

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

CHRISTIAN REMIÃO CAETANO

FOTOGRAFIAS (D)ESCRITAS

Porto Alegre – RS

2016

CHRISTIAN REMIÃO CAETANO

Fotografias (D)Escritas

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel do curso de Artes Visuais no Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador (a): Profa. Dra. Elaine Athayde
Alves Tedesco

Porto Alegre – RS

2016

CHRISTIAN REMIÃO CAETANO

FOTOGRAFIAS (D)ESCRITAS

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel do curso de Artes Visuais no Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado pela banca em ____ de _____ 2016.

Prof^ª. Dr^ª. Elaine Athayde Alves Tedesco – Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Vicari Zanatta – Examinadora

Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti – Examinador

"A arte deve nos revelar ideias, essências
espirituais informes. A questão primordial em uma
obra de arte é de que profundidade de vida ela
tenha brotado."

(Ulisses – James Joyce)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente aos professores da banca, Claudia por todos os apontamentos e direcionamentos na pré-banca, que levaram a alterar e aprimorar este trabalho. E Achutti pela disponibilidade de ingressar em um projeto já em andamento e abraçá-lo ainda assim.

À Elaine, minha orientadora, por despertar em mim o interesse pela fotografia e pelas orientações que me abriam caminhos quando parecia não haver mais saída.

À Elida, por também ser parte deste trabalho, como professora, orientadora, inspiração, colega e amiga.

Aos meus amigos, que sempre foram os que me deram apoio quando necessário. Obrigado pelas contribuições neste trabalho, em anteriores e em muitos que virão.

Aos meus pais, agradeço acima de tudo pelo amor e companheirismo. Agradeço por sempre darem suporte em todas as escolhas da minha vida, qualquer que seja.

À minha irmã, por todos os momentos de conselhos e de desopilação, nos jogos do Inter, na NFL, no Outback, no Oak's ou em qualquer lugar que tenha comida.

À Kethlen por ser meu pilar. Por acreditar em mim quando nem eu acreditava, por ser a melhor amiga, pelos momentos de incentivo e crítica. E por todos momentos de carinho.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso trata do desenvolvimento de um trabalho fotográfico realizado nos últimos dois anos, no qual foi investigado a interdependência entre fotografia e escrita. Esta proposta é fruto de um período como pesquisador e bolsista de Iniciação Científica, quando foram pesquisados artistas que trabalham com a palavra como parte constituinte da obra, que se desdobrou em uma produção fotográfica autoral. Imagens e textos atuam em conjunto, a primeira série se baseia em um vídeo, a segunda em fotografias em que a escrita não possui inserção pós captura por parte do artista; e por último, fotos onde imagem e texto não possuem nada em comum entre si, porém se adaptam quando estão em conjunto. O resultado apresentado não é algo finalizado, mas sim um processo de criação em constante modificação.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Palavra. Arte conceitual. Vera Chaves Barcellos. Viagem.

ABSTRACT

This work of conclusion of course deals with the development of a photographic work carried in the last two years, with an interdependence between photography and writing was investigated. This proposal is the fruit of a period as a researcher and scholarship holder of Scientific Initiation, when artists who work with the word as part constituent of the work were studied, which unfolded in an authorial photographic production. Pictures and texts act together, the first series in a video, a second in photographs in which a writing has no insertion by the artist; and the last one, photos that image and text have nothing in common with each other, but adapt when they are together. The result is not something finished, but a constantly changing creation process.

KEYWORDS: Photography. Word. Conceptual art. Vera Chaves Barcellos. Travel.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. ENTRADA DA PALAVRA COMO TRABALHO.....	13
1.1. Tomar a palavra.	13
1.2. De onde parto e para onde vou	16
1.3. Influência de Vera Chaves Barcellos	24
2. FOTOGRAFIAS (D)ESCRITAS: A PALAVRA EM MEUS TRABALHOS .	30
2.1. <i>Há mais coisas entre o céu e a terra...</i>	30
2.2. Lugares (des)percebidos	36
2.3. Ver-Ler-Rever.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS	51

INTRODUÇÃO

(Seu cartão de embarque, por favor!)

Minha trajetória como artista se inicia concomitantemente com o momento em que me descubro como um viajante. Em um dicionário qualquer, a palavra VIAJAR possui os seguintes significados: **1** Caminho que se percorre para chegar a outro lugar afastado. **2** Navegação. **3** Percurso extenso. **4** Relação escrita dos acontecimentos ocorridos num passeio, numa jornada etc. **V. de descoberta:** navegação que tem por fim achar terras que eram desconhecidas. Destes 5, 4 dos encontrados podem ser usados para um pouco me descrever e, ao mesmo tempo, apresentar o significado que considero de TRABALHO.

De fato, o ato de viajar como inspiração para criar é muito usado por artistas há séculos, no caso, por exemplo, das viagens exploratórias que resultavam em pinturas e desenhos documentais. Segundo um artigo da revista *19&20* (2011), escrito por Miguel Luiz Ambrizzi¹ sobre os artistas-viajantes, pode-se afirmar que só foi possível ter um conhecimento e descrição mais detalhadas do Brasil através destas obras. Entre os séculos XVII e XIX, tivemos desde Albert Eckhout (1610 - 1666), vindo da expedição holandesa no século XVII, até os franceses Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), no século XIX (AMBRIZZI, 2011, s/p). Em suas obras, pode se ter representações da natureza, dos costumes dos seus habitantes e registros de espécimes vegetais e animais realizados por esses artistas e cientistas, cujo feito são de alguns olhares e de suposições da vida brasileira desde a sua descoberta até o final do Império (AMBRIZZI, 2011, s/p).

A fotografia logo de início veio para realizar este papel e substituir o desenho, neste caráter documental, em que a fidelidade com o real era muito maior do que um desenho a olho nu. Mario de Andrade (1893-1945), que foi poeta, jornalista, pesquisador e professor de música, historiador da arquitetura e crítico literário, teve também um forte envolvimento com a fotografia, descoberto mais tardar de sua carreira. Produziu fotos que se destacavam por seu alto teor artístico e documental, que quebrava com os cânones da época no Brasil. Em destaque, duas viagens (Norte e Nordeste do Brasil) geraram um conjunto de fotos que chama atenção por ser inovador

¹ AMBRIZZI, Miguel Luiz. *O olhar distante e o próximo* - a produção dos artistas-viajantes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm>. Acesso em 14 de jun.2016.

para o momento. E em virtude disso, há algo aqui que pode ser percebido: uma ideia de viagem como método, e não apenas como documentação, cujo ato de viajar já é pensado como o início de um trabalho que ainda não foi descoberto ou pensado - algo próximo ao pensamento da fotógrafa Ynaiê Dawson (1979).

Interessa-me a idéia da viagem como processo, como metáfora da própria vida, um trilhar de caminhos sem destino certo, em busca de (auto-) conhecimento. Não importa aqui de onde se partiu e com que destino, importa apenas o estar 'entre'. O que se descobre ou se revela ao longo desse 'caminhar', contínuo interseccionar das paisagens interior e exterior, contínuo fluxo de sensações a nos tomar conta da alma?².

Como declarado pela artista, o que é importante neste trabalho é o “entre”, aquilo que acontece no meio do início e do fim, de modo que a obra seja ao mesmo tempo memória de algo vivido. Com a finalidade de não perder nada deste “entre”, por mais comum que seja, adotei, há alguns anos atrás, o hábito de utilizar de um diário de bordo sempre que viajo, no qual tudo pode ser anotado e utilizado mais tarde, desde uma ideia até uma frase dita por algum estranho na rua. Pego como exemplo Alex Flemming (1954) que, através do mesmo processo, utiliza seus diários de bordo para salvar trechos vividos no seu dia-a-dia. Fábio Magalhães escreveu sobre o modo como o artista usa os diários:

Anota suas reflexões sobre os mais diferenciados aspectos dos lugares visitados e de seus habitantes. Nos diários de viagem, o artista demonstra não apenas sua curiosidade, mas também sua adesão ou seu repúdio frente as situações vividas. Tudo lhe interessa e tudo é anotado sem hierarquia, desde aspectos relevantes, como fatos históricos, até as ocorrências mais prosaicas, como um anúncio impresso em um jornal local de alguém que solicita companhia para enfrentar a solidão do cotidiano. Muitas dessas anotações são incorporadas a seus projetos artísticos.³

Para Flemming, tudo anotado em seus diários é relevante para um futuro projeto, até mesmo os acontecimentos mais banais e cotidianos possíveis, pois no cotidiano já contém arte. Assim pontuo também que neste próprio ato (o de viajar) já se inicia no casamento da palavra e da fotografia em minhas obras, onde começo a utilizar do cotidiano retratado nesses deslocamentos para realizar meus trabalhos. Mas há mais o que desembrulhar sobre isso.

Certa vez, a professora, artista e grande amiga Elida Tessler (1961), dentre diversas conversas, livros e cafezinhos, comenta comigo, como se me alertasse, que

² DAWSON, Ynaiê. Disponível: <<http://fluidasviagenssemdestino.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 de jun.2016.

³ MAGALHÃES, Fabio. Disponível: <<http://brasileiros.com.br/2009/11/o-artista-viajante/>>. Acesso em 20 de jun.2016.

conversa também é trabalho. Aquilo, durante muito tempo, me pareceu algo tão natural vindo de sua parte que parecia uma obviedade. A pouco, porém, peguei-me pensando sobre essa frase e foi percebido que, a ideia de trabalhar, ou o estopim para criar, varia de acordo com o criador. Se para Elida conversar é trabalho, da mesma maneira refiro-me ao ato de viajar.

Assim relacionado, pode ser assumido então a importância do ato de viajar como processo, tendo gratidão às viagens que foram feitas, de maneira que foi assim que houve a percepção de a fotografia ser um meio de criação e não simplesmente de documentação. Foi através dessas viagens que tomei gosto e interesse por ela, não só pelo resultado, mas também pelo ato. É por meio da fotografia que me encontro onde gostaria de estar.

É possível dizer que a investigação para este Trabalho de Conclusão de Curso baseia-se muito de um trabalho de mais de dois anos de duração, até então. Durante um ano como bolsista de Iniciação Científica (CNPq) no grupo de pesquisa p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. - com a professora Elida Tessler -, em decorrência de um estímulo de pós-viagem e pela necessidade de criar, pude realizar uma pesquisa em que tinha como objetivo inicial a investigação da relação entre a fotografia e a palavra em obras de arte contemporâneas.

Em determinado momento, entretanto, somente a pesquisa teórica não parecia ser o suficiente. Depois do material pesquisado como bolsista, da qual é apresentado e aprofundado no primeiro capítulo, houve a necessidade de realizar algo prático, palpável, ocorrendo uma vontade de colocar “a mão na massa”. Por isso, buscando algumas características de trabalhos observados, iniciei meu percurso na criação de minhas “fotografias-(d)escritas”. É válido apontar também a vontade e a necessidade de adentrar no assunto palavra e fotografia visto que poucas referências bibliográficas acessíveis existem, em contraponto ao grande número de obras que se enquadram neste assunto.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso, então, apresenta-se no primeiro capítulo sinteticamente a origem do interesse pelo assunto tratado e é dada continuidade a respeito dos referenciais, a fim de tratar um pouco melhor sobre a arte conceitual e as fotografias deste período. Há, nesse momento, uma atenção especial à Vera Chaves Barcellos, artista que foi referência essencial para a criação de minhas séries fotográficas. Estas são apresentadas no segundo capítulo, o qual é dividido em três

séries de trabalhos distintos entre si, cuja separação reflete na abordagem, de diferentes maneiras, do uso da palavra escrita relacionado com a fotografia.

