.

---

[96] Acesso ao vídeo disponível em: <http://vimeo.com/80082707>.
[97] Disponível no *site* da artista:< http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>.
[98] Claudia Linhares Sanz, disponível em: <http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-de-patricia-gouvea-e-o-espanto-das-viagens/>.

Imagem 59 - Patricia Gouvêa, Instalação do trabalho *Imagens Posteriores* em Santo Cristo, Rio de Janeiro, novembro de 2012.

Dessa forma, *Imagens Posteriores* fala sobre a duração, não apenas enquanto imagem, mas também enquanto pensamento. Retomando o pensamento de Bergson, Patricia explica que:

> O corpo é decerto o ponto em que as lembranças 'úteis' aparecem para guiar o homem em suas práticas cotidianas. É nele também onde se materializam as lembranças inconscientes, que têm, assim, a chance de serem de novo experimentadas sensivelmente. Há um momento especial neste processo, quando a lembrança se encaixa tão perfeitamente na percepção presente, que não é mais possível determinar "onde termina a percepção e onde começa a lembrança", e aí a memória instala-se no corpo, em vez de "fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações". Este é o momento em que se dá a duração, o devir que atualiza, no presente, a partir de nosso corpo, o nosso passado como experiência. (GOUVÊA, 2011, p. 52).

A série de Patricia Gouvêa conduz nosso olhar a atravessar a ideia da fotografia como imagem fixa. A percepção do tempo na imagem permanece pulsante, criando relações justapostas de cenas que continuam ativas na memória. Como escreveu Claudia Linhares

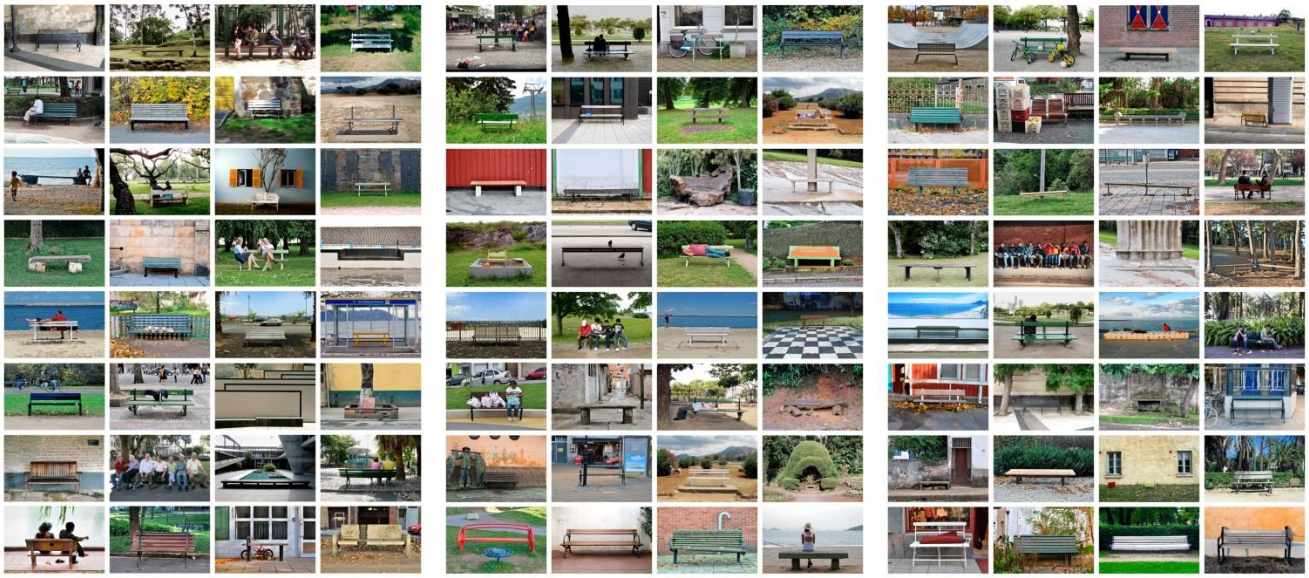
Sanz, “na fotografia, congelar e fixar não estanca a duração. Há sempre alguma coisa durando infinitamente. Um na sombra do outro. Coexistentes” (SANZ, 2010, p. 43).

Dessa forma, podemos constatar que o tempo na imagem não existe sozinho, é necessário, portanto, que haja o movimento do pensamento para que ele possa existir. Didi-Huberman fala que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (HUBERMAN, 2008, p. 31). Assim como as imagens de Patrícia, que caminham para além de um instante, convocando nossa percepção para uma experiência desterritorializada, de paisagens reinventadas, cuja morada está escondida no espaço do não visível, no qual o tempo é o espelhamento do nosso interior.

3.2.2 *Banco de Tempo*

> “A existência ganha em valor, alma e interesse a partir do momento em que o homem passa a ter consciência plena da sua finitude.”
>
> Thomas Mann[99]

Imagem 60 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *A volta ao parque em 80 mundos*, 350 x 160 cm. 2011/2014.



[99] MANN, 2013, p. 23.

“Se você tivesse mais horas em um dia, o que faria com elas?” Essa pergunta iniciava o diálogo entre as artistas Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren com as pessoas que frequentavam os bancos do jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro. Ao questionar sobre o uso do tempo, as artistas abriam frestas para a manifestação dos seus desejos, sentimento oculto que está entrelaçado na materialização da obra *Banco de tempo*[100].

O desejo nos convida a impulsionarmos nossa subjetividade, fazendo das horas a invenção criativa para o desconhecido. Durante o desenvolvimento desse trabalho, as horas dos desejos alheios foram coladas nos bancos dos jardins, abrindo um espaço para que outras pessoas pudessem desejar ou descobrir o seu desejo.

Imagem 61 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Desejo de Horas*, 2011.

[100] *Banco de Tempo* foi selecionado para o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia 2012, Memórias da Imagem.

Imagem 62 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Desejo de Horas*, 2011.

Banco de tempo[101] surgiu da descoberta de uma antiga fotografia tirada por volta de 1909-10, do ex-presidente Nilo Peçanha, que morou no antigo Palácio do Catete[102], sentado em um dos bancos dos jardins com seus cães. A imagem impactou de tal forma as artistas que serviu como disparador para a realização do projeto *Duplas*, convite feito pela Galeria do Lago, localizada no Museu da República do Rio de Janeiro, no começo do ano de 2011.

[101] Em entrevista realizada em maio de 2014, Patricia Gouvêa menciona que a intenção inicial das artistas era buscar referências para as histórias sobre os fantasmas no Palácio do Catete. A artista conta que muitas pessoas comentam já terem visto o fantasma do Getúlio Vargas rondando o lugar.

[102] O Palácio do Catete foi sede do governo republicano brasileiro, no município do Rio de Janeiro. Em 1960, foi transferido para a recém-inaugurada cidade de Brasília, e o palácio tornou-se o Museu da República, função que exerce até hoje.

Imagem 63 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, imagem do livro *Banco de Tempo*, 2014.

As artistas contam que "inspiradas por essa imagem, focalizamos dois dos elementos principais que permearam o projeto: o banco – mobiliário urbano ao mesmo tempo específico e universal –, como símbolo de repouso e lugar de afetos compartilhados, e uma mala antiga, como símbolo de deslocamento e viagens ora vividas, ora imaginadas" (GOUVÊA; LÖFGREN, 2014).

O banco, assim como a mala, tornaram-se elementos temporais que dialogam com as ações propostas pelas artistas através dos vídeos, das fotografias, dos textos, das entrevistas e das intervenções no espaço, redimensionando a experiência visual a partir de um trabalho multimídia, que apresenta várias direções para que o observador possa vivenciar outra relação com o tempo. Ao comentar sobre esse trabalho, Antonio Fatorelli destaca que:

> Como em um circuito substitutivo, elas parecem capturar o tempo cadenciado pelos ponteiros do relógio para transfigurá-lo em tempo possível, lugar de toda virtualidade. Dispostas ao longo desse espaço público, tais proposições artísticas convocam um estado de hesitação, provocado por pequenas interrupções no fluxo do tempo cardeal, e deixam entrever, nas breves suspensões, a precipitação de uma outra experiência temporal, concernente aos desejos e às fabulações. (FATORELLI, 2014)[103].

Ao utilizarem diversas interfaces, Patricia e Isabel criam ramificações temporais, no repouso ou na duração, na imagem imóvel ou em movimento, trabalhando com questões sensoriais que ultrapassam os dispositivos e proporcionam ao espectador uma experiência singular com o tempo. Para Fatorelli,

[103] Texto de Antonio Fatorelli no livro *Branco de Tempo.*

> os diferentes modos de temporalização da imagem, produzidos pelos dispositivos maquínicos, não se encontram circunscritos à lógica do aparelho ou às propriedades técnicas da imagem associadas à infraestrutura material do suporte – analógico ou digital, estático ou móvel. Desde o ponto de vista estético, cabe considerar os deslocamentos provocados pelos intervalos e interrupções entre as imagens e a correspondente expansão do domínio afectivo por parte do observador. (FATORELLI, 2013, p. 86).

Cabe considerar, portanto, que vivemos em um período de ampla expansão dos meios tecnológicos, a fotografia e o vídeo encontram-se em um processo de crescente ampliação das suas bordas, gerando novas experimentações tanto individualmente como com outras linguagens. Todavia, é importante destacarmos que o mais importante na obra não é propriamente o meio utilizado, mas a intenção do artista a partir da sua escolha. Como destacou Solange Farkas, "as obras são maiores que os meios, elas atravessam e ultrapassam as mídias"[104].

Se durante décadas, eram estáticos os conceitos sobre o significado do vídeo e da fotografia, a arte contemporânea coloca em questão as influências recíprocas e as uniões dessas categoriais inseridas nas obras, criando condições para as passagens entre as imagens e possibilidades de sobreposições, atravessamentos e transmutações. Falamos, portanto, da imagem como um estado, um acontecimento, dando sentido ao termo utilizado por Raymond Bellour, *entre-imagens*. Como explica Bellour:

> O entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. (BELLOUR, 1997, p. 14-15).

Ao potencializar as passagens entre as imagens, Patricia comenta que somente a fotografia não conseguia dar conta de todo o processo. Nesse sentido, o vídeo, a escrita e as ações no espaço aparecem como potências que costuram e alargam as linguagens que a obra reverbera.

Através dos vídeos realizados pelas artistas, vemos *performances* contemplativas, como se o tempo estivesse suspenso a partir dos gestos do cotidiano, como sentar em um

[104] Entrevista realizada com Solange Farkas (apêndice 3).

banco para sentir o vento, deitar em baixo de uma árvore para ler um livro, ou ainda, caminhar carregando uma mala por diferentes sentidos e direções. São gestos poéticos que ativam o tempo presente dentro de um fluxo contínuo das repetições, fazendo com que os movimentos possam durar um tempo indeterminado dentro da ação.

Sentadas em um banco, em meio a uma violenta ventania que invadiu o parque, as artistas deixam seus corpos em repouso. No vídeo *sopro*,[105] a roupa, os cabelos, as plantas, tudo que aparece no quadro da câmera se movimenta no mesmo fluxo do forte som do sopro do vento. O vídeo é dividido em três quadros, no qual os corpos das artistas colocam-se inertes, em estados meditativos, conectados ao movimento que se instala na paisagem.

Imagem 64 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Sopro*, vídeo 4’58’’, 2012.

[105] O vídeo *Sopro* está disponível no site da artista Patricia Gouvêa: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>.

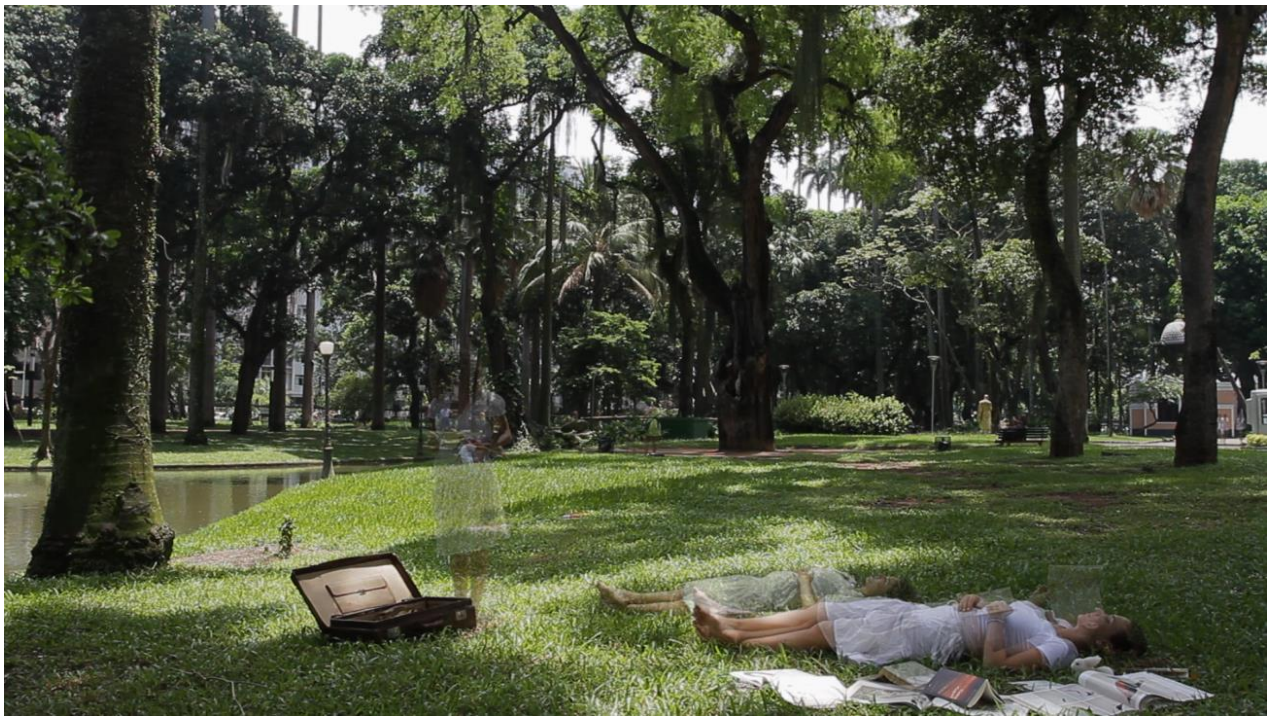
Imagem 65 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Sopro*, vídeo 4’58’’, 2012.

Em *Lécture sur l'herbe*[106] vemos as artistas abrindo uma mala de livros em baixo das sombras das árvores, em meio ao silêncio da natureza. Cada uma faz a sua escolha de leitura e deitam em um espaço na grama. Segundo as artistas, “a ideia de leitura é própria da gênese francesa do parque e um dos seus principais usos. Através da leitura, atingimos o estado de meditação e também o do conhecimento” (GOUVÊA; LÖFGREN, 2014).

Imagem 66 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Lécture sur l'herbe*, videoinstalação 4’17’’, 2011.

[106] Vídeo *Lécture sur l'herbe*, disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>.

Imagem 67 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Lécture sur l'herbe*, 2011.



O símbolo da mala que aparece nesse trabalho estabelece uma relação com o deslocamento, a viagem, o lugar onde carregamos o essencial, pertences que revelam um pouco do sujeito que a carrega. Em *Rotas de Fuga*,[107] ora Patricia, ora Isabel deixam uma mala no meio do extenso corredor de árvores e seguem o seu percurso por entre os caminhos do parque. O revezamento funciona de modo circular, e assim como a mala é deixada, em outro momento ela é recolhida, fazendo dessa ação uma proposição para que deixemos um pouco de nós a fim de que o outro possa se apropriar.

As artistas comentam que:

> Nesse vídeo [...] não só andamos pelo parque, como também andamos entre um quadro e outro, saindo de uma imagem e entrando em outra. Nunca aparecemos juntas em um mesmo quadro, devido ao fato de raramente estarmos ao mesmo tempo na mesma cidade, mas, mesmo assim, trocamos experiências e nos influenciamos mutuamente ao longo do tempo. (GOUVÊA; LÖFGREN, 2014).

[107] Vídeo *Rotas de Fuga*, disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>.

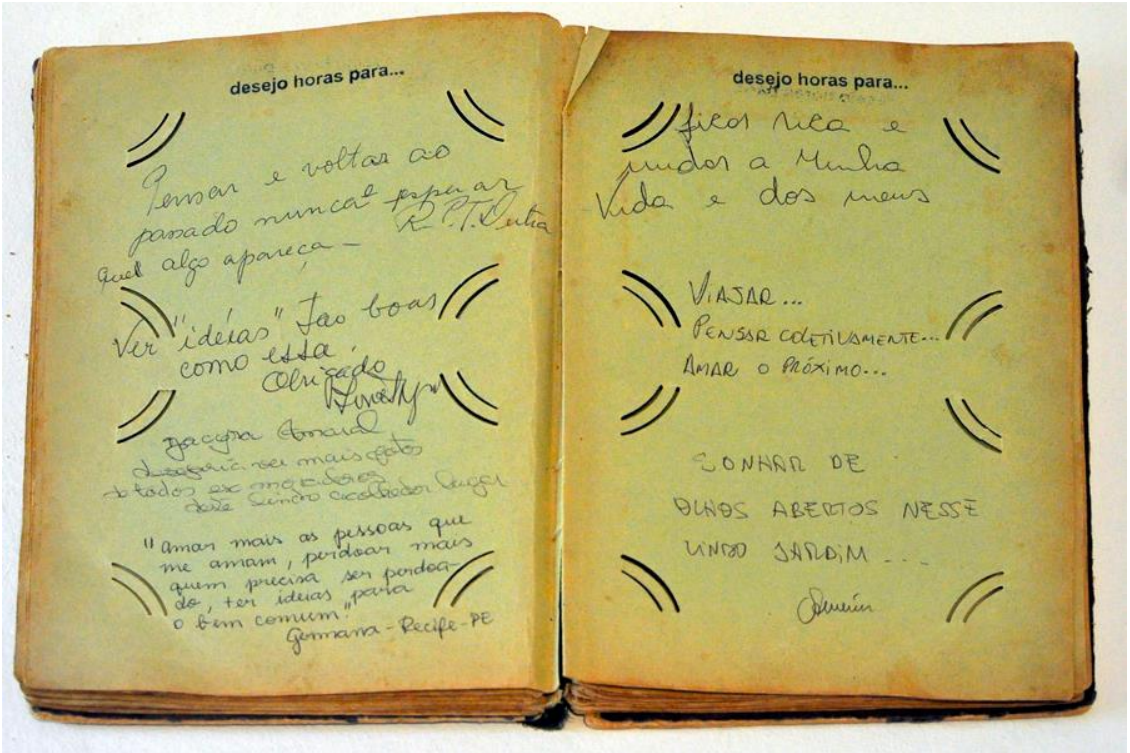
Imagem 68 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Rotas de Fuga*, vídeo 2’44’’, 2012.

