



do com flores

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

***Distensões da imagem:
um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho
de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó***

CAMILA MONTEIRO SCHENKEL

Trabalho apresentado ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

Banca examinadora:

Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo)

Prof. Dra. Mônica Zielinsky (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Trabalho realizado com o apoio da CAPES.

Porto Alegre, abril de 2011.

À minha família e ao Davi, agora oficialmente parte dela.

AGRADECIMENTOS

Ao Alexandre Santos, pela orientação instigante, minuciosa e carinhosa.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que viabilizaram este trabalho.

Às artistas Rosângela Rennó e Vera Chaves Barcellos, pela pronta colaboração com a pesquisa.

Aos professores Ana Maria Albani de Carvalho, Eduardo Vieira da Cunha, Elida Tessler, Hélio Fervenza, Icleia Cattani e Mônica Zielinsky, pelo acompanhamento e incentivo ao longo dos anos.

Aos amigos da Arena, pelo apoio no início desse percurso, e à Camila Fialho, pela ajuda na finalização.

Aos colegas da turma 17, que tornaram essa jornada mais divertida.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender como elementos textuais podem ser utilizados, em trabalhos de arte, como ferramentas para transformar a imagem fotográfica, expandindo-a para novos sentidos. Para isso, são analisados trabalhos desenvolvidos por Vera Chaves Barcellos, nos anos 1970, e por Rosângela Rennó, nos anos 1990, considerando questões relativas à produção nacional e internacional da época. A obra de Barcellos é abordada a partir de suas ligações com a arte conceitual, enquanto a de Rosângela Rennó é analisada em relação às abordagens da fotografia na arte contemporânea mais recente. Pretende-se com esse estudo, além de alcançar um melhor entendimento das poéticas dessas artistas, apontar para algumas das transformações nos papéis atribuídos ao texto e à fotografia na arte desses períodos.

ABSTRACT

The objective of this work is to understand how textual elements can be used, in the artistic field, in order to transform the photographic image, expanding it to new meanings. To do so, we analyze the work developed by Vera Chaves Barcellos in the 1970s and the one developed by Rosângela Rennó in the 1990s, considering their connection to the national and international artistic production of the period. The work of Barcellos is approached regarding its connections to conceptual art, while the production of Rosângela Rennó is studied considering the uses of photography in contemporary practices. We intend, therefore, not only to achieve a better comprehension of these artists' poetics, but also to point out some of the transformations on the roles assigned to images and texts in the art of these periods.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 11
1. IMAGEM, TEXTO, FOTOGRAFIA	p. 15
1.1 Fronteiras entre texto e imagem: território de disputas nas artes	p. 15
1.2 Fotografia e texto	p. 19
1.3 Fotografia e arte: mudanças a partir da arte conceitual	p. 24
2. VERA CHAVES BARCELLOS: o texto como catalisador da percepção visual	p. 38
2.1 Artes conceituais	p. 39
2.2 Transformações no cenário artístico do Rio Grande do Sul	p. 46
2.3 Da gravura à fotografia	p. 52
2.4 Relações entre imagem e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos	p. 73
3. ROSÂNGELA RENNÓ: articulações entre o visível, o legível, e o invisível	p. 100
3.1 A fotografia na arte internacional dos anos 1980 e 1990	p. 101
3.2 Aspectos do cenário brasileiro	p. 109
3.3 Reutilização de imagens esquecidas	p. 118
3.4 O trânsito entre imagens e palavras	p. 130
CONCLUSÃO	p. 149
REFERÊNCIAS	p. 156
Anexo I – entrevista com Vera Chaves Barcellos	p. 166
Anexo II – entrevista com Rosângela Rennó	p. 180

LISTA DE IMAGENS

Capa: Vera Chaves Barcellos, *Atenção, processo seletivo do perceber I*, 1980 – 2007. Fotografia e LED digital, 66x60x06 cm.

1. Pieter Bruegel, *Landscape with the fall of Icarus*, c. 1558. Óleo sobre tela, 73.5 x 112 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, p. 16.

2. Richard Prince, *Untitled*, s.d. Acrílico sobre gatorboard, 107.3 x 158.1 cm, p. 18.

3. Sophie Calle, *Prenez soin de vous. Cruciverbiste, Catherine Carone*, 2007. Fotografia colorida e texto sobre feltro, 53 x 65,5 cm e 156,5 x 167,5 cm, p. 19.

4. Gillian Wearing, da série *Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say - 'Everything is connected in life...'* 1992-1993. Fotografia, 132,5 x 92,5 cm. Coleção Tate Gallery, p. 19.

5. Mike Mandel e Larry Sultan, *Evidence*, 1977. Detalhe do livro. SULTAN, Larry; MANDEL, Mike. *Evidence*. Nova York: D.A.P., 2004, p. 22.

6. _____. *Evidence*, 1977. Detalhe do livro. SULTAN, Larry; MANDEL, Mike. *Evidence*. Nova York: D.A.P., 2004, p. 22.

7. Jan Dibbets, *Perspective Correction - My Studio II, 3: Square with Cross on Floor*, 1969. Fotografia preto e branco, 110.2 x 110.2 cm, p. 25.

8. Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970. Fotografia colorida e colagem de texto. 216 x 152 cm Coleção Irish Museum of Modern Art, p. 26.

9. Giovanni Anselmo, *Lato Destro*, 1970. Fotografia colorida, 32x22,5 cm, p. 26.

10. John Baldessari. *Throwing four balls in the air to get a square (best of 36 tries)*, 1974. Fotografia colorida, p. 26.

11. Robert Smithson, *Monuments of Passaic – The fountain monument*, 1967. 6 fotografias e um mapa. Coleção Museet For Samtiskunst, Noruega, p. 28.

12. _____. *Yucatan Mirror Displacements (1-9)*, 1969. 9 impressões cibachrome, 61 x 61 cm cada. Coleção Solomon R. Guggenheim Museum, p. 28.

13. William Anastasi, *Nine Polaroid portraits of a mirror*, 1967. Fotografias instantâneas preto e branco e espelho, 36.8 x 28.6 cm. Coleção The Metropolitan Museum of Art, p. 29.

14. Michael Snow, *Authorization*, 1969. Fotografias instantâneas preto e branco (Polaroid 55) e fita adesiva sobre espelho com moldura de metal, 54.6 x 44.4 x 1.4 cm. Coleção National Gallery of Canadá, p. 29.

15. Keith Arnatt, *Trouser - Word Piece*, 1972-1989. Fotografias preto e branco sobre suporte de papel, 100,5 x 100,5 cm cada. Coleção Tate Gallery, p. 30.

16. _____. *Sem título*, da série *Notes from Jo*, 1990 - 1994. Detalhe do livro, p. 31.

17. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Cadeira de madeira dobrável, fotografia de cadeira e ampliação fotográfica da definição de 'cadeira' em dicionário. Dimensões: 82 x 37.8 x 53 cm, 91.5 x 61.1 cm, 61 x 61.3 cm. Coleção do MoMA Nova York, p. 39.

18. Dan Graham, *Homes for America* 1966-1967. Publicado na *Arts Magazine*, p. 40.
19. Victor Burgin, *Going somewhere?*, 1975. Fotografia em preto e branco, 125 x 176 cm, p. 42.
20. Hans Haacke, *MoMA-Poll*, 1970. Duas urnas e texto. Apresentado na exposição *Information*, MoMA NY, 1970, p. 44.
21. Anna Bella Geiger, *Série Diário de um Artista Brasileiro - The Bride Met Duchamp Before the Bachelors Even...*, 1975. Fotomontagem em xerox preto-e-branco, 37 x 37 cm. Coleção da artista, p. 44.
22. _____. *Burocracia*, 1978. Óleo e acrílica sobre tela, 100 x 80 cm. Coleção MAC-USP, p. 45.
23. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Composição Aurorial*. Anúncio publicado no Jornal do Brasil em 29/12/1976, p. 46.
24. Mel Ramsden, *Secret painting*, 1967-68. Óleo sobre tela e texto, 79 x 79cm e 65 x 65 cm, p. 50.
25. Vera Chaves Barcellos, *Tríptico para combinações*, 1967. Impressão sobre acrílico e madeira, 35 x 90 x 10 cm, p. 55.
26. _____. *Série Combináveis*, 1970. Objeto. Coleção da artista, p. 56.
27. _____. *O Muro*, 1973. Serigrafia. Coleção da artista, p. 58.
28. _____. *Sinais do Homem II*, 1973. Serigrafia. Coleção da artista, p. 58.
29. _____. *Sinais do Homem*, 1973. Serigrafia. Coleção da artista, p. 58.
30. _____. *Sem título*, 1973. Serigrafia. Coleção da artista, p. 58.
31. _____. *Ciclo*, 1974. Livro em serigrafia sobre papel e caixa, 28 lâminas. 35,5 x 35,5 cm. Coleção da artista, p. 59.
32. _____. *Dissolução da imagem*, 1975. Fotografia em preto e branco, p. 60.
33. _____. *Retrato*, 1975. 24 diapositivos (detalhe), p. 60.
34. _____. *Keep Smiling- a respeito do sorriso*, Nervo óptico n 7 (Outubro 1977), p. 62
35. Douglas Huebler, *Variable Piece #34*, 1970 (detalhe). Fotografias acompanhadas de um texto datilografado onde se lê "Durante novembro de 1970, 40 pessoas foram fotografadas no instante imediatamente depois do fotógrafo falar: 'você tem um rosto bonito'", p. 63.
36. Vera Chaves Barcellos, *One way, two ways*, 1977. Xerox, 22 x 32 cm, p. 64.
37. _____. *VxV*, 1977. Fotografia preto e branco (detalhe), p. 65.
38. _____. *Novas situações de gravidade*, 1978. Fotografia e desenho, 21,0 x 29,7 cm. Coleção da artista, p. 65.
39. Jan Dibbets, *Panorama Dutch Mountain 12 x 15° Sea II A*, 1971. Fotografias montadas sobre papel. 765 x 1015 cm. Coleção Tate Gallery, p. 66.
40. Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970. Fotografia em preto e branco, 100 x 50 cm, p. 66.
41. Vera Chaves Barcellos, *Pequena História de um Sorriso*, 1975. Livro, 31,5 x 24,5, p. 68.
42. _____. *Habitat*, 1975. Livro, 22,5 x 27 cm. Coleção da artista, p. 68.

43. _____. *Sem título*, c1978. Colagem, 21,0 x 29,7 cm. Coleção da artista, p. 69.
44. _____. *Sem título*, c1978. Colagem, 21,0 x 29,7 cm. Coleção da artista, p. 69.
45. _____. *No a la guerra*, 2003-2007, Vídeo, 5 min, p. 71.
46. _____. *Menexene*, 1993. Fotografia e placa de mármore, p. 71.
47. _____. *Le Revers du Rêveur*, 1998. Instalação montada na Capela Sant Roc, em Valls, Espanha, em 2003. Fotografias, vitrines e objetos diversos, p. 72.
48. _____. *Visitant Genet*, 2001. Instalação. Galeria de retratos, objetos em vitrines, projeção de diapositivos e vídeo-animação. Obra mostrada pela primeira vez no Museu D'Art de Girona. Registro do vídeo, p. 72.
49. Michael Craig-Martin, *An Oak Tree*, 1973. Copo, água, prateleira e texto. Coleção privada, p. 74.
50. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Memórias de Barcelona*, 1977/1978. Fotografia, 24 x 30,5 cm, p. 77.
51. _____. Fragmento de *Memórias de Barcelona*, 1977/1978. Fotografia, 24 x 30,5 cm, p. 77.
52. _____. *Da Capo*, 1979. Livro em off-set, 12 x 32,5 cm. Coleção da artista, p. 78.
53. _____. *Momento Vital*, 1979. Livro em fotocópia, 33 x 22 cm. Coleção da artista, p. 78.
54. _____. *Atenção, processo seletivo do perceber I*, 1980. Caderno, xerox, 24 x 30 cm, p. 80.
55. _____. *Atenção, processo seletivo do perceber I*, 1980 – 2007. Fotografia e LED digital, 66x60x06 cm, p. 80.
56. _____. *Testarte I*, 1974. Impressão em off-set e envelope, 18 x 24 cm. Coleção da artista, p. 82.
57. _____. *Testarte I*, 1974. Impressão em off-set e envelope, 18 x 24 cm. Coleção da artista, p. 83.
58. _____. *Testarte II – Você vê...*, 1975 (detalhe). “Você vê apenas uma forma natural que se desenvolve ou um aglomerado de galhos agressivos que ao toca-los poderia se ferir?” Fotografia e texto, 50 x 50 cm, p. 84.
59. _____. *Testarte III – Visual Táctil*, 1975 (detalhe). 16 fotografias e 1 texto, 37 x 29,7 cm, p. 86.
60. _____. *Testarte IV – O que há por trás?* 1975 (detalhe). 6 fotografias e 1 texto, 60 x 50 cm, p. 86.
61. _____. *Testarte V – Simetrias*, 1976 (detalhe). 10 fotografias, 29,9 x 24 cm, p. 88.
62. _____. *Testarte VI – Muros*, 1977 (detalhe). 10 fotografias e 1 texto, 35 x 29,5 cm, p. 88.
63. _____. *Testarte VII*, 1976. Fotocópia, 21,0 x 29,7 cm, p. 90.
64. _____. *Testarte VIII – O Cofre*, 1979-80. Cartões postais em impressão off-set, 10 x 15 cm, p. 91.
65. Catálogo da exposição *When attitudes become form*, 1969, p. 92.
66. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Per(so)nas*, 1980-82. Série de fotografias coloridas, 40 x 30 cm, p. 94.