É importante ressaltar que tanto os artistas e as obras apresentados como referenciais, quanto o trabalho fotográfico e de vídeo de minha autoria, acabam por seguir uma linha temporal, marcando o ponto de partida na pesquisa teórica e finalizando com o desenvolvimento dos trabalhos práticos, estes que estão apresentados exatamente na ordem em que foram criados, ainda assim seguindo em constante modificação.

1. ENTRADA DA PALAVRA COMO TRABALHO

1.1. Tomar a palavra.

De uma maneira direta, a fotografia já era de um interesse pessoal como espectador, porém sempre houve uma aproximação com o uso meramente documental. Pode-se assumir que, na maioria das vezes, de início, capturo imagens como registro, para mais tarde utilizá-las da forma que achar mais conveniente, da mesma forma que faço com as anotações em meus diários de bordo.

Quando foi decidido realmente investir na fotografia, minha irmã voltava de uma viagem para os Estados Unidos, da onde resultaria na aquisição de minha primeira câmera. Com ela na mão, a vontade de experimentá-la só aumentou quando realizei uma viagem pela América Latina no ano de 2014. Após este "mochilão", com a oportunidade de passar por países como Peru, Bolívia e Argentina, novas ideias para "fazer-arte" surgiam, tanto pelas diferentes formas de arte encontradas nesses países, como também por uma nova concepção: adotar o ato de viajar como disparador criativo.

Sobre isso, pode se afirmar que a câmera se mostrou a maior aliada nesses momentos, já que, durante essa viagem, foi a única forma de capturar aqueles instantes para utilizá-los mais tarde - sem pensar muito em "como" ou no "por que" fazê-lo. Aqui, começa-se a perceber, como diz Charlotte Cotton, "a capacidade da fotografia de transformar até o menor dos temas num gatilho da maior importância para o imaginário"(COTTON, 2010, p.09). Dessa maneira, passa-se a entender melhor a ideologia de transformar o cotidiano em arte e utilizar a fotografia como meio de expressão. A saber, "em termos simples, essa abordagem fotográfica tem-se orientado por tentativas correlatas de criar arte a partir da matéria da vida cotidiana, rompendo os limites entre o ateliê, a galeria e o mundo" (COTTON, 2010, p.115).

Se a fotografia já era de meu interesse, a palavra, em contrapartida, insere-se em minha vida de forma repentina - não sei explicar quando ou como -, no entanto, voltando de viagem, me aproximo da professora Elida e, em conversa com a mesma, percebo e confesso esta curiosidade pelo uso da palavra escrita como trabalho. Dessa aproximação com a artista (e com as palavras) passo a ingressar o grupo p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. Logo percebo que, influenciado pelas conversas do grupo e suas pesquisas, a escrita começa a aparecer cada vez mais nos trabalhos, e

principalmente em pensamentos. Rapidamente, estar imerso nas palavras passa a ser algo cotidiano, passando a fotografá-las, descobrindo o real objeto de pesquisa.

Indagando um pouco sobre essa relação entre fotografia e palavra e as interferências que ambas podem ter entre si, tem-se como exemplo o momento em que uma imagem é apresentada e interpretada por um observador, em que o mesmo busca alguma significação daquilo que está olhando, procurando, muitas vezes, sua resposta dentro do inconsciente, a partir de suas vivências (Doménech)⁴. Quando, entretanto, esta imagem tem contato com uma palavra, ambas tendem a se modificar, em que não necessariamente, como diz Mauro Sérgio Apolinário, "encerram as possibilidades de compreensão daquilo que apresentam, mas, antes, direcionam o olhar para o que está contido no acontecer, no crepúsculo da imagem e da palavra"(APOLINÁRIO, 2014, p.18-19).

Quando se estabelece relação entre fotografia e escrita, é comum esperar uma interpretação em que a imagem funciona como mera ilustração para o texto, ou que o texto seja apenas uma legenda da imagem, já que este sempre se mostrou como forma de enfatizar o que demonstrava a fotografia. Porém, o que ocorre quando palavra e fotografia se tornam uma unidade só, não só elas se interferem, como também toda forma de apresentação e representação podem gerar diferentes interpretações. Mesmo quando legenda ou título atua na imagem, estes atuam como legitimadores, que de certa forma agem também para transformar o contexto da imagem. Charlotte Cotton reforça este pensamento quando afirma que

Estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial (COTTON, 2010, p.115).

Camila Schenkel cita o semiólogo Roland Barthes (1915 - 1980) para afirmar que esta relação entre imagem e texto é presente na história desde o surgimento dos

⁴ Doménech direciona seu olhar para formas possíveis de ler uma imagem e nos símbolos que podem direcionar esta leitura, não sendo necessariamente relacionados ao conceito da imagem em si. Chega-se, desse modo, na questão da simbologia presente na imagem, em que o escritor acaba também tratando da percepção. De acordo com Doménech, a percepção e a leitura de uma imagem partem do momento em que olhamos determinada imagem e que podemos utilizar três diferentes modos de "visualizar" a mesma: visual (visão natural), aquilo do campo natural, que se pode enxergar; visível (visão cultural), proporcionado pela cultura, uma representação do mundo ao redor; e visualizável (visão técnica), utilizar uma técnica inventada pela cultura para ampliar o campo visual. "*Enquanto aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos, aprender a ver implica tornar visível o material do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Trata-se de dois mecanismos cognitivos antagônicos, embora ambos confluem para um processo de conhecimento parecido*" (DOMÉNECH, 2000, p 15).

livros, em que também este se indaga sobre a relação e função da palavra em conjunto com a imagem: "A imagem duplica certas informações dadas pelo texto através de um fenômeno de redundância ou o texto acrescenta informação nova à imagem?" (BARTHES apud SCHENKEL, 2011, p.20). Com o decorrer dos anos, no entanto, com o surgimento de novos movimentos artísticos há a utilização destes pensamentos para dar sequência ao que Barthes irá observar e utilizar o texto como forma de "acrescentar informação nova à imagem" (BARTHES apud SCHENKEL, 2011).

Paralelamente às diferentes formas que cada artista do grupo de pesquisa trabalhava, de um modo geral, a palavra escrita junto à fotografia era o que me chamava a atenção, cuja possibilidade é de que cada obra tenha uma forma distinta de trabalhar a "fotografia + palavra", além das variadas leituras que se tornam possíveis. No trabalho "Terry's Diary", de Terry Richardson (1965), que foi o estopim desta pesquisa, o fotógrafo utiliza de imagens fotografadas de letreiros em neon, fachadas de hotéis de beira de estrada, outdoors – em todas essas, a palavra se vê como ponto principal. As palavras fotografadas possuem não só a carga do que está escrito, mas também do que está ao redor, cuja interferência passa a ser parte da obra, seja ela o espaço onde a escrita se encontra ou até mesmo alguma interferência direta nos letreiros, como uma letra com o neon apagado, que pode acabar gerando uma nova leitura e interpretação.

Infelizmente, por Terry Richardson ser um fotógrafo conhecido por seus trabalhos voltados para um viés publicitário ou de moda - trabalhando muitas vezes com celebridades -, a série de fotografias apontada acima não é citada ou comentada por ninguém como um trabalho artístico, em lugar algum, nem mesmo pelo próprio Richardson, causando assim falta de referências consistentes.

A partir deste primeiro passo, Elida apresentou-me a obra de Joseph Kosuth (1945) e de Kurt Schwitters (1887-1948), concomitantemente ao que a professora Elaine Tedesco, que viria a ser minha orientadora deste trabalho, apresentou em aula: a Arte Conceitual - mais especificamente, a fotografia na arte conceitual. A partir deste momento, encontro minha fonte de pesquisa, o qual devia reclinar-me e "alimentar-me".

1.2. De onde parto e para onde vou

Citar estes momentos do fazer artístico não equivale a dizer que atualmente ainda vigore a mesma dinâmica entre a arte de vanguarda e a fotografia. Ao contrário, significa sugerir que a ambiguidade com a qual a fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte, é o legado imaginativamente usado por alguns profissionais contemporâneos (COTTON, 2010 p.22).

Contextualizando então o início do meu trabalho, trago alguns dados sobre a arte conceitual, que teve seu início, na Europa, no final da década de 60 e se estendendo até meados dos anos 70. Foi um movimento artístico marcado principalmente pela quebra do formalismo da arte, onde o objeto artístico e seu aspecto/representação física não são o foco principal da obra, mas sim o seu conceito e a ideia geradora do trabalho, segundo Cristina Freire (1999). De acordo com sua obra "Poéticas do processo: arte conceitual no museu"(1999), neste período percebe-se uma "efemeridade das propostas" artísticas que buscam transmitir a ideia de arte como processo, da criação de um "objeto impalpável". Dessa forma, gerou certo transtorno no sistema da arte que, inicialmente, não aceitava, e questiona a importância dada ao "processo, mais do que a esteticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte, convoca antes à participação do que à passiva contemplação", como salienta Freire (FREIRE, 1999 p.30). O vídeo, a fotografia, a performance, e as instalações, meios tão comuns em trabalhos artísticos nos dias de hoje, passaram a ser muito explorados pelos artistas neste período.

As poéticas conceituais materializam, frequentemente, através da chamada *desmaterialização da obra*, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes. A crítica formalista, centrada nos princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte que alicerçou os discursos de críticos importantes como Clement Greenberg, por exemplo, não se sustentava mais ante a *Arte Pop*, ante a *Minimal Art* ou as poéticas de artistas como Joseph Beuys e John Cage (FREIRE, 1999 p.30).

Assim como Freire aponta para a crítica formalista e a desmaterialização da obra, mudança característica desse movimento, Paul Wood, utiliza Marcel Duchamp (1887-1968) para desenvolver sua análise. Para o historiador, Duchamp foi o pai desse movimento, já que a partir de sua proposta de antiarte, muitas décadas antes, ainda em 1913, o artista passou a expor seus *ready-mades*. No momento em que Duchamp retira um objeto de sua função natural para torná-lo um objeto da arte,

isso é premeditado, de maneira que, a partir daí, passa a impor o conceito como fator mais relevante que o objeto em si, como explica também Celso Favaretto:

Quando Duchamp inventou seu ready-made lá por volta de 1913, podemos dizer que ele escolheu a roda de bicicleta, ou o portagarrafas ou o urinol, aleatoriamente. Mas na verdade nunca essa escolha é aleatória. O artista de certa forma tem uma idéia, uma idéia da arte, uma concepção do que ele entende como arte e de que efeito ele quer produzir. Ele escolhe o material que, implicitamente, já manifestaria a possibilidade dele configurar uma idéia. Eis o conceitualismo (FAVARETTO apud COUTINHO;ORLOSKI, 2006, p. 5).

Joseph Kosuth (1945), que ficou conhecido por ser um dos maiores artistas deste período, explica a importância do conceito como criador da obra através do pensamento de "arte como idéia como idéia" - "significa que o conceito constitui a obra em si (arte como idéia), mas sugere sobretudo que o processo criativo deve consistir na transformação da própria idéia de arte (arte como idéia como idéia)." (KOSUTH apud FABRIS, 2008, p. 21-22).

Como uma maneira de recusa ao tradicional objeto de arte, neste período os artistas conceituais reivindicaram também uma nova relação entre arte e texto, usando mensagens verbais e escritas como a própria obra de arte - esta será tratada aqui mais adiante, com o ingresso de Kosuth e o uso do texto e da fotografia em comum.