Imagem 69 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Rotas de Fuga*, vídeo 2’44’’, 2012.

Ao final dessa imersão ao longo de 2011 no Jardim da República, Isabel Löfgren e Patricia Gouvêa realizaram uma exposição na Galeria do Lago, entre janeiro e maio de 2012, com a curadoria de Isabel Sanson Portella. No texto curatorial, Portella ressalta que "a exposição, que ligava o dentro e o fora da galeria, funciona como uma fita de Moebius unindo um devir contemplativo sobre o tempo e o lugar da ação" (PORTELLA, 2011)[108]. De acordo com Patricia, na exposição havia um rebatimento com o lado de dentro e o lado de fora, e era exatamente isso que as artistas buscavam na experiência intensiva com o tempo naquele lugar, abrindo, de certa forma, uma brecha ao tempo do relógio[109], como um convite a uma outra experiência temporal deslocada do automatismo do cotidiano.

Na exposição, as artistas deixaram sobre uma mesa um antigo álbum de fotografias de 1924, achado sem nenhuma imagem, em um brique da cidade de Tallinn, na Estônia. O álbum tornou-se o *Livro de Horas*, um espaço para que os visitantes pudessem expressar um desejo caso houvesse mais horas no seu dia. O livro tornou-se uma espécie de objeto de sonho no qual cada página era iniciada com a frase "desejo horas para".

Imagem 70 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Livro de Horas*, 2011.



[108] Ver o *site* do projeto, disponível em: <http://bancodetempo.info/o-projeto/>
[109] GOUVÊA, 2014, entrevista.

Durante duas semanas, as artistas entrevistaram cerca de 60 frequentadores do parque. Sentados em algum banco do jardim, as artistas se aproximavam das pessoas para indagar sobre seus desejos. Entre vários diálogos realizados, estava esse relato:

> Nós a encontramos também sentada num desses bancos. Era uma senhora tipicamente carioca, bonita, bronzeada, de bem com a vida e falando com aquele sotaque simpático que mistura português correto com gírias da geração de nossas mães com palavras como "bárbaro", que ressoam como um túnel do tempo para alguém que cresceu dizendo "maneiro". Vinha diariamente ao parque com sua neta, antes de levá-la para o colégio. A única coisa que a impedia dessa rotina era a chuva. Sem cerimônia, passou a descrever sua família. "Você sabe, né, minha filha é muito bonita e o marido dela não aguentou não. Quando a Rafaela fez dois anos, eles se separaram. Mas ele é um rapaz muito legal; vive lá em casa. O problema é que a minha filha ganhava mais que ele e logo se encantou com outro rapaz, também muito simpático. Eu e o Nelson, o meu marido, estamos casados há mais de 30 anos e a gente não entende muito bem essa juventude; mas, vá lá, a gente está aí para cuidar também dos netos, não é mesmo?..." E prosseguiu. Por causa da filha, era ela quem cuidava da rotina da menina de 6 anos, de quem não tirava os olhos. Ela contou que mesmo tendo uma boa situação, sua vida era muito agitada no "leva pra lá, leva pra cá" e "não sobra um tempinho para pregar um botão!". "Puxa, como seria bom poder pregar um botão, ou mesmo arranjar tempo para preparar aquele empadão! (GOUVÊA; LÖFGREN, 2014).

Imagem 71 - Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, *Desejo de Horas*, 2011.

A partir dessa passagem pode-se observar que o espectador desloca-se da sua visão exterior à obra para tornar-se parte dela. Suas palavras passam a compor a atmosfera do parque com frases abertas para seguir novos desejos. De acordo com Patricia, a exposição teve um grande retorno do público,

> teve uma menina que se emocionou e levou o grupo budista inteiro pra lá, [...] foi uma exposição que a gente não esperava, mas criou uma identificação com muita gente [...]. E tinha várias pessoas que não frequentavam a galeria, que iam apenas ao jardim e passaram a frequentar o espaço [...]. Inclusive o livro de assinatura era um livro que a gente deixava aberto para as pessoas falarem sobre a experiência delas com o tempo, [...] as pessoas escreviam cada coisa inacreditável, tem coisas muito lindas e, às vezes, até mesmo muito doloridas. (GOUVÊA, 2014, entrevista).

Nesse trabalho percebemos histórias de vidas que deixam o particular para tornarem-se, de certa forma, relatos orais universais. Assim, a partir desses desdobramentos que a obra produz entre as artistas e o visitante, acontece uma experiência intensificada do tempo sobre o desejo. O desejo é configurado para sempre em um lugar de passagem, no qual o tempo está fora da condição linear entre o passado, o presente e o futuro. Falamos aqui de processos que se cruzam, seja na imagem, nas proposições das artistas, ou ainda na forma como os espectadores interferem na obra. Patricia e Isabel fazem do tempo metáfora que se manifesta na figura do banco, no entanto, *Banco de tempo*[110] poderia ser chamado, também, de "Banco de desejos", já que o tempo, assim como o desejo, tornam-se palavras semelhantes para falarmos sobre o que está oculto.

[110] *Banco de tempo* é um projeto ainda em andamento e que está se desdobrando em livro, com o texto do pesquisador Antonio Fatorelli, e tem previsão para ser lançado no início de 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"As horas que contêm a forma, na casa do sonho transcorreram"

Walter Benjamin[111]

Buscar a representação do tempo nas obras construídas sob a linguagem da fotografia e do vídeo foi o que me motivou a iniciar esta pesquisa. Entre as várias etapas que envolveram esse processo, talvez a mais importante tenha sido a possibilidade de abrir um diálogo com as artistas Marina Camargo e Patricia Gouvêa. Conhecer um pouco sobre os seus processos de trabalho, analisar a forma como suas trajetórias se desenvolveram, refletir sobre suas prioridades e escolhas relativas às operações poéticas com o tempo durante a criação de cada obra foi essencial para a investigação que venho desenvolvendo.

Suas imagens foram referências fundamentais para observar as manifestações do tempo na imagem fotográfica e videográfica e, também, perceber novas relações entre as imagens fixas e móveis. Com estas artistas, aprendi, sobretudo, a perceber de que forma vem se construindo um pensamento estético sobre a participação do tempo nas artes visuais e como esta reflexão está presente nas produções realizadas no século XXI.

São inúmeras as possibilidades a partir das quais as imagens da arte contemporânea podem manifestar questões a respeito da temporalidade. Nesta pesquisa, analiso as produções de duas artistas brasileiras cujas afinidades e aproximações poéticas e estéticas vão além da questão do meio utilizado em suas criações.

Tanto Marina como Patricia produzem imagens permeadas, no plano imaterial, de subjetividade e afeto, e, no plano da ação poética, fazem da viagem, do percurso, do deslocamento, elementos poéticos presentes nas suas obras. Além disso, outra relação que pude perceber é a utilização de memórias, como nos trabalhos *Alpenprojekt* e *Banco de Tempo*, criando um desvio imagético do sentido original das fotografias ou dos cartões-postais, através de novas formas de representações e interferências nas imagens do mundo.

Para um maior aprofundamento no assunto analisado, foi necessário realizar uma retomada histórica, pontuando alguns aspectos importantes na trajetória da fotografia e do vídeo, modelando o texto da dissertação a partir das relações híbridas que podem ser

[111] BENJAMIN, 2012, p. 10.

estabelecidas entre as imagens, bem como suas manifestações temporais enquanto linguagem artística.

Primeiramente, olhando para a história da fotografia, busquei delinear alguns pontos nos quais a presença do tempo traz à luz algumas possíveis direções na investigação sobre a forma pela qual as imagens manifestam sua relação entre a imobilidade e o movimento.

São vários os desdobramentos que o instantâneo fotográfico pode desenvolver esteticamente. Assim, o enfoque da pesquisa concentrou-se na sua relação direta com a sensação de movimento ou o movimento em si, fazendo-me interrogar, inicialmente: como ocorrem às passagens entre as imagens da fotografia e do cinema, do cinema e do vídeo e do vídeo e da fotografia? Como o tempo se manifesta na produção de imagens construídas a partir de meios diferentes? E como os artistas se apropriam dessas relações entre as imagens fixas e móveis?

Ao refletir sobre o significado da imagem fotográfica a partir das proposições lançadas por Walter Benjamin, o pesquisador Maurício Lissovsky comenta que:

> A fotografia nunca foi para Benjamin apenas uma fotografia, ela sempre foi um modelo para pensar a história, uma maneira na qual os historiadores devem lidar com os acontecimentos, o que significa um acontecimento histórico? Um acontecimento histórico nunca está dado inteiramente no passado, ele tem sentido somente hoje, qualquer acontecimento, assim como qualquer fotografia só tem sentido hoje à medida que ela me olha, assim como qualquer sentido histórico só tem sentido à medida que ele me olha e se atualiza. E como uma fotografia pode ser ainda hoje atual? Como uma fotografia antiga pode ainda hoje ser atual? Ela pode ser atual se ela nos olha com os olhos daquilo que ela sonhou [...] eu estou naquele lugar do seu sonho não realizado, no lugar onde esse sonho poderia ser realizado e não foi. (LISSOVSKY, 2014).

A fotografia tornou-se uma das principais ferramentas poéticas no trabalho dos artistas contemporâneos. Observando as obras de arte produzidas nesse momento, surge a interrogação: de que forma os processos artísticos atualizam nas imagens os sonhos não realizados do passado?

Ao longo da dissertação, foi mencionado que, desde os anos 1990, com o avanço das tecnologias, há uma aproximação cada vez maior na criação de imagens que ficam na fronteira entre os meios. O vídeo entrou nesse contexto como uma importante ferramenta facilitadora desses trânsitos entre o cinema e a fotografia. Como foi destacado, segundo Dubois, “foi a chegada do vídeo que reforçou e selou esse laço entre cinema e arte contemporânea. E isso vale para o grande número de instalações fotográficas, em que se passa

alegremente da imagem fixa e objetal à imagem fluida, fugidia e fugaz" (DUBOIS, 2009a, p. 87).

Seguindo a pesquisa no campo da videoarte, foi necessário traçar um pequeno panorama, contextualizando alguns acontecimentos históricos. Nesse momento, questionava-me: como os artistas elaboravam e construíam suas imagens através do vídeo? De que forma poderia ser estabelecida a relação entre o cinema de artista e a videoarte? E ainda, seria possível que através das mudanças tecnológicas, que somaram fotografia e vídeo no mesmo aparelho, houvesse alguma transformação, mesmo que sutil, na forma como os artistas criam suas imagens atualmente?

Buscando ressaltar a produção de arte brasileira, delimitei um espaço temporal que começou nos anos 1960, no qual localizo a atuação dos artistas estrangeiros, pioneiros na formação da videoarte, para em seguida voltar-me ao Brasil, a partir das produções realizadas nos anos 1970 até os dias atuais. Nesse percurso, analisei alguns trabalhos com base na teoria formulada por Walter Zanini, Christine Mello e Philippe Dubois. E ainda, durante essa investigação foi possível realizar uma rápida entrevista com Solange Farkas, que trouxe uma fundamental contribuição para a reflexão sobre a presença da fotografia e do vídeo nas obras de arte.

Por fim, dediquei o último capítulo da dissertação aos trabalhos de Marina Camargo e Patricia Gouvêa. Nesse momento, fiz breves afastamentos da teoria para poder me conectar com mais profundidade às questões sensíveis que cada obra carrega sobre a ótica do tempo. São trabalhos selecionados especialmente por dialogarem com o sentimento de transitoriedade, nos quais as passagens temporais fazem surgir elementos que estão localizados entre visível e o invisível e, justamente por isso, ganham valor pelas imagens que refletem olhares sobre a vida dentro das suas condições episódicas. Como no texto *Elogio da transitoriedade*, de Thomas Mann:

> A condição habitável de um corpo celeste é um episódio de sua existência cósmica. E mesmo que a vida chegasse à idade de 550 milhões de anos, ainda assim, medido pelo metro dos éons, isso não seria mais que um interlúdio passageiro. Ela perde por isso seu valor? Ao contrário, penso eu, a vida ganha enormemente em valor e alma e interesse, torna-se propriamente cativante e desperta nossa simpatia por sua própria condição episódica – e, mais que tudo, por obra daquela condição misteriosa e indefinível que é a sua. Por seus componentes, não se distingue em nada de uma outra existência material qualquer. (MANN, 20013, p. 24).

Dessa forma, finalizo esse processo consciente de que estou concluindo um ciclo, encerando um período de muitas reflexões e dúvidas. No entanto, essa pesquisa não apresenta um ponto final, já que muitas questões ficaram abertas, além de outras que surgiram pelo caminho. O tempo na imagem é uma vasta constelação híbrida com vários pontos que brilham, podendo suscitar inúmeros desdobramentos e tantas outras possibilidades para sonhar. Como escreveu Bachelard, “quando se sonha com toda sinceridade, as linhas de força do sonho seguem sua disciplina própria” (BACHELARD, 1994, p. 47).

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção mundo da arte).

ARÊAS, James Bastos. Bergson: a metafísica do tempo. In: DOCTORS, Marcio. (Org.) **Tempo dos tempos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos)

_____. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Motta Pessanha et. al. 4. ed.Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BARROS, Manoel. **Ensaios fotográficos.** 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desaparição.** Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N- Imagem, 1997.

BENJAMIN, Walter. Escavando e Recordando. In: **Rua de mão única. Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana. Arqueologia do invisível. In: **Território do invisível.** Catálogo da exposição de Bill Viola no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & Sete noites**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens:** Foto, cinema, vídeo. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

_____. A dupla hélice. In: PARENTE, André. (org.) **Imagem-Máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRUSCKY, Paulo. Cinema de inversão/invenção. In: MACHADO, Arlindo. (org.) **Made in Brasil:** três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

BURNETT, Craig. A presença do invisível na obra de Jeff Wall. **Revista *Zum*,** vol. 1, outubro de 2011.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp:** engenheiro do tempo perdido. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Marina. **Entrevista com Marina Camargo realizada por Eduardo Veras.** 2011. Disponível em: <http://www.lugaresrepresentacoes.art.br/#/entrevista-com-marina-camargo>. Acesso em: 20 jun. 2014.

CANONGIA, Ligia. **Catálogo *REFLEXIO:*** Imagem Contemporânea na França. Curadoria de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2009.

CAYSES, Julia Buenaventura de. **Tempo, propriedade e Registro.** São Paulo: Independente, 2010.

CHIODETTO, Éder. **O vídeo pensa o que o cinema cria.** Folha de S.Paulo, São Paulo, 4 set. 2004. (Matéria sobre o livro *Cinema, Vídeo, Godard*).

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** Tradução Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção arte&fotografia)

DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. (Vol. 1). São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELILLO, Don. **Ponto ômega.** Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DIAS & RIEDWEG. **Até que a rua nos separe** (Catálogo). Rio de Janeiro: NAU: Imago Escritório de Arte, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Revista Serrote**, n. 13, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DUBOIS, Philippe. Sobre o "Efeito Cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia. (org.) **Transcinemas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009a.

_____. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da. (org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009b.

_____. **Cinema, Vídeo, Godard.** Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. In: **Catálogo Movimentos Improváveis:** o efeito cinema na arte contemporânea, 2003.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, dez. 2007.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas histórias. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FARKAS, Solange. Entrevista realizada por Marcelo Campos In: **Revista Dasartes**, nº 5, 30 de outubro de 2013.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea:** entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

_____. Marcas do tempo e da presença. In: **Banco de Tempo**. Benches of time/ textos/ texts Isabel Löfgren, Patricia Gouvêa: fotografas/photography Isabel Löfgren, Patricia Gouvêa; tradução/ translation Ebréia Castro Alves. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERREIRA, Glória. Um avant-le-cinéma em uma caixa de imagens. In: CANONGIA, Ligia (Curadora), **Artefoto.** Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco Brasil, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora:** a fotografi@ depois da fotografia. Tradução Marina Alzira Brum. São Paulo: Editora G.Gilli, 2012.

GOUVÊA, Patricia; LÖFGREN, Isabel. **Banco de Tempo**. Benches of time/ textos/ texts Isabel Löfgren, Patricia Gouvêa: fotografas/photography Isabel Löfgren, Patricia Gouvêa; tradução/ translation Ebréia Castro Alves. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2014.