67. _____. *O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira*, 1997. Trabalho *in situ* realizado para a exposição *Cegueses*, no Museu d'Art de Girona, Espanha. Textos em serigrafia e Braille, dimensões variáveis, p. 97.
68. John Hilliard, *Cause of Death*, c1970. Fotografia preto e branco, p. 100.
69. Sherrie Levine, *After walker Evans: 2*, 1981. Fotografia preto e branco, 9.6 x 12.8 cm. Coleção The Metropolitan Museum of Art, Nova York, p. 102.
70. Louise Lawler, *Monogram - Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City*, 1984. Impressão cibachrome, 99.1 x 71.1 cm, p. 102.
71. Sophie Ristelhueber, *Fait No 46*, 1992. Fotografia colorida, 100x127x5cm, p. 105.
72. _____. *Every One # 8*, 1994. Fotografia preto e branco, 270x180cm, p. 105.
73. Anthony Haughey, *Cartuchos de armas, S. Armagh, Irlanda do Norte*, 2004. Impressão cibachrome, 101,6 x 101,6 cm, edição 4/6, p. 107.
74. Paul Seawright, *Coluna*, 2002. Impressão cibachrome sobre alumínio, 125 x 150 cm, p. 107.
75. Fazal Sheik, *Qurban Gul segurando uma fotografia de seu filho Mula Awaz, acampamento de refugiados afegãos, Khairabad, norte do Paquistão*, 1997, p. 107.
76. Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita*, 1996. Instalação. Um milhão de diapositivos sobre mesa de luz e texto luminoso, p. 108.
77. Cartaz da 18ª Bienal de São Paulo, 1985, p. 111.
78. Vista da mostra *A grande tela*, 1985, p. 111.
79. Rosângela Rennó, *Red Series (Militares) - Sem Título (mad boy)*, 2000. Fotografia digital (processo Lightjet) em papel Fuji Crystal Archive, 180 x 100 cm, p. 116.
80. _____. *Twister*, 1998 (série *Vulgo*). Impressão cibachrome laminada, 166 x 120 cm, p. 117.
81. _____. *A Mulher que Perdeu a Memória*, 1988. Fotografia em papel de brometo de prata, 35 x 27 cm ou 120 x 80 cm, p. 120.
82. _____. *Cicatriz*, 1996, 12 textos esculpidos e 18 fotografias (dimensões variáveis), p. 120.
83. Nan Goldin, *Gina at Bruce's dinner party, NYC*, 1991. Silver dye bleach print, edição 20/25, 69.5 x 101.6 x 4.4 cm, coleção Solomon R. Guggenheim Museum, p. 122.
84. Richard Billingham, *Sem título*, 1995. Impressão colorida em alumínio, 105 x 158 cm, p. 122.
85. Christian Boltanski, *Untitled (Reserve)*, 1989. Roupas, fotografias preto e branco e lâmpadas, 281.9 x 162.6 x 17.8 cm. Coleção Rubell Family, p. 122.
86. _____. *10 portraits photographiques de Christian Boltanski*, 1972, p. 124.
87. Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994. Instalação para a exposição "Revedo Brasília". 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos, 60 x 40 x 2 cm. . Título Imemorial na parede em letras de metal pintado, p. 125.
88. _____. *Imemorial*, 1994 (detalhe), p. 125.
89. _____. *Imemorial*, 1994 (detalhe), p. 125.
90. _____. *Duas Lições de Realismo Fantástico*, 1991 (detalhe). Instalação, aprox. 800 cm, p. 128.

91. Rosângela Rennó, *2005-510117385-5*, 2008. 49 pranchas impressas em papel Innova Digital 315grs em caixa recoberta de couro, 47 x 60 x 5 cm (fechado), p. 129.
92. _____. *2005-510117385-5*, 2008 (detalhe). Verso de fotografia Marc Ferrez, do Encouraçado Riachuelo, p. 129.
93. Duane Michals, fragmento de *Alice's mirror*, 1974. 7 fotografias com texto aplicado à mão, 13 x 18 cm. Coleção Carnegie Museum of Art, p. 131.
94. Rosângela Rennó, *Alice não mora mais aqui*, 1987/88, da série "Alice". Fotografia em papel de brometo de prata, 35 x 27 cm ou 120 x 80 cm, p. 133.
95. _____. *Encarnação do verbo*, 1988, da série "Conto de Bruxas". Fotografia em papel de brometo de prata, 160 x 100 cm, p. 133.
96. _____. *Private Collection*, 1992 – 1995. Cerca de 2000 fotografias em cor em papel resinado com texto esculpido, cabo de aço e aço inoxidável. 14 x 43 x 9 cm, p. 134.
97. _____. *Private Eye*, 1992 – 1995. 23 x 30 x 17 cm, p. 135.
98. Hélio Oiticica, *B33 Bólide caixa 18, poema caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo*, 1965-66. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM - RJ, p. 136.
99. _____. *Atentado ao Poder*, 1992. Instalação. 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit) 320x25x25 cm, p. 137.
100. _____. *Atentado ao Poder*, 1992 (detalhe), p. 138.
101. _____. *Atentado ao Poder*, 1992 (detalhe), p. 138.
102. _____. Apresentações de textos do *Arquivo Universal*. Metal e veludo, papel, vidro e adesivo, p. 140.
103. _____. *In Oblivionem*, 1994 (detalhe). Instalação: 13 fotografias pretas em papel resinado, molduras em madeira pintada e 17 textos esculpidos em isopor. Dimensões variáveis, p. 141.
104. Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995. Instalação, p. 143.
105. Rosângela Rennó, *Special Trips*, 1996. Instalação na exposição *96 Containers: Art Across the Oceans*, Langelinie, Copenhagen, Dinamarca, 1996. Dimensões variáveis. 22 textos em vinil autoadesivo aplicados sobre as paredes de um container, p. 144.
106. _____. *Hipocampo*, 1991-2001. Instalação. Texto sobre parede com tinta fosforescente. Dimensões variadas. Reprodução Fotográfica José Roberto Lobato/Cortesia Galeria Camargo Vilaça, p. 144.
107. _____. *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2010 (detalhe). Montagem na 29ª Bienal de São Paulo, p. 146.
108. _____. Fragmento da série *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2010. Montagem na 29ª Bienal de São Paulo. Detalhe dos slides e poemas, p. 146.
109. _____. *Hoje eu atingi o reino da despalavra*. Da série *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2010. 6 impressões em jato de tinta sobre papel Sommerset enhanced 255, 2 caixas em acrílico e PVC contendo slides. 6 x 75 x 110 cm e 15 x 10 x 3 cm, p. 147.
- Contracapa: Rosângela Rennó, *Mulheres Iluminadas*, 1988. Fotografia em papel de brometo de prata, 35 x 27 cm ou 120 x 80 cm

INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte de meu interesse pela versatilidade da fotografia e por sua capacidade de se adaptar a diferentes funções, assumindo, conforme o contexto de sua apresentação, diferentes leituras e significados.¹ A fotografia, assim, não seria algo estanque, mas uma imagem sujeita a distensões e contrações, capaz de ganhar novos significados e perder os antigos, na medida em que sua circulação se afasta de seu contexto originário. Deste modo, uma questão inicial se anuncia: como elementos textuais são utilizados, em trabalhos de arte, para complementar, estender, desviar ou aguçar a maneira como percebemos uma imagem, em especial a fotografia?

Relações entre imagens e textos se discutem desde a antiguidade, mas talvez haja algo de diferente na relação entre fotografia e texto, em decorrência de seus usos fora do campo da arte. Diariamente, temos contato com imagens fotográficas acompanhadas de palavras em publicações, materiais publicitários espalhados pelas ruas, Internet e, até mesmo, em nossos álbuns de família. Mas que tipo de relação se estabelece, na arte, entre a palavra e a fotografia? Até que ponto o texto é separável da imagem, e o que acontece quando a palavra assume o controle da comunicação, sequestrando o sentido da imagem? Em que casos o significado ultrapassa a fotografia e a legenda, instalando-se entre ambos? Muito além de reforçar, a combinação texto e imagem também pode funcionar como uma armadilha, uma trama que embaralha elementos e desestabiliza sentidos, desmontando as expectativas de correspondência entre o enunciado e o mostrado.

Esta pesquisa se propõe a investigar, a partir do trabalho de Vera Chaves Barcellos e de Rosângela Rennó, a maneira como, no campo artístico, os elementos textuais que acompanham uma fotografia podem se tornar cruciais para a percepção das imagens e ser deliberadamente usados a serviço de diferentes discursos. *Fotografia*, *arte* e *texto* são três esferas que há muito se cruzam, mas cuja complexidade de relações ainda merece novos estudos. Seus territórios continuam a ter suas fronteiras e intersecções redefinidas, principalmente no momento em que a fotografia passa a desempenhar um papel inédito entre as práticas artísticas contemporâneas.

¹ As questões que movem este projeto são desdobramentos de minhas primeiras experiências com pesquisa em arte, tanto no período em que fui bolsista de Iniciação Científica, durante o qual desenvolvi um estudo sobre as possibilidades de estabelecer novos sentidos para a fotografia através da fotomontagem, quanto no período em que desenvolvi o projeto de graduação em Artes Visuais, quando estudei procedimentos de descontextualização e recontextualização de imagens, no campo da arte, e o modo como isso podia redefinir o significado de uma fotografia, inclusive o seu estatuto de prova.

Como ponto de partida para abordar as relações entre a palavra escrita e a fotografia, no âmbito da arte, parece-me importante compreender como o texto e a fotografia são trabalhados na arte conceitual, manifestação que alça esses dois elementos a um novo estatuto. A arte conceitual tem como principal característica apresentar prioritariamente ideias e processos, principalmente via textos e fotografias, ao invés de objetos acabados, capazes de se encaixar nas categorias artísticas tradicionais. Ao mesmo tempo, o uso da fotografia para indicar ocorrências artísticas constitui uma ruptura no modo como o meio aparece no universo da arte, passando de uma prática restrita a especialistas, que atuam muitas vezes alijados do circuito artístico em geral, para uma ferramenta à disposição de qualquer artista.

Acredito que as transformações na abordagem e no repertório das artes ocorridas durante o período histórico² da arte conceitual, juntamente com outras manifestações da época – como a *land art* e a performance, para mencionar algumas –, têm reflexos importantes na produção artística contemporânea, em especial na que gira em torno da fotografia. Assim, o período em que arte conceitual preponderou é reconhecido como aquele no qual se constitui tanto uma virada na relação entre fotografia e arte, quanto uma abertura do campo artístico para elementos textuais, rompendo com a tradição modernista de pureza visual.³

Duas décadas afastados do auge da arte conceitual, os anos 90 são o segundo período escolhido para estruturar as análises deste estudo. Essa época me interessa por apresentar uma abordagem diferente da fotografia, já bastante distinta dos protocolos da arte conceitual dos anos 70, que recebe uma substancial valorização no circuito artístico. Com uma forte preocupação estética e técnica, que em nada lembra o despojo das fotografias de Douglas Huebler, John Baldessari, Ed Ruscha ou John Hilliard, os artistas da virada do milênio empurram definitivamente a fotografia ao estatuto de obra de arte em si. Trabalhando com tecnologia de ponta e combinando a *expertise* técnica dos fotógrafos profissionais com uma sólida formação e atuação no campo da arte, esses artistas produzem uma fotografia de grande formato e edição limitada, suprindo não apenas público e produtores ávidos por um retorno à representação, à obra de arte como um objeto bem-acabado e aos prazeres visuais, mas também as necessidades de um mercado voltado para o investimento mais agressivo em pintura desde os anos 80. Os anos 90 trazem ainda outro dado interessante à equação fotografia e texto por apresentarem uma abertura à narrativa e à ficção no campo da arte, desfazendo a tensão entre arte e representação estabelecida durante o modernismo.