Atenho-me aqui a pontuar, principalmente, as fotografias produzidas neste período, já que a fotografia em si ganha um novo caráter com a chegada do conceitualismo, quase como uma nova função. Esta foi, até então, tratada como um dispositivo documental, passando a ser utilizada pelos artistas conceitualistas por sua frágil materialidade e, diferente das artes mais tradicionais, como pintura e escultura, não necessariamente precisando se ter, digamos, um "dom" ou habilidade específica para sua realização. De acordo com Annateresa Fabris (2008), André Rouillé (1948) resume a fotografia neste período como "documento trivial", devido uma série de fatores que resultariam no "declínio do objeto" perante o processo.

Quer em virtude de suas características físicas (pequeno formato, prevalentemente em preto e branco, sem qualquer requinte compositivo), pelo papel desempenhado: ajudar a significar que o essencial da obra está em outro lugar.[...] a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos (FABRIS, 2008, p.20-21).

Mais adiante, através da análise de outros autores, Fabris completa o pensamento de Rouillé, onde diz que: "[a fotografia] longe de ser um mero documento, desempenha um papel ativo no interior da arte conceitual, enfatizando processos e transformando a prática artística num momento de autoconhecimento e auto-reflexão" (FABRIS, 2008, p.29). Entretanto, mais que as características já apresentadas, a banalidade passou a andar de mãos dadas com a arte, como diz Charlotte Cotton (2010), com ênfase nas fotografias. A autora analisa a evolução de obras fotográficas através do tempo até a chegada à arte contemporânea, em que percebe uma forte influência do período conceitual nas mesmas, produzidas até então.

Da mesma maneira como essa forma de fotografia subverteu os padrões convencionais do que era considerado um ato artístico, também demonstrou um modo mais banal de fazer arte. A arte foi revelada como um processo de delegação aos objetos cotidianos mais comuns, e a fotografia se tornou o instrumento pelo qual o artista podia esquivar-se à necessidade de criar uma "boa" imagem (COTTON, 2010, p.22).

Através do pensamento de "banal", pego-me pensando em uma série em especial. Vendo as imagens do livro *Twentysix Gasoline Stations* (1963), de Edward Ruscha (1937), acredito ter tido um de meus primeiros contatos com a fotografia conceitual. O artista fotografa vinte e seis fachadas de postos de gasolina ao redor dos Estados Unidos, algo aparentemente simples e sem muito significado oculto, algo que qualquer um poderia fazer, exatamente o que a arte conceitual procurava colocar de frente ao formalismo artístico vigente até então. Mas não só por isso Ruscha às produz. Suas séries fotográficas abrangem um conjunto de outras características principais da arte conceitual, seja na "capacidade de corporificar e materializar a idéia, em virtude da extensão que oferece ao processo mental" (FABRIS, 2008, p.25), ou por uma importância maior dada ao processo ao invés do objeto, como diz Annateresa Fabris:

A preferência de Ruscha pela série responde a uma das principais características da arte conceitual: o desinteresse pela matéria é paralelo à concepção da obra como processo, como um conjunto de "momentos" em que há um desenvolvimento do pensamento em fases, todas importantes na elaboração de uma idéia ou de um tema de pesquisa. (FABRIS, 2008, p.25).

Estas características, por mais que não ditas diretamente, são perceptíveis também no discurso do artista quando o mesmo fala de sua obra, quase como um anti-discurso. A negação da artisticidade a partir da fala de Ed Ruscha é explícita, seja pelo fato do próprio artista frisar diversas vezes que suas fotografias não são artísticas ou

por não ter nenhum pensamento ou mensagem oculta por de trás do assunto escolhido. Ruscha simplifica e exclui qualquer olhar artístico em seu trabalho para que não seja interpretado como um "livro de fotografias de arte", como se o mesmo procurasse formas de não se inserir/não ser inserido dentro do meio artístico.

[...] Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina [Ref.13], ou qualquer coisa assim – eu só queria uma coisa coesa. Acima de tudo, as fotografias que eu uso não são "artísticas" ["arty"] em nenhum sentido da palavra. Eu acho que a fotografia está morta como uma das belas-artes; o seu único lugar é no mundo comercial, para fins técnicos ou informativos. Não me refiro à fotografia de cinema, mas à fotografia still, isto é, edição limitada, fotos processadas manualmente, individualmente. As minhas são simplesmente reproduções de fotos. Assim, não é um livro para abrigar uma coleção de fotografias de arte – elas são dados técnicos como a fotografia industrial. Para mim, elas são nada mais do que instantâneo (RUSCHA apud GISI, 2015, p.80-81).

A ideia de inserir o "banal", o cotidiano como meio fotográfico e artístico, mesmo que o artista negue como sendo seu objetivo, interessam-me e me inspiram. Tirar um instante para olhar, algo rotineiro que seja, e capturá-lo, sem se preocupar com a qualidade do assunto, da imagem ou qualquer olhar externo que vá classificar como bom, ruim ou coisa parecida. Como diz Juliana Gisi, sobre as fotografias de Ruscha em sua tese de doutorado: "[...] Elas mostram extrações de elementos padronizados da vida em comum justapostos, simplesmente, sem pretender demonstrar uma tese ou um julgamento moral ou estético, sem mudança de tom" (GISI, 2015, p.86). A autora ainda aponta essas características como sendo específicas do artista mesmo, e não de uma obra apenas, em que ele se mostra como um artista conceitual antes mesmo de uma criação de "conceito" de arte.

O posicionamento de Ruscha emerge de um âmbito maior que emoldura toda sua produção - das pinturas aos livros fotográficos -, de acordo com uma tendência mais ampla da arte deste período, na recusa da especificidade em direção à arte em geral, no espelhamento dos objetos quaisquer do mundo comum. Essa lógica de produção é evidente nos termos que ele utiliza para caracterizar seu trabalho: as imagens são dados técnicos como a fotografias industrial; instantâneos; reproduções de fotos. Tal sequência de descrições reforça a despersonalização, projetando suas fotografias para um espaço discursivo da mecanicidade, em vez da expressividade (GISI, 2015, p. 82).



Edward Ruscha (1937)

Contudo, foi Joseph Kosuth (1945) quem convidou-me, ou melhor, instigou-me, a entrar e conhecer a arte conceitual. Em sua obra *One and three chairs* (1965), o artista utiliza de um objeto, uma fotografia e conceito para mostrar que a cadeira objeto, a fotografia desta cadeira e sua definição escrita de um dicionário são peças distintas entre si, no entanto, fundamentais em conjunto para o funcionamento da obra em questão. Neste caso, a fotografia acaba tendo papel fundamental para o trabalho, já que acaba por gerar repetição; cada uma dessas "cadeiras" acabando por ser a mesma, como explica Annateresa Fabris.

A opção pela fotografia tem uma justificativa: graças a ela, a diferença cede lugar à repetição, conferindo primazia à idéia de tautologia defendida pelo artista. Além disso, ela permite realizar uma obra que não se coaduna com nenhuma das linguagens convencionais em virtude de seu aspecto desencarnado (FABRIS, 2008, p.21).

Mas a fotografia não é única nesta obra, pois há o uso de outras formas de apresentação (objeto e escrita), que apontam o principal enfoque do trabalho (a cadeira), acabam se mostrando como dispositivos que servem de suporte para a realização da ideia do artista. Porém, pensando dessa forma, dúvidas de interpretação da obra

O uso destas, além dos vídeos, das performances e das instalações, é o que acaba ampliando meus horizontes para a forma de apresentar uma obra. Pode-se acabar direcionando (ou não) o olhar de quem a visualiza. No entanto, também é como apresenta-se o trabalho que se pode "contar" ou "conversar" com o espectador.

As obras de arte de Calle fundem fato e ficção, exibicionismo e voyeurismo, performance e audiência. Ela cria contextos que a consomem, beiram o descontrole, fracassam, permanecem inconclusos ou levam a desdobramentos inesperados (COTTON, 2010, p.23).

O que Sophie Calle tem melhor ensinado a mim é justamente mostrar o fazer artístico com um viés voltado para a interferência do público, onde o público se torna parte da obra. A exemplo, Calle o faz em sua obra "Les Aveugles (Os cegos)" (1986), cujo trabalho apresenta fotografias que ela mesmo tira a partir da resposta de uma pergunta feita para entrevistados cegos de nascença, "o que é o belo para você". Nesse momento, fotografia, palavra e a interferência do espectador tornam-se a "receita" da obra, onde a ausência de alguma das partes poderia trazer um diferente significado ao trabalho. Nesse caso, é necessário que a artista também tenha delicadeza para retratar o ponto de vista descrito pelo entrevistado; não é qualquer fotografia que será exposta e não é apenas o seu olhar que irá capturar determinada imagem. Dessa maneira, vê-se que sem a participação do público a obra estaria incompleta, partindo do pressuposto de que a artista produz suas fotografias buscando representar o olhar do outro. A artista e o espectador trabalham quase que em parceria.



Sophie Calle (1953)

The Blind. At Home, 1986

Texto emoldurado, 40 x 80 cm; Fotografia p/b emoldurada, 41 x 31.5 cm; Fotografia colorida emoldurada, 80 x 56 cm

Coleção Courtesy Galerie Perrotin, Paris, França



Sophie Calle (1953)

Les Aveugles #2, 1986

Impressão colorida, Impressão em gelatina de prata, Impressão em papel, 120 x 131.4 cm.

Até então, essa característica não havia despertado minha atenção como, de fato, Calle o fez. Mas uma artista viria aprofundar essa ideia e se tornar uma guia para este olhar: Vera Chaves Barcellos.

1.3. Influência de Vera Chaves Barcellos

A artista gaúcha, não só tem em sua vasta produção e uma relação muito próxima entre fotografia e palavra, como deixa uma lacuna em suas obras direcionada ao espectador. Na sua famosa série TESTARTES (1974 - 1980), Vera Chaves Barcellos produz cartões postais com perguntas diretas ao espectador sobre a imagem representada neles, e no verso destes cartões um espaço para a resposta do público. A partir desta obra houve o conhecimento do que gostaria de fazer, como um primeiro passo.

Essa importante artista é influência essencial e nítida em minhas obras. Gaúcha de Porto Alegre, tem seu início artístico por volta de 1960, e é direcionada principalmente para o desenho, a pintura e mais adiante a gravura. Em 1972, começa a trabalhar com fotografia, esta que acaba se tornando o foco principal de suas obras. Em uma de suas obras mais marcantes, Vera Chaves utiliza a escrita diretamente em obras fotográficas, ao mesmo tempo em que conversa com o público. É na série TESTARTES que a artista acaba tornando o espectador um criador de sua obra.

Quando François Soulages trata da obra de Vera Chaves, imagem e texto são sempre adjetivos que a acompanham, e também que se acompanham. Soulages utiliza o casamento destes com uma palavra apenas: "texto-imagem". A relação em suas obras se apresentam como algo único, inseparáveis e interdependentes entre si para funcionamento do trabalho, funcionamento este que busca uma "abordagem ao mesmo tempo visual e intelectual: visual porque tu vês a obra; intelectual porque, ao ver, tu pensas a obra e a respeito da obra[...]" (SOULAGES, 2009, p.18).

Nesta série, a artista apresenta oito trabalhos, em que cada um apresenta um conjunto de imagens, relacionados a imagem apresentada e um texto direto ao espectador para que o mesmo construa "mentalmente o contexto da cena apresentada", como dito por Camila Schenkel (1982). As imagens representam cenas do cotidiano, de maneira que estimule o público a interagir com esta imagem familiar de seu dia-a-

dia. Dessa forma, percebe-se não ser uma obra voltada à leitura e interpretação, necessariamente feitas por artistas, mas sim para pessoas externas a esse meio, que consigam se familiarizar com a imagem representada.