_____. **Contornos abstratos do tempo**. Zero Hora, Porto Alegre, 12 out.2013.

_____. **Imagens Posteriores.** Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

_____. **Membranas de luz:** os tempos na imagem contemporânea. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

KIAROSTAMI, Abbas. [Entrevista]. In: **FIVE long takes dedicated to Yasujiro Ozu.** Hong-Kong: NHK Enterprises, 2003. 1 DVD (74 min), [Extra].

LISSOVSKY, Mauricio. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Comunicação e cultura**, v. 09, n. 02, agosto de 2011.

_____. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Marcio. (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **A máquina de esperar:** origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo. (org.) **Made in Brasil:** três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

_____. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André. (org.) **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Tradução Rogério Luz et. al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MANN, Thomas. Elogio da transitoriedade. **Revista Serrote,** nº 13, 2013.

MEIRELES, Cildo. **CILDO.** DVD – 78 min. Direção Gustavo Rosa de Moura, 2009.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. **Vídeo no Brasil:** experiência dos anos 1970 e 1980. Artigo apresentado ao GT 7 – História da Mídia Audiovisual, V Congresso Nacional de História da Midia, 2007.

_____. Arte nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo. (org.) **Made in Brasil:** três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MORAES, Cybeli Almeida. **A pausa audiovisual.** 2012. 159 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2012.

NAVAS, Adolfo Montejo. I – DO CONCEITO (INTRO). **Catálogo Fotografia Transversa / Fundação Vera Chaves Barcellos.** – Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2014.

PECCININI, Daisy. **Catálogo Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70 : 80.** Coordenação Daisy Valle Machado Peccinini de Alvarado. Fotografias Claudia Neverovskijs. 2. ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

PELBART, Peter. Tempo sem tempo. In: **Catálogo Em tempo, sem tempo**, 2005.

PESSOA, Fernando. **Livro do Dessassossego.** São Paulo: Campanhia das Letras, 1999.

RODRIGUES, Simone. Comunicações e debates do Seminário Internacional Foto + Vídeo + Arte Contemporânea, promovido pelo FotoRio 2009 no Oi Futuro. **Catálogo Foto + Vídeo + Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre o documento e a arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea.** Tradução Cássia Maria Nasser. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.(Coleção mundo da arte)

SANZ, Cláudia Linhares. O tempo e a Fotografia. In: SANDRI, Sinara; CARVALHO, Carlos (org.) **Cadernos de Fotografia do Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre**. Porto Alegre: Brasil Imagem, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia:** perda e permanência. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

VALENTINI, Valentina. Foto, Vídeo cinema: para uma nova definição das artes visuais. Comunicações e debates do Seminário Internacional Foto + Vídeo + Arte Contemporânea, promovido pelo FotoRio 2009 no Oi Futuro. **Catálogo Foto + Vídeo + Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

VIOLA, Bill. Entrevista com Jörg Zutter. In: **Catálogo Território do invisível.** 1994.

ZANINI, Walter. *8 JAC – Jovem Arte Contemporânea*, 1974. In: **Catálogo Arte novos meios:** multimeios: Brasil ’70 : 80/. 2. ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

_____. Videoarte: uma poética aberta. In: MACHADO, Arlindo. (org.) **Made in Brasil:** três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BAMBOZZI, Lucas. **Love Stories**, 1992. Disponível em: <http://vimeo.com/14938906>. Acesso em: 04 out. 2014.

BEIGUELMAN, Giselle. **Cinema Lascado (Chipped Cinema)**, 2010-2011. Disponível em: <http://barogaleria.com/exhibition/giselle-beiguelman-cinema-lascado-chipped-cinema/>. Acesso em: 20 ago. 2014.

_____. **Cinema Lascado,** 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mMR4PQV42jo>. Acesso em: 04 out. 2014.

BRUSCKY, Paulo. **Registros e Poema,** 1972-79. Disponível em: <http://videoartebrasil.tumblr.com/>. Acesso em: 04 out. 2014.

BUTKUS, Vitor. Matéria **Faces de Rafael França** – O pioneiro do docudrama em vídeo, jornal *Estadão*, 12 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,faces-de-rafael-franca-o-pioneiro-do-docudrama-em-video,1129608>. Acesso em: 20 ago. 2014.

CAMARGO, Marina. **Sobre a redução (ou os mundos vizinhos),** 2011. Disponível em: <http://marina-camargo.tumblr.com/post/10569473162/sobre-a-reducao-ou-os-mundos-vizinhos>. Acesso em: 30 set. 2014.

_____. **A origem do silêncio**, 2012. Disponível em: <http://marina-camargo.tumblr.com/post/16060773213/a-origem-do-silencio>. Acesso em: 10 ago. 2014.

_____. **Tratado de limites,** 2011. Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=tratado-de-limites-2>. Acesso em: 10 ago. 2014.

_____. **Cidade sem sombras,** 2012. Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. **Entre montanhas e representações,** 2013. Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?p=397#more-397>. Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. **Oblivion,** 2010. Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2> Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. **Os Lugares e as Coisas (ou notas sobre o esquecimento),** 2011. Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?p=414>. Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. **Alpenprojekt I,** 2011-2012. Disponível em: <http://vimeo.com/76721288>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Alpenprojekt II**, 2013. Disponível em: <http://vimeo.com/76450013>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Photo Color,** 2010. Disponível em: <http://vimeo.com/21881902>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Geografia (Paisagem com Ondas),** 2011. Disponível em: <http://vimeo.com/51392489>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Something,** 2012. Disponível em: <http://vimeo.com/51383201>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Together,** 2012. Disponível em: <http://vimeo.com/90769341>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **As montanhas de Eva Braun,** 2013. Disponível em: <http://vimeo.com/76446554>. Acesso em: 20 set. 2014.

CAMPUS, Peter. **Three Transitions,** 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>. Acesso em: 15 set. 2014.

DIAS & RIDWEG. **Caminhão de mudança, na cidade de Nova York,** 2010-12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VLw_2EvO6Y>. Acesso em: 15 set. 2014.

ENTLER, Ronaldo. **Imagens Posteriores:** uma viajante atravessada pelo percurso, 2013. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-uma-viajante-atravessada-pelo-percurso/>. Acesso em: 30 ago. 2014.

FRANÇA, Rafael. **Without Fear of Vertigo,** 1987. Disponível em: <http://vimeo.com/channels/521283>. Acesso em: 15 set. 2014.

_____. **Prelúdio de Uma Morte Anunciada**, 1991. Disponível em: <http://vimeo.com/65248719>. Acesso em: 15 set. 2014.

GOUVÊA, Patricia. **Imagens posteriores,** 2012. Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 29 set. 2014.

GOUVÊA, Patricia; LÖFGREN, Isabel. **Sopro,** 2012. Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 29 set. 2014.

_____. **Rotas de Fuga,** 2012. Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 29 set. 2014.

KIAROSTAMI, Abbas. **Five long takes dedicated to Yasujiro Ozu.** Vídeo (75 min). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0409965/>. Acesso em: 29 set. 2014.

KIEFER, Luísa. **Campo Magnético,** 2013. Disponível em: <http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/campo_magnetico.asp>. Acesso em: 29 set. 2014.

KOGUT, Sandra. **Entrevista realizada pelo Festival de Arte Contemporânea SESC Videobrasil,** em 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXUwjd8W6vU>. Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. **Parabolic People,** 1991. Disponível em: <http://vimeo.com/66245907>. Acesso em: 30 ago. 2014.

LISSOVSKY, Mauricio. Palestra realizada no ciclo Diálogos sobre a pesquisa em fotografia, dentro da programação do "E agora, fotografia?", com curadoria de Livia Aquino, Pio Figueiroa, Eder Chiodetto e Ronaldo Entler. Sesc Belenzinho, 16/10/2014. Disponível em: <http://vimeo.com/109362595> Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. **Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro,** 2011. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_23/index.html>. Acesso em: 20 out. 2014.

MAUÉS, Dirceu. **Em um lugar qualquer – Outeiro**, 2009. Disponível em: <http://videobrasil.org.br/ontour/obras/dirceu-maues/>. Acesso em: 20 out. 2014.

NAUMAN, Bruce. **Art MakeUp,** 1967-1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cOB5L89cC8A>. Acesso em: 20 out. 2014.

PARENTE, Letícia. **Marca registrada,** 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=atO9tsBUjVM>. Acesso em: 20 out. 2014.

_____. **Proposta geral da obra em vídeo Marca registradas**, 1975. Disponível em: <http://leticiaparente.net/frame_texto_Proposta.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.

RENNÓ, Rosângela. **Experiência de cinema.** Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/24/1>. Acesso em: 20 out. 2014.

RYBCZINSKI, Zbigniew. **The Fourth Dimension,** 1988. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xjbiop_zbigniew-rybczynski-the-fourth-dimention_shortfilms>. Acesso em: 20 out. 2014.

SANTOS, Eder. **Janaúba,** 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAMmRcBQ_Co> Acesso em: 20 out. 2014.

SANZ, Cláudia Linhares. **O território sem distâncias das imagens contemporâneas e a teimosia dos estados fotográfico**, 2013. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/o-

territorio-sem-distancias-das-imagens-contemporaneas-e-a-teimosia-dos-estados-fotograficos/>. Acesso em: 20 out. 2014.

_____. **Imagens posteriores de Patricia Gouvêa e o espanto das viagens,** 2013. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-de-patricia-gouvea-e-o-espanto-das-viagens/>. Acesso em: 20 out. 2014.

TRAVISANI, Tatiana. **Imagem em movimento na arte:** o digital como processo criativo, 2010. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed8_v_maio_2010/artigos/ed/7_artigo.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.

PORTELLA, Isabel Sanson. **Banco de Tempo**, 2014. Disponível em: <http://bancodetempo.info/o-projeto/>. Acesso em: 20 out. 2014.

VIOLA, Bill. **Migration,** 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ori2K0Ht1aw> Acesso em: 20 out. 2014.

_____. **The Space Between the Teeth,** 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ux0NMWDpiXw> Acesso em: 20 out. 2014.

_____. The Reflecting Poll, 1977-1979. Disponível em: <http://vimeo.com/62121723>. Acesso em: 20 out. 2014.

FONTES DAS IMAGENS

Imagem 1 - Disponível em: <http://www.incinerrante.com/textos/vista-da-janela-em-le-gras-1826-7-de-joseph-nicephore-niepce#axzz3I0UPfAgS>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 2 - Disponível em: <http://www.culture24.org.uk/science-and-nature/art70746> . Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 3 - Disponível em: <https://museis.wordpress.com/category/expositions/page/10/>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 4 - Disponível em : <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 5 - Disponível em: <http://www.photogriffon.com/les-maitres-de-la-photographie/Jacques-Henri-LARTIGUE/Maitre-de-la-photo-Jacques-Henri-Lartigue.html>. Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 6 - Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/17/panoramas-do-sul/d-i/dirceumaues_outriero_01/ último acesso em: 03/11/2014.

Imagem 7 - Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/221/obra/813> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 8 - Disponível em: <http://vimeo.com/42460300>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 9 - Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 10 - Disponível em: <http://www.ericrondepierre.com/pages/partiescommunes.html> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 11 - Disponível em: <http://www.c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/movie-theatres-theaters/hiroshi-sugimoto-movie-theatres-theaters.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 12 - Disponível em: <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/press-images-hiroshi-sugimoto/&collection=resource-centre>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 13 - Disponível em: <http://home.utah.edu/~klm6/3905/vostell.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 14 - Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/when-future-was-now>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 15 - Disponível em: <http://www.smecc.org/sony_cv_series_video.htm>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 16 - Disponível em: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000020624&>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 17 - Disponível em: <http://home.utah.edu/~klm6/3905/dan_graham.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 18 - Disponível em: <http://db-artmag.com/archiv/2003/e/13/1/125.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 19 - Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/three-transitions>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 20 - Disponível em: <http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV13.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 21 - Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-9adfb7deb086579b712e2dbb11178587&param.idSource=FR_E-9adfb7deb086579b712e2dbb11178587>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 22 - Disponível em: <http://www.leticiaparente.net/frame_video_marcaregistrada.htm>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 23 - Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 24 - Disponível em: <http://vimeo.com/channels/521283>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 25 - Disponível em: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/brasileros.php>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 26 - Disponível em: <http://parabolic-people.arscenic.org/MOD3/goree2.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 27 - Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/videos-single-channel-videos/love-stories>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 28 - Disponível em: <http://www.artnet.de/magazine/stan-douglas-christopher-eames-hg-art-of-projection/images/3/último>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 29 - Disponível em: <http://barogaleria.com/exhibition/giselle-beiguelman-cinema-lascado-chipped-cinema/>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 30 - Disponível em: <http://artespacos.blogspot.com.br/2010/09/um-pouco-mais-sobre-mauricio-dias-e.html>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 31 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 32 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 33 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=tratado-de-limites-2>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 34 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=tratado-de-limites-2>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 35 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 36 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 37 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 38 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 39 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 40 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 41 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=cidade-sem-sombras>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 42 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2 último>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 43 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?p=55>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 44 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=alpenprojekt-_videos_>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 45 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=alpenprojekt-_videos_>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 46 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=alpenprojekt-_videos_>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 47 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?portfolio=alpenprojekt-_videos_>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 48 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 49 - Disponível em: <http://marinacamargo.com/wp/?page_id=2>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 50 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 51 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 52 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 53 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 54 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 55 - Disponível em <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 56 - Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151164102997636&set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=3&l=5efebd9048&theater>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 57 - Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151382739297636&set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=3&l=5efebd9048&theater>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 58 - Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151387695102636&set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=3&l=5efebd9048&theater>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 59 - Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151164117757636&set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=3&l=5efebd9048&theater>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 60 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 61- Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 62 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 63 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 64 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 65 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 66 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 67 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 68 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 69 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 70 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 71 - Disponível em: <http://www.patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>. Acesso em: 03 nov. 2014.

APÊNDICE I

ENTREVISTA COM MARINA CAMARGO

I encontro - 9 de abril de 2014

Gostaria de saber um pouco sobre a tua trajetória. Como chegaste nas artes visuais? Por que tu escolheste esse curso?

Talvez eu que tenha sido escolhida. É difícil dizer. Parece tão romântico dizer que era como se eu não pudesse escolher outra coisa, que era o que eu tinha que fazer. É um pouco isso mesmo. Eu já desenhava e pintava, e na época do vestibular foi o momento de perceber que as artes teriam um papel central na minha vida, mesmo com todas as dificuldades que eu conseguia ver que poderia ter com esta escolha. Eu não tinha ideia de como seria a vida de um artista, então foi uma escolha um tanto por intuição, um pouco por necessidade interna. Na época eu pintava, e durante a faculdade eu acabei migrando para o desenho. Acho que esta escolha se deu muito porque na época a ênfase em desenho parecia para mim ser o caminho que dava mais abertura para outros meios ou mídias. Para explorar qualquer meio que eu quisesse não necessariamente o desenho em si, mas podia fazer foto, instalação, tudo parecia caber naquela divisão. Então vi como um caminho de expansão. Fotografia foi a outra ênfase que fiz no Instituto de Artes, chegando quase até o final, só não me formei. Mas passei muito tempo trabalhando no laboratório preto e branco, que era uma curtição, todo aquele trabalho de revelação de filmes, ampliação de fotos... O resto foi construído trabalhando muito e insistindo no que acredito.

Em algumas entrevistas falaste que o teu trabalho iniciou a partir do desenho, mas atualmente, percebo que vens utilizando bastante à fotografia e o vídeo. Como ocorre a escolha do suporte para realização de um trabalho?

A questão do desenho é fundamental em vários momentos, não só na minha formação como também numa série de trabalhos meus. Entretanto, acho que tem um ponto que eu vejo que tem uma quebra, uma mudança radical, que aconteceu em torno de 2011. Para mim, o desenho sempre esteve mais relacionado a um raciocínio de trabalho no ateliê, próximo ao

processo de trabalho mesmo. E, ao mesmo tempo, quando eu montei esse ateliê onde estamos conversando, eu então percebi que este espaço estava mais voltado para a fotografia. Ou seja, através do espaço fui percebendo a minha relação próxima coma fotografia – o que não era tão óbvio pra mim, como pode ser para os outros. Quando eu fiz o mestrado em artes, em diversos momentos da dissertação falo sobre desenho, que está presente inclusive no título, "Desenho e pensamento: imagem e texto, deslocamentos e cidades". Mas em algum momento eu começo a falar do surgimento da imagem: a experiência de trabalhar no laboratório fotográfico revelando e vendo a imagem surgir. Esta foi uma experiência que marcou o meu modo de pensar a imagem. Embora eu tenha sido muito insistente em falar sobre desenho, acredito que a fotografia sempre esteve presente em meu processo de trabalho, possivelmente com o mesmo peso, com a mesma importância que o desenho. Especialmente nesse sentido: de como a imagem aparece e desaparece como as coisas do mundo aparecem e desaparecem. Toda a ideia de "formação" (ou aparição) da imagem me interessa muito. Não no sentido da fotografia relacionada à técnica, da fotografia de paisagem perfeita. Não é muito isso. Me interessa mais quando a imagem está desaparecendo, quando há algo se perdendo, em todos os sentidos, seja qual for a razão que leve isso a acontecer na imagem ou na realidade. Então o desenho tem sim uma relevância grande em meu modo de pensar e trabalhar, presente em toda a minha formação, mas talvez hoje essa não seja a questão central das minhas pesquisas.

E sobre a escolha do suporte?