² Entendo como período histórico da arte conceitual desde meados da década de 1960 até o final da década de 1970, quando emerge um grande número de práticas que priorizam ideias e processos, ao invés de objetos artísticos tradicionais, tanto nos Estados Unidos e na Inglaterra quanto em países latino-americanos e no leste europeu, em situação política e social bastante diferente. Reconheço esse período apenas como auge da arte conceitual, sem circunscrevê-la totalmente a ele, a fim de não lhe impor uma data final nem início preciso, visto que sua variedade de procedimentos e preocupações continuam presentes em parte considerável da arte produzida atualmente, assim como artistas desse período histórico continuam produzindo até hoje, muitas vezes em uma linha bem próxima à da época.

³ Refiro-me aqui à ideia de reduzir cada categoria artística às formas que lhe são essenciais, defendida pelos críticos formalistas do pós-guerra. Ver BUENO, Guilherme. “Formalismo e modernidade”. In: *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 13, 2006.

A partir da articulação e da interlocução entre esses dois períodos, procuro investigar as mudanças no tratamento da fotografia e nos tipos de textos associados a ela no âmbito artístico, ao mesmo tempo em que também reflito sobre a permanência de questões levantadas pela arte conceitual na produção dos anos 90. Dentro desses dois períodos identificados como de grande importância para o uso do texto associado à fotografia na arte, pauto-me na obra de duas artistas para guiar a reflexão sobre essas relações. Opto por privilegiar o trabalho de artistas brasileiras para que tais questões, mesmo quando pensadas em relação a discursos teóricos e críticos estrangeiros, ou em contraponto a artistas internacionais, possam ser pensadas em âmbito nacional, contribuindo, assim, para a pesquisa em história da arte recente no Brasil.

A artista escolhida para o primeiro momento da análise é a gaúcha Vera Chaves Barcellos. Sobre seu trabalho, debruço-me especificamente na década de 1970 e no início dos anos 80, quando a artista utiliza muitas vezes o texto para potencializar a percepção das imagens que mostra. Os trabalhos de Barcellos são analisados através de paralelos com a arte conceitual anglo-saxônica e com a produção de outros artistas brasileiros, procurando traçar pontos de conexão e divergência entre essas diferentes correntes. Aqui, parece-me importante também problematizar de que forma a questão política está presente na obra da artista e que contribuições ela traz para a discussão da presença da imagem no mundo contemporâneo. Barcellos é um caso especialmente interessante para esta pesquisa pela importância que a arte conceitual tem no desenvolvimento de sua obra e pelo trabalho contínuo com imagens que ela continua a desenvolver até hoje.

Em um segundo momento, analiso o trabalho de Rosângela Rennó, em grande evidência no circuito artístico nacional e internacional desde os anos 1990, por ser uma produção fortemente marcada pelo uso de fotografias e de textos, apresentando tanto sua combinação quanto a passagem de um para o outro. Rennó chega ao limite extremo de trabalhar apenas com textos no lugar de fotografias, mas sempre remete a uma reflexão que tem, na sua base, a imagem fotográfica como universo de pesquisa poética. O avanço nos anos 90 pretende ainda investigar de que modo o texto analítico da arte conceitual pode se transformar em narrativa e ficção, assim como verificar a herança do projeto conceitual em trabalhos da arte contemporânea recente, procurando acompanhar as mudanças no uso da fotografia a partir do trabalho de Rennó. Em uma tentativa de estabelecer relações com a obra de Vera Chaves Barcellos, procuro investigar que tipo de texto Rosângela Rennó apresenta *com* ou *ao invés de* suas imagens e que leituras ele é capaz de estabelecer em seus trabalhos.

O modo como o trabalho de cada artista é abordado apresenta algumas diferenças em virtude das especificidades de cada obra e da relação com o contexto em que estão inseridas. A produção de Barcellos, na década de 1970, e a de Rennó, a partir dos anos 90, além de pertencerem a cenas artísticas distintas, também se dão em momentos diferentes de produção e circulação de imagens. No final do século XX, a fotografia digital foi rapidamente incorporada aos

universos da comunicação, da arte e mesmo da vida doméstica, transformando drasticamente o modo como produzimos, armazenamos e compartilhamos imagens. Antes de abordar a produção de cada artista, procuro delimitar algumas características e questões importantes dos contextos em que seus trabalhos surgiram. Nos dois casos, traço, em primeiro lugar, algumas considerações sobre a cena artística internacional à qual suas práticas estão ligadas, para, a seguir, sinalizar especificidades locais relevantes.

Para tratar dos trabalhos de Barcellos da década de 1970, primeiro apresento um panorama mais detalhado do cenário artístico no Rio Grande do Sul, por se tratar de um período mais distante e menos conhecido no cenário acadêmico. Para isso, são essenciais os recentes estudos locais que procuram compreender o período, em especial o de Ana Maria Albani de Carvalho. No caso de Rennó, em que o estudo é quase simultâneo à sua produção, opto por apresentar sua trajetória individual e por situá-la em relação às inserções da fotografia no circuito de arte contemporânea. Para essa contextualização, são usados os estudos de André Rouillé, Jean-François Chévrier e Michel Poivert a fim de delinear o campo da fotografia como arte contemporânea no qual a artista atua e a relação de seu trabalho com conceitos como os de *fotografia tableau*, *arte-fotografia* e *nova fotografia documental*. A seguir, procuro situar sua produção em relação a alguns aspectos gerais da arte brasileira dos anos 90 e ao contexto carioca.

O estudo da obra dessas artistas se dá através de visitas a seus espaços de trabalho, contato com suas obras em exposições recentes, pesquisa bibliográfica em livros, catálogos e publicações acadêmicas, além de entrevistas com ambas, cuja transcrição consta nos anexos desta pesquisa. As obras abordadas foram escolhidas conforme seu período de produção e representatividade para a questão estudada, procurando priorizar aquelas com as quais pude ter um contato pessoal. Nas análises, opto por privilegiar grupos de trabalhos ao invés de obras isoladas, a fim de detectar, com mais precisão e abrangência, o modo em que o texto é utilizado, no processo dessas artistas, para transformar a percepção usual da fotografia.

1. IMAGEM, TEXTO, FOTOGRAFIA

Neste primeiro capítulo, abordo questões que permitem compreender melhor como a fotografia e a linguagem se articulam e como essa combinação pode ser explorada no âmbito da arte, mesmo que, em alguns períodos, tenha-se procurado afastar as artes plásticas do universo da literatura e da comunicação verbal. Primeiramente, trato da tentativa de separar as artes visuais de questões narrativas, para avançar até o momento em que a linguagem se torna um material de arte nas práticas conceituais, e de que maneira essa relação entre imagem e texto aparece em práticas fotográficas.

A seguir, concentro-me no papel que a fotografia assume no campo da arte com o advento da arte conceitual, a partir das idéias de Jeff Wall, Nancy Foote, Tony Godfrey e André Rouillé, e da análise de alguns trabalhos que considero referenciais da época. Por fim, apresento algumas teorias sobre fotografia contemporânea, na tentativa de investigar como a abordagem da fotografia se desdobra a partir da arte conceitual, e se esse novo tratamento é, em maior ou menor nível, permeável pela linguagem.

Procuro, dessa forma, fornecer subsídios para situar e entender os cruzamentos entre fotografia e texto propostos por Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó. Se a primeira apresenta, nos trabalhos da década de 1970 e no início da de 1980, uma abordagem da fotografia marcada pelas bandeiras da arte conceitual, a produção de Rennó pode ser melhor compreendida a partir das ideias de uma fotografia que busca se aproximar do valor de objeto artístico, bem como de uma reflexão sobre a fotografia enquanto documento.

1.1 Fronteiras entre texto e imagem: território de disputas nas artes

Vasos gregos, pergaminhos egípcios, objetos judaicos e pré-colombianos são amostras do importante papel que a escrita desenvolve, aliada à figuração, na arte antiga. Durante o Quatrocento, no entanto, o sistema de significação da escrita é abafado pelo da figura. Como aponta Wilcon Jóia Pereria, "a arte visual dos séculos burgueses estruturou-se, principalmente, como uma anti-escrita".⁴ Pouco a pouco, a escrita vai abandonando quadros e afrescos, até se

⁴ PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976, p. 8.

restringir à nomeação de figuras bíblicas e nobres que as pinturas retratam e, finalmente, ocupar apenas os títulos. Abre-se, assim, a fratura que separa, durante todo o desenvolvimento da pintura ocidental do século XV ao XIX, o signo verbal da representação visual, e que raramente é transposta.

Michel Foucault localiza essa divisão entre linguagem visual e linguagem verbal em um ponto ainda mais anterior, ao afirmar que a separação entre imagem e texto é um dos dois princípios orientadores da pintura ocidental do Renascimento ao século XX. De um lado, está a representação plástica, que se dá por semelhança com a realidade, de outro, a linguística. Para o autor, a coexistência entre os dois sistemas sempre implica uma subordinação:

Pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma.⁵

A insistência na demarcação de fronteiras entre as artes e o estabelecimento do que é próprio a cada uma tem um importante marco no século XVIII, com a publicação do *Laocoonte* de Gotthold Lessing, e provavelmente alcança seu apogeu com os estudos formalistas de Roger Fry, Clement Greenberg e Michael Fried. A obra de Lessing, publicada com o significativo subtítulo *ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, procura distinguir as artes do espaço e as do tempo, separando o pictórico do poético. Cerca de duzentos anos após sua publicação, a crítica modernista da primeira metade do século XX acentua ainda mais a separação entre cada tipo de arte e insiste que apenas através da investigação da especificidade de cada meio é que se pode chegar à essência de cada arte.



1. Pieter Bruegel, *Landscape with the fall of Icarus*, c. 1558.

Mesmo com todos esses esforços em estabelecer uma distinção rígida entre as artes, é possível identificar elementos narrativos em muito da pintura produzida até o final do século XIX. Apesar de fisicamente ausentes do quadro, aspectos textuais continuavam acompanhando a pintura, com maior ou menor importância, através de títulos que identificavam pessoas e acontecimentos, reais ou mitológicos, guiando a leitura da imagem, ou ainda, mais indiretamente, através da narrativa em que a pintura mimética fundamentava sua representação.

⁵ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 40.

As pinturas baseavam-se, principalmente, em textos bíblicos, mitológicos ou históricos, e os títulos descritivos serviam para destacar elementos presentes na imagem, evitando que passassem despercebidos pelo espectador. A pintura *Ícaro caindo*, de 1558, é um bom exemplo da importância que a palavra pode assumir, mesmo quando ausente de dentro do quadro. Se não fosse pelo título, dificilmente o pequeno detalhe em que um corpo cai em direção à água seria notado em meio à rica cena construída por Bruegel.

Ainda que, como coloca W.J.T. Mitchell, não existam meios puramente visuais – a própria pintura não seria apenas ótica, uma vez que é feita pela mão. Para Mitchell, um sentido sempre ativa outro: um texto escrito, para ser lido, precisa, em primeiro lugar, ser visto, e, no momento da leitura, logo passa a ser também ouvido, seja essa leitura feita em voz alta ou subvocalizada.⁶ O autor defende que "transgressões das fronteiras entre texto e imagem são regra ao invés de exceção"⁷, e, portanto, que os argumentos usados por Lessing para estabelecer as fronteiras entre pintura e poesia não teriam procedência. Para ele, "obras de arte, assim como todos os outros objetos da experiência humana, são estruturas no espaço-tempo, e a questão interessante é compreender uma construção espaço-temporal particular, não classificá-la como temporal ou espacial"⁸.

De qualquer modo, a delimitação de domínios próprios a cada tipo de arte resiste como parâmetro de crítica na arte ocidental, salvo poucas exceções, até o início do século XX. O reaparecimento das letras nas artes visuais acontece somente na virada para o século XX, justamente durante a crise da pintura como representação, e marca diversos movimentos de vanguarda, entre eles o futurismo, o cubismo e o dadaísmo. Décadas mais tarde, os artistas da *pop art* usam palavras como elementos visuais para explorar o apelo dos *slogans*, das marcas e dos anúncios, incorporando a comunicação da era da propaganda à obra de arte. No entanto, se por um lado a arte moderna reintroduz letras e palavras dentro do espaço da obra de arte, por outro, as correntes abstratas que se desenvolvem a partir do início do século silenciam a narração da pintura, deixando o espectador com formas, muitas vezes sem títulos, que não podem ser identificadas em relação ao mundo exterior.