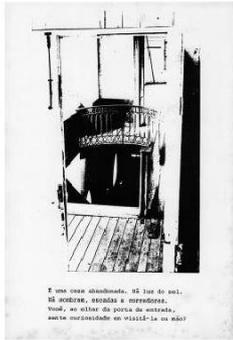
É importante ressaltar que, assim como na obra de Kosuth, na série de Vera Chaves é perceptível o cruzamento "imagem e escrita" de maneira essencial para a criação deste trabalho. Isto, pois, tanto a escrita quanto a fotografia possuem seus significados já acoplados, visto que quando postas juntas acabam se alterando - assim como Schenkel relaciona a obra da artista gaúcha:

A artista explora o potencial comunicativo do texto, mas em nenhum momento abre mão da informação visual, mesmo lidando com a estética precária do jornal e da fotocópia [...]. O texto é acoplado às imagens para potencializá-las e problematizá-las, constituindo uma maneira de engajar, via discurso, seu espectador em um processo de reflexão sobre o que vê e como vê, criando uma tensão entre o desejo de ver e os limites do que pode mostrar uma fotografia (SCHENKEL, 2010, p.9).

Aqui foi separado algumas imagens da série, em particular, sendo possível reparar os diferentes enfoques da artista para com o espectador e a obra. Partindo de *Testartes I*, a artista apresenta um conjunto de sete imagens em que são apresentadas janelas, escadas e portas acompanhadas de um curto texto, o qual estimula o espectador a se colocar de frente aquela imagem e tomar o próximo passo - por exemplo: "você está defronte à porta. Ela tem uma das folhas aberta. Você vai passar por ela e vai encontrar a outra porta que esta fechada. Você vai conseguir passar e atingir o outro quarto?".



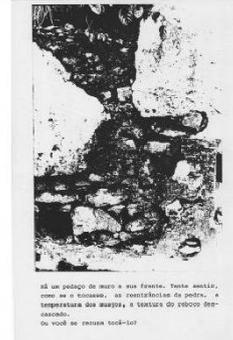
Ésta uma parede velha e desconhecida, toda escura. Você passa e não percebe muita coisa? Você acha apenas luzes, você tenta ler o que escorreu ou partilha também novamente alguma coisa?



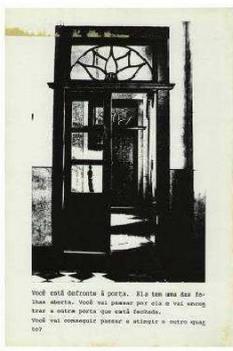
É uma casa abandonada, há luz de sol. Há sombras, estradas e merendões. Você, ao olhar da porta de entrada, sente curiosidade em visitá-la ou não?



A janela está fechada. Você quer não ir do outro lado. Você abriu para ver o que há lá fora, ou acha bom que ela permaneça fechada?



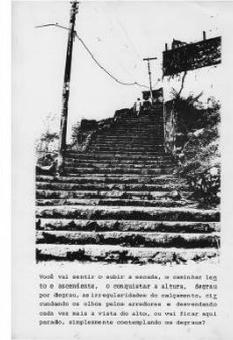
É um pedaço de muro e sua fresta. Tente sentir, como se o tocassem, as resistências da pedra, e temperatura das massas, a textura do reboco descaído. Ou você se recusa tocá-lo?



Você está defronte à porta. Ela tem uma das folhas aberta. Você vai passar por ela e vai encontrar a outra porta que está fechada. Você vai conseguir passar e atingir o outro quarto?



É uma porta de madeira. Está aberta. Para está quente e clara. Sentes está fresco e escuro, você está?



Você vai sentir o vento e o sol, o caminho reto e acidentado, o conquistar a altura, depois por dentro, as irregularidades do edifício, o silêncio ou o ruído, a arquitetura e o desordenado. Você vai sair a vista do alto, ou vai ficar aqui parado, simplesmente contemplando os degraus?

Testarte I, 1974
Impressão em *off-set* e envelope, 18 x 24 cm.



Você está defronte à porta. Ela tem uma das folhas aberta. Você vai passar por ela e vai encontrar a outra porta que está fechada. Você vai conseguir passar e atingir o outro quarto?

(Detalhe *Testartes I*)

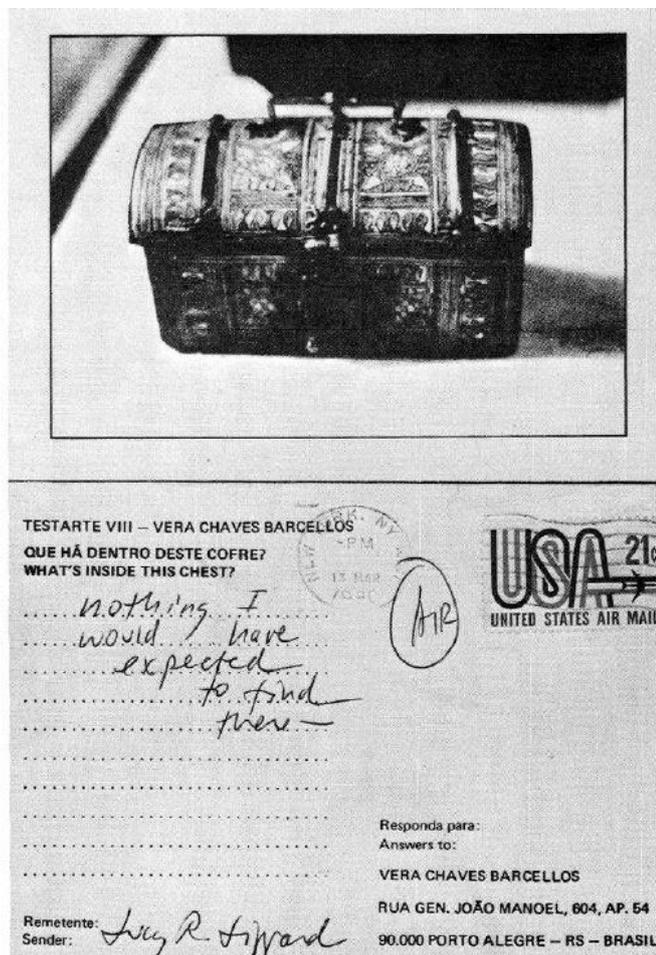
Em *Testartes IV*, sete painéis fotográficos de 50 cm x 60 cm, com legendas, constituem a série em que se destacam diversos tipos de entradas e passagens de portas, janelas, portões, muros e escadas que dialogam com o público sobre o que estaria para além destas imagens, como o que estaria por de trás de cada passagem. De acordo com a artista "as perguntas e as imagens provocam projeções do imaginário do espectador e que o caráter projetivo da série, inspirado em testes psicológicos, é evidente" (BARCELLOS apud RAHDE; CAUDURO; 2003, p.140). Com intuito de realmente receber e incluir o público na obra, Vera Chaves, na Bienal de Veneza de 1976, opta por colocar junto às imagens de *Testartes IV* um formulário a ser preenchido pelo público, para que assim registrassem suas interpretações e opiniões sobre o trabalho, para que posteriormente Chaves pudesse analisá-las - a saber, uma urna estava disponível para inclusão dos formulários respondidos.



(Detalhe *Testarte IV*)

Na última imagem selecionada, "o cofre", de *Testartes VIII*, a artista apresenta a obra através de cartões postais, em que um lado se encontra a foto de um cofre e no verso do postal, a indagação ao público. "Que há dentro deste cofre?", a artista pergunta, com intuito de receber esta resposta de volta, já que ao lado um espaço para uma resposta em escrito está reservado. Como um tradicional cartão postal, este também

apresenta espaço para colocação de selos e o endereço de Vera Chaves, para que o espectador possa enviar sua resposta à artista, onde quer que este esteja.



Vera Chaves Barcellos (1938)
Testarte VIII – O Cofre, 1979-80
Cartões postais em impressão *off-set*, 10 x 15 cm

Schenkel aponta para um ponto crucial para o entendimento da série, o qual percebo no momento em que crio minhas próprias obras, principalmente por partir de fotografias documentais que busco modificar o sentido inicial através do ingresso do texto.

Nesses trabalhos, é impossível reduzir a fotografia a seu tema, risco que se corre toda vez que se toma a imagem fotográfica como registro neutro e automático da realidade. As imagens que a série Testartes apresenta não são simples registros de uma escada, de um muro riscado ou de um arbusto, mas apontam para a multiplicidade de imagens que uma fotografia combinada a uma incitação textual pode engendrar (SCHENKEL, 2010 p.93).

Esta interação com o público me inquieta, não só ela, mas também a conversa que ocorre. Um jogo de perguntas e respostas, propostas feitas à quem interessar participar, as quais funcionam quase como uma brincadeira, uma maneira de manter o espectador não só interessado, mas também incluso na obra. Os trabalhos que acabo produzindo na sequência possuem, sem dúvida, muito da artista gaúcha. Na série *Testartes*, encontrei não só características a serem estudadas, mas também um caminho a seguir, o qual, contudo, passarei a criar meu próprio.

Ao analisar minhas obras, é possível perceber, a partir de então, que acabam se diferenciando do trabalho da artista tanto o processo de criação, quanto a apresentação. Enquanto a artista utiliza de cartões postais para apresentação e disponibilização para o público, meu processo funcionará quase como o inverso. Veja a seguir.

2. FOTOGRAFIAS (D)ESCRITAS: A PALAVRA EM MEUS TRABALHOS

2.1. *Há mais coisas entre o céu e a terra...*

Acredito que o papel do artista é fazer algo que disponibilize ao espectador a função de criar. A partir deste ponto, esta obra é composta sempre por mim e por outro alguém, seja conhecido ou não. Em uma fotografia, peço a intervenção do espectador através de três propostas. Alguma pergunta/curiosidade que a pessoa tem a fazer para a fotografia, alguma pergunta/dúvida que a própria imagem faz ao visualizador e o primeiro pensamento que lhe ocorre ao olhar a foto.

Como dito anteriormente, acredito que meus trabalhos raramente partem de fotografias planejadas, isto é, não saio em busca de algo específico a ser fotografado e não enceno situações para capturá-las. Meu processo se inicia de revisitações a fotografias já retratadas, muitas vezes com finalidade documental.

Assim surge esta série, a partir de uma fotografia retratada em Caxias do Sul, através de um pedido de guardar para si uma imagem (banal) de um pôr-do-sol. Mesmo que contrariado, faço a fotografia com o pensamento que mais tarde poderia apenas excluí-la, como com tantas outras já feitas. Mas algo nela chamou a atenção. Ao observá-la novamente, noto algo de intrigante na imagem, como se a mesma falasse, e eu a respondia/questionava em retorno. Não consigo excluí-la. Pergunto-me então o que ocorreria no contato com outras pessoas à mesma imagem; meu pensamento frente a ela deixa então de ter importância e, a partir daí, tanto a palavra como a interação do público ingressam nesta obra.

Sobre a imagem escolhida, uma proposta é criada, ou melhor, três, cuja "tarefa" do público é escolher uma delas para seguir. Ocorre como uma carta de instruções para realização da obra:

"Venho por meio deste, pedir que, da forma que desejar, interfira com palavras nessa obra, de MODO que você passe a fazer pARTE desta obra não só como espectador, mas também como criador.

*** INSTRUÇÕES:**

Escolha um desses três tópicos como ponto de partida e escreva:

- O primeiro pensamento que a imagem lhe transmitir;
- Uma pergunta/dúvida que a obra lhe faz/traz;
- Um questionamento SEU para a obra.