Às vezes a escolha se define pelo material, tu acabas resolvendo assim uma ideia. E às vezes a ideia é quem te leva para outro caminho, como de usar um material que tu nunca usaste, que tu nunca imaginaste. Por exemplo, na exposição *Reflexo Distante (*na Bolsa de Arte, 2013), no trabalho de mesmo título, umas chapas de ferro cobriam fotografias, apoiadas sobre elas. Enfim, eu usei ferro porque percebi que *tinha* que ser ferro, embora eu nunca tivesse usado o material. Não foi o material que me levou a pensar no trabalho. Mas foi esta a solução mais precisa para aquela situação, pois tinha que ser uma folha fina, firme, pesada, que se apoiasse contra a parede e que tivesse realmente um peso físico. Então há vezes em que essas escolhas partem do que o trabalho pede e, outras, que o material acaba te levando para uma ideia. Pra mim, é um dos momentos mais importantes desse processo encontrar um meio preciso para cada trabalho. Mas, às vezes, a escolha acontece quase totalmente por coincidência ou casualidade. Por exemplo, alguns trabalhos em vídeo que aconteceram por total acaso – ou quem sabe por uma percepção precisa do que está acontecendo naquele exato momento.

Quando percebo, já está ali o vídeo, já acontecendo, e eu tendo a sorte de registrar o momento. Então a definição do suporte depende muito de diversos fatores mesmo. Agora acabei de fazer um trabalho que eu fiz a partir de uma sequência de imagens dos desenhos do Rugendas, de quando ele veio para o Brasil, registrando o Brasil para mostrar para a Europa. Então, eu faço uma cópia em xerox dessa imagem, uma cópia da cópia, e assim por diante, até a imagem quase desaparecer. E depois eu fotografo de novo, coloco as imagens em sequência, e vira um vídeo. Na verdade é uma animação, mais animação do que vídeo, talvez. O que está em jogo é o desaparecimento da imagem. Enfim, daí qual é o meio, o suporte? Sei lá, é feito com xerox, é *stop-motion*, enfim, mas eram esses os meios que eu achei onde o trabalho aconteceria, nesse caso, com maior potência. Acho que varia muito mesmo, de trabalho a trabalho...

Na exposição *Reflexo Distante*, realizada no final do ano 2013, na Bolsa de Arte, no trabalho *Tratado de Limites* que tu apresentaste na 8º Bienal do Mercosul, em 2011, ou ainda nas imagens de *Photo Color*, produzidas em 2010, todos essas obras de alguma maneira dialogam com o cruzamento entre as imagens, sejam em vídeo ou em fotografia. Gostaria de saber como percebe esses cruzamentos no seu trabalho?

Um bom exemplo para eu te responder isso é o trabalho *Photo Color*, porque ele é, para mim, também sobre fotografia. O título se deu porque o lugar que filmei era um quiosque de fazer fotografia, de produzir *imagens-souvenir*. Então no próprio quiosque já dizia *Photo Color*. Mas vejo esse trabalho como sendo de algum modo sobre fotografia porque ali naquela superfície há uma pintura prateada onde se rebate a luz do sol, e onde a imagem toma forma. As imagens, as sombras das pessoas passando projetadas nesse quiosque, aparecendo e desaparecendo criam a situação do vídeo. Eu cheguei lá e vi esses reflexos acontecendo e imediatamente comecei a filmar. Durante aqueles minutos eu percebi que tinha algo especial nas mãos. Quando desliguei a câmera, pensei está pronto! É uma coisa que acontece às vezes, não sempre, infelizmente, mas acontece. É um encontro com o acaso, uma total abertura para o que está acontecendo ao redor. Enfim, pra mim desde o momento em que eu filmei o *Photo Color*, já o pensava como um trabalho relacionado diretamente à fotografia – e, neste sentido, era fundamental que as variações de luz, sombra e mínimos movimentos que acontecem no vídeo fossem realmente sutis.

O que eu posso entender sobre fotografia é luz refletida numa superfície, só que ali ela nunca é fixada. Então, uma questão que pra mim é importante é que não me vejo como fotógrafa, tampouco acho que eu faço vídeo. E ainda: faço vídeo que, pra mim, é fotografia em movimento. Eu tenho dilemas internos com essas definições que talvez apareçam no trabalho. Então, eu fiz esse vídeo e ele ainda era uma fotografia só que acontecendo no tempo. No meu trabalho, o vídeo não vem do cinema. Acredito que isso provoque uma diferença na produção de imagem. Meu trabalho vem da imagem parada, estática da fotografia, e, aos poucos, eu acho que vou me aproximando do vídeo. Aquele trabalho da 8º Bienal do Mercosul "Geografia" (do vídeo do mapa feito em gelo), que também é um *stop-motion*, é exatamente o caso: a sequência de fotografias que, na percepção estendida do tempo, faz com que a gente perceba como vídeo. Mas na origem do vídeo há essa série de fotografias. Então, na verdade, é quase sempre fotografia, parada ou estendida no tempo ou, ainda, percebida ao longo do tempo.

É curioso observar que o vídeo entrou no mercado de arte, assim como a fotografia, e às vezes tenho até dúvida se hoje em dia não é mais fácil para o mercado absorver um vídeo – porque as pessoas são muito fixadas em tela *high definition*, full HD, para ter em casa como um quadro – do que a própria fotografia. Talvez este seja o outro lado da situação, que é de algum modo a consequência do que tu estás pesquisando, de como o mercado já absorveu essa questão. A resposta é um excesso de imagem, porque a gente tem imagem em movimento, imagem estática, enfim, o vídeo entrou de repente no mercado (não tão de repente, mas fruto de um processo histórico desde os anos 70), mas o fato é que o vídeo entrou na casa das pessoas de um jeito que não acontecia antes.

A relação das pessoas com a imagem, com imagem em movimento, imagem parada, como isso acaba fazendo parte do nosso dia-a-dia e, de repente, a imagem em movimento ou luminosa (porque tem muito isso, de como o vídeo acaba sendo uma imagem que tem a luz por trás, mesmo que seja uma imagem estática). Neste sentido de proximidade com as pessoas, o vídeo acaba sendo muito poderoso na rotina das pessoas, pois tem haver com a nossa situação diária em frente a um computador ou *tablet*, celular, ou seja, essa luz que é projetada nos nossos olhos, que ilumina mesmo. Então, acho que por essas razões o vídeo acabou tornando-se mais familiar, quase banal na rotina de todos. E isso se torna também uma questão na hora de criar uma imagem.

Se eu penso em fazer vídeo, eu nunca penso como cineasta. Se não é esse o meu interesse ou foco, então que tipo de imagem em movimento poderia interessar? Pra mim essa é sempre uma questão: qual imagem colocar no mundo? É um drama, na verdade. Eu tenho muitas fotografias que não mostro por um tempo, que eu deixo guardadas até eu perceber se há um sentido em movê-las de volta para o mundo. Questões como: Será que essa é uma foto de viagem? Será que é um registro íntimo ou é uma foto de trabalho? O que define o que vai ser trabalho ou não? E, no fim, as deixo todas num limbo. Algumas saem dali, algumas não. Quando se trata de vídeo, talvez seja uma maneira diferente de pensar, talvez o interesse se volte mais para um modo de desacelerar um pouco o tempo, de estabelecer um tempo de percepção com as pessoas. Mesmo que a gente não consiga, é uma tentativa.

Em que medida esses atravessamentos entre a imagem movimento e fixa interferem na construção da imagem?

Não sei, eu acho que eu entendo como mais uma possibilidade, como mais um meio possível. E eu acho muito legal ter mais possiblidades, mesmo que seja a técnica mais prosaica possível, como utilizando *stop-motion* ou o xerox, isso é indiferente.

Mas o que te leva a fazer isso? Como no trabalho do gelo que tu fizeste as fotos e o vídeo, por exemplo.

Eu não sei se hoje eu mostraria exatamente daquele modo as fotos. Embora eu ache interessante mostrar a imagem estática junto com a imagem em movimento.

Como percebe o tempo no teu trabalho?

Eu acho que depende do trabalho, mas pra mim o vídeo nunca é para acelerar o tempo, disso eu tenho certeza. Pode ser no sentido de tentar “segurar” a percepção em um tempo mais lento, eu acho que isso sim é um interesse claro. Mas o tempo não está só no vídeo, aí está apenas uma noção de tempo, mas essa noção pode aparecer de outros modos, com outros conceitos também.

Como funciona o seu processo criativo antes da realização do trabalho? Você enxerga o trabalho como um todo ou a construção vai sendo realizada à medida que o trabalho vai se desenvolvendo?

Pois é, depende do trabalho. Tem trabalhos que eu consigo visualizar bem, e na hora de executar ele sofre modificações, porque na hora de fazer são outras questões que entram em jogo, como o material, a dimensão do espaço. E tem também uma questão de acaso. Pra mim a fotografia vem junto com essa noção. É interessante, porque eu acho que contrapõem o processo que eu tento puxar para o racional, mas não é só racional, talvez a fotografia tenha uma coisa de acontecer de me dispor a fazer e daqui a pouco, a minha sensação é que simplesmente acontece. E não sei se simplesmente acontece, mas é uma sensação, é como se fosse outro jeito de chegar ao trabalho. Eu acho que as escolhas são feitas na hora. Por exemplo, *Photo Color*, quando eu fui, não sabia que ia encontrar aquilo. Fui para aquela praia, que é um lugar que eu acho incrível, era inverno, não tinha ninguém. Se chama Coney Island, do lado de Nova York, é no Brooklyn, em uma parte mais afastada.

A solução e as decisões são muito imediatas com o que está acontecendo, tem que ser muito rápido e muda um pouco o processo de trabalho, se comparado ao de ateliê (sentada com um papel, planejando em uma maquete e pensando nas relações do espaço). Aparentemente, ao trabalhar no ateliê temos um controle maior, mas não sei se é verdade, a sensação é que é diferente, mas não sei se é diferente mesmo. A sensação que eu tenho é que veio por outro lado; eu começei a perceber a diferença dos trabalhos que saem do ateliê, do trabalho que foi feito no ateliê, e do trabalho feito ao longo de uma viagem em que tive uma relação com o lugar, e isso gera outras coisas que talvez não pensasse no ateliê do mesmo jeito. Então eu acho que isso acaba criando jeitos de se aproximar do trabalho de modos diferentes.

Esse trabalho realizado em Munique foi todo pensado lá, foi quase uma reação a viver lá e tentar entender como se davam as relações das pessoas com aquele lugar e ao que eu encontrava de material. O processo de trabalho é alterado pela minha situação também. Ao invés de estar no meu ateliê, em uma situação controlada fazendo uma maquete e pensando no espaço, eu estava em outro lugar, talvez sem tanta estrutura, apesar de que tinha um lugar para eu trabalhar, mas eu estava tentando reagir, o que acaba gerando caminhos que não são tão diferentes no fim. Mesmo trabalhos bem diferentes eu acho que todos têm uma relação mais ou menos próxima.

Teus trabalhos possuem uma ligação entre si, então?

Eu acho que sim. Parece meio radical dizer isso, mas eu acho que sim. Não é óbvio no meu trabalho. Na época da graduação, eu estava lendo alguns textos do Paul Klee, ele escrevia criando esquemas para entender a arte, a natureza, e eu comecei a fazer isso também para entender o meu processo de trabalho e tentar esquematizar visualmente. Pra mim, a forma de uma espiral seria, mais ou menos, o que poderia explicar isso. A gente está sempre girando em torno de um espiral no espaço não só linear, se aproximando e se afastando de questões que às vezes não são tão claras, mas estão sempre ali, como que um campo gravitacional, mesmo que sejam muito diferentes.

Então, em última instância eu acho que sim (que as obras têm uma relação mais ou menos próxima), é um jeito de entender o mundo, e eu acho que a gente é muito questionada na questão de mercado, porque um artista que faz a mesma coisa, ele parece que encontrou o estilo muito cedo e isso é bom, é seguro para o mercado, para os colecionadores, e isso funciona para algumas pessoas, mas pra mim, que trabalho desse jeito meio caótico, embora não pareça caótico, talvez o livro do sertão seja um pouco assim, um híbrido entre um livro de geografia e a história de um artista, pra mim ele é tudo isso. Torna um livro sem lugar, ele não é fácil de classificar, nem sei qual é o público dele, na verdade. No fim das contas, talvez tenha um custo alto trabalhar desse jeito, ou não.

Quando você vai expor o seu trabalho, como ocorre o planejamento das obras no espaço?

Eu faço maquete. Na verdade, pra mim é um jeito de pensar. Tem a história do cubo branco, de trabalhar no cubo branco, talvez seja o jeito que eu penso o trabalho no mundo. Eu faço uma maquete para entender a proporção, especialmente se é a primeira vez que eu vou mostrar um trabalho. Ele tem que dar conta do espaço geral, exceto quando é um ensaio fotográfico que a foto está resolvida dentro de si mesma, nesse momento talvez, não precise ter essa relação com o espaço. Por exemplo, o trabalho da 8ª Bienal do Mercosul, eu fiz a maquete e acho que o tamanho e a proporção dos trabalhos eu fui tendo certeza a partir da maquete.

Como é o diálogo com os curadores com quem já trabalhaste?

É difícil falar da questão com o curador, porque depende de cada curador. Depende tanto, tem alguns que deixam fazer de modo mais livre, outros querem participar. É difícil dizer de um jeito único. Como o trabalho do artista é um trabalho solitário é legal poder trocar com alguém, seja com o curador ou outro artista. Então, sempre que houver a possibilidade de troca, ela é bem vinda.

Como você sente a sua relação com o mercado de arte?

Eu tenho galeria aqui em Porto Alegre, e agora ela abriu em São Paulo, então eu estou inserida no mercado. Pra mim, o mercado não é o mais importante, quer dizer, eu não trabalho para o mercado. O mais importante é o que vai ser desenvolvido entre um trabalho e outro, entre um projeto e outro. Essa última exposição que eu fiz na galeria eu não tinha certeza se era uma exposição que deveria ser feita em uma galeria. Eu acho que eram trabalhos que tinham certa densidade que não necessariamente era ideal para uma galeria. Ao mesmo tempo, as galerias fora do país, em Nova York, por exemplo, fazem exposições que são melhores que exposições de museu, mesmo que seja um trabalho que nem esteja à venda, de coleção particular. Então, qual mercado a gente tá falando? Eu não vejo problema nenhum trabalhar com galeria, eu não trabalho para o mercado, mas eu estou nesse mercado de algum modo, eu acho que as galerias podem fazer exposições que vão além de exposições para vender o trabalho do artista. Na verdade, isso é fundamental pra galeria e para o meio das artes.

Quais são as tuas principais referências no campo das artes visuais atualmente?

Tem um livro do Ditarrot, *Diários*, são os cadernos dele, outro que é mais teórico, escrito por uma mulher, chamado *O sistema que nós amamos*, falando da arte conceitual, mas é interessante porque é uma mulher falando da arte conceitual e começa falando de um trabalho de uma artista mulher também, e daí ela vai falar de estruturalismo, enfim. O Luigi Ghirri, que fez uma exposição aqui, agora. Quando eu conheci o trabalho dele eu pensei que ele era uma referência que eu não sabia. Ele é um fotógrafo impressionante. O meio dele é só fotografia. O Fischli and Weiss, quando eu estou desanimada para trabalhar, eu penso neles eu tenho vontade de trabalhar, então eu acho que eles são, talvez, a referência máxima. Embora

não tenha tanto a ver o meu trabalho. O David Weiss já morreu. Eles trabalhavam juntos e o todo o trabalho é tão variado. Pode ser só fotografia de melhor tipo ou pode ser uma cena de uma maquete feita de salsicha ou uma *performance*, tanto faz. Isso me interessa muito, o jeito como eles vão se aproximando e se apropriando de coisas que aparentemente não tem nada a ver uma da outra, talvez não tenham. E tem uma coisa da diversão, tu vê que eles faziam aquilo com muita paixão, isso me anima muito. O Iran do Espírito Santo é um artista que eu adoro, não por identificação, mas porque eu adoro, eu acho que muitas vezes o trabalho está sob o controle demais, mas ele é muito bom.

Você busca outras áreas do conhecimento para inspiração?

Uma coisa que eu adoro atualmente é geografia. E eu acho incrível, talvez por ser tão descritivo, eu começo a achar uma beleza. Eu acho que o livro do sertão tem a ver com isso também, tem uma atração por uma área mais científica, o texto sobre o Giordano Bruno, sobre como ele via as concepções de mundo até ali, ele analisava e criava a concepção de mundo dele. Isso é fundamental, em algum momento foi mais que agora. Tem várias áreas na verdade, mas eu acho que eu tendo a me interessar mais por áreas que tem mais a ver com a ciência ou que falam de lugar.

Como você sente o retorno das pessoas em relação a sua obra?

É muito pouco. Em geral as pessoas comentam um pouco. Talvez elas falem mais entre elas do trabalho, mas para o artista é muito pouco. Sinto um pouco de falta, até de ser questionada, e é uma coisa meio cultural nossa. Acho que é muito do Brasil, porque expondo trabalhos na Alemanha eu me lembro das pessoas me questionarem, e é legal porque tu começas a pensar de fato em outras formas que o trabalho poderia tomar. Eu queria que as pessoas tivessem mais embate. Isso é legal na academia porque acaba sendo um lugar de troca e questionamento, mas eu queria que tivesse esse ambiente fora também. É como se fosse um jogo silencioso.

No que está trabalhando agora?

Agora eu voltei para o trabalho que eu comecei quando eu fui para Londres, com a bolsa Iberê Camargo, em 2012. Eu fiz uma pesquisa, juntei material, e não necessariamente precisava

terminar o trabalho. Agora eu estou voltando para esse material, eu quero concluir, é uma das minhas metas do semestre.

E tu já pensaste em qual suporte desenvolverá esse trabalho?