A separação entre artes visuais e linguagem verbal sofre ainda mais um abalo no início do século XX. Quando Duchamp começa a trabalhar com seus *readymades*, selecionando objetos industriais e transformando-os em artísticos ao nomeá-los e colocá-los em museus, como no célebre caso do mictório que se transforma em "fonte", a designação emerge como procedimento artístico, dando à linguagem um papel central nas artes visuais. Thomas McEvilley⁹ aponta três pilares principais da estratégia de antiarte articulada por Duchamp: o acaso, o *readymade* e o procedimento de criação por designação, isto é, transformar em artístico

⁶ Ver MITCHELL, W.J.T. "No existen medios visuales". In: BREA, José Luis (Ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

⁷ MITCHELL, W.J.T. *Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 155. Tradução minha.

⁸ *Ibidem*, p.103. Tradução minha.

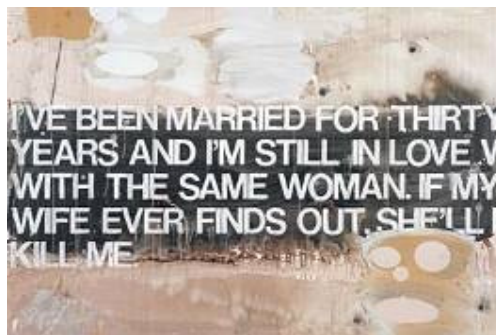
⁹ Ver MCEVILLEY, Thomas. *The triumph of anti-art*. Nova York: McPherson & Company, 2005.

um objeto originalmente não artístico ao declará-lo como tal. Além da designação, também os trocadilhos e os jogos de sentido que compõem muitos dos trabalhos de Duchamp apontam para um novo lugar para a linguagem nas artes visuais, cada vez mais textual e menos retiniana.

A revolução de Duchamp, após um período de dormência induzida durante o apogeu da pintura moderna, é retomada pelas correntes experimentais dos anos 60 e 70. Entre essas manifestações, a dimensão linguística da obra de arte foi especificamente trabalhada pela arte conceitual, que valorizou a comunicação de ideias em detrimento da experiência visual, chegando a trabalhos cuja materialidade se resumia à linguagem, fosse ela escrita – dependendo ainda de estruturas visuais – ou oral.

Entre os movimentos que questionaram as instituições artísticas tradicionais, o mercado e o conceito de obra de arte baseado em técnica e materiais refinados, aquele que mais contundentemente colocou a linguagem no centro dos processos artísticos foi a arte conceitual.

Com o auge de suas atividades localizado entre 1966 e 1972¹⁰, a arte conceitual contestou a autonomia da arte modernista, seu mercado e instituições, ao priorizar ideias e conceitos ao invés de formas acabadas, ao adotar materiais precários, ao apresentar proposições e documentação ao invés de obras. Artistas com produção e interesses muito diferentes foram agrupados dentro dessa corrente. Nomes, datas



2. Richard Prince, *Untitled*, s.d.

e lugares continuam sendo objeto de disputa até hoje, corroborando a afirmação de Lucy Lippard de que existiriam tantas definições de arte conceitual quanto o número de artistas conceituais¹¹.

Uma das características mais reconhecidas da arte conceitual, no entanto, é o uso de textos como forma de apresentação das propostas artísticas. Em alguns casos, a exemplo do material publicado na revista inglesa *Art-Language* por artistas como Mel Ramsden, Terry Atkinson e Lawrence Weiner, trabalhos são apresentados apenas como descrições textuais. *One quart green exterior industrial enamel thrown on a brick wall*¹² (1968) e *The joining of France Germany and Switzerland by a rope*¹³ (1969), de Weiner, são obras que se resumem à expressão gráfica de seu título, seja através da publicação em uma página de revista ou da inscrição em alguma parede, em um espaço de exposição ou mesmo na rua, e figuram como emblemas da ênfase que a arte conceitual dá à expressão de ideias através da linguagem.

Com o tempo, a separação entre artes visuais e a palavra se provou cada vez mais circunstancial e arbitrária. Muitos trabalhos que circulam no âmbito das artes visuais apresentam

¹⁰ Ver GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998.

¹¹ LIPPARD apud GODFREY, 1998, p. 13.

¹² *Um litro de esmalte sintético para exteriores verde jogado em uma parede de tijolos*, tradução minha.

¹³ *A união da França, Alemanha e Suíça através de uma corda*, tradução minha.

a escrita, combinada a outros elementos, como estratégia de comunicação ou narração. Trabalhos como *Joke Paintings*, de Richard Prince, *Cuide de Você (2007)*, de Sophie Calle, ou *Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say (1992-3)*, de Gillian Wearing, são alguns exemplos capazes de mostrar a diversidade dos cruzamentos entre visível e legível na arte contemporânea. Explorando os aspectos semânticos e visuais da escrita, com maior ou menor ênfase entre um e outro, artistas pintam, fotografam, esculpem, projetam, adesivam, imprimem ou gravam palavras, entre outros procedimentos, sozinhas ou misturadas a outros elementos, para estabelecer narrativas, explicitar críticas, evocar referências, compartilhar experiências, ou para falar de trabalhos que precisam ser imaginados.



3. Sophie Calle, *Prenez soin de vous. Cruciverbiste*, Catherine Carone, 2007.



4. Gillian Wearing, *Everything is connected in life...*, 1992-1993.

1.2 Fotografia e texto

Ao mudarmos o foco das artes plásticas como um todo para o campo da fotografia, no entanto, a questão das relações entre imagem e texto se apresenta de maneira diferente. Se por séculos a pintura se esforçou para manter sua autonomia em relação à referência linguística, os usos que foram atribuídos à fotografia, logo após sua invenção, talvez tenham favorecido esse cruzamento. O texto se apresentava como uma maneira de enfatizar o que se acreditava ser a pura demonstração da fotografia, por vezes ocultando a carga de fé implicada em cada vez que alguém reconhecia em linhas, manchas e borrões um pedaço do mundo. Legendas e títulos

funcionam como elementos legitimadores da imagem, capazes de testemunhar o passado de determinada fotografia, mas também de transformar esse contexto.

Mesmo que artes visuais e linguagem verbal, a partir de Duchamp, voltem a se cruzar no século XX, parece haver algo particular na relação da fotografia com elementos textuais. Diz um velho lema do fotojornalismo que, quando uma fotografia precisa de uma legenda para que possa ser entendida, o melhor a fazer é descartá-la – uma boa imagem deve falar por si própria. Purista e utópica, a lógica desse argumento é contradita pelo papel central que a fotografia assumiu em nossas vidas ao longo de pouco mais de 150 anos de história. Todos os dias, travamos contato com imagens fotográficas em casa e na rua, em jornais, livros, revistas e panfletos, em cartazes ou no computador, e, quase sempre, elas estão e necessitam estar acompanhadas de textos.

Para Mitchell, a fotografia está "tão tipicamente crivada de linguagem – como demonstraram teóricos desde Barthes a Victor Burgin – que é difícil imaginar o que significaria chamar a fotografia de um meio puramente visual"¹⁴. Fotografias são associadas a legendas desde o aparecimento da técnica, como mostra, por exemplo, o livro *O lápis da natureza*, publicado por Henry Fox Talbot entre 1844 e 1846, em que cada imagem é acompanhada por um pequeno texto que descreve a cena e o processo fotográfico envolvido em sua formação.¹⁵ Essa necessidade de comentar o que é mostrado em uma foto já pode ser vista como um indício de que o tipo de imagem que logo seria tomada como prova irrefutável da existência de algo nem sempre é capaz de fornecer todos os dados para que a relação entre a imagem apresentada e a situação registrada seja compreendida. Talvez essa necessidade de legenda explicativa tenha se criado justamente pela proliferação de imagens que a fotografia trouxe, em um século regido pela lógica de catalogação do positivismo.

"Há sempre matéria textual dentro, abaixo ou ao redor da imagem?", pergunta Roland Barthes, semiólogo que dedica parte de seus estudos à fotografia, para, a seguir, responder que, a não ser em sociedades parcialmente iletradas, a ligação entre texto e imagem é frequente desde o aparecimento dos livros. Nessa lógica, de que maneira texto e imagem podem se relacionar? "A imagem duplica certas informações dadas pelo texto através de um fenômeno de redundância ou o texto acrescenta informação nova à imagem?",¹⁶ continua a questionar o autor.

Quando Barthes publica, pela primeira vez, *A retórica da imagem*, o rótulo de civilização de imagens, usado para descrever a sociedade da segunda metade do século XX, parecia impreciso. "Ainda somos, e mais do que nunca, uma civilização da escrita e do discurso",¹⁷

¹⁴ MITCHELL, "No existen medios visuales", 2005, p.19. Tradução minha.

¹⁵ Ver TALBOT, William. "El lápiz de la naturaleza". In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

¹⁶ BARTHES, Roland. "Rethoric of the image". In: WELLS, Liz. (Ed.). *The photography reader*. Londres: Routledge, 2003, p.117. Tradução minha.

¹⁷ BARTHES, 2003.

afirma o autor, em 1964.¹⁸ De lá para cá, o mundo da comunicação sofreu profundas mudanças com os avanços das tecnologias da informação. A fotografia digital multiplicou produtores e receptores de fotografia, acelerou sua produção e circulação e inundou a vida pública e privada com milhares de imagens. O rótulo que Barthes recusava em 1964 já não parece exagerado, mas, ainda assim, essa proliferação de fotografias acontece, na maioria das vezes, acompanhada por textos que as nomeiam, apresentam ou comentam.

A combinação da fotografia com texto ocorre com tanta frequência que acabamos por criar a expectativa de que esses dois elementos possam se corresponder exatamente. Ao encontrar uma legenda abaixo de uma fotografia, esperamos que ela espelhe o que mostra a imagem, explique ou acrescente algum tipo de informação relevante à cena, em suma, que esteja comprometida com a comunicação de algo que a imagem tenta exprimir.

Com a popularização do fotojornalismo e o crescimento da publicidade impressa, toma forma o contexto em que a fotografia penetra de vez na vida do homem comum. Gratuitamente ou ao preço de algumas moedas, imagens fotográficas começam a chegar diariamente à população, com a função de atestar fatos descritos nos jornais, ilustrar a vida das celebridades, projetar lugares remotos, dar face ao sofrimento humano da miséria e das grandes tragédias, construir desejos e opiniões.

O caso do fotojornalismo demonstra como a relação entre imagens e textos é alterada a partir da possibilidade de se reproduzir, em larga escala e a baixos custos, fotografias. Inicialmente usada para ilustrações pontuais, o desenvolvimento de métodos eficientes de impressão fotográfica e texto em uma mesma página provocou uma alteração de papéis, com a ascensão da fotografia como meio de comunicação mais direto e de maior apelo popular que a notícia escrita. Com o sucesso das revistas ilustradas e o espaço cada vez maior para as fotografias nas reportagens de jornal, o público passava a ler e a ver, ao mesmo tempo, em busca de informação. A transformação das relações e limites entre o visível e o legível, para alguns comentaristas da época, chegou a transformar o texto em "simples recheio entre as fotos"¹⁹, como lembra Rouillé. Essa expansão do fotojornalismo e a conseqüente ascensão da fotografia nos meios de comunicação só foi interrompida com o aparecimento da televisão.

No entanto, ao ser retirada do *continuum* de espaço e tempo que envolve a experiência humana e separada de seu contexto inicial, a imagem fotográfica perde as relações sociais que a sustentam e pode migrar de sentido. A fotografia presta testemunho de algo que uma vez esteve em frente à lente da câmera, mas não necessariamente fornece elementos para que essa

¹⁸ Jacques Aumont é outro teórico que, em 1990, data da primeira publicação de seu livro *A Imagem*, também rejeita o título de civilização de imagem. Aumont prefere salientar a grande mudança de estatuto pela qual a imagem passou nos séculos que sucederam o fim da Idade Média, transformando-se de *espiritual* em *visual*. Mesmo com a multiplicação das imagens no mundo contemporâneo, para o autor, continuamos sendo uma *civilização da linguagem*. Ver AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

¹⁹ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009, p. 128.

situação seja compreendida. Através do acréscimo de um texto ou fala, no entanto, é possível reconectar a foto ao contexto de origem ou à vontade do fotógrafo, editor, ou quem quer que a exiba.