No momento em que é recebido o retorno do "participante", a frase é disposta na fotografia de modo que converse também com alguma área da imagem. Todas as fotografias já prontas, com a frase inserida, são organizadas em forma de vídeo, onde uma frase acaba aparecendo em sequência, uma após a outra. Essa ideia faz com que a fotografia seja sempre a mesma, mas que, paradoxalmente, a sobreposição de frases crie sempre uma imagem nova, apontando para um ponto de vista diferente da mesma imagem - como um céu carregado de perguntas/pensamentos.

O vídeo, até então, não passava como uma ideia concreta como forma de apresentação, visto que a ideia inicial partia da disposição de impressões separadas colocadas lado a lado, mas sem um formato preciso, em que acabasse formando um grande painel. No momento, entretanto, em que abro mão da impressão de cada uma das imagens como únicas, o trabalho todo torna-se mais homogêneo. Isto, pois a imagem apresentada é a mesma, o que acaba se alterando é

somente a frase e o ponto de vista, sem necessidade de uma produção desenfreada de fotografias.

Abrir mão da repetição da imagem acaba se tornando também um ponto crucial no trabalho, vide que no momento em que vivemos em um mundo onde a criação de novas imagens aumenta de maneira colossal, em que todos estão com um celular em mãos ou qualquer aparelho fotográfico cria imagens sem pensar no que fazer com aquilo, a reutilização da imagem de diversas maneiras bate de frente com esse fluxo. Dessa forma, também o papel da palavra se mostra fundamental, tornando infinitas as possibilidades de leitura de uma mesma imagem. A própria apropriação do espectador frente a essas imagens já demonstra a diferença de leitura que cada pessoa tem.

Como exemplo, Rosângela Rennó é uma artista conhecida por seu trabalho de apoderar-se de imagens antigas ou já abandonadas. Visto isso, Rennó admite ser uma fotógrafa que não fotografa mais, isto, pois acaba recontextualizando as fotografias que encontra em álbuns antigos, jornais, arquivos fotográficos, etc.⁵ Osmar Gonçalves comenta, nesse caso, sobre o debruçamento da artista em imagens antes já utilizadas, ao invés de uma produção desenfreada de novas imagens.

[..] O que está em jogo aqui não é a produção de mais uma imagem, uma nova imagem, seguindo a ética modernista (e algo esquizofrênica) da busca desenfreada pelo novo, mas promover fissuras, interrupções, frestas de sentidos nos ciclos de vida e morte das imagens.(...) Nesse programa, a artista opera tentando extrair novas leituras, instaurar pequenos entorses nas redes de sentido através do deslocamento dessas imagens, agora recuperadas e retiradas de seus contextos de origem (GONÇALVES; DOBAL, 2013, p. 62).

Como já declarado, "Fissuras, interrupções e frestas de sentidos", são características que encontro no momento em que a mesma imagem é vista de diferentes maneiras, por diversas pessoas, em alternados momentos. Este último que também é importante observar, o *momento*. Ele acaba tornando-se parte do trabalho, de maneira que a obra passa a começar desde o momento em que se envia para um futuro participante, o tempo que percorre entre o envio e a resposta que parece dilatar. Sem dúvida, esse processo se torna algo perigoso para quando se tem um trabalho com prazo a ser "concluído" (mas não necessariamente finalizado); a dependência de terceiros para

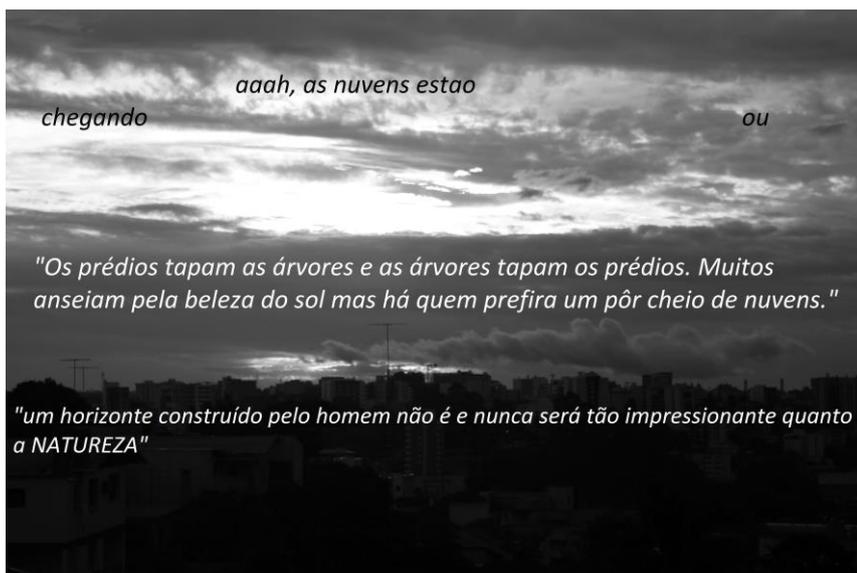
⁵ GONDIM, Rosemary Monteiro. IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. Disponível: <<http://www.revista.ufpe.br>>. Acesso em 6 de dez. 2016.

a realização e a incerteza do retorno tornam-se quase que angustiantes, mas ao mesmo tempo prazerosos, pois nunca se sabe o que virá em cada resposta recebida.

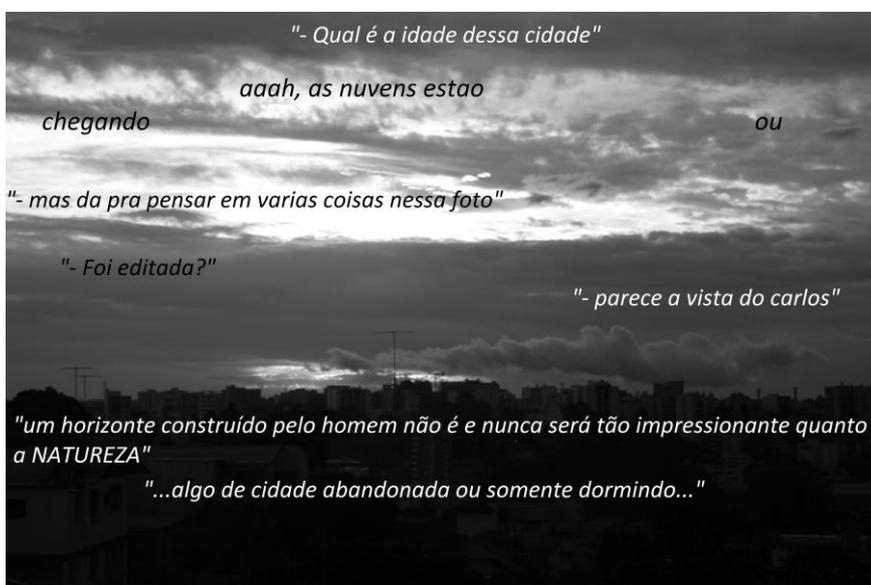
Após os primeiros retornos, fica bastante nítido um certo receio dos “participantes” ao responder as questões, tanto pelo longo tempo utilizado para respondê-las como por encontrar respostas bastante elaboradas. Com o passar do tempo, as respostas passaram a ser mais diretas, em que muitas vezes, na própria leitura é perceptível a “primeira resposta que lhe vem à cabeça”, como exemplificado no enunciado da obra. Muito disso pode ser em virtude da pré-suposição que se tem de que arte deve ser algo extremamente complexo, em que diversos significados devem estar implícitos dentro da imagem. Muitas vezes isso acaba sendo levado como uma verdade, justamente para fazer com que o espectador se envolva com a obra, ao invés de lhe "explicar" tudo à primeira vista. No entanto, o trabalho deve também atrair o público, lhe causar ao mesmo tempo dúvida e vontade de respondê-la. Dessa maneira, as frases utilizadas aqui se misturam entre complexidades e simplicidades, de modo que na composição da obra ocorram estes contrapontos entre respostas simples e elaboradas, pessoais e impessoais, perguntas, respostas e apontamentos.



Frame do vídeo “Há mais coisas no céu e na terra...”



Frame do vídeo "Há mais coisas no céu e na terra..."



Frame do vídeo "Há mais coisas no céu e na terra..."

De certa forma, no momento em que cada espectador se apropria desta imagem, pode se dizer que uma nova fotografia está exposta, mesmo que ocorra esta repetição da imagem principal. Esta presença do espectador na obra não é algo novo na história da arte, e não é preciso ir muito longe para encontrarmos alguém que utiliza desta "ferramenta" com frequência. Já citada aqui anteriormente, Elida Tessler, artista que utiliza em algumas de suas obras como método de trabalho a interação com o público. Em sua famosa obra "*Você me dá a sua palavra*" a artista "colecciona palavras" recebidas de pessoas do seu dia-a-dia, palavras que são escritas em prendedores de roupa, que mais adiante são exibidos pendurados em forma de um varal.

A forma com que trabalho em muito se assemelha ao como a artista trabalha, neste caso, para Elida a palavra mostra-se como parte principal do trabalho, enquanto utilizo da escrita como forma de adicionar um novo sentido a uma imagem que já possui uma carga informativa própria, que tem essa informação alterada quando atrelada ao texto.

É importante ressaltar nesta série não só o uso da palavra ou do espectador, mas também do enunciado. Diferente de outros trabalhos apresentados aqui, este, por permitir a interação de outras pessoas, possui como parte fundamental de sua criação o uso de instruções para como fazê-lo, quase como uma receita de bolo a ser seguida. A conversa com espectador já ocorre ali, antes mesmo da conversa dele com a fotografia. É a palavra se mostrando parte fundamental do processo antes mesmo de estar presente na fotografia em si. Eduardo Veras, em sua tese de doutorado “Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)” de 2012, comenta sobre o uso do enunciado no modo imperativo em obras de arte.

Os imperativos que se proliferam na arte mais recente não funcionam mais como textos de acompanhamento, que anunciam um projeto ou uma disposição criativa. Eles tampouco clamam por adesão. Os enunciados que fui recolhendo estão o interior mesmo dos trabalhos. Eles fazem parte de sua configuração. Eles são parte decisiva do trabalho, quando não são, por vezes, o próprio trabalho (VERAS, 2012, p.20).

Deixar de ser apenas um acompanhamento (legenda/explicação) e se tornar decisivo, conforme Veras explica, é o ponto principal do uso da palavra neste trabalho. Neste caso, estas “instruções” funcionam como parte da obra e também como ponto de partida para o próprio espectador, visto que este tem o direito de querer seguir o enunciado ou não.

De Hare, por ora, talvez baste levar adiante sua convicção de que o sujeito que recebe uma instrução, sendo ele livre e dotado de racionalidade, pode muito bem “[...] decidir descrever ou desobedecer-nos”. Ele, o instruído, não cumpre a instrução e, nem por isso, essa disposição quer dizer que nós, os instrutores, fracassamos (VERAS, 2012, p.40).