É quase todo só vídeo. Eu comecei a desenvolver o trabalho sobre os Alpes e no meio da pesquisa descobri um lugar em Londres que se chamava *Beckton Alps*, uma montanha criada com sobras de uma indústria de gás. Antes de descobrirem o gás natural, lá tinha fábrica de gás, e gerava muito lixo. Depois que a indústria terminou, foi criada essa montanha e o lugar ficou meio esquecido e ali foi onde o Kubrick filmou *Nascido para matar*.

Quando eu descobri a história da montanha e surgiu a oportunidade da bolsa Iberê Camargo, eu mandei o projeto e eles me escolheram, então eu fiz várias visitas ao lugar, eu tenho bastante material e não tive tempo para finalizar. Agora quero voltar a trabalhar nisso porque eu acho que tem o outro lado, como se fosse o avesso dos Alpes, com uma paisagem que beira a perfeição, romântico, idílico, quase artificial de tão deslumbrante, e essa não, já é uma paisagem pós-industrial, meio ao contrário. Uma paisagem esquecida porque era uma região que eles não queriam. Antes era uma fábrica que queriam esquecer porque sujava muito e depois se tornou em um lixo que querem ignorar. É uma história sobre o esquecimento.

II encontro - 18 de abril de 2014

Por que o *Photo Color* fala sobre o aparecimento e desaparecimento da imagem?

Eu comentei na semana passada que pra mim tem a ver com foto. Mesmo que seja redundante, por ser um quiosque de fotografia. A projeção da luz causa sombras que aparecem e desaparecem e dão movimento também para o vídeo, senão ele seria uma imagem totalmente parada. Talvez eu esteja ainda contaminada com o trabalho *Cidade sem sombras*, mas tem também o trabalho novo, que são as reproduções das imagens do Rugendas, a cópia da cópia, da imagem anterior, quase desaparecendo.

A questão do aparecimento e do desaparecimento tem se tornado um tema central?

Eu acho que sim. Eu acho que de vários jeitos, no trabalho dos Alpes também há o aparecimento e desaparecimento, mas tem a questão da memória também, um apagamento, uma memória esquecida ou reforçada para ser apagada. Eu acho que são questões bem importantes pra mim.

Quando eu vou escrever um texto, eu falo de representação, coisas ligadas à representação, como uma reação das coisas que eu encontro no mundo. Às vezes a gente fica com uma ideia, mas não é o ponto preciso, talvez seja a minha ideia de representação o fundamental no trabalho. A questão que eu falo de representação é que assim eu estou lidando com uma paisagem, mas é uma paisagem dentro de um contexto que já está representada. Por exemplo, o trabalho dos Alpes, que eu vou até aquela paisagem. O vídeo dos Alpes, eu acho que ele é totalmente sobre representação, sobre o jeito de tentar dar conta daquela paisagem de algum modo. Mesmo quando é representação, a questão do que aparece e desaparece, o que se perde da referência original, isso é muito importante. Eu fico lembrando os trabalhos um pouco mais antigos com mapas, letras e sempre tem alguma coisa assim, como se pudesse dar um giro na percepção de como tu vê o contexto e perceber de outro jeito. Ainda é aquilo, mas já está um pouquinho deslocado de como a gente está acostumado a ver.

Tu partes dos conceitos para realizar o trabalho ou eles aparecem ao longo do processo?

Os meus trabalhos são totalmente variados e tinha uma época que isso me perturbava muito, porque as pessoas me cobravam qual era a conexão. E eu acho que a partir disso eu comecei a construir o discurso tentando observar. O mestrado foi um momento importante para colocar na mesa e ver o que tem relação, como os grupos de trabalho, aparentemente diferentes se conectam. E, no fundo, eu vejo essa conexão, talvez seja daí que venha o discurso e o conceito. Vem do trabalho. Se eu fosse me prender ao conceito, eu não teria feito. Pra mim a diversidade ajuda a entender esses conceitos que volta e meia estão ali. E pra mim foi curioso fazer o projeto do sertão, que embora tenha uma motivação pessoal e o interesse pelo Brasil, eu não sabia. Tinha algo que era meio desaparecido, e em outro momento ele passa a ser mapeado e volta a aparecer, mas depois a gente volta a esquecer dessa região inteira do país.

Na questão do aparecimento e desaparecimento há uma relação muito forte com a fotografia e o vídeo, não achas?

Eu acho, sim. O vídeo acaba sendo isso pra mim atualmente. No período em que eu fiquei trabalhando com o livro *Como se faz um deserto,* fui encontrando e lendo muitos relatos de viajantes que vieram pro Brasil e começaram a criar o que era a imagem do Brasil para os estrangeiros.

No vídeo (realizado a partir das imagens do Rugendas), cada frame é a cópia da cópia da cópia da imagem anterior, então é uma sequência de cópias.

Eu estou lendo um livro muito bonito, chamado o *Brasil não é longe daqui,* que fala de como a imagem do Brasil, esse lugar tropical idealizado, se construiu a partir desses relatos que eram levados de volta para a Europa. E quando alguns viajantes vieram até o Brasil se decepcionavam porque não acharam a Amazônia tão deslumbrante, pois os relatos eram mais impressionantes que o próprio lugar. Nesse ponto eu acho que tem uma questão do que é a representação do lugar, do Brasil que era esses estrangeiros levavam em relatos ou imagens (desenhos), de um Brasil que ninguém sabia o que era de fato, então pra mim tem muito disso, de um lugar que é uma representação mais próxima da realidade, mas não é a realidade, o que gera certa ficção. São coisas que eu estava pensando na época.

No vídeo do gelo também tem a questão do desaparecimento.

Qual é a câmera que tu estas usando, atualmente?

Eu uso a 5D da Canon e algumas fotos do sertão são com uma pequena da Sony, é variado. Eu usei as duas câmeras no trabalho, porque a câmera pequena não chama atenção. E o Photocolor eu não lembro, mas foi com uma câmera mais simples.

Tu achas que o fato de podermos carregar em uma mesma câmera fotografia e vídeo, isso de alguma forma, possibilitou a entrada do vídeo no teu trabalho?

Com certeza influencia para possibilitar ter essa escolha na hora. Talvez hoje eu tivesse uma filmadora. Na verdade eu gostaria de ter uma câmera só para filmar.

De algum modo, sempre houve experimentação com todos os meios na arte, a foto com vídeo, com *stop motion*, o que é nova é a relação com a imagem, acho que tem um sentido do novo

que se dá, das pessoas se relacionando com a imagem de outro jeito, de tu poderes produzir algo que está tudo concentrado em um equipamento, então eu acho que gera outro modo de formação da imagem. Pra mim, com certeza. Eu não sei se eu faria vídeo se inicialmente eu tivesse que levar uma câmera fotográfica, mais uma filmadora. Muitas vezes a escolha do suporte só é possível porque eu estou com o equipamento na mão. Então a questão do que é novo tem que ser mais cuidado, porque o experimentalismo sempre houve com os meios, mas eu acho que existe uma proximidade, de termos as duas coisas acopladas em um mesmo equipamento.

Esse acontecimento (com relação ao equipamento) não é tão revolucionário, mas pode ser profundamente transformador. Não é um novo momento, como se a gente estivesse avançando, mas eu acho que muda radicalmente o modo de trabalhar. Talvez essa mudança aconteça no nível mais sutil e possa gerar consequências, talvez bem óbvias pra quem está um pouco de fora do processo de trabalho.

Pensar o tempo em relação à fotografia eu acho que sempre aconteceu, até porque no início da fotografia ela tinha que acontecer em um tempo muito longo, talvez fosse o contrário do que acontece hoje. Para uma pessoa fazer uma foto ela tinha que ficar 10 minutos, 20 minutos expondo o negativo para depois ter uma imagem congelada desse tempo estendido. Mas, por outro lado, a técnica possibilita uma grande quantidade de imagens e a facilidade de produzi-las. Eu fico pensando, quem não tem uma câmera (com foto e vídeo) tem um celular, um *tablet*, que te possibilita fazer vídeo também, se tu quiseres. O que quer dizer que a gente não é só tomada fotográfica, como, também, de imagem em movimento. Existe um apelo muito grande e eu não sei até que ponto a gente não responde a esse apelo. É um excesso de imagem em movimento. Eu fico me lembrando da *Time Square*, em Nova York, é um excesso de telas em full HD e muitos filmes, anos atrás não tinha tanta imagem em movimento, quer dizer, de algum modo a relação de todo mundo com a imagem mudou. E é claro que isso tem que aparecer para o artista. Como isso se dá eu acho que tem a ver com a tua pesquisa, por onde essas relações acontecem e como o artista pode fazer diferença nisso? É uma pergunta que eu não sei responder porque é um mundo de imagem, literalmente, de todos os tipos, fotográfica, imagem em movimento, e o que a gente faz para as pessoas prestarem atenção ou pensarem diferente a imagem que ela está vendo sempre?

Fazer foto tem um lado meio perturbador porque é mais imagem que tu estás fazendo, talvez parecida com a de outra pessoa. Nem é essa questão de originalidade, mas de qual o sentido de mais imagem, de colocar mais imagem no mundo, e a gente nem dá conta dessa quantidade de imagens produzidas.

Outro dia eu tava vendo, eu não me lembro se era o Rem Koolhaas ou o Gerhard Richter, eu me lembro que ele falava que de como mudou a relação das pessoas com as imagens, porque antigamente, no século XVIII, o número de imagens que uma pessoa via na vida, talvez fosse umas 50, e hoje, talvez, tu vejas 50 em meia hora, é um absurdo a quantidade de referência que a gente acaba tendo hoje. E qual é o sentido da gente produzir tanta imagem? Embora seja uma pergunta quase perigosa de fazer, pois talvez leve a uma não ação, também não é essa a ideia.

Eu trabalho com imagem, por mais que eu tenha feito as letras do *Tacuarembó*, eu quero que elas desapareçam no mato. Isso também tem a ver com o desaparecimento. No final tinha que virar uma imagem, a minha linguagem é imagem por mais que eu fique questionando, qual o sentido de fazer imagem.

Eu falo isso pensando, por exemplo, o trabalho da Lúcia Koch. Ela trabalha mais com arquitetura e luz e claro que o trabalho vira imagem, mas o trabalho é no lugar, tem uma relação muita específica com o lugar. Eu acho que quando eu vejo os meus trabalhos, a minha questão ainda é a imagem, quando eu falo de representação eu ainda estou lidando com a imagem.

No trabalho *Cidade sem sombras*, que são fotos e vídeo, eu não imaginei que eu ia fazer aquilo, são meios de chegar, como se tu chegasse em casa por um caminho ou por outro. Eu não sei te explicar como isso acontece. No *stop motion* que tem as imagens do Rugendas, eu pensei que o resultado ia ser outro, pré-imaginei que o resultado poderia ser outro. Esse das fotos eu acho que tem um tanto te acaso, as decisões na hora, era impossível prever, mas tem a ver com isso, de trabalhar em um lugar imprevisível, isso que é legal também. Acho que no ateliê, o que a gente acaba fazendo é controlar a situação, prever a luz, prever o que tu pode fazer de ação, nesse sentido é bem mais controlado.

Como é que funciona a tua disciplina em relação ao teu trabalho, há uma rotina diária?

Eu acho que muda de tempo em tempo, se eu estou aqui em Porto Alegre é trabalho de ateliê, eu tento ser disciplina, mas eu não tenho muito. Algumas semanas eu venho todos os dias no mesmo horário, mas em outra semana eu venho só no final do dia para arrumar tudo, isso não quer dizer que a gente não esteja trabalhando, eu acho que isso que é o curioso.

Eu tenho, por exemplo, amigos pintores e vejo que a disciplina de pintor é realmente de cumprir hora, mesmo que tu não faças nada, tu tens que estar lá naquele horário porque o trabalho só acontece ali. Tem épocas que eu sou bem disciplinada, mesmo que eu não esteja trabalhando muito, eu tenho um caderno e escrevo ou fico fazendo projetos ou revendo coisas que eu podia fazer ou fico lendo.

Quando a gente fala sobre trabalhar, não é uma fábrica de produção, pois se eu estou viajando eu continuo trabalhando, só que é menos disciplinado ainda, é conhecendo coisas, ou indo a um antiquário, ou tentando entender a cidade.

Quando eu estou trabalhando fora do ateliê, dificilmente é fora em algum lugar de Porto Alegre, quando eu estou aqui eu fico mais fechada em ateliê, casa, mas são caminhos diferentes que levam a resultados próximos, mas por meios diferentes. Tem épocas que o trabalho coloca disciplina, tem trabalhos que te impõem uma rotina, uma dedicação, um tempo maior.

Outra questão que me chamou atenção é o som dos vídeos, como acontece esse processo?

Eu tenho pensando muito sobre isso. Pra mim essas imagens (do *Cidade sem sombras*, do *Rugendas*) eram muito próximas da fotografia, e esses trabalhos eu já imaginei sem som, até tem um som original, mas eu achei melhor não colocar, porque ele não acrescentava em nada o que eu queria falar ou mostrar, então eu achei que era ruído mesmo. No caso do trabalho dos Alpes é uma questão um pouco mais delicada, porque eu ainda penso inclusive em fazer um som para o vídeo, é um assunto em andamento. Sabe qual a impressão que tenho? A minha aproximação ao vídeo, ela se dá como se começasse do estágio zero, com a animação, vídeo sem movimento, é como se fosse o passo a passo. O elemento som, ele entrou, por exemplo, no trabalho da Bienal, com o mapa que derrete e no fim eu até editei uma versão com uma música que eu fiz em parceria com um músico.

Nesse trabalho da Bienal, tu produziste o vídeo pensando no som?

Eu o pensei sem som, na verdade. E na montagem do trabalho, eu comecei a trabalhar com o músico Leonardo Boff, para a trilha do vídeo. Eram dois trabalhos com títulos diferentes, e eu acho que eles são irmãos quase siameses, no fim acabaram se aproximando um do outro. Mas esse trabalho eu não fiz pensando em trilha sonora.

Tu já produziste algum vídeo a partir do som?

No vídeo dos Alpes eu editei o som todo, eu fiz captação de som, coloquei som em cima e depois eu parei de usar o som. Depende muito da situação. Se numa situação de exposição o que importa pra mim é a ação de cortar a montanha, é uma questão mais gráfica, para ver o que aconteceu dentro daquela ação. Por isso, eu não acho tão fundamental o som. Agora, se for uma situação que a única sala, o único trabalho que está ali é ele, daí eu gostaria que tivesse um som, só do papel sendo cortado, então nesse vídeo dos Alpes, eu ainda quero mexer.

O silêncio acaba sendo um som fundamental no teu trabalho?

Sem dúvida. Às vezes silêncio é fundamental e às vezes o som ajuda a gente aguentar uma imagem 20 minutos, parada ou lenta. O som ameniza, ele dá uma quebrada.
Eu observo como um processo lento de construção das coisas, e não tenho pressa de chegar a lugar nenhum. Eu não quero fazer cinema, mas quero trabalhar com foto, desfazer todo o filme e pintar frame a frame, depois montar o vídeo que parece foto, enfim. Eu acho que eu estou sempre no estágio pré-vídeo.

Eu vejo que falas que tu não queres fazer cinema, mas tu achas que o vídeo parte do cinema?

Eu acho que para alguns artistas sim. Por exemplo, o Steve Mcqueen, que foi fazer cinema depois. Ele fazia uns vídeos bastante voltados à vídeoarte, inclusive. Eu acho que tem artistas que se colocam mais na posição de diretor desde o inicio, que não vão pegar na câmera, não vão editar, que está mais voltado em dirigir o processo. É nesse sentido que eu acho que se parece com cinema. Eu não sei o resultado, mas eu acho que é o modo de trabalhar.

O Cao Guimarães, por exemplo, faz muito vídeo que é vídeoarte, mas em algum momento vira cinema, eu acho que ele está sempre no limiar entre o vídeo e o cinema. Talvez eu só não me sinta com propriedade nenhuma para fazer isso, não hoje. É como se existisse o nível vídeo e eu estivesse experimentando outras coisas, experimentando o movimento, a imagem se transformando, isso me interessa.

Como o tempo aparece no seu trabalho?

Lembro que você me perguntou algo parecido lá nas nossas conversas no ateliê, e fiquei dias pensando nisso. Não sei se sei responder, mas gosto de pensar nesta tua colocação. Talvez eu veja com clareza a resposta quando me fixo em alguns trabalhos, em um grupo de trabalhos. Mas não é algo que eu pense previamente, ou durante o processo de trabalho. (Talvez pensar em 'tempo' seja algo mais presente na minha vida pessoal do que eu possa imaginar relacionada aos meus trabalhos), mas os trabalhos que são relacionados com vídeo e fotografia, acho que se aproximam de uma reflexão sobre o tempo - assim como a imagem no tempo, ou a percepção de quem observa o trabalho ao longo do tempo. Em trabalhos como *Photo Color*, ou nos vídeos de *Cidade sem sombras*, a imagem em movimento alongada no tempo é algo que percebo como fundamental.

E agora escrevendo este texto pra você lembrei de trabalhos anteriores, que nem tinham relação com fotografia, onde havia uma intenção de mostrar o tempo através de imagem - como trabalhos onde o mapa das estrelas aparece, e mapas celestes são sempre uma marcação do tempo numa dimensão gráfica (já que a configuração da posição das estrelas demonstra um momento específico no tempo, podendo ser pensando, talvez, num mapa de um tempo específico plasmado em imagem gráfica).