Para que a imagem fotográfica possa cumprir, com eficiência, as funções de informação, comprovação, reprodução e persuasão que lhe são atribuídas, esse seu caráter flexível e instável precisa ser amenizado, e uma das ferramentas mais importantes para assegurar o valor de testemunho da imagem fotográfica é o texto ou a legenda que costuma acompanhá-la em seus usos cotidianos, mediando realidade e ficção, combinando a eficácia do código linguístico com a vocação da fotografia para o testemunho visual. De acordo com Barthes, "a legenda [...] ajuda a escolher o nível correto de percepção, permite dar foco não apenas ao olhar, mas também à compreensão"²⁰.

A experiência que os artistas norte-americanos Mike Mandel e Larry Sultan realizam no projeto *Evidence*, de 1977, comprova a fragilidade da fotografia como documento autônomo. Ao recolherem fotografias presentes em laudos de diferentes tipos de empresas e instituições da Califórnia, da NASA a fabricantes de plástico, e publicá-las sem qualquer legenda ou referência ao lugar de origem, Sultan e Mandel expõem a necessidade de um contexto discursivo para que a fotografia possa cumprir suas funções sociais. Nas mãos da dupla, fotos de perícia policial, laudos industriais e testes espaciais transformam evidências em imagens incompreensíveis que beiram o absurdo.



5 Mike Mandel e Larry Sultan, *Evidence*, 1977.



6 Mike Mandel e Larry Sultan, *Evidence*, 1977.

²⁰ BARTHES, 2003, p. 118. Tradução minha.

A capacidade de uma mesma fotografia servir aos mais diferentes tipos de discurso também é atestada por Gisèle Freund,²¹ através de sua própria experiência como fotógrafa. Um dos casos que relata, também lembrado por Jean-Marie Schaeffer,²² é o da série de fotografias que fez das operações da Bolsa de Paris. Freund enviou a série, que registrava diversos momentos da atividade de um agente de câmbio, para jornais europeus, com o título *Instantâneos da bolsa de Paris*.

Algum tempo depois, recebi recortes de um jornal belga, e qual não foi minha surpresa ao ver minhas fotos sob uma grande manchete que dizia: *Alta na bolsa de Paris, as ações alcançam preços fabulosos*. Graças aos subtítulos arditos, minha inocente reportagem passava a ter o sentido de um acontecimento financeiro. Minha surpresa quase me deixou sem ar quando descobri dias mais tarde as mesmas fotos em um jornal alemão, desta vez sob o título *Pânico na bolsa de Paris, perdem-se fortunas, milhares de pessoas arruinadas*. Minhas imagens ilustravam perfeitamente o desespero do vendedor e o pânico do especulador a caminho da ruína. É evidente que cada publicação deu às minhas fotos um sentido diametralmente oposto, correspondente a suas intenções políticas.²³

A utilização e reutilização de fotografias prontas para ilustrar notícias e anúncios tornam-se cada vez mais correntes com a criação dos bancos de dados digitais. A naturalidade com que esse desvio ideológico é tratado foi o alvo da intervenção que Allan Kaprow realizou no jornal alemão *Die Zeit*, em 20 de março de 1981. Kaprow convenceu seus editores a publicar uma mesma fotografia em diferentes seções do jornal, trocando apenas suas legendas. A ação gerou muitos protestos por parte dos leitores que, assim que foram informados de que o incidente se tratava de um trabalho artístico e assegurados de que tal tipo de experiência não voltaria a acontecer, acalmaram-se. A experiência de Kaprow, apesar de polêmica, não conseguiu cumprir seus objetivos, já que os leitores insistiram em continuar ignorando que aquilo que os chocara na ação artística era algo que acontecia diariamente em muitos jornais.²⁴

Situações como a descrita por Freund ou trabalhos artísticos como os de Kaprow, Sultan e Mandel evidenciam o caráter polissêmico da imagem fotográfica, isto é, sua capacidade de suscitar uma variedade (ou, como diria Barthes, uma "cadeia flutuante"²⁵) de significados, que podem ou não ser percebidos por aqueles que as contemplam. O recurso à linguagem, escrita ou oral, seria uma estratégia para reter esses significados flutuantes e assegurar a efetivação de determinada leitura.

A visão da fotografia como um meio neutro e automático de copiar a realidade é resultado de um esforço histórico, diretamente relacionado aos interesses da ciência e da

²¹ Ver FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

²² Ver SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

²³ FREUND, 1999, p. 155. Tradução minha.

²⁴ Ver FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

²⁵ BARTHES, 2003, p.117. Tradução minha.

sociedade da época de seu surgimento em encontrar uma nova visualidade capaz de ancorar suas aspirações à precisão, à neutralidade e ao rigor científico. Se, quando apresentada ao mundo, a fotografia foi logo comparada a um espelho, com o tempo ela se mostrou um espelho embaçado que trabalha e ressalta determinadas situações, segundo as intenções de quem fotografa, e assume diferentes sentidos conforme seu contexto de recepção.

Em notícias e anúncios, arquivos e laudos, livros e álbuns, a fotografia aparece associada a textos que ajudam a comunicar a informação, em tese, contida na imagem. Essa combinação é tão freqüente que a relação entre imagem e texto sofre uma espécie de naturalização, operando fora de nossa consciência. Clive Scott, em seu estudo dedicado às relações entre fotografia e linguagem, chama atenção para o fato de que estamos muito mais atentos a manipulações efetuadas através do corte, da edição e da montagem de imagens do que às distorções que a linguagem opera, deixando que a influência que títulos, legendas e explicações que acompanham as fotografias têm sobre sua compreensão passe despercebida.²⁶ E ainda, muito além de reforçar, a combinação texto e imagem pode funcionar como uma armadilha, uma trama que forja evidências, embaralha elementos e desestabiliza sentidos, desmontando expectativas de correspondência entre aquilo que é enunciado e aquilo que é mostrado.

1.3 Fotografia e arte: mudanças a partir da arte conceitual

A arte conceitual confere à linguagem verbal um novo espaço no campo da arte, mas palavras não são o único meio através do qual artistas como Victor Burgin ou Joseph Kosuth apresentaram suas ideias. Suas críticas, provocações, investigações e constatações passavam muitas vezes pela linguagem fotográfica. A seguir, procuro destacar, em trabalhos como os de Jan Dibbets e Douglas Huebler, o modo a partir do qual a fotografia se torna, ao mesmo tempo, ferramenta e objeto de investigação. Partindo dos argumentos de Nancy Foote, Tony Godfrey e Annateresa Fabris, procuro desfazer a ideia de que a fotografia se restringe a um papel meramente instrumental na produção conceitual.

O uso da fotografia nas práticas conceituais, ainda que combinada a outros elementos como textos, desenhos, mapas e diagramas, ou no registro e na divulgação de ações que ocorrem nas ruas, na natureza ou mesmo no ateliê dos artistas, constitui um ponto de virada na relação da fotografia com o sistema das artes. A arte conceitual contestou tanto a noção de objeto de arte tradicional quanto a de fotografia artística, passando a produzir trabalhos que partiam de ideias e conceitos ao invés de um repertório de técnicas e materiais pré-delimitado. Para tanto, retomou algumas das propostas das vanguardas do início do século XX, que haviam

²⁶ Ver SCOTT, Clive. *The Spoken Image: Photography and Language*. Londres: Reaktion Books, 1999.

sido abafadas pelo período da Segunda Guerra e, posteriormente, pelos interesses da Escola de Nova York. Com o êxito que acabou alcançando no circuito artístico internacional, a produção conceitual conseguiu quebrar hierarquias e divisões estéticas e transformar o trabalho artístico em um veículo de ideias, ideias sobre a própria arte e a fotografia, mas também, especialmente, em grande parte da produção latino-americana, em ideias sobre o contexto social e político da época.

Por muito tempo, a fotografia ocupou um lugar marginal na história da arte, como indicam tanto a sua ausência nos principais manuais da área quanto o seu tratamento em capítulos à parte. Annateresa Fabris sintetiza essa posição problemática:



7. Jan Dibbets, *Perspective Correction - My Studio II, 3: Square with Cross on Floor*, 1969.

Se a perturbação trazida pela imagem técnica no campo da arte tem sido analisada pelos historiadores da fotografia e pelos teóricos das novas tecnologias, não se pode afirmar que um comportamento análogo possa ser detectado numa parcela majoritária da historiografia artística.²⁷

É somente a partir da segunda metade do século XX que a fotografia se vê alçada a um estatuto inédito, ao ser escolhida pelas manifestações dos anos 60 e 70 como meio para registrar e dar visibilidade às proposições que desafiam a lógica do objeto artístico tradicional.

Os trabalhos realizados por artistas conceituais que trataram a fotografia de uma maneira muito diferente da *fotografia artística* tradicional, preconizada por figuras como Cartier-Bresson, foram cruciais para projetar uma nova compreensão da fotografia. Para Jaremtchuck²⁸, é através da produção conceitual que a fotografia se torna seu próprio objeto de investigação, possibilitando assim um entendimento ontológico do meio. Se essa preocupação fotográfica autorreflexiva não é evidente em propostas como as do grupo *Art & Language*, identificado com um viés mais linguístico, em trabalhos como *Homes or America*, de Dan Graham, as correções de perspectiva de Jan Dibbets, *Reading Position for Second Degree Sunburn*, de Dennis Oppenheim, *Lato destro*, de Giovanni Anselmo, ou *Throwing four balls in the air to get a square*, de John Baldessari, a imagem fotográfica aparece imediatamente como elemento central da

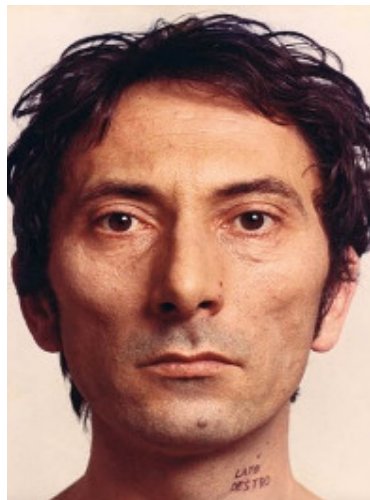
²⁷ FABRIS, Annateresa. “Uma outra história da arte?”. In: _____. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p.78.

²⁸ Ver JAREMTCHUCK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

obra. O uso da fotografia nas práticas artísticas durante os anos 60 e 70 é tão característico que alguns autores chegam a falar em "foto-conceitualismo"²⁹, e na fotografia como "elemento operatório do pensamento plástico"³⁰.



8. Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970.



9. Giovanni Anselmo, *Lato Destro*, 1970.



10. John Baldessari, *Throwing four balls in the air to get a square (...)*, 1974.

Rouillé analisa os diferentes papéis que a fotografia assume na arte ao longo da história, até conquistar o papel central que atualmente desempenha na arte contemporânea. Rouillé acredita que apenas no final do século XX a fotografia finalmente se torna um "material artístico" legítimo. Para o autor, nas primeiras décadas após sua invenção, a fotografia se relaciona por negatividade com a arte, sendo incorporada por oposição. Ao mesmo tempo, em relação ao impressionismo, por exemplo, ela compartilha pontos em comum no desafio à pintura acadêmica, como a atenção ao presente e ao instante comum e o uso da luz como elemento central da construção pictórica. No início do século XX, Rouillé identifica nos *readymades* de Duchamp uma lógica de seleção, de recorte e de enquadramento similar à da fotografia que modifica o papel do artista:

Depois da fotografia, que introduziu o paradigma do registro no domínio das imagens, o *readymade* estende-o à arte moderna. Desde o momento em que foi escolhida e registrada, uma coisa qualquer é, no âmbito da fotografia, convertida em imagem e, no âmbito do *readymade*, convertida em obra.³¹

Nos processos de artistas como Francis Bacon e Andy Warhol, Rouillé identifica o uso da fotografia como "ferramenta" da arte, podendo servir tanto como referência e oposição da

²⁹ WALL, Jeff. "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Org.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 222.

³⁰ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 96.

³¹ ROUILLÉ, 2009, p. 297.

pintura, no caso de Bacon que pinta "contra" a fotografia, quanto como modelo e meio de execução, no caso de Warhol que pinta "ostensivamente com ela".³² Nessas três primeiras categorias de Rouillé – *refugio*, *paradigma* ou *ferramenta* da arte –, ainda que sirva de interlocutora e seja parte do processo artístico, a fotografia permanece materialmente ausente das obras. É somente com os movimentos experimentais da década de 1960, como a arte conceitual, a *Land Art* e as artes do corpo, que sua visibilidade muda. Esse tipo de produção apresentou a imagem fotográfica como forma de materializar, registrar ou comunicar uma proposta artística. A fotografia servia para indicar um trabalho ausente, uma interferência em um espaço remoto, uma ação efêmera ou um processo mental, fornecendo meios para sua percepção. Para Rouillé, no entanto, fotografia e obra ainda permaneciam coisas distintas, já que ela aparece, frequentemente, combinada a textos ou outros elementos, sem que os trabalhos se restrinjam a ela.