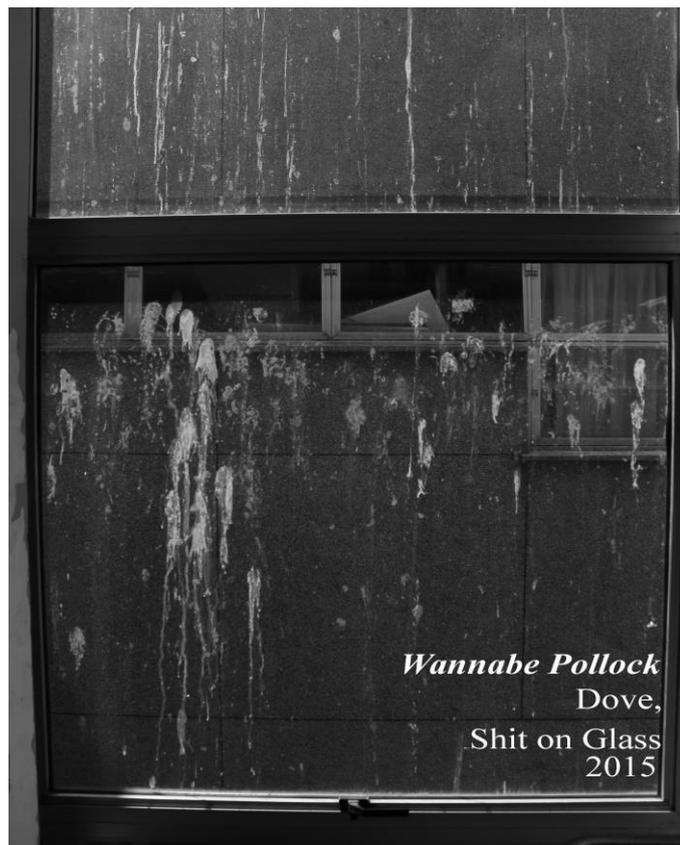
Não seguindo o enunciado, mas ainda sim contribuindo com algum pensamento sobre a imagem, o espectador ainda faz parte do trabalho, isto pois a instrução não é uma obrigação neste caso, mas sim “[...] consistem em *dizer algo* a alguém, não em buscar influenciá-lo” (R.M.HARE apud VERAS, 2012, p. 40). É possível afirmar também que

Nesse caso, diferentemente do que se dá no dia a dia, as instruções que surgem na forma de arte não objetivam o esclarecimento, o entendimento ou a comunicação franca. [...] Elas se prestam a dúvidas e ambiguidades. Elas *estimulam* as ambiguidades. Por vezes, almejam exatamente isto: confusão e incerteza. Procuram explorar os sentidos duplos e sobrepostos. Ambicionam a ironia, a provocação e o deboche (VERAS, 2012, p.43 e 44).

Assim como os artistas e obras das quais Veras se refere, desejo estimular ambiguidades, gerar dúvidas, confusão, incerteza, PROVOCAR. Não há objetivo de mostrar respostas, mas sim diferentes pontos de vista, a forma como cada um tem de olhar para a mesma imagem. Enfim, variadas leituras geradas pelas vivências de cada um, em que a fotografia torna-se o disparador da própria memória do espectador, que relaciona a imagem com algo de seu inconsciente.

2.2. Lugares (des)percebidos

Uma janela pintada por um pombo. Pinceladas esparsas, desenfreadas, como se se inspirasse em Jackson Pollock, mas talvez não tão agressivas (e propositais) como do artista norte-americano.



“Wannabe Pollock”, 2015
Impressão sobre papel fotográfico
60x50cm

Pedaços de chicletes pisoteados esmagados, onde o que resta são apenas seus formatos deformados e a embalagem colorida que não só pinta a imagem, como também conversa com o espectador. Diversas caixas de correio na fachada de um prédio, algumas delas através de pedaços de papel, deixados ali por algum carteiro, mostram a língua para quem cruza seu caminho. A escrita aqui se mescla entre os números de palavras contidos na própria imagem fotografada e o texto inserido como legenda.



“LUV”, 2013

Impressão sobre papel fotográfico

25x35cm



“Tongues”, 2016

Impressão sobre papel fotográfico

52x70cm

As descrições acima das imagens apresentadas são ao mesmo tempo literais e fantasiosas, pois nesta série é possível atrelar um humor bastante caricato e escrachado junto à “realidade” retratada nas imagens.

Junto à cada uma dessas imagens, a palavra é inserida como uma ficha técnica da imagem retratada. Nome da obra, um possível artista autor da imagem, técnica utilizada e ano atuam como texto ao mesmo tempo em que algumas das próprias imagens já possuem atuação da escrita em si mesma. Nesses casos, a legenda deixa de ser apenas informação e passa a fazer parte da obra, com escritos muitas vezes satirizados, em que apontam para uma diferente leitura por parte do espectador. No entanto, aqui a palavra não é simplesmente legenda, não explica, mas sim recria. Enquanto num primeiro momento, como anunciado logo acima, é possível observar as imagens como pinturas urbanas, a escrita é inserida como forma de entregar uma nova leitura. Na maioria dos casos, a palavra atua de forma satírica, onde um pombo que “pinta” uma janela com suas fezes, ou um pé que pisa em um chiclete passam a ser artistas e fazer obras de arte. A “brincadeira” atua também no momento em que as fotografias são imagens extremamente comuns, que podem ser em qualquer cidade, do

dia-a-dia de qualquer pessoa, mas que quando afetadas pela inserção da escrita tem um valor a mais agregado sobre elas, tanto no seu conteúdo quanto na sua estética.

Durante a realização desta série de trabalhos, participei de um curso de fotografia contemporânea ministrado pelo fotógrafo Klaus W. Eisenlohr, onde houve uma prévia exposição da obra em questão. Diante de diversos apontamentos dos presentes, um em especial prendeu minha atenção: a inclusão da escrita deveria ser feita na própria fotografia ou em uma placa de identificação ao lado da impressão.

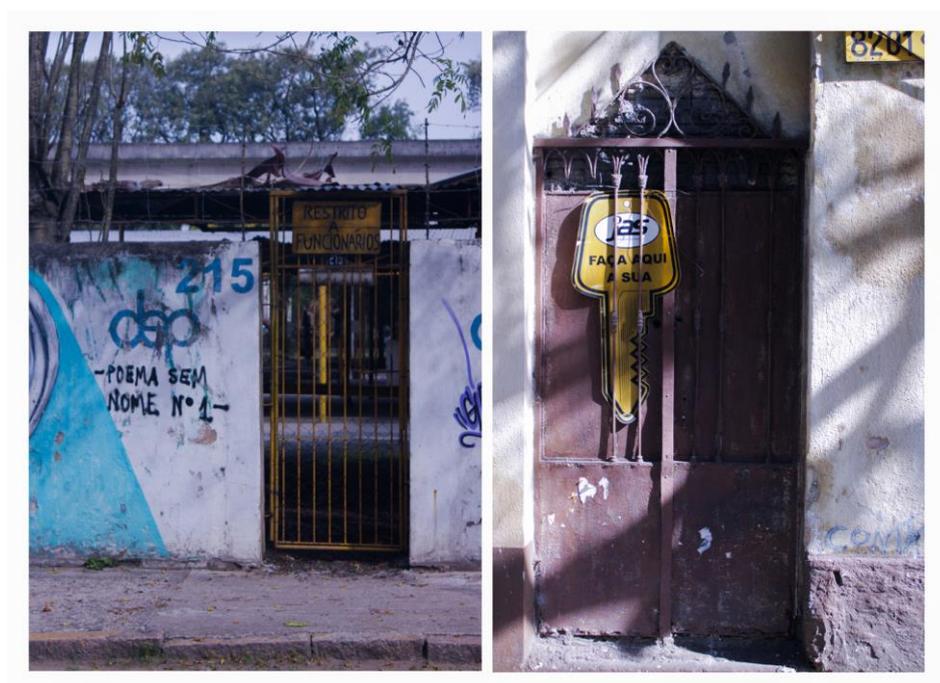
Durante muito tempo, até mesmo antes deste curso, questionei-me se a palavra deveria ser inserida diretamente na imagem fotográfica ou apresentada ao lado, como sugerido. Após ouvir as questões trazidas por outros artistas do curso, a maioria negativa quanto a palavra estar posta diretamente na imagem, essa dúvida retorna aos pensamentos. Isto pois, assim como apontado pelos colegas, em diversos momentos quando a palavra está ao lado da fotografia, a interação entre escrita e imagem torna-se outra, já que são duas coisas separadas. Nesses casos, são colocadas próximas com a finalidade de criar determinada leitura, a palavra acabando por atuar quase que como legenda. Porém, quando a palavra atua diretamente na imagem, palavra e imagem são um só, ainda assim uma completando/alterando a leitura da outra. A fotografia neste caso não “perde” o foco devido a inserção da palavra, pois faz parte da mesma.

Depois de certo tempo, entretanto, sinto que essas imagens, em alguns casos, acabam se tornando até mesmo redundantes, onde é necessário cuidado com o texto inserido para que não parecera estar apenas repetindo algo que já está contido na própria imagem. Esta série, dessa forma, está como parte de algo ainda a ser desenvolvido, não uma obra pronta, mas que me faz-me olhar novamente ao princípio deste trabalho e sobre o pensar fotografia. Assim, retomo a interação da fotografia e do texto como algo captado diretamente no ato de fotografar, sem inserção textual após a captura da imagem (da mesma forma que Terry Richardson). As fotografias buscam retratar imagens de um olhar que não simplesmente encontra, ao acaso, a relação texto-imagem no dia a dia, mas que procura essas interações.

Por outro lado, muitas vezes uma diferente interpretação da fotografia acaba sendo composta pelo próprio fotógrafo no momento da captura, seja pelo local onde a escrita esteja inserida ou até mesmo o próprio enquadramento, que afeta a leitura do texto de maneira que acabe influenciando na fotografia como um todo. Aqui consigo

brincar com as frases/palavras capturadas utilizando de diferentes composições que alterem ou foquem em algo que poderia passar despercebido por qualquer outro olhar.

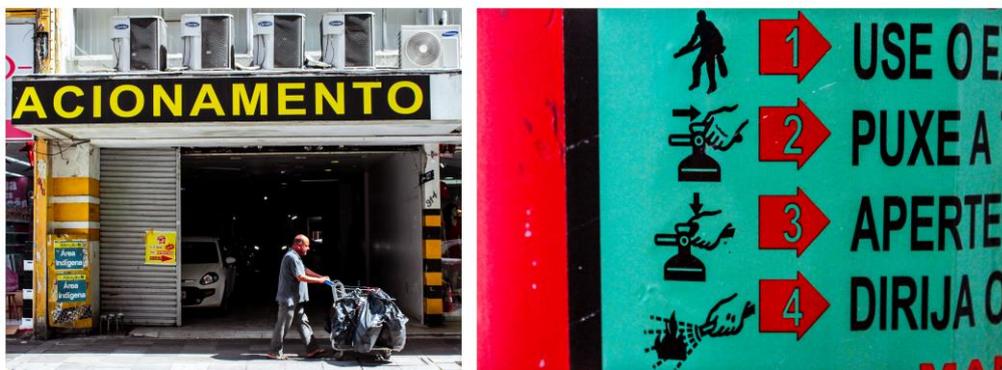
As fotografias a seguir são apresentadas em dípticos e trípticos que acabam por criar agrupamentos diversos, cujas imagens retratadas em cada foto podem conversar entre si e criar novos significados. Estes conjuntos de imagens acabam muitas vezes criando diferentes narrativas entre si, como cenas deslocadas de seus lugares e realocadas, gerando uma vontade de um olhar mais atento, que busca encaixar ou encontrar semelhanças entre cada imagem.



Sem título, 2016

Díptico impresso em papel fotográfico

43x60cm



Sem título, 2016

Díptico impresso em papel fotográfico

27x70cm



Sem título, 2016

Díptico impresso em papel fotográfico

31x65cm



Sem título, 2016

Díptico impresso em papel fotográfico

27x75cm



Sem título, 2016

Díptico impresso em papel fotográfico

27x75cm



Sem título, 2016
Tríptico impresso em papel fotográfico
40x57cm

“*Lugares (Des)percebidos*”, mostra-se como uma série voltada para a atenção. O que apresento aqui são lugares que normalmente não são percebidos aos nossos olhos, por serem extremamente banais. Neste caso, a presença do texto causa uma tensão, capaz de chamar a atenção para um olhar mais despercebido. Este que, quando mais atento, mais possível de criação de diferentes leituras e do envolvimento com as fotografias. Afinal, como já disse Anthony Muntadas em sua obra, “ATENÇÃO: percepção requer envolvimento”.