III encontro - 6 de agosto de 2014

Gostaria de entender melhor a origem da série *Cidade sem sombras.*

O pessoal do Instituto Moreira Salles tem um blog de fotografia onde convidam artistas para fazer ensaios e me convidaram. Eu já estava pensando em fazer esse trabalho, então aproveitei a ocasião para colocar em prática. E foi a primeira vez que eu fiz um ensaio encomendado. Eu

pensei “como eu vou fazer um ensaio? Eu não sou fotógrafa e é um blog para fotógrafos”, eu achei um pouco estranho, mas ao mesmo tempo um desafio legal. Eu estava lendo sobre a história de Nova York, no livro *Nova York delirante*, do arquiteto Rem Koolhaas, é um livro que eu amo, e volta e meia eu releio. E ele fala muito sobre a história de Nova York e está sempre relacionada com essa ilha Coney Island, que hoje em dia ela nem é uma ilha, ela foi incorporada ao Brooklyn, e é onde eu fiz o *Photocolor*. Então na verdade é um lugar que pra mim é importante no imaginário, em termos de imagem.

E como surgiu o título?

Lendo esse livro sobre Nova York, ele comenta sobre a origem do lugar. Que os índios da região, originais de Coney Island, o nome que eles davam para a região era lugar sem sombra. E pra mim fazia muito sentido, eu acho extremamente irônico porque anos depois é o lugar que, no texto do Koolhaas, ele comenta de outro jeito, porque era um lugar que tinha tanta luz porque era um parque de diversões, e para os nova-iorquinos era um lugar deslumbrante pelo excesso de luz, de letreiros, um lugar totalmente artificial. Pra mim isso fazia algum sentido que de fato ele virou um lugar sem sombra, que o excesso de luz não deixava projetar nada de sombra e virou um ambiente totalmente artificial. E hoje ele está totalmente decadente, é outro lado. Cada vez que eu vou até lá, ele nunca está igual ao ano anterior. Eu não vou todos os anos, mas cada vez que eu fui nunca estava igual à vez anterior. É um lugar que tem um processo de renovação e destruição muito acelerado. Por exemplo, no lugar onde eu fiz *Photo Color*, quando voltei dois anos depois, já não existia mais. Ele só abre no verão, é na beira do mar e são diversos parques de diversão. Ele é um lugar que concentra esse processo acelerado de renovação e destruição em um mesmo lugar. E o processo de fazer fotografia tem um pouco a ver com o acaso, das decisões que tu toma na hora, de aproveitar o momento. Tinha uma neblina que eu nunca tinha visto na minha vida, totalmente fechado que eu não conseguia ver a 50 metros na minha frente e totalmente vazio. Estava lotado de policiais, que é um lugar relativamente perigoso, porque não tinha visibilidade nenhuma. Era um dia estranho, então boa parte das fotos do *Cidade sem sombras* foi feito nesse dia.

Não foi um trabalho realizado apenas em Coney Island, certo?

Exato. Tem outras imagens em Manhattan. É como se um lugar fosse o espelho do outro. Muitas coisas que aconteciam em Manhattan eram espelhadas ao que acontecia em Coney

Island. Então pra mim, entender Manhattan tinha muita relação em entender Coney Island. É muito por essas aproximações. Eu não acho que de modo algum, nem as fotos de Coney Island, nem as de Manhattan são para ser ilustrativas e visualmente e visualmente era a questão do aparecimento e do desaparecimento da imagem, como de repente no meio da nuvem ou neblina, aparece um prédio. E o ensaio que eu fiz para esse blog do Instituto Moreira Salles, tinha uma sequência de imagens e ele era visto como uma imagem após a outra, numa ordem determinada, ou seja, ele tinha uma narrativa. E se eu fosse mostrar eu não mostraria naquela sequência. Acho que aquilo funcionou naquele meio daquele jeito.

Quantas vezes *Cidade sem sombras* foi exposto?

Só uma vez, e só uma parte do trabalho, na exposição *Campo Magnético*, na Ecarta, em 2013. Eram três fotos e um vídeo. E o *Together* foi mostrado em outra exposição que era sobre futebol e foi uma exposição itinerante.

O parque de diversões é ativo no verão ou ele se transformou em ruínas?

Eles funcionam somente durante o verão, então quando eu fui era quase verão, era como se fosse véspera de reabertura dos parques. Então tem umas imagens de pessoas que estão testando um brinquedo novo.

A ideia do abandono estava presente na tua intenção ao produzir as imagens?

Acho que sim, sempre. É ruína, mas não quer dizer, que seja uma ruína de fato, mas ele parece muito ruína pela situação da artificialidade que vira quase descartável mesmo sendo novo. E pelo fato das coisas desaparecerem, cada sequência de pouco anos, acho que fica mais evidente essa ideia de ruína, mesmo. O fato do *Photocolor* no ano seguinte não estar mais lá, de algum modo vira (não que seja meu interesse quando estava lá), mas vira quase um registro de uma época de uma coisa que é tão descartável que daqui a dois anos já não está mais. Tem uma questão de passagem do tempo, mesmo. E falar em ruína tem a ver com isso, só que é a marca no lugar. Mas o fato de estar vazio é fundamental, a sensação de vazio. Naquele momento eu precisava falar desse do desaparecimento, como se as coisas ganhassem um véu de repente para se distanciar da realidade, aí de repente eu encontro a neblina e o resto é acaso.

Entrevista por e-mail - 9 de agosto de 2014

Como surgiu a ideia para a realização do trabalho *Geografia*?

O trabalho Geografia foi pensado junto com uma série de trabalhos (que chamo *Tratado de Limites*) que fiz para a 8. Bienal do Mercosul. A proposta da curadora Aracy Amaral era cada artista da sua mostra (que ficava no MARGS) fizesse uma viagem para uma parte do estado. Ela pensou em 3 divisões: cânions, pampas e missões. Eu optei por viajar pelos pampas, especialmente porque lidava com uma extensão de paisagem, um certo vazio, que me atraiu – enquanto as missões acabava lidando com questões arquitetônicas e religiosas, e os cânions com uma paisagem de uma natureza mais impactante de imediato.

Durante a viagem pelos pampas (foram várias viagens, mas agora comento da primeira delas, quando defini o que seria o meu projeto), ficou muito marcada a impressão de que naquela região as fronteiras políticas pareciam totalmente sem sentido – era como se a extensão dos pampas se impusesse de modo mais pertinente do que qualquer tratado político de definição de fronteiras. Assim, as fronteiras que me pareceram pertinentes foram aquelas determinadas por questões geográficas mesmo, como as fronteiras desenhadas por rios (como acontece em várias partes dos contornos do estado do Rio Grande do Sul, por exemplo).

Foi lendo alguns tratados de definição de fronteira do sul do Brasil que pensei no título de todo o projeto, *Tratado de Limites*. Estes textos foram muito importantes para eu pensar todos os trabalhos da série. Em algum destes textos, descrevendo as mudanças, avanços e recuos de fronteiras, fica evidente que onde havia rios, por exemplo, que dividiam regiões, ali se determinava a definição de fronteira. Ou seja, há em alguns lugares ou regiões definições fronteiriças que são determinadas por questões antes geográficas do que políticas (estas que se definem muitas vezes por negociações políticas ou guerras). Este tipo de fronteira, sendo definida por traços geográficos da região, me pareceu ser o único tipo de fronteira de fato pertinente.

Outro dado importante foi saber que toda a região que hoje conhecemos como pampas (entre Brasil, Argentina, Uruguai) já foi um mar, um oceano há milhares de anos atrás. Esse é um dado importante, em especial porque a extensão da região me fez lembrar a extensão de um

mar sem fim, com ondulações que se repetiam numa paisagem relativamente repetitiva e aparentemente infinita.

O trabalho *Geografia* foi pensado a partir de um trecho do mapa da Baía del Plata – região onde os rios definem fronteiras – e este mapa foi então feito em gelo. A escolha do material tinha relação com o fato do gelo ser um material que muda de forma rapidamente, o que faria o mapa e as fronteiras deste mapa representado desaparecerem.

Como foi o processo para a realização do trabalho *Geografia*? Como chegou ao vídeo?

O processo de realização do vídeo foi feito a partir de registros fotográficos do derretimento do gelo, para em seguida reunir todas as imagens no vídeo *stop motion.* Era importante que esse processo de derretimento / desconstrução da forma, da imagem, se desse nas duas direções: desaparecendo e se construindo, num processo sem fim de formação/deformação.

O outro trabalho que fazia parte de *Tratado de Limites* e que aos poucos foi incorporado ao vídeo *Geografia* foi o trabalho de som *Paisagem com Ondas*. Eles foram mostrados lado a lado, e depois desta exposição comecei a mostrar os dois sempre juntos.

Outro elemento importante era o vento nessa região. Pensei nisso durante a viagem pelos pampas, e mesmo antes disso, por referências familiares e da literatura, o vento e os pampas estavam sempre associados de um algum modo. Então convidei um músico para fazer este trabalho comigo. Mostrei para ele alguns desenhos de ondulações que eram baseados em ângulos de 30 graus (em referência ao paralelo 30, onde essa região se situa), e conversamos muito sobre o que imaginava do trabalho sonoro. *Paisagem com ondas* tem uma estrutura de desconstrução de simulações de sons do vento, e também de notas de uma música gauchesca (do Negro da Gaita). Essas notas da música mais os sons de vento aos poucos são desconstruídos, desfeitos.

APÊNDICE II

ENTREVISTA COM PATRICIA GOUVÊA

*****Entrevista realizada em 16 de maio de 2014.**

Gostaria de saber um pouco sobre a tua trajetória. Como foi o teu processo ao sair do curso de comunicação até chegar ao mestrado nas artes visuais?

Eu fiz faculdade de comunicação como uma opção, mas eu não tinha muita certeza, pois o que eu realmente queria fazer era cinema, só que eu fui pouco ousada na época, porque era uma época horrível, a Embrafilme tinha fechado, não tinha mercado de trabalho, e eu fiquei pensando que se eu fizesse essa faculdade, que sempre foi minha grande paixão, cinema e imagem em movimento, como eu iria viver? Na hora do vestibular da UFF, eu não fui fazer a prova, que era pra cinema. Então eu sou uma cineasta frustrada. Mas eu não sei se o que me interessava era o cinema (longa metragem) ou a pesquisa com a imagem em movimento. Quando eu era criança, minha primeira memória, quando tinha uns 11 ou 12 anos, era estar filmando tudo com uma VHS daquelas enormes. Eu ia para todos os lugares filmando e editava na própria câmera e fazia curtas metragens das coisas do meu cotidiano, tipo campeonato de surf, espetáculo de dança, as coisas que aconteciam na minha vida. Mas no fim eu não fiz o que deveria ter feito e acabei indo para a comunicação. Logo no início, no primeiro período, fazendo um curso de fotografia com Walter Firmo numa extinta escola aqui no Rio de Janeiro, a *Fotoriografia*, eu conheci uma galera com que eu me encontrei na vida, e depois virou um grupo chamado *Foto In Cena*, que fez um evento durante alguns anos na casa dos arquitetos do Brasil, na Praça Tirantes. Na época, a praça era um lugar muito decadente, um lugar muito curioso porque tinha um circuito da prostituição, e era uma casa bem antiga, as pessoas chegavam para o evento e as prostitutas todas lá embaixo, era uma coisa bem *underground*. E esse evento era de projeção de ensaios, eram sempre três fotógrafos convidados e um novato. Era a gente que ajudava na produção. Nos intervalos tinham DJs, tinha poesia, enfim, era uma coisa bem *underground* que marcou uma época. Então, ali foi como uma escola onde conheci pessoas importantes do Rio e seus trabalhos. Essa galera fundou a agência *Foto In Cena*, que era nessa casa que nós estamos, era uma agência de fotografia e nós promovíamos *workshops* de fotografia com essas pessoas que eu tinha

conhecido, e com o dinheiro a gente comprava os móveis, ia montando o laboratório de fotografia. Depois esse grupo de dissolveu e, nesse mesmo lugar, a gente fundou o *Ateliê da Imagem*, onde eu trabalhei durante nove anos.

Então, na verdade, quando eu estava na faculdade e eu conheci essa galera, ali eu sabia que eu não iria ser jornalista, que apesar de gostar muito de escrever, que eu não iria fazer daquilo a minha profissão. E eu encontrei na fotografia uma forma de viver, de encontrar as pessoas, uma possibilidade de trabalhar. Depois fui selecionada para o curso Abril, de jornalismo em revista, em 1997, e eu estava terminando a faculdade. Conheci uma galera que até hoje são meus grandes amigos, conheci o Pio Figueiroa, Kiko Ferrite, vários fotógrafos, antropólogos também, que eram amigos desses meus amigos fotógrafos. Eu fui trabalhando em São Paulo, na Abril, durante uns seis meses e aqui já estava rolando o *Foto In Cena* e eu ficava entre lá e cá, aí eu acabei voltando para o Rio e fiquei como *freela* da editora Abril aqui, fazendo trabalho de tudo, de retrato e arquitetura principalmente, para várias revistas. Assim, eu fui levando alguns anos, a gente promovendo as coisas aqui, esses cursos, vida de iniciante, pegando qualquer trabalho, até que eu comecei a fazer meus primeiros trabalhos mais autorais, coisa que eu não mostrava para ninguém. O meu primeiro trabalho autoral foi o *Imagens Posteriores*, que virou livro só em 2012. Eu passei anos fazendo, porque, na verdade, me incomodava a questão teórica do instante. Naquela época, a fotografia era consagrada ao instante decisivo de Cartier-Bresson, era esse o ambiente e eu não me encontrava nele, apesar de fazer comercialmente um tipo de fotografia direta, não me interessava esse tipo de fotografia, não me dizia muita coisa. Nesse momento, eu comecei a pesquisar a relação do tempo, se era possível a gente trabalhar uma fotografia com tempo expandido, com outras modalidades de tempo que não esse do instante decisivo. Hoje em dia eu não tenho mais essa dificuldade com o instante decisivo, acho que eu me reconciliei, mas precisei fazer um percurso bem doido, até para me reconciliar com essa fotografia direita, que embora eu não pratique, existem alguns trabalhos que me interessam. Eu fui fazendo um percurso diferente, fui me aproximando das artes, comecei a fazer vários cursos e vendo trabalhos. Voltando um pouquinho no tempo, eu estava falando de quando eu tinha 11 anos e brincava com uma câmera VHS. A primeira vez que eu tive uma câmera fotográfica foi quando fui morar na Alemanha, com uns 17 anos. Fui estudar alemão, fiquei lá alguns meses, e como eu não podia levar a VHS porque era muito pesado, acho que os meus pais me deram a minha primeira câmera fotográfica, uma FM2. Eu viajei com essa FM2, e foi ali a minha entrada para a fotografia, eu também fui muito marcada pela experiência do trem que, até a Claudinha

(Claudia Linhares Sanz) fala no texto, foi algo que me marcou muito, porque você vê o mundo através de um recorte de uma janela em movimento, onde tudo se embaralha, as cores se embaralham, a paisagem se embaralha, então é uma coisa muito doida de você pensar o seu corpo em deslocamento. Essa experiência me marcou e ficou no meu subconsciente, e a resgatei com esse trabalho. Foi com essa primeira pesquisa com o trabalho *Imagens Posteriores* que eu comecei a analisar a fotografia expandida, onde não fosse tão importante a partida e a chegada, essa conformação da fotografia instantânea, mas essa passagem, o entre. Então, para fazer esse projeto, eu sempre fiz grandes trajetórias, grandes viagens de carro, de trem, de ônibus, navio, pelo Brasil e pela América Latina, também. Eu fiquei fazendo esse trabalho um tempo sem mostrar pra ninguém, e comecei a fazer os primeiros testes com a câmera em 1999, pensar em qual velocidade usar, era tudo em *slide*, ver como era o resultado. Ia para mesa de luz e ficava olhando, e esse trabalho tem uma relação muito grande com o cinema, porque tem dípticos, trípticos. Aí em 2002, já com o *Ateliê da Imagem*, fundado em 1999, o André Vilaron, que está em Brasília, faz parte desse pessoal e estava organizando uma turma com uns 50 brasileiros para ir nesse no *Encuentros Abiertos* de fotografia, em Buenos Aires, que acontece a cada dois anos. A mulher dele, a Sinara, ela estava no primeiro FotoRio como uma das mentoras, depois ela saiu e continuou o Guran. Ela estava organizando o pessoal para fazer leitura de portfólio lá, e eu nunca tinha feito leitura de portfólio na vida, na verdade, eu nunca tinha mostrado o meu trabalho pra ninguém, e o Vilaron insistiu muito para eu mostrar o meu trabalho, eu devo muito a ele. Naquela época era tudo com *slide*, então eu fiz um pequeno portfólio e levei. E para a minha surpresa o meu trabalho foi escolhido o melhor trabalho daquele festival, eu ganhei o melhor portfólio, isso era 2002, estava bem no início da série. Em 2004, eu fui convidada pelo festival para fazer uma exposição da Recoleta e depois vieram vários convites. Essa oportunidade foi bem importante porque me deu certa força para continuar na pesquisa, investir nessa minha vontade de seguir na fotografia como pesquisa, de buscar os limites da fotografia e não me acomodar muito no que é mais fácil. Eu fui abrindo outras pesquisas e eu fui fazendo. Por volta de 2004/05, o *Ateliê* estava crescendo muito, e eu tomei uma decisão. Eu não estava dando conta do *Ateliê* e do meu trabalho comercial com a Editora Abril, aí eu fiz uma opção por volta de 2004-05 que era abandonar a fotografia comercial para direcionar o tempo que me resta ao meu trabalho de pesquisa, aí eu não parei mais. Em 2009 eu fiz uma especialização em fotografia ligada às ciências sociais, mas foi bem legal para depois fazer o mestrado, e no mestrado que eu realmente sistematizei todas minhas leituras. Eu entrei na verdade com outro projeto, uma continuação da minha pesquisa de graduação, que era a

relação da fotografia com a arte contemporânea. Minha ideia era aprofundar essa pesquisa, mas o que eu queria fazer era isso que eu acabei fazendo (o trabalho *Imagens Posteriores*), mas como era uma coisa muito pessoal, a princípio eu não vi como um projeto, mas depois eu mudei. Eu tive a Katia Maciel como orientadora e coorientador o Antonio Fatorelli, que tinha sido meu professor na graduação, e os dois me deram a maior força, "você tem um trabalho e as suas indagações sobre o tempo que vem do seu trabalho, isso é o seu tema. Por que você vai falar de um tema mais distante?". Então, eu resolvi arriscar porque na verdade essa questão do tempo que veio desse trabalho *Imagens Posteriores*. Na verdade, ao longo desses anos eu fui percebendo que esse era o tema que me interessava. De certa forma os meus trabalhos sempre acabam voltando pra isso, pra essa reflexão, e o que me interessa em outros trabalhos, quando eu vou ver, é porque a questão está ali. Quando eu conheci os filmes da Agnès Varda eu pirei nas histórias pessoais do micro cinema, dos relatos biográficos ficcionais, e é muito interessante na história dela, porque ela vem da fotografia e passa pelo cinema e agora faz instalação. E eu resolvi que na verdade a minha dissertação de mestrado seria um trabalho sobre esse tema, e aí eu conheci o trabalho do Luis Alberto Oliveira. Ele fala muito sobre o tempo e essa questão da membrana me pareceu muito pertinente para pensar as imagens. E eu pretendo no doutorado aprofundar isso, continuar pesquisando. Até porque eu fechei esse projeto do *Imagens Posteriores* depois que eu consegui publicar o livro, fiquei cinco anos tentando publicá-lo.