Finalmente, conforme o autor, a partir dos anos 80, a arte abraça a fotografia e a coloca no lugar deixado vago pela pintura, servindo como uma espécie de escudo contra a "desmaterialização"³³ do objeto artístico proposta pela arte conceitual. Rouillé distingue assim, claramente, o que ele chama de *arte dos fotógrafos* e de *fotografia dos artistas*³⁴, enfatizando que, se hoje a fotografia ocupa um papel central no universo da arte, esse movimento parte de necessidades do próprio sistema e não do esforço dos fotógrafos.

Indo ao encontro tanto dessa valorização dos atributos descritivos da fotografia, quanto da fotografia que se apresenta como obra em si, Jean-François Chévrier³⁵, partindo principalmente da obra do canadense Jeff Wall, fala do retorno à forma quadro (*tableau*) na arte, através de uma fotografia autossuficiente, de grandes dimensões, que funciona como obra artística independentemente de sua relação com séries de imagens ou com outros elementos visuais. Para o autor, esse tipo de fotografia restabelece a experiência de confronto entre o espectador e o trabalho de arte.

Chévrier destaca a oposição entre fotógrafos e artistas que utilizam a fotografia como uma herança das práticas artísticas dos anos 70, momento em que artistas envolvidos com a arte conceitual, a *land art* e a performance, entre outros, propuseram um novo espaço para a fotografia em suas obras. Essa oposição é sustentada, ainda hoje, por Rouillé que distingue a arte dos fotógrafos, a fotografia dos artistas e, finalmente, a arte-fotografia dos anos 80. Para Chévrier, no entanto, os próprios artistas, ao longo da década seguinte, com o uso diferente que fizeram do meio, transformaram essa herança.

³² ROUILLÉ, 2009, p. 306.

³³ ROUILLÉ, 2009, p. 351.

³⁴ Conforme o autor, "a distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas é bastante fácil. Ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível no campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista.". ROUILLÉ, 2009, p. 235.

³⁵ Ver CHEVRIER, Jean-François. "Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía". In: _____. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Apesar de muitos autores apontarem a arte conceitual como ponto de virada na relação entre fotografia e arte, Rouillé demarca uma distinção no modo como artistas conceituais e os artistas atuantes a partir da década de 1980 relacionam-se com a fotografia. Na função de vetor – ainda que desempenhasse um papel central para o registro e a comunicação dos trabalhos de uma arte centrada em ações e ideias ao invés do objeto artístico tradicional, e até mesmo suprisse, de algum modo, as necessidades das galerias e dos museus de arte de apresentar algo passível de ser comercializado –, a fotografia não recebia um tratamento específico, assumindo o formato mais banal possível. Espelhada em como a fotografia podia ser praticada por qualquer amador, sua exposição frequentemente dependia da associação com outros elementos informativos, como textos, mapas ou diagramas. Já em trabalhos produzidos a partir dos anos 80, para o autor, a fotografia alcança, por si própria, o estatuto de obra de arte e conquista sua autonomia. Frequentemente apresentada em quadros avulsos e de grande formato, a fotografia passa a ser exposta sem depender de qualquer outro elemento, nem mesmo de outras fotografias, e recebe, da parte dos artistas, um cuidadoso trabalho técnico e estético. Entre os artistas que usam a fotografia com estatuto de obra de arte, encontram-se Georges Rousse, Patrick Tosani e John Coplans, entre outros exemplos citados por Rouillé.



11. Robert Smithson, *Monuments of Passaic*
The fountain monument, 1967.



12. Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements*, 1969.

Dentro de sua proposta de abordar a fotografia como "prática social, plural, perpetuamente em transformação"³⁶, no entanto, a categoria de vetor, traçada por Rouillé, parece restringir o uso da fotografia na arte conceitual, deixando de fora trabalhos que só podem existir através da fotografia, como *Mirror Displacements*, de Robert Smithson, em que só a fotografia é capaz de dar visibilidade ao trabalho como um todo, ou *Monumentos de Passaic*, em que é a fotografia que remete as ruínas de um subúrbio industrial ao estatuto de *readymade*. Rouillé também esquece trabalhos de Michael Snow, William Anastasi e Douglas Huebler, que,

³⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 259.

seguindo a proposição conceitualista de examinar a linguagem e as convenções da arte, debruçam-se sobre o próprio funcionamento da fotografia e de seus usos sociais.

A posição restritiva de Rouillé é criticada por Fabris³⁷ em artigo que aborda a falta de consenso sobre o papel da fotografia na arte conceitual. Enquanto autores como Ursula Meyer³⁸ e Rouillé enxergam um uso meramente instrumental da imagem fotográfica no período, outros, como Victoria Combalía Dexeus³⁹ e, mais recentemente, Tony Godfrey, destacam a problematização da imagem técnica em diversos trabalhos conceituais, tornando a fotografia, para além de mero *meio*, o próprio *objeto* das investigações. Ao analisar trabalhos de Mel Bochner, Douglas Huebler, John Hilliard e John Baldessari, entre outros, Godfrey destaca a importância da fotografia em parte considerável da produção conceitual, pois, ao invés de investigar a natureza e as definições de arte, ela se debruça sobre a lógica e as aplicações da fotografia. De acordo com ele, "se a arte conceitual, em seu modo linguístico, investiga como pensamos e fazemos os outros pensarem, então uma arte Conceitual da fotografia deve ser sobre como fotografias são usadas para construir significados"⁴⁰.



13. William Anastasi, *Nine Polaroid portraits of a mirror*, 1967.



14. Michael Snow, *Authorization*, 1969.

³⁷ Ver FABRIS, Annateresa. "Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico". *ArtCultura: revista de história, cultura e arte*, Uberlândia, v.10, n.16, p.17-29, jan.-jun. 2008.

³⁸ Ver MEYER, Úrsula. *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.

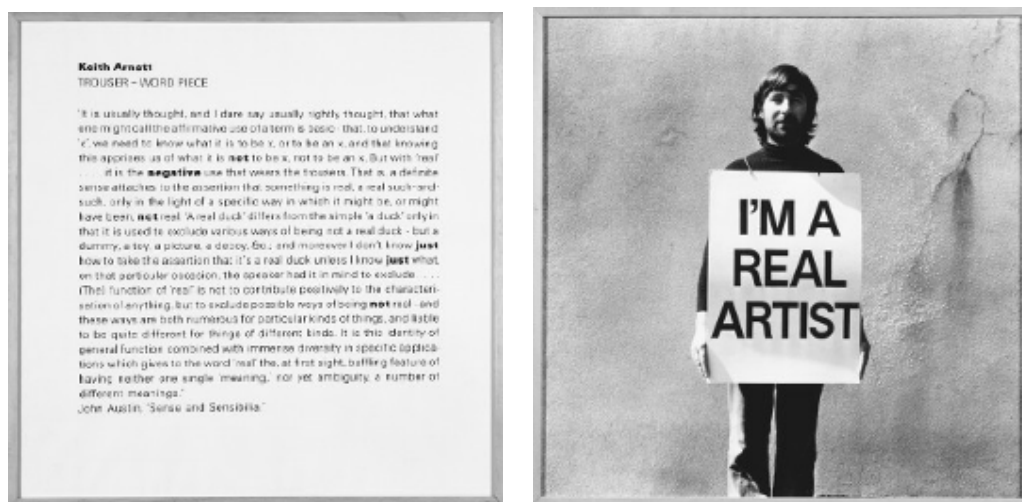
³⁹ Ver DEXEUS, Victoria Combalía. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

⁴⁰ GODFREY, 1998, p. 301. Tradução minha.

Declarações dos próprios artistas do período ajudam a sustentar uma visão redutora da fotografia na arte conceitual, mesmo que, na prática, muitos trabalhos apontem o contrário. Ed Ruscha, marco de uma nova abordagem da fotografia na arte, afirma:

Acima de tudo, as fotografias que eu uso não são "artísticas" em nenhum sentido do termo. Penso que a fotografia entre as belas-artes está morta, seu único lugar é no mundo comercial, para fins técnicos ou informacionais. Não me refiro à fotografia de cinema, mas à imagem fixa, isto é, de tiragem limitada, individual, processada artesanalmente. As minhas [fotografias] são simplesmente reproduções de fotos. [...] são dados técnicos [...]. Para mim, não são nada além de instantâneos. [...] Quero um material absolutamente neutro. Minhas fotos não são muito interessantes, nem seu assunto. São simplesmente uma coleção de "fatos".⁴¹

Afirmações como a de Ruscha evidenciam o potencial subversivo que a fotografia oferece em relação às formas de arte já estabelecidas, mas, por outro lado, acabam mascarando sua importância dentro das poéticas desses artistas.



15. Keith Arnatt, *Trouser - Word Piece*, 1972.

A fim de relativizar a afirmação de muitos autores que resumem o papel da fotografia nas tendências desmaterializadas dos anos 60 e 70 a algo meramente instrumental, e também de evidenciar a posição complicada que a fotografia ainda mantém com o sistema das artes, mesmo aparecendo, com cada vez mais frequência, em trabalhos artísticos, é interessante lembrar da trajetória de Keith Arnatt. Em 1973, Arnatt já era reconhecido entre os artistas conceituais por seus trabalhos que envolviam ações fotografadas, como se autoenterrar ou

⁴¹ RUSCHA, Ed. "Concerning *Various Small Fires*: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications". In: STILES, Kristine; SELZ, Peter Howard (Orgs.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 357. Tradução minha.

posar como um homem-sanduíche carregando em sua placa a mensagem *I'm a real artist*. Nesse ano, fascinado pela descoberta do trabalho de Diane Arbus, de August Sander e, especialmente, de Walker Evans, Keith decide se tornar um fotógrafo. Arnatt compra uma Rolleiflex, um aparelho simples de usar e capaz de fornecer bons negativos e, a partir de então, dedica-se somente à fotografia, passando a se autodenominar *fotógrafo*.⁴² Arnatt explica a mudança de maneira bem simples: "eventualmente eu percebi, ao mostrar meu trabalho através de fotografias, que a fotografia tinha de fato a maior importância. Pareceu lógico, então, desenvolver aquilo tirando fotografias por mim mesmo."⁴³

Teria sua obra se esvaziado de conteúdo conceitual a partir do momento em que ele escolhe trabalhar com um meio específico? O livro que tardiamente dá conta de sua produção fotográfica, provocativamente chamado de *I'm a real photographer*, afasta tal dúvida. Uma série como *Notes from Jo*, fotografias que ele faz dos bilhetes que sua mulher deixa para ele no dia a dia, indica o deslocamento de um interesse pelo funcionamento da linguagem, que aparece em trabalhos como *Trouser-word piece*, para uma atenção à comunicação numa esfera cotidiana e afetiva.



16. Keith Arnatt, *sem título*, série *Notes from Jo*, 1990 - 1994.

A posição da fotografia nas práticas conceituais, portanto, parece muito mais complexa do que o uso puramente instrumental apontado por muitos artistas e críticos. A fotografia não era apenas utilizada como forma de registro e compartilhamento, mas também era alvo de investigação e de análise da arte conceitual e, frequentemente, condicionava a existência de muitas obras. Mas o que queriam os artistas conceituais ao se debruçar sobre o mecanismo da fotografia em suas práticas e convenções? Em primeiro lugar, cabe pensar que a fotografia se apresentava como uma moeda-comum que circulava, cada vez mais rápido, pelas mais diversas esferas sociais – das festas da elite aos álbuns de família, das páginas policiais às revistas de celebridades. Escolher a fotografia como forma final de apresentação de um trabalho, especialmente quando se abandonavam as preocupações com o apuro técnico e formal, representava um desafio às formas de arte tradicionais e ao objeto artístico passível de ser valorado, comercializado e conservado pelo sistema de arte *mainstream*. Ainda que já existisse um mercado para a fotografia, a diferença dos valores entre um mestre da fotografia dos anos 50 e um pintor expressionista abstrato de primeira linha é abissal.⁴⁴ Conforme destaca Jaremtchuck,

⁴² HUM, David. "Keith Arnatt, photographer". In: _____; GRAFIK, Clare. *I'm a real photographer: Keith Arnatt, photographs 1974-2002*. London: The Photographers' Gallery, 2007, p. 9. Tradução minha.