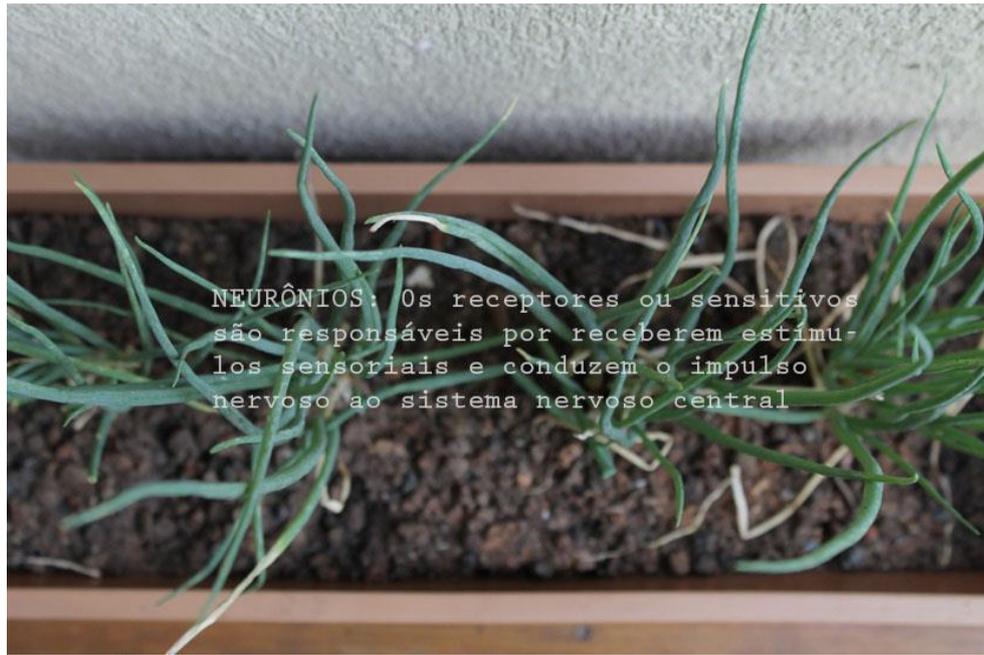
2.3. Ver-Ler-Rever

As fotografias desta série se encontram em diversos agrupamentos entre si, isto é, por mais que seja uma série inteira dentro da mesma é possível encontrar diferentes nichos.

A escolha das imagens ocorre antes das frases, como dito anteriormente. Fotografo na maioria das vezes sem muito pensamento prévio. As imagens escolhidas são sempre de lugares por onde convivo ou tenho proximidade. Já as frases acabam surgindo após um estudo para a escolha das fotos, em que ao analisar uma a uma, procuro definições que de alguma maneira possam se assemelhar (ou não) à fotografia apresentada.

A série “Ver-Ler-Rever” se mostra algo diferente das séries anteriores, já que as obras que serviam de inspirações ficam apenas no inconsciente; minhas ideias se sobressaem e produzo algo que, com meus olhos, consigo chamar de meu. Depois de seis anos como estudante de Artes Visuais, vejo nas fotografias que imagem e palavra se diferem, mas ao mesmo tempo criam algo novo. Em um primeiro momento, transcrevo na imagem fotográfica, definições de termos científicos de funções cerebrais, estes são sobrepostos em imagens contrárias ao texto, porém, esta união acaba se completando, alterando não só a forma de olhar a imagem, mas também o de ler o texto, criando novos significados. As imagens retratadas podem remeter nada ou pouco à frase transcrita, contanto que no momento em que são postas em conjunto conversem entre si.

As primeiras imagens produzidas para esta série, as imagens de “Medo” apresentam definições relacionadas aos neurônios. São apresentadas as definições científicas do mesmo, além de trazer duas de suas partes, os dendritos, e as sinapses, que atuam no limite entre um neurônio e o outro, funcionando na recepção e na transmissão de impulsos e estímulos nervosos. As imagens que os ilustram são de um vaso de plantas e de teias de aranhas, respectivamente. Meu medo por essas criaturas que fazem parte do reino dos Artrópodes só veio mais à tona em virtude da minha mudança, há um certo tempo, para uma casa em uma região com bastante vegetação. Nesse local, muitas aranhas tornaram-se vizinhas, a saber, aranhas de todas as formas, cores e tamanhos - algo magnífico seria, se eu não tivesse fobia das mesmas.



Medo 1 – Série Ver-Ler-Rever, 2015
Impressão sobre papel fotográfico
60x90cm

A palavra *medo* provém do termo latim *metus*. Trata-se de uma perturbação angustiosa perante um risco ou uma ameaça real ou imaginária. Para a neurologia, o medo é uma forma comum de organização do cérebro primário dos seres vivos, no entanto, no ponto de vista da psicologia, o medo é um estado afetivo e emocional, necessário para o organismo se adaptar ao meio. E acredito que é isto que faço, me adapto. Adapto-me ao medo, às teias, e até à arte. E acredito que esta é a mesma relação presente nesta série, a adaptação das palavras com a imagem proposta e vice-versa, no momento que uma se adapta a outra, seus significados e a carga que cada uma carrega acaba se atrelando à outra.



Medo 2 – Série Ver-Ler-Rever, 2015
Impressão sobre papel fotográfico
90 x 60cm



Medo 3 – Série Ver-Ler-Rever, 2015
Impressão sobre papel fotográfico
90 x 60cm

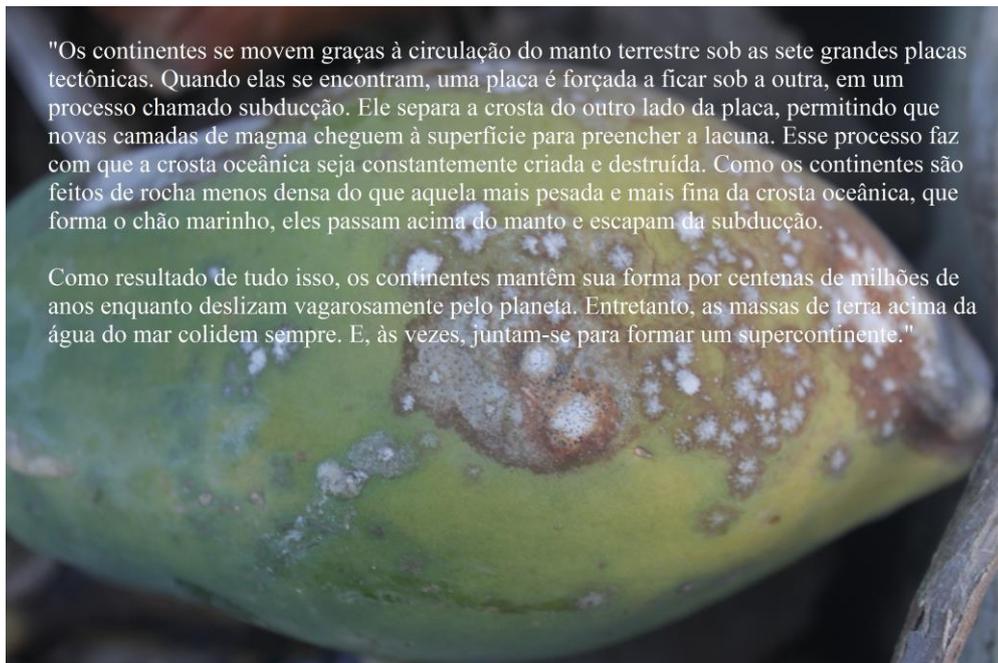
Nas fotos produzidas em sequência, esta adaptação das imagens para com as palavras (e vice-versa) é onde a obra se desenrola, no entanto, diferente da obra recém citada; agora os textos inseridos são artigos retirados de revistas e livros específicos de seus assuntos. Em “Cicatriz”, pedaços de um artigo científico sobre cicatrizes e queloides são divididos em fotografias de um banco de praça danificado, e um tronco de árvore serrado ao meio.

Na segunda obra, “Pangeia”, um artigo geográfico publicado na revista *Galileu*, que trata do efeito da pangeia, é associado a marcas de fungos em uma fruta em processo de degradação.

“Parasita” apresenta um artigo de revista da relação de parasitismo entre doenças e o ser humano, mas que apresenta um enfoque na interação biológica onde tanto o parasita como o hospedeiro desenvolvem mecanismos adaptativos de sobrevivência. Na fotografia um carro parece ser consumido por diversos galhos que o tomam conta, no entanto, os dois se adaptam, um frente ao outro, na construção da imagem em questão.

Diferentemente das primeiras imagens produzidas para a série, no desenvolver do trabalho tive a percepção da necessidade de uma alteração na forma de apresentação das fotografias. Enquanto que, de início, as fotografias seriam impressas em grandes

formatos, agora elas não necessariamente precisam atender a esse requisito, e passo a adotar, nas imagens seguintes, formatos menores, próximos à de uma folha A4, onde as fotografias se assemelham à cartões informativos, como se fossem colecionáveis. Da mesma forma, não é necessário haver sempre a mesma quantidade de imagens dentro de um assunto específico; é possível termos três imagens associadas a um mesmo assunto enquanto em outro, apenas uma é o suficiente (como as três imagens que compõem “medo” e uma única imagem em “pangeia”).



Pangeia, 2016

Impressão em papel fotográfico

40x60cm

Para Roland Barthes, “parasita” também é a maneira com que se refere a relação da palavra com a imagem, onde “o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe “insuflar” um ou vários significados segundos” (BARTHES, 1982, s/p), Barthes classifica a interação entre texto e imagem dessa maneira ao analisar a forma como esta relação foi evoluindo com o passar dos tempos, onde inicialmente a imagem possuía apenas o papel de ilustrar um texto, no entanto, agora é a palavra quem atua na imagem, como um “parasita”.

Este pensamento do escritor francês resume basicamente o meu motivo de realizar essa série. Enquanto a relação de texto e imagem sempre se mostrou algo meramente ilustrativo ou explicativo, essa interação esconde algo muito mais profundo, onde os dois atrelam a si diversos “significados segundos” conforme Barthes assimila.

[...] outrora, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna pesada a imagem, exerta-a de uma cultura, de uma moral, de uma imaginação; outrora havia a redução do texto à imagens, hoje há amplificação de uma à outra: a conotação já não é vivida senão como a ressonância natural de denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; está-se então em face de um processo caracterizado de naturalização do cultural (BARTHES, 1982, s/p).

Aqui, acredito que numa leitura sobre minhas experimentações por mais que apresente texto e imagem como um só, é necessário realizar três leituras distintas dentro de uma só, em que é preciso uma leitura da fotografia, do texto, e por último dos dois como um só, que acaba deslocar o espectador para uma nova interpretação do que foi visto. Muito do que apresento neste trabalho se assemelha aos pensamentos de Barthes, cuja afirmação é de que “é impossível a palavra dublar a imagem, pois na passagem de uma estrutura a outra elaboram-se fatalmente significados segundos”, no entanto, é claro que em determinados casos o texto acaba por amplificar o que a imagem apresenta ou até mesmo explica-la. Nesta série em especial, “o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de algum modo projetado retroativamente na imagem” (BARTHES, 1982, s/p).