Quando tu fizeste o mestrado?

Eu fiz do ano de 2006 a 2008 e o livro saiu em 2011. E era engraçado, porque quando eu fiz a pesquisa de mestrado, essa questão do tempo na fotografia não era algo muito falado no nosso meio, sobretudo era a questão do movimento e da luz, e agora (o tempo) parece ser "o tema". Aí tem a Claudinha (Claudia Linhares Sanz) e o Lissovsky, que falam muito bem e têm uma abordagem mais ligada à fotografia moderna, o Ronaldo Entler e várias pessoas bacanas. O que eu mais gostei quando eu publiquei o livro é que essa minha vontade inicial de escrever algo para os meus pares e não só para a academia ler, na verdade para qualquer pessoa ler, e se realizou porque várias pessoas começaram a ler e me mandaram mensagem, pessoas de áreas mais diversas me falaram: que bacana, gostei muito do seu livro.

E tu achas que o fato de estarmos vivendo um momento no qual a questão do tempo está sendo mais abordada teria relação com a mudança do analógico para o digital?

Eu acho que sim. Eu acho que essa questão o digital trouxe muito forte, principalmente quem tem essas câmeras profissionais que têm a possibilidade de filmar. E aí é engraçado porque quem não está acostumado com essa coisa do movimento, rolam várias nomenclaturas, não pode falar que é um filme, tem que falar que é um "vídeo multimídia". Eu acho que a galera da minha geração filma, fotografa, escreve, se produz, porque a gente já nasceu inserido em um contexto que se você não fizer tudo, você vai ficar pra trás, porque ninguém vai fazer por você. Você tem que escrever um texto sobre o seu trabalho, você tem que saber falar sobre o seu trabalho porque de repente você não vai ter um curador pra te ajudar e te defender. E você faz fotografia, você faz vídeo, você faz filme, pra mim é libertador ter uma câmera que faz imagem em movimento em alta resolução com uma portabilidade, porque nem todo mundo pode ter uma câmera de cinema, que é caríssima. Eu não vejo como essa coisa do digital que está eliminando o analógico, pra mim o digital abriu essa possibilidade da imagem em movimento. Tem coisas que me dão vontade de fotografar e tem questões que me dão vontade de filmar, tem outras que me dão vontade de escrever, outras questões que me dão vontade de desenhar, embora ache os meus desenhos horríveis. Acho que a fotografia é a minha base, mas eu acho que ela não dá conta às vezes de tudo, então tem a instalação, tem a questão do espaço.

O tempo surgiu como tema principal quando tu começaste a trabalhar com o digital? Quando houve a possibilidade de fotografar e filmar quase simultaneamente?

Eu não pensei em termos de ruptura digital-analógico, mas eu acho que essa possibilidade de voltar a pensar o movimento dentro da fotografia de uma forma mais fácil, eu acho que conscientemente não me lembro de ter sido uma coisa assim: "essa questão me veio por causa da entrada do digital", mas talvez eu ache que essa ideia ficou no ar e eu acho que sim, e estar vinculada ao digital. Acho que o digital, quando ele entrou, ele veio mais de uma forma negativa pra muita gente, em termos teóricos, "o fim da fotografia", como se fosse uma substituição. Eu acho que agora existe uma tendência às interfaces, por isso eu nunca me identifiquei com essa tendência catastrófica do digital, porque pra mim não é um problema, mas pra muita gente eu sei que é. Por isso eu me identifico muito com a linha do Fatorelli, que está muito mais ligada às interfaces. Por exemplo, nesse meu projeto *Banco de tempo* o mote foi uma fotografia analógica do Arquivo Histórico do Museu da República, de 1909, onde aparece o Nilo Peçanha, que foi presidente durante um breve período, sentando num banco do jardim com os seus cachorros. Uma imagem analógica de arquivo suscitou um

monte de questões que viraram vídeos e registros de performances que viraram textos, que viraram entrevistas, que viraram fotografias digitais.

Como pensas o tempo no teu trabalho?

Eu acho que essa questão da saudade, que é uma coisa ligada à nostalgia, tem a ver com as coisas que eu faço. É como se eu estivesse sempre querendo atualizar uma experiência sensorial que eu tive em algum momento da minha vida, ou seja, uma experiência sensorial do passado, como se eu quisesse atualizar essa experiência no presente, criando uma possibilidade de outro futuro. Olhando em de forma introspectiva, sempre tem alguma coisa que é mais da experiência do meu corpo dentro de uma trajetória, dentro de uma experiência familiar, que me traz essa vontade de interpretá-la no presente. Então, por exemplo, *Imagens Posteriores* veio a partir da experiência da viagem, porque existe uma grande diferença entre o viajante e o turista. O verdadeiro viajante, ele entra na experiência da deriva do tempo, você não conta mais as horas, você conta de outra forma; você não conta, você se entrega, você tem essa experiência ficar na deriva, e como sempre viajei muito, pra mim era muito marcante essa experiência de viajar e aquela paisagem que vai virando experiência através do visor do carro ou de outra forma de locomoção. Aquilo me transportava para outra dimensão, e tem muita relação com a Madeleine proustiana, aquele pequeno biscoitinho que faz o personagem entrar em uma deriva onde ele embaralha tudo, onde o passado vem para presente, vem futuro. Eu acho que é essa a experiência da arte, que a arte possibilita. Então, pra mim o tempo é essa experiência intensificada de uma deriva, de não estar mais na sincronia do tempo newtoniano, eu acho que a arte proporciona isso. E é por isso que tem trabalhos que me tocam, que quando vejo não estou mais contando nada, que a literatura também proporciona. Então, o tempo pra mim é esse resgate um pouco nostálgico, tem a ver com essa noção da saudade, mas trazendo sempre para o presente. São esses arquivos, como essa foto no Nilo Peçanha, que parece que dali saiu um fantasma, que ele veio para o presente e ele se atualizou em múltiplas experiências, que fazem os espectadores entrarem em contato com aquela obra e, de repente, também entrarem nas derivas deles. É uma questão sensorial e eu tento alcançar através dos meus trabalhos, outras pessoas tentam alcançar esse estado de outra forma.

Gostaria de saber como pensas a questão dos atravessamentos entre as mídias, foto, vídeo, som?

Cada trabalho puxa uma coisa. Por exemplo, nesse trabalho *Banco de tempo* foi a primeira vez que eu fiz intervenção urbana, eu nunca tinha feito, então é assim, é imagem, mas é a imagem palavra plotada num banco na cidade. No fundo tem um pensamento fotográfico por trás, mas, como eu disse, eu acho que a fotografia em algum momento não dá conta. A escrita pra mim é importante também e cada tema vai colocar seus desafios. E o que acontece é que às vezes eu tenho que convidar outras pessoas, outros profissionais para dar conta de resolver questões técnicas que eu não dou conta. No caso da Isabel foi muito interessante, porque as lacunas que tinham na minha formação ela preenchia, e eu acho que na formação dela eu preenchia, então eu acho que tinha uma troca, uma ajuda. Por isso que eu gosto de trabalhar em parceiras.

No teu trabalho *Imagens Posteriores*, tu também fizeste intervenção urbana, certo?

Isso foi um desdobramento, porque quando eu achei que o trabalho estava completamente fechado, sempre quis fazer um livro desse trabalho, aí eu consegui o livro. Pensei "que maravilha, que orgulho, agora eu posso descansar em paz", aí quando eu fui mostrar o trabalho, o boneco do livro ainda para Gabriela Maciel, que é uma artista amiga minha, que tem um selo multimídia do qual eu faço parte, estava com ela o curador Marco Antonio Teolbaldo, que trabalha muito com arte urbana, com grafite, fazendo intervenções na cidade. Ele estava fazendo a curadoria de vários projetos desse selo, que é a TAL, e falou assim: "Patricia, você vai lançar um livro, eu vejo o teu trabalho, as páginas do livro indo para a cidade, por que você não leva isso para a cidade? Não cria janelas na paisagem urbana? Porque são paisagens já construídas, paisagens em movimento, por que você não leva isso para a questão urbana, para a cidade?" Eu nunca tinha feito isso, trabalhar com lambe-lambe. Aí a gente foi mapear cinco lugares no Rio, porque o Rio está sofrendo toda essa reforma urbana, e vários lugares vão desaparecer das configurações atuais, e levamos cinco imagens do livro. Fizemos grandes ampliações lambe-lambe e colocamos em cima de cinco lugares do Rio, e um deles, inclusive, bastante tenso porque é a entrada da favela da Maré. Eu tenho uma relação ali, porque é bem na escola de fotógrafos populares. É um lugar que já não é seguro normalmente, e no dia que nós fomos fazer a intervenção estava especialmente tenso, porque a cracolândia tinha se transferido pra lá. Mas eu queria fazer em lugares com que eu tinha alguma relação. E aí foi assim, essa experiência de interferir na cidade, ver a reação das pessoas e isso foi fotografado, filmado, e aí acabou que essa intervenção muita gente viu. Então eu fui convidada para fazer em Fortaleza e lancei o livro lá, uma cidade totalmente

diferente. A experiência lá foi totalmente diferente, eu fui filmando. Depois eu lancei o livro em Brasília. Cada cidade tem uma experiência, e são sempre as cinco imagens, até para efeito de comparação. E como o trabalho que surgiu daí foi em vídeo, que é um vídeo que também não pretende ser documental, e acabou que um compositor daqui do Rio, o Caio Senna, professor da UniRio, foi na minha exposição, onde tinha um pequeno extrato da intervenção no Rio. Ele gostou muito do trabalho e me disse que queria compor uma trilha para esse vídeo, e fez essa peça em piano. É uma coisa muito doida, porque são aquelas imagens no meio da cidade, às vezes meios toscas de lugares aqui no Rio, meio caóticas, e aquela trilha de piano, super bonita. Mas se eu te disser hoje em dia o que mais me dá vontade de trabalhar são essas propostas de um lugar, de um espaço, onde eu posso a partir de uma vivencia no espaço criar um interferência. Esse trabalho *Banco de tempo*, de certa forma mudou um pouco a minha percepção de arte, me dá muito prazer fazer interferências e ver a reação das pessoas.

E agora eu estou dedicada à maternidade, que é uma experiência com o tempo muito intensa. Mas estou com vários caminhos, várias coisas no meu computador, eu estou olhando essas imagens pra ver outros trabalhos que vão sair. Estou fechando esse livro *Banco de tempo*, e todos os momentos que ela dorme eu vou editar o livro, mas o que eu mais tenho vontade no meu trabalho é essa questão da experiência de um lugar, aí você pode criar uma suspensão do tempo. É isso que o Fatorelli fala no texto do nosso livro, que é isso, que ao mesmo tempo em que a gente tem essa experiência do cotidiano, do tempo, das cotidianidades, você conseguir criar essas entradas para essas experiências outras. E foi bem legal porque algumas pessoas que iam nessa exposição falavam que elas entravam na galeria como se elas estivessem entrando em uma cápsula. Teve um cara, que eu vi pelo livro de assinatura, que ele ia todo o dia. A gente fez como uma fita de Moebius, o símbolo do tempo, e tudo na galeria tinha a ver com o exterior. A fita começava aqui e continuava lá dentro, um rebatimento lá dentro e fora, e foi isso que a gente tentou realmente, criar uma experiência intensiva com tempo, que abrisse uma brecha ao tempo do relógio.

Como funciona o teu processo de criação? Tu inicias o trabalho com uma ideia definida ou ao contrário, tu inicias por uma intuição e as coisas vão se desenvolvendo ao acaso?

Quase todos os meus trabalhos começam a partir de uma leitura, alguma questão, algum conceito que me desperta e eu vou tentar buscar as imagens mentais que aparecem e materializá-las. Raramente eu sou dessas pessoas que fica registrando coisas e depois

organiza, essa coisa de fotógrafo de rua, nunca foi o meu caso. Normalmente são imagens mentais mesmo que surgem na minha tela a partir de alguma coisa que me desperta de alguma leitura, de algum conceito, um desafio, e aí eu busco a materialização dessa ideia. Mas o acaso tem sempre muita participação nas coisas que eu faço, uma imagem mental é uma intuição, eu fico perseguindo aquilo que eu intuí que eu vi de alguma forma na minha tela mental, mas é sempre importante estar aberto ao acaso, e às vezes o acaso se torna o próprio trabalho. Eu tenho uma série que se chama *Exercício de arte lúdica*, que foi realizada em algumas cidades. É essa coisa da experiência do tempo em cada cidade, no caso o tempo lúdico, de como ele é usado pelos habitantes, e eu sempre ficava em posição de câmera de vigilância, algumas horas, observando o mesmo local e registrando o instante após instante e depois eu fazia grandes montagens, quase como pautas musicais e na verdade eu ficava ali e o acaso acabava conduzindo o trabalho. É mais ou menos assim que funciona. Ou então como foi o caso do *Banco de tempo,* de ter um desafio da galeria, um convite ai você vai viver o lugar, a gente ficava sentada e passava o dia inteiro não tinha nenhuma ideia do que ia fazer, só observando, até que as ideias foram surgindo. A gente foi para o acervo e achou essa fotografia, porque a gente tinha, a princípio, a ideia de fazer uma história dos fantasmas, porque aquele palácio tem muita história de fantasma e tem gente que vê o Getúlio andando pelos corredores. Foi um ano de trabalho lá, foi quase como uma residência.

Com *Imagens Posteriores* também foi assim?

Sim, foi a partir de uma leitura, naquela época eu estava lendo muito sobre física quântica, mas foi numa leitura sobre Isaac Newton, em que ele fala que "imagens posteriores ou impressões consecutivas é este fenômeno de quando você fica olhando muito tempo para uma fonte de luz e ao fechar os olhos isso permanece na retina". Eu fiquei com isso na cabeça pensando que eu gostaria de fazer um trabalho sobre a paisagem que deixasse uma sensação, que é o caso desse trabalho, mais que do que registro geográfico.

Você sente algum tipo de separação entre a fotografia de fotógrafo e a fotografia de artista? Isso já interferiu do teu trabalho?

Tem uma coisa que eu acho muito legal, que a Rosângela Rennó fala que ela faz de propósito para criar fricções: quando ela está no meio de fotógrafos, ela diz que é artista, e quando ela tá no meio de artista, ela diz que é fotógrafa. No mestrado eu resolvi isso na minha cabeça, eu

sou artista e ponto. Eu acho que o artista hoje em dia se confunde tanto com outras profissões. Por exemplo, existe o artista geógrafo, o artista físico, essas interfaces estão cada vez mais ligadas. Então eu acho que para o domínio da arte não tem tanto problema, o problema é mais no domínio da fotografia essa questão. Eu acho o seguinte, existem fotógrafos que são excelentes fotógrafos, eles estão pensando questões da fotografia, especificamente, questões técnicas e de repente eles entram nessa onda de querer ser artista porque isso está na crista da onda, mas você vê que é uma coisa forçada, porque eu acho que o fotógrafo artista, ele não necessariamente está pensando nas questões da fotografia. Eu acho que eu não estou pensando questões da fotografia, acho que o meu primeiro trabalho *Imagens Posteriores* pensava sobre várias questões fotográficas, essa questão do tempo, do instantâneo, nos próximos trabalhos eu pensava mais em questões universais, questões da arte mesmo, e por isso que acho que existe essa diferença, sim. Isso é um problema para fotógrafos, essas nomenclaturas, eu acho que no domínio da arte é, ou pelo menos deveria ser, mais livre.

Como tu percebes o teu trabalho em relação ao mercado da arte?