⁴³ HUM, 2007, p. 11. Tradução minha.

⁴⁴ Jeff Wall é um dos artistas que levanta essa diferença de patamar ao lembrar que, ainda na década de 1960, podiam-se comprar fotografias artísticas importantes, por menos de 100 dólares. Ver WALL, 2003.

"se hoje a fotografia ocupa um lugar de destaque nas artes visuais, o legado conceitual foi fundamental para este processo"⁴⁵.

Por outro lado, alguns autores, em especial a partir dos anos 90, destacam relações entre a fotografia de artistas conceituais e preceitos da arte moderna. O artista Jeff Wall, um dos nomes mais representativos dessa nova geração de artistas que coloca a fotografia como material central da arte contemporânea, redimensiona o papel da arte conceitual na passagem da fotografia para a linha de frente da arte. A visão de Wall traz uma nova compreensão para a fotografia do período, pois destaca a aceitação de suas características de descrição e representação.

Wall acredita que é apenas na virada da década de 1970 que a fotografia consegue resolver seu impasse em relação ao programa da arte moderna. Quando a imagem fotográfica assume sua natureza descritiva, ela finalmente completa o ciclo de autoanálise pelo qual as categorias tradicionais da arte já passaram, transformando-se, assim, em uma "forma moderna institucionalizada que evolui explicitamente através da dinâmica da autocrítica"⁴⁶. O processo modernista em direção à autonomia da arte resulta, no caso da pintura e da escultura, no afastamento da representação em nome de uma investigação de linguagem própria que busca reduzir cada arte a seus elementos essenciais. A estratégia de se afastar da representação, da existência em função de um conteúdo exterior ao meio, no entanto, não pode ser adotada pela fotografia, acrescentando *mais* um problema a sua legitimação como arte. Ao contrário das formas tradicionais da arte, a fotografia não pode "prescindir da descrição figurativa"⁴⁷. Como se adaptar, então, aos valores essencialistas defendidos pela teoria formalista de Greenberg e embarcar na aventura analítica que o discurso crítico da modernidade postula?

Para Wall, a solução para o dilema que a arte moderna impôs à fotografia aparece somente anos depois, quando, na virada da década de 1960 para a de 1970, uma nova geração de artistas começa a utilizar a fotografia de maneira completamente desligada do apuro técnico e formal da fotografia de arte que fotógrafos como Stieglitz ajudaram a consolidar anos antes. Segundo Wall, a adaptação da lógica reducionista do modernismo para o âmbito fotográfico se deu em relação aos aspectos técnicos da fotografia, precisamente no momento em que os artistas passaram a trabalhar com a fotografia em busca de uma "aparência de não-arte"⁴⁸, aproximando-se da estética da fotografia amadora. De acordo com ele, "para poder participar da espécie de reflexividade que havia sido imposta na arte moderna, a fotografia só pôde lançar mão de sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-constitui-um-objeto"⁴⁹. Assim, é no momento em que a fotografia assume suas características descritivas e abandona

⁴⁵ JAREMTCHUCK, 2003, p. 103.

⁴⁶ WALL, 2003, p. 213. Tradução minha.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 236. Tradução minha.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 238. Tradução minha.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 214. Tradução minha.

as aspirações estéticas da fotografia de arte que ela finalmente encontra o projeto modernista, reduzindo-se àquilo que Wall considera essencial ao meio.

Quando Michel Poivert⁵⁰ investiga os fatores que poderiam explicar a *autoridade* adquirida pela fotografia no cenário artístico dos anos 80 e 90, ele também insiste, a exemplo das idéias de Wall, na importância de um momento de autorreflexão e instrumentalização crítica que assume os princípios de representação como a especificidade da fotografia. As abordagens de Wall e de Poivert, por mais que em alguns aspectos acabem diluindo as críticas que a arte conceitual faz à arte moderna, destacam como foi necessário o esforço de conciliação das dimensões de documento, de descrição e de representação da fotografia com os valores artísticos para que a fotografia pudesse finalmente encontrar um lugar dentro da história da arte. O período da arte conceitual, tanto quando se voltou para a investigação das convenções da própria fotografia, quanto quando tirou partido de seu potencial descritivo, por tantas vezes atacado ao longo da história da arte, apresentou-se, então, como uma época chave para a resolução do problema que, desde seu surgimento, atrapalhava a inscrição da fotografia no campo da arte: a ambiguidade que lhe permite ser tanto documento quanto obra de arte, por vezes, até ao mesmo tempo.

Ainda assim, a fotografia aparece, na arte do período, como uma maneira de romper a autorreferencialidade e o isolamento da arte moderna, abrindo a arte para referências e questionamentos em relação à vida cotidiana, às práticas de reportagem, à arquitetura, às relações sociais, à percepção visual. Além de oferecer uma alternativa aos produtos de uma arte elitizada, uma das principais características da fotografia praticada pelos artistas nos anos 60 e 70 é a contraposição aos cânones do que se conhecia até então como "fotografia artística". Visualmente, isso se refletia no uso do instantâneo de pequeno formato, aproximando-se da fotografia doméstica, com enquadramento e cópias despojadas e a combinação com outros elementos de mesma importância, como textos e diagramas. Artistas como Ed Ruscha e Douglas Huebler demonstram que não era mais necessário dominar a técnica para fazer fotografias. Para eles, que questionaram uma concepção elitista e restritiva de arte, não era problema produzir imagens que se parecessem com as de qualquer amador. Em muitos casos, inclusive, as imagens eram feitas por terceiros.

A cisão com a fotografia de requinte técnico e formal, praticada por fotógrafos como Cartier-Bresson em meados do século XX, ocorre dentro de um processo de reação ao cânone estabelecido durante o alto modernismo, com o auxílio de críticos como Clement Greenberg e Michael Fried. É importante lembrar que não era apenas a fotografia artística que estava na mira dos artistas dos anos 70, mas todo tipo de arte erudita que enfatizasse um objeto bem-acabado, valores técnicos e trabalho autoral. A cultura de uma fotografia autônoma, que funcionava sob regras específicas, restrita a um círculo de artistas que se denominam, antes de tudo, fotógrafos,

⁵⁰ POIVERT, Michel. *La photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

também podia ser vista como um reflexo do ideal de pureza modernista que defendia a especificidade das artes. O uso da fotografia nos anos 70, com ênfase em seu valor informacional, representava uma crítica aos ideais da crítica modernista, afinando-se com uma arte que enfatizava ideias e processos ao invés de um objeto acabado.

O artigo *The anti-photographers*, de Nancy Foote, originalmente publicado na revista *Artforum* em 1976, constitui um testemunho histórico da mudança operada pela arte conceitual no estatuto da fotografia dentro do campo da arte. Foote fornece um exemplo sintomático ao lembrar a política de exposições adotada pelas renomadas galerias Castelli, onde fotografias ora eram mostradas em um subsolo em *Uptown*, junto com as gravuras, ora no primeiro piso em *Downtown* – ou seja, na sala principal da sede mais nobre –, desde que propriamente apresentadas como arte conceitual. Para Foote, é difícil imaginar a arte conceitual sem suas ligações com a fotografia. "Fotografias são cruciais para a exposição (quando não para a própria feitura) de praticamente toda a arte de tipo conceitual"⁵¹, aponta a autora, ressaltando tanto suas funções de documentação quanto de comunicação. O registro fotográfico atesta a veracidade das ocorrências artísticas e dá acesso, mesmo que assumidamente parcial e limitado, a acontecimentos em lugares remotos que dificilmente poderiam ser vistos ao vivo, como os *Earthworks*, de Robert Smithson ou de Walter De Maria. O crítico Lawrence Alloway, seis anos antes, em artigo publicado na revista *Studio International*, também destaca a importância da fotografia como motor de trabalhos de arte conceitual: "a fotografia, muitas vezes, é um instrumento com o qual as idéias são iniciadas, mais do que gravadas ou ampliadas"⁵².

Ao fim de seu artigo, Foote aponta para uma das características que marca o uso da fotografia por muitos artistas no início do século XXI. A autora identifica uma nova atenção dada a seus aspectos técnicos, superando os preconceitos em relação ao apuro formal característicos de parte da produção dos anos 60. Essa gradual transformação, assim, poderia servir como uma espécie de ponte entre as décadas que separam as categorias traçadas por Rouillé:

Nos últimos anos, assim como fotógrafos experimentaram táticas conceituais, artistas começaram a ser seduzidos pelos aprimoramentos técnicos do processo fotográfico. Baldessari, por exemplo, concentrou-se cada vez mais na qualidade fotográfica de suas imagens. [...] E as fotografias de Hamish Fulton, extremamente grandes e meticulosamente enquadradas, exploram o tipo de granulação ao qual fotógrafos frequentemente recorrem para obter efeitos especiais, ao mesmo tempo em que aludem ao romantismo buscado por Ansel Adams em suas paisagens.⁵³

A inscrição da fotografia no campo da arte, a partir da arte conceitual, caracteriza-se como um processo envolvendo diferentes esforços, que culminaria no papel central conferido à

⁵¹ FOOTE, Nancy. "The Anti-photographers". In: FOGLE, Douglas; HALBREICH, Kathy (Org.). *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 24. Tradução minha.

⁵² ALLOWAY apud FREIRE, 1999, p. 96.

⁵³ FOOTE, 2003, p. 28-30. Tradução minha.

fotografia pelas práticas artísticas contemporâneas no final do século XX. Michel Poivert destaca o esforço institucional, realizado a partir do próprio campo artístico, implicado nesse processo. Poivert descreve aspectos de uma operação histórica e teórica que revisa o modernismo, procurando reler os princípios da arte autônoma, teorizada por Greenberg e Fried, e aplicá-los à fotografia contemporânea. O grande desafio encontrado para a inscrição da fotografia no campo da arte era fazer com que se aceitasse que uma imagem fotográfica pudesse ser tanto um documento quanto uma obra de arte. Portanto, seu valor de uso precisava ser neutralizado, permitindo sua conciliação com os valores da arte moderna. Em uma revisão do modernismo, ao longo dos anos 80 a fotografia foi afirmada como representação, acionando o conjunto de critérios utilizados por Greenberg e Fried para avaliar a pintura, oferecendo, assim, uma alternativa à produção pós-moderna em pintura. Entre as operações de legitimação que permitiram a neutralização de tal ambiguidade, Poivert destaca dois eventos, a missão fotográfica da Datar,⁵⁴ na França (1984-1989) que valida a função documental da fotografia ao lembrar que a pintura, o desenho e a gravura já haviam cumprido esse papel anteriormente, sem comprometer seu estatuto artístico, e a celebração dos 150 anos da fotografia em diferentes países (1989).

Uma outra explicação no âmbito institucional é dada por Douglas Crimp, a partir da entrada da fotografia nos museus norte-americanos, em especial no MoMA de Nova York. Crimp também destaca o empenho necessário para conciliar a imagem fotográfica com os valores da arte moderna, mas ao invés de creditar esse esforço à arte conceitual, como Wall, o autor aponta os esforços de dois importantes representantes da cena fotográfica norte-americana do final dos anos 70, o consagrado fotógrafo Ansel Adams e John Szarkowski, então diretor de fotografia do MoMA. A atuação de Szarkowski e Adams procurou reduzir as pluralidades das práticas fotográficas a uma única visão da fotografia, aquela de meio de expressão da subjetividade dos fotógrafos. A fotografia perderia assim suas outras funções, em especial a informacional, para se tornar obra de arte. *Se antes havíamos olhado as fotos de Cartier Bresson em busca de informação sobre a revolução chinesa ou a Guerra Civil Espanhola, agora só as olharemos buscando o que podem nos dizer sobre o estilo de expressão do artista que as fez.*⁵⁵ A ideia de uma Fotografia ao invés de fotografias, *uma forma de arte que pode distinguir-se por suas qualidades essenciais de todas as demais formas de arte,*⁵⁶ ajusta assim um determinado tipo de produção fotográfica aos valores modernistas, mesmo que esses já tivessem passado por uma dura crítica na década anterior. Essa entrada da fotografia nos museus de arte, é, para o autor, paradoxalmente, um sintoma do fim da modernidade artística. Para Crimp, esse enquadramento

⁵⁴ Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale. A missão Datar deveria contribuir para estabelecer uma representação das paisagens e dos lugares de trabalho do território francês, a fim de dar conta das permanências e das transformações do território depois de trinta anos de florescimento econômico e desenvolver, através da fotografia, a sensibilidade do público à qualidade da paisagem.