Cicatriz, 2016

Impressão sobre papel fotográfico

40x60cm

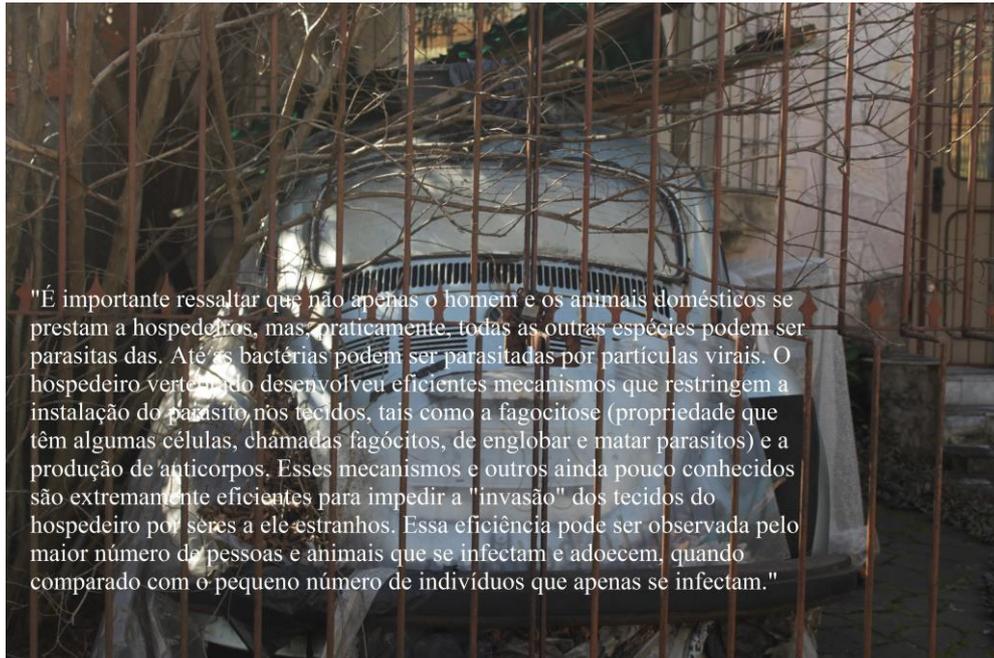
Conforme foi escrito anteriormente, aqui o texto não explica a imagem, assim como a imagem não ilustra o texto. No momento em que ocorre este contato entre palavra e imagem é como se uma nova fotografia estivesse sendo apresentada. Havendo uma “quebra” na leitura da obra, já que imagem e texto não são homogêneos, automaticamente, nosso olhar busca compreender formas de associá-los entre si.

Faço menção a série *Movie Scripts - Art*, de John Baldessari, em que o artista utiliza textos para um roteiro de cinema, associados a obras da História da Arte produzidas há séculos atrás.

Aqui se “explicita a heterogeneidade dos elementos e a dissociação entre tempos,[...] como um choque entre formas da cultura, mas, simultaneamente, podemos vê-los (texto e imagens) numa analogia ocasional, numa metáfora do agora, num mesmo *continuum* temporal” (TEDESCO,2016, p.64)

Neste trecho, Elaine Tedesco comenta sobre a questão da heterogeneidade entre os elementos que compõem a série criada pelo artista (escrita e imagem), onde mais adiante a mesma ainda afirma que “lado a lado texto e imagem criam associações improváveis, associações que contém algo que continua invisível”. Elaine ainda completa “Dissociados, vindos de lugares e tempos distintos, compõem uma montagem disjuntiva, criando um intervalo, um tempo entre um e outro que precisa

ser percorrido e preenchido pelos que contemplam o trabalho”, este “tempo” que será completado pelo espectador é o momento que contém os possíveis significados que serão atrelados a imagem. A palavra e a fotografia juntas criam esta possibilidade, mas quem dá o significado é o próprio espectador, o significado não precisa ser algo explícito ou definitivo.



Parasita, 2016

Impressão sobre papel fotográfico

40x60cm

Das imagens aqui apresentadas poucas possuem um lugar específico no momento de uma apresentação, exceto aquelas que compõe o mesmo assunto. Cada imagem e texto acabam atuando tanto entre si quanto com a próxima fotografia exposta, dessa forma não havendo uma sequência pré-disposta fixa.

Por sinal, “fixa” é uma palavra que não se encaixa neste trabalho, nem em mim. A necessidade de mobilidade e de não possuir um lugar certo aonde ir acaba se refletindo também nos trabalhos e na maneira que os produzo, em que acabam se formando em uma constante modificação. O que no início do processo era uma coisa, agora já é outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que foi apresentado aqui, no final das contas, se mostra algo ainda em aberto. Todos os trabalhos apresentados tiveram mudanças (e continuarão tendo) desde seu princípio até o presente momento. É claro que, se a um ano atrás, quando as séries estavam começando a tomar forma, eu não sabia direito como responder as dúvidas que me apareciam, afirmo que hoje não necessariamente preciso de respostas concretas, mas sim de experimentações. Estas que foram feitas repetidamente através das diferentes formas.

Acredito que esta apresentação aqui feita pode muito bem ser resumida como o diário de bordo desta viagem. E o ponto de partida de nossa viagem acaba sendo a viagem em si, em que temos, inicialmente, o ato de viajar e a influência essencial deste como meu disparador criativo, cujo aprendizado foi manter o olhar aguçado e atento para tudo ao redor. Mais adiante, nossa primeira parada, fazemos uma escala pela arte conceitual, que é a base teórica de todo este projeto realizado, em que primeiramente uma pesquisa sobre o movimento e a seleção de artistas referenciais foi desenvolvida e transferida para meus trabalhos aqui apresentados nos capítulos em sequência.

No seguinte destino, aterrissamos e nos reclinamos nos trabalhos fotográficos gerados a partir da pesquisa teórica. De início, notava em mim uma necessidade de tentar explicar a forma como texto e imagem atuam entre si, algo que hoje já não é mais necessário; apenas aceito e utilizo das diferentes formas e leituras que esta união proporciona.

Na primeira obra apresentada (e feita), "*Há mais coisas entre o céu e a terra...*", já adentro a temática entre imagem e palavra utilizando a fotografia apenas como meio, e não como fim. A imagem é sim disponibilizada para o espectador com o intuito de recebê-la novamente com uma indagação/resposta/apontamento, mas ainda não é sua apresentação final, isto, pois através de um vídeo, o meio de reprodução, as respostas recebidas são agrupadas em uma só imagem apresentada, como um grande painel digital. Assim, dando ênfase a cada frase que surge, a mesma imagem se recria constantemente. O vídeo nesse caso permite uma ideia de processo e, ao mesmo tempo, passagem de tempo.

A segunda série apresentada foi a primeira a ser iniciada e, devido às modificações, acabou-se tornando a mais recente a ser apresentada. Em "*Lugares*

(Des)percebidos”, teve como ponto de partida, imagens cotidianas e banais onde a palavra é inserida como legenda, de forma de converse ou altere a leitura da fotografia. No entanto, esta acabou por se tornar processo e ser modificada, em que na forma final são apresentados dípticos trípticos fotográficos relacionados com a escrita.

Finalmente, na última série “*Ver-Ler-Rever*” teve como objetivo imagens desconexas com o texto nelas inseridos, de maneira que quando juntos, criem novos significados para a leitura de ambos.

A partir desses trabalhos, também percebo novos anseios em mim, como uma vontade do “outro” estar presente na minha produção, não necessariamente em saber o que é pensado sobre os trabalhos ou ter uma resposta direta, mas sim, há a necessidade em saber o que a obra em questão irá causar no espectador - algum questionamento, memória, algo que o faça pensar, e não simplesmente olhar e esquecer.

Acredito que não só consigo atingir o objetivo de relacionar imagem e palavra de diferentes métodos como também apresentar variadas formas de leituras perante uma mesma obra para o público, fazendo com que o mesmo faça não só parte da obra como também faça a própria obra, crie suas próprias interpretações e significados.

Se inicialmente não sabia como responder as perguntas que me rondavam, hoje já não as quero respondidas, quero apenas que elas sigam surgindo, pois são essas dúvidas que mantem o trabalho vivo e em constante modificação. Assim como quando uma viagem é planejada, sabemos o destino final que queremos chegar, no entanto, as possibilidades de desdobramentos neste trajeto são infinitas. E desse mesmo modo ocorre meu processo de criação, em que o que era foto torna-se vídeo, o que eram imagens tornaram-se séries. E no final, o que era viagem desdobrou-se em trabalho, como já de costume.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ALBERO, Alexander (org.); STIMAON, Blake (org.). **Conceptual art: A critical anthology**. Massachusetts: The MIT press, 1999. 569 p.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. **60/70: As fotografias, os Artistas e seus Discursos**. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

BARCELLOS, Vera Chaves. **O grão da imagem: uma viagem pela poética de vera chaves barcellos**. Porto Alegre. Santander Cultural, 2007.

BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: LIMA, Luis Costa (org.). **Teoria de Cultura de Massas**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2008

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

COUTINHO, Christiane; ORLOSKI, Erick; MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Arte Conceitual**. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

DOBAL, Susana e GONÇALVES, Osmar. **Fotografia Contemporânea - Fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DOMENECH, J. M. C. *Polissemias e poliformas da imagem*. In: DOMENECH, J M. C. **A forma do real**. Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011, pp.11-49

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: MAC/USP: Iluminuras, 1999.

LONGONI, Ana(org.);FREIRE, Cristina(org.) **Conceitualismos do sul/sur**. Sao Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. 361p.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 2004. 286p.

SOULAGES, Francois. **Vera Chaves Bacrellos: obras incompletas**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2009. 368p.

WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In: NOVAES, Adauto (org.) **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, pp.16-45.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80p.

DISSERTAÇÕES E TESES

SCHENKEL, Camila. **Distensões da imagem**: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó. 2011. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre. 201 p.

VERAS, Eduardo. **Seja Faça Experimente: Enunciados Imperativos na Arte Contemporânea (2000)**. 2012. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre. 266p.

REVISTAS E PERIÓDICOS

AMBRIZZI, Miguel Luiz. **O olhar distante e o próximo** - a produção dos artistas-viajantes. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm>. Acesso em 14 de jun.2016.

APOLINÁRIO, Mauro Sergio . **O universo da imagem ou a palavra como fotografia**. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES , v. 4, 2014, p. 11-29.

CARVALHO, Ana Maria Albani. **Nervo Óptico**: Questões sobre a arte conceitual brasileira dos anos 70. XXXIV Colóquio do comitê Brasileiro de História da Arte - Territórios da História da Arte.

CAUDURO, Flávio Vinicius; RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Testartes: imagens da pós-modernidade**. Revista FAMECOS – PUCRS, 2003, p. 135 – 143.

FABRIS, Annateresa. **Sophie Calle**: entre imagens e palavras. ARS (São Paulo) vol.7 no.14, São Paulo, 2009. Disponível: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 02 de nov. 2016.

SCHENKEL, Camila. **Relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos**. V ciclo de investigações do PPGAV – UDESC. 3, 4 e 5 de novembro de 2010.

TEDESCO, Elaine. **A série Movie scripts** – Art de John Baldessari. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, V. 6, N. 10, Junho de 2016

SITES

CONCEITO DE MEDO. Disponível: <<http://conceito.de/medo>>. Acesso em 2 de nov. 2016.

DAWSON, Ynaiê. Disponível: <<http://fluidasviagenssemdestino.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 de jun.2016.

GONDIM, Rosemary Monteiro. IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. Disponível: <<http://www.revista.ufpe.br>>. Acesso em 6 de dez. 2016.

MAGALHÃES, Fabio. Disponível: <<http://brasileiros.com.br/2009/11/o-artista-viajante/>>. Acesso em 20 de jun.2016.

TERRY'S DIARY. Disponível: <<http://terrydiary.com/tagged/diary>>. Acesso em 2 de nov. 2016.