Eu já trabalhei com algumas galerias, com algumas eu tive uma relação bacana, mas no momento eu estou sem galeria. Acho que o meu trabalho não é muito imediatista e o mercado da arte tem essa necessidade, você vê uns trabalhos muito rasos fazendo muito sucesso. Mas eu vou seguindo, eu vou produzindo, o que importa para o artista é fazer o seu trabalho. É óbvio que eu quero que o meu trabalho esteja em galerias, esteja em feiras, mas também isso não é o que me move, não é o mercado. Eu acho que um dia ainda vou encontrar um galerista que vai entender a minha cabeça, com quem eu possa fazer uma parceria, porque eu sinto muita falta de galeristas, que são pessoas com quem você possa trocar uma ideia, que não estão só interessados em vender, o que é claro, faz parte do trabalho deles, mas é legal um galerista que te propõe desafios. Existem poucos, eu acho. Mas o que importa pra mim é produzir, é estar fazendo. E talvez, como alternativa ao mercado, buscar instituições para que o trabalho circule. Enfim, eu já tive muito no mercado, eu continuo vendendo, atualmente eu faço vendas diretas, as pessoas me acham, mas é claro, eu quero estar trabalhando com galerista, mas eu quero trabalhar numa relação mais de parceria, eu sinto muita falta disso.

Tem algum curador que tu tenhas desenvolvido uma boa relação de trabalho?

Eu tenho na Argentina o Juan Travnik, foi o meu primeiro curador, ele que mostrou o *Imagens Posteriores* na Recoleta. Durante alguns anos eu tive uma parceria muito grande com a Maria Iovino, que é uma curadora colombiana de arte, maravilhosa. Ela fez uma exposição minha na Colômbia, eu sempre mostrei o meu trabalho pra ela, recolhi informações. O Eder Chiodetto, lá em São Paulo, é uma pessoa com quem eu troco bastante. Participei de uma exposição importante que ele fez que foi *Geração 00*. Foi muito legal, porque eu entrei com um trabalho em vídeo, chamado *Tarde*, que é um vídeo curto que eu fiz na Índia, e ele adorou, sempre mostro pra ele alguma coisa, dentro das possibilidades. Outra pessoa que eu tenho vontade de me aproximar mais e mostrar o meu trabalho são o Frederico Coelho e a Daniela Labra, curadores jovens aqui do Rio. Tem a Fabiana de Moraes, que mora em Paris, brasileira, e é muito legal, porque ela também estudou na Eco comigo, ela era da turma de jornalismo e toda a pesquisa dela foi se encaminhando para a arte, na parte teórica, e ela é curadora e crítica, uma pessoa com quem eu tenho feito algumas trocas. Ela vai estar no júri na ArteRio, que tem um projeto de prêmio. Eu tenho muita identificação com a forma como ela pensa. São essas as pessoas que eu tenho trocado mais. Eu troco muito, também, entre os próprios amigos artistas, eu gosto de mostrar o meu trabalho para outros artistas, eu acho bacana, também. Durante muito tempo eu fiz parte de um grupo de estudos, quatro anos com o professor, o João Wesley de Souza, que é de Vitória e agora está na Universidade de Granada, e era muito legal porque a gente levava os trabalhos semanalmente e discutia entre os artistas. Essa experiência eu acho muito legal.

Quais são as tuas principais referências nas artes visuais?

Algumas eu até cito no *Membranas*, a Agnès Varda, recentemente eu vi o último documentário dela e é incrível, o Abbas Kiarostami, a Francesca Woodman, que é a minha fotógrafa preferida, o Sugimoto, não é uma coisa tão atual, mas pra mim é uma influência muito grande, o Robert Smithson e todos os artistas da *land art*. Também gosto muito do trabalho da Katia Maciel, do Marcos Chaves, aqui no Brasil, que é um artista que trabalha muito com fotografia, acho que ele tem um humor sensacional. A Rosângela Rennó é uma grande inspiração, ela é muito inteligente, eu gosto muito de conversar com ela, ela é muito bem humorada. Eu acho que o trabalho dela tem um humor peculiar, e isso aparece no trabalho. E outro artista, mais novo que eu, o Pedro Motta, eu gosto muito do trabalho dele, ele tem uma reflexão sobre a natureza. Dos mineiros têm vários que eu gosto bastante, mas o Pedro Motta tem o trabalho com que mais me identifico.

Tu buscas inspiração em outras áreas do conhecimento?

Literatura, sobretudo. E durante muito tempo foi a questão da física quântica. Eu fiquei muito envolvida com isso. Acho que a literatura e o cinema também. Eu sou bastante cinéfila, outra pessoa que me inspira muito é o Wong Kar Wai, que é um cineasta maravilhoso. O Cildo Meireles, ele é pra mim um monstro!

O que tu está lendo agora?

Eu estava lendo o livro do Didi-Huberman, *O que vemos e o que nos olha,* eu estou com o livro do Luigi Ghirri, um fotógrafo italiano muito importante, e pouco conhecido fora da Itália. E eu acho que ele foi muito importante da expansão do pensamento conceitual sobre fotografia. Estava lendo muitas coisas ao mesmo tempo, ainda mais com a maternidade que você fica multicanal.

Como tu percebes o retorno das pessoas em relação ao teu trabalho, especialmente em *Imagens Posteriores* e *Banco de tempo*?

Foi muito interessante, inclusive duas situações: na Maré várias pessoas vinham falar comigo, perguntando se aquilo era iniciativa do pastor, porque eu coloquei no paredão de uma igreja, que aquilo era muito importante porque eu estava levando beleza para aquele lugar, e todos faziam questão de falar "olha, aqui 99% dessa comunidade é de trabalhador, a gente sofre muito com essa situação, você tá vendo aqui a cracolândia, a gente sofre muito, e que maravilha que você está trazendo isso", depois eu soube que um senhor que tinha uma carrocinha de cachorro quente, ele se apropriou do lambe-lambe, fez como fundo da carrocinha e colocou uma lona de cobertura. Pena que eu não pude registrar isso, porque foi tão rápido. Lá em Fortaleza a gente estava fazendo uma interferência em uma rua e passou um cara, que era frentista, dono de uma mecânica, ele viu aquilo, saiu do carro e falou que estava emocionado. Nessa situação eu até fiz uma foto, ele estava com um macacão escrito ESSO, aparece no final do vídeo. Ele disse que aquilo era maravilhoso, que ele queria que se a gente pudesse levar um dos trabalhos, colocar no bairro dele, que ele cedia o muro dele, e aí a gente mudou, a gente deixou de fazer em um lugar, e levou pra lá e fez no bairro dele. Então cada cidade teve uma experiência. Brasília foi muito louco porque aquela coisa monumental da

cidade e a gente trabalhou num domingo, que é uma coisa muito doida de você ver o eixo principal de Brasília, tudo meio vazio, Mas um dos lambe-lambes a gente colocou no paredão de um lugar bem importante de resistência cultural que se chama *Espaço Cena*, um teatro alternativo muito conhecido, e o lambe-lambe está lá até hoje, porque em Brasília chove pouco. E é muito legal, porque várias pessoas começaram a me mandar imagens. Aqui no Rio foi mais tenso porque a cidade é mais tensa. E lá na exposição *Banco de tempo,* que foi essa outra intervenção, tinha gente que escrevia poema, escrevia texto, teve uma menina que se emocionou e levou um grupo budista inteiro pra lá, porque tinha a questão do tempo sentando nos bancos, foi uma exposição que a agente não esperava, mas ela criou uma identificação com muita gente e teve muita divulgação. E tinha várias pessoas que não frequentavam a galeria, que frequentavam apenas o jardim, mas que passaram a ir à galeria, pois antes elas tinham certo pudor de entrar. Inclusive o livro de assinatura era um livro que a gente deixava aberto para as pessoas falarem sobre a experiência delas, do tempo. O livro era um livro de horas, e estava em cada página carimbado "desejo – horas – para" as pessoas escreviam cada coisa inacreditável, e isso vai estar no livro. Tem coisas lindas e, às vezes, até mesmo muito doloridas.

E além do livro *Banco de tempo,* tem algum outro trabalho que tu estejas desenvolvendo?

Nesse momento eu estou olhando para várias coisas que eu tenho feito. Algumas imagens estão descansando. Eu preciso de um tempo para cada trabalho, para fazer sentido pra mim mesmo. Às vezes elas ficam descansando, e algum tempo depois vai fazer algum sentido pra mim. Então, nesse momento, quem olha de fora acha que eu não estou fazendo nada, mas eu estou fazendo muita coisa aqui dentro, estou pensando muito, olhando muito os meus trabalhos. Só esse vídeo o *Imagens Posteriores* eu fiquei dois meses fazendo. Vídeo é uma mídia difícil, às vezes você vai fazer um vídeo de um minuto e fica horas trabalhando. Mas estou organizando imagens para elas fazerem sentido pra mim. E eu estou dedicada mais a questão do livro, porque ele é um livro feito em parceira e é difícil porque une trabalhos bem diferentes esteticamente. Agora a gente conseguiu fechar o livro melhor. A minha parceira mora na Suécia, e é um livro totalmente independente, é um livro de artista, a gente não tem editora, por isso eu estou mais dedicada a isso mesmo.

Qual é a tua intenção quando tu usas, em vídeo ou fotografia, a imagem fixa ou a imagem em movimento?

Quase todos os meus trabalhos em vídeo é câmera parada, raramente eu tenho uma coisa em movimento. Normalmente quando eu vou fazer um trabalho em vídeo eu quero muito que o acaso interfira, então tem essa série de vídeo do *Exercício de arte lúdica*, que foram feitas em várias cidades do mundo, em que as pessoas estão jogando ou se relacionando de alguma forma, a minha estratégia era essa. Eu coloco a câmera num tripé e tento me fazer o mais invisível possível e deixo a vida mostrar seu ballet. Tem um vídeo incrível, que foi um presente quando eu estava na Índia, no Taj Mahal, do outro lado, em uma parte que ninguém vai, e uns meninos estavam dançando *breakdance* pra mim. Eles começaram a pirar porque eu estava filmando, o vídeo surgiu do nada. Eu estava lá, e de repente eles fizeram uma *performance* pra mim. Eu acho que se você não está muito conectada e muita atenta ao presente você deixa essas oportunidades passarem. Então, normalmente em vídeo, quando tem algum trabalho feito por aí, a minha intenção é deixar o acaso. Agora tem outros trabalhos que surgem a partir de uma ideia que eu quero usar vídeo pra realizar. Tem uma série de vídeos que foram feitos há muito tempo atrás com o artista Marco Antonio Portela, que se chamam *Manifestos artísticos*, por exemplo; tem o manifesto dadaísta, o antropofágico, tem um texto de arte conceitual que a gente interpreta, a gente fala, a gente está fazendo paródias cômicas. Nesse trabalho a gente pensou em tudo antes de filmar, mas normalmente o meu processo é deixar a câmera parada e o acaso ser a obra. Tem esse vídeo *Da Saudade*, que foi um trabalho que eu fui fazer na colônia açoriana de Florianópolis. Eu fui convidada para fazer um livro e achei que as fotografias que eu fiz não davam conta daquela história, que fala do açoriano, que fica eternamente lembrando as suas tradições e tem uma coisa muito calcada na saudade. Então eu resolvi filmar, mas eu não tinha sido convidada para fazer o vídeo, eu fiz porque eu quis e as curadoras queriam que eu fizesse um trabalho em vídeo, mas o projeto, o patrocinador, a concepção a priori, não tinha ninguém que iria fazer um trabalho "multimídia". E de tudo que eu fiz, esse vídeo se tornou o principal no trabalho.

Com qual câmera tu trabalhas?

A minha é a Canon 7D, mas eu tenho também câmera médio formato, pentax, uma rolleiflex, eu uso tudo, mas o digital, ultimamente, muito. E quero ter uma digital melhor. Por que não tirar partido da tecnologia?

E como surge o som nos teus vídeos? Tu já desenvolveste algum trabalho a partir do som ou ele costuma surgir depois?

Esse trabalho *Da Saudade,* ele foi todo guiado por um canto que aparece no começo e no final de umas senhoras que são umas renderas de uma mansão em Florianópolis. Nesse lugar, Santo Antônio de Lisboa, aquele canto me emocionou muito e foi a partir do canto delas que eu guiei toda a edição do vídeo. Esse último vídeo do Caio Senna, ele me enviou a trilha e eu editei o vídeo a partir da trilha, o *Imagens Posteriores*. Foi a primeira vez que eu fiz um vídeo a partir da trilha composta, que ele fez especialmente pra isso.

E tu achas que o vídeo surgiu no teu trabalho por causa da fotografia?

Não, o vídeo surgiu antes. Foi a partir da imagem em movimento que eu fui entrar na fotografia, depois retornei para a imagem em movimento, recentemente. Teve uma época que eu me apaixonei muito pela fotografia e esqueci o vídeo, mas depois voltou com toda força, ainda mais com a facilidade da câmera que filma. Eu sempre falo isso: no dia em que tiver na possibilidade da gente implantar um chip de uma câmera na nossa testa eu vou ser a primeira a me oferecer como cobaia, porque essa coisa do equipamento é muito limitante. Você se planta com o equipamento e as pessoas instantaneamente começam a simular, o que tira a espontaneidade. Isso me incomoda demais. Tanto que na Índia eu levei equipamento profissional e levei uma câmera pequena e, no fim, eu abandonei o profissional em prol de uma relação mais íntima com as pessoas. E na Índia é o lugar onde você tem a experiência do tempo mais intensa que você pode imaginar, porque é o tipo do lugar que se você não estiver atenta ao presente, ao que você está vivendo, você pode ser atropelada por um elefante. Tem uma multidão. A Índia é o lugar mais louco que eu conheci na minha vida. A experiência de olhar no olho, os indianos olham lá no fundo do teu olho.

APÊNDICE III

ENTREVISTA COM SOLANGE FARKAS

*****Entrevista realizada em Junho de 2014.**

Dentro da sua extensa experiência com videoarte, gostaria que você me falasse um pouco como pensa a relação entre o vídeo e a fotografia no cenário da arte brasileira atual?

Vejo uma intensificação desse diálogo, sobretudo a partir dos anos 2000, que está em sintonia com a inserção crescente do vídeo e da imagem, em movimento ou não, no circuito da arte contemporânea, em um contexto que favorece a contaminações entre linguagens. Tanto a fotografia como o vídeo encontram-se em ampla expansão, são linguagens passíveis de experimentações, tanto isoladamente quanto em conjunto com outras mídias. As linguagens estão sempre em relação, por isso não podem mais ser pensadas isoladamente. Entendo que não mais se define uma obra por sua definição ou especificidade técnica. As obras são maiores que os meios, elas atravessam e ultrapassam as mídias. A integração entre as linguagens produzem novas fissuras, novas práticas e investigações, outras possibilidades de leitura e circulação da arte. Dentro desse ambiente, desde a 17ª edição do Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil em 2011, ampliamos nosso escopo para todas as manifestações artísticas, em uma progressiva aproximação com o campo das artes visuais, favorecendo a relação entre as práticas artísticas e as inovações tecnológicas.

Para você, os trabalhos em vídeo e a fotografia fazem parte de campos distintos ou essas fronteiras já se diluíram?

As fronteiras estão se diluindo. Os limites de cada meio estão em constante modificação. A arte contemporânea apresenta contaminações de vários tipos, que acabam expandindo as possibilidades tanto do vídeo como da fotografia, renovando as linguagens a partir do diálogo entre elas. É necessário mencionar que o que define uma experiência artística não é mais o meio utilizado pelo artista para concretizar a obra, mas sim o sentido que o artista atribui à sua própria produção.

Você acredita que as mudanças tecnológicas, que desde os anos 90 vêm transformando os dispositivos, no qual a máquina fotográfica e a filmadora transformaram-se em um único aparelho de produção de imagem, de alguma maneira ajudaram a transformar as questões estéticas e conceituais dos trabalhos em videoarte?

Sim, sem a menor dúvida. A cultura digital apresenta caráter agregador de distintas manifestações artísticas e possibilita vários tipos de hibridações das práticas. Tanto o meio fotográfico como o vídeo não se opõe às linguagens mais tradicionais ou mais novas. E cada vez mais frequentemente encontram-se somadas, renovando-se a partir desse diálogo.

O Videobrasil trouxe trabalhos de importantes artistas do cenário internacional, além de ter aberto as portas para muitos artistas jovens. Depois de tantas dificuldades que o vídeo passou até conseguir se firmar e inserir no mundo da arte gostaria de saber como você percebe a produção dos jovens artistas brasileiros?

O Videobrasil funciona como uma espécie de plataforma que se desdobra em inúmeras ações de difusão da produção artística contemporânea, como: a rede de residências, uma série publicações, documentários com e sobre artistas, um acervo disponível para consulta online e a PLATAFORMA:VB. O curador tem papel crucial na descoberta, fomento, organização e difusão do circuito. O ponto de partida é a diversidade de visões e a realidade global multifacetada. O objetivo, traçar possíveis trajetos entre as diferentes perspectivas. Durante o processo de seleção e curadoria dos trabalhos que são submetidos para cada mostra competitiva Panoramas do Sul, temos acesso a uma produção emergente e a oportunidade de conhecer o pensamento e a ação de uma nova geração. Produção essa que possibilita leituras transversais da complexa realidade contemporânea, das relações culturais e intersubjetivas que se estabelecem, das implicações midiáticas e das políticas de apropriação do tecnoimaginário atual. Atualmente, parece haver um princípio de liberdade que não obriga à afirmação da especificidade do vídeo, muito menos ainda à sua negação. O que se percebe é um trânsito mais espontâneo entre o vídeo e os outros meios. Alguns artistas simplesmente já não reconhecem as fronteiras. A produção atual revela ainda uma tendência algo paradoxal no uso dos recursos possibilitados pela tecnologia digital, onde tira-se proveito do olhar construído pela tradição e desvendam-se outros movimentos: fluidez e continuidade, mas também tensão, desgaste e desvio.