⁵⁵ CRIMP, Douglas. "Del museu a la biblioteca". In: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (Org.), 2003, p. 45. Tradução minha.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44. Tradução minha.

da fotografia como arte autônoma não passa de um sintoma de disfuncionalidade da lógica modernista, especialmente se considerarmos que, principalmente a partir dos anos 1960, a fotografia penetra as práticas artísticas para embaralhar as categorias definidas pela arte moderna e abri-la para aspectos da vida cotidiana, rompendo seu isolamento.

As visões desses dois autores, mesmo com suas divergências, apontam para a importância da fotografia nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 justamente por seu potencial em desafiar o funcionamento da arte. Hubert Damish, ao apresentar o trabalho de Rosalind Krauss no prefácio do livro *O Fotográfico*, fala da fotografia como algo marcado por um discurso sempre de certa forma exterior ao da arte, operando "em outros espaços de discursos que não são estritamente artísticos: o espaço da reportagem, da viagem, do arquivo e até da ciência"⁵⁷. Poivert também identifica, na fotografia, a possibilidade da abertura do discurso da arte, reconhecendo seu papel de alteridade. Para o autor:

O objeto "fotografia contemporânea" não é uma categoria e menos ainda um fenômeno de autonomização da fotografia como arte, mas um momento, não terminado, no qual as questões estéticas levantadas pela fotografia se revelam centrais para a arte [...]. Em uma época em que, depois de Marcel Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia terá assim preenchido a missão de ser aquilo que precisamente a arte não pode ser: um Outro da arte.⁵⁸

A fotografia permaneceria, ainda hoje, nessa posição dialética de outro da arte? Quando penetrou no campo artístico, durante os anos 60 e 70, o uso da fotografia, por si só, já se colocava como um gesto crítico. Mas o que aconteceria nos anos seguintes, após o meio ser definitivamente absorvido pelo sistema das artes?

Mesmo que tenha passado por processos de consagração, tendo talvez concretizado a previsão de Walter Benjamin de que a arte tornar-se-ia fotográfica, a fotografia continua a nos atingir em modulações além do discurso da arte. Segundo Hubert Damish,

Acreditamos dispor da fotografia como obras de arte conservadas no museu, quando ela continua evidentemente a dispor de nós, como revela a imagem que nos assalta de repente, nos punge na hora da leitura dos jornais ou quando irrompe do nosso arquivo particular.⁵⁹

Tal afirmação lembra que a fotografia não se tornou ubíqua apenas no mundo da arte, mas em todas as esferas da vida contemporânea. E se, como visto anteriormente, em seus usos vernaculares, a imagem fotográfica está intimamente ligada à linguagem, no âmbito da arte essa relação se repete e se acentua, principalmente nas últimas décadas. Desde o advento da arte

⁵⁷ DAMISH, Hubert. "A partir da fotografia". In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 11.

⁵⁸ POIVERT, 2002, p. 19-21. Tradução minha.

⁵⁹ DAMISH, 2010, p. 12.

conceitual, a imagem fotográfica passa por um processo de valorização de seu potencial descritivo e narrativo, mesmo quando seu estatuto de documento é questionado. A imagem da arte contemporânea, aberta à ficção, à comunicação e à aproximação com outras áreas de conhecimento, se mostra amplamente permeada pela linguagem, não apenas quando é associada visualmente a palavras. O interesse deste estudo, no entanto, é buscar compreender como esse cruzamento entre imagem e linguagem se dá em trabalhos que associam a fotografia e a linguagem escrita e, em especial, quais são as implicações dessa combinação nas obras de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó.

2. VERA CHAVES BARCELLOS: o texto como catalisador da percepção visual

Este segundo capítulo é dedicado ao estudo mais pontual da obra da artista brasileira Vera Chaves Barcellos, natural de Porto Alegre, que começa seu trabalho artístico durante a década de 1960, dedicando-se à gravura. Entretanto, já em 1972, Barcellos incorpora a fotografia ao seu trabalho, linguagem que desde então desempenha papel central em sua obra. Dentro do recorte deste estudo, são analisados, primordialmente, trabalhos realizados pela artista entre 1973 e 1980, nos quais é marcante tanto o uso da fotografia quanto da escrita. Procuo identificar, ao longo do capítulo, que tipo de texto a artista usa e qual seu papel na instauração dessas obras.

Considerando as características desses trabalhos e a época de sua produção, assim como declarações da própria artista, que destacam suas motivações conceituais, constatei a necessidade de pensar sua produção à luz das discussões atuais sobre arte conceitual, que ampliam o escopo das práticas e nomes tradicionalmente reconhecidos para manifestações fora do eixo Europa - Estados Unidos. Começo, assim, com o levantamento das questões que a arte conceitual trouxe para o centro das discussões, durante os anos 60 e 70, e procuro evidenciar que ela não é um fenômeno restrito a países anglo-saxônicos, mas um fenômeno internacional, pontuado por uma diversidade de práticas que emergem mais ou menos simultaneamente, em contextos bastante diferentes, mas cujo ponto em comum é uma posição crítica em relação ao objeto artístico e ao sistema das artes e também, muitas vezes, ao isolamento da arte moderna. Alguns autores se referem a essas práticas fora dos grandes centros internacionais de arte como “conceitualismo”, mas prefiro não fazer essa distinção.

A produção de Vera Chaves Barcellos, durante a década de 1970, é fortemente marcada pelas preocupações e processos utilizados pela arte conceitual, constituindo uma manifestação local dessa tendência, ainda que com características e especificidades próprias. Nesse sentido, os estudos de Luis Camnitzer, Alexander Alberro, Tony Godfrey, Cristina Freire, Daria Jaremtchuk e Ana Maria Albani de Carvalho são norteadores para estabelecer relações entre a arte conceitual anglo-saxônica, sua correspondente latina, e o trabalho de Vera Chaves Barcellos, levando em conta o cenário artístico do Rio Grande do Sul no período.

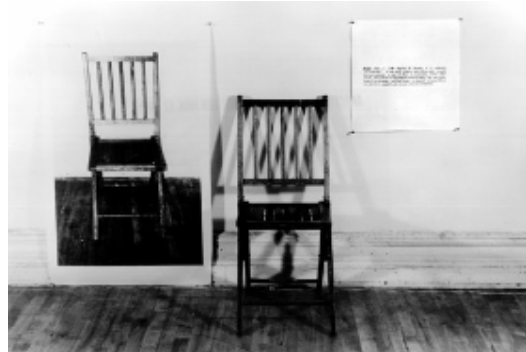
Ao final deste capítulo, abordo um trabalho mais recente da artista, apresentado em 1997, como estratégia de aproximação entre as questões que sua produção apresenta na década de 1970 e aquelas que envolvem, a partir dos anos 90, o trabalho de Rosângela Rennó, artista cuja produção será abordada no capítulo seguinte.

2.1 Artes conceituais

Muitas exposições, como *L'Art conceptuel, une perspective*, realizada entre 1989 e 1990, no Museu da Cidade de Paris, e *1965-1975: Reconsidering the Object of Art*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1996, juntamente com uma série de publicações editadas nas últimas décadas, apontam para um renovado interesse pela arte conceitual, uma das principais matrizes de grande parte da arte contemporânea produzida atualmente. Essa revisão da história da arte conceitual pode tanto proporcionar uma melhor compreensão dos trabalhos já reconhecidos como característicos do período, como também ampliar seu escopo para formas surgidas fora do eixo Estados Unidos - Inglaterra que, até então, não eram consensualmente reconhecidas. Um exemplo disso é a participação do arquivo que Graciela Carnevale mantém das atividades de *Tucumán Arde* em mostras como *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, realizada no Queen's Museum de Nova York, em 1999, e *Conceptual Art*, em Viena, em 2006.⁶⁰

O artista uruguaio Luís Camnitzer, em *Conceptualism in Latin American Art*, empreende um grande esforço para re-localizar as origens da arte conceitual latino-americana, salientando sua interlocução com a realidade ética, política e histórica daqueles que a produzem. O autor vê a arte conceitual anglo-saxônica como um passo a mais em direção à depuração da arte, aproximando-se do essencialismo da pintura e da escultura formalista que seus artistas tanto criticam, podendo até mesmo ser vista, sob esse ponto de vista, como a versão conceitual da pintura que fala sobre si própria. Para Camnitzer, a arte conceitual *mainstream*, seguindo a esteira do minimalismo, deu continuidade à sua aspiração à pureza. Trabalhos como os de Kosuth e Lawrence Weiner seriam exemplos dessa tentativa de isolar o significado de qualquer forma, libertando de aspectos materiais.

Pré-investigações, a série de trabalhos de Joseph Kosuth à qual pertence *Uma e três cadeiras*, exemplifica essa combinação de autoanálise com tautologia que Camnitzer identifica como a característica fundamental das correntes conceituais da Europa e dos Estados Unidos. Conforme Renato de Fusco, essa série marca os três eixos principais da arte conceitual: "a ausência de qualquer dado expressivo, o recurso à tautologia, a nítida distinção entre referente, linguagem e metalinguagem"⁶¹.



17. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

⁶⁰ Ver CARNEVALE, Graciela. "Entrevista com Graciela Carnevale". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

⁶¹ FUSCO apud FABRIS, Annateresa. "Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas". In: *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p.150.

A visão de Camnitzer aproxima-se da de Jeff Wall que, como visto anteriormente, identifica na produção fotográfica da arte conceitual a consumação tardia do programa modernista na fotografia. Como Camnitzer, o autor também enfatiza a continuidade que a arte conceitual deu ao processo moderno de autonomia da arte, descrevendo-a como "uma arte cujo conteúdo não era outro que a própria ideia de si mesma"⁶².

Wall chega a essa ideia ao analisar o uso da fotografia na produção artística dos anos 60 e 70 na Europa e nos Estados Unidos. Suas principais balizas são as ações registradas por Richard Long e Bruce Nauman, o "fotojornalismo paródico"⁶³, de Dan Graham, Douglas Huebler e Robert Smithson, e a exploração da estética da fotografia amadora da qual Ed Ruscha é o emblema maior. Já Camnitzer constata a autorreferencialidade da arte conceitual anglo-saxônica como um todo, para, a partir daí, destacar as diferenças entre esta e a produção latino-americana da mesma época, que também troca o objeto de arte tradicional pela ênfase às ideias.



18. Dan Graham, *Homes for America* (publicado na Arts Magazine), 1971.

Conforme analisa Camnitzer, a arte conceitual desenvolvida na periferia do sistema, à qual ele se refere através do termo *conceitualismo*, não tem interesse especial em eliminar totalmente o veículo material. O empobrecimento matérico seria mais um efeito colateral de novas políticas de produção e circulação da arte. O autor aponta como diferencial a desvinculação da arte latino-americana do projeto minimalista que abre caminho para a arte conceitual nos Estados Unidos. De acordo com ele,

⁶² WALL, 2003, p. 234. Tradução minha.

⁶³ *Ibidem*, p. 224.

Nos Estados Unidos, [...] a análise da linguagem na arte era tautológica [...]. Na América Latina, como o interesse pelo *texto* precedeu o minimalismo, não houve pressão por uma conexão com aquele projeto. O texto estava aberto a muitas outras possibilidades, livre para se tornar um veículo para outras ideias no contexto da arte.⁶⁴

Para Camnitzer, o conceitualismo, na América Latina, é mais preocupado com a realidade e menos essencialista e abstrato. Trata-se de uma tautologia com um *twist*,⁶⁵ que promove a imaginação e almeja uma comunicação efetiva de seus enunciados, a fim de ativar uma postura em seus espectadores.

O artista britânico Charles Harrison, integrante do grupo *Art & Language*, também destaca a relação entre o minimalismo e a arte conceitual, mas, ao contrário de Camnitzer, aponta uma ruptura entre as duas correntes. Harrison reconhece a importância do minimalismo no que tange ao desafio à especificidade de linguagens que o modernismo dos anos 40 e 50 defendeu. A produção minimalista, por não se apresentar nem como pintura nem como escultura, constitui uma via de abertura em relação às categorias tradicionais do objeto artístico. Com esse propósito, Harrison destaca a declaração que Donald Judd faz, em 1965, à publicação nova-iorquina *Art Yearbook VIII: Contemporary Sculpture*, em que o artista, defendendo o que ele chama de "a nova obra tridimensional", afirma que "metade ou mais dos melhores trabalhos artísticos produzidos nos últimos anos não são nem de pintura nem de escultura"⁶⁶. Harrison ainda destaca a nova posição que o artista assume, com o minimalismo, em relação às instituições de arte, uma vez que seus trabalhos passam a incorporar o espaço e o tempo de exposição. Para Harrison, o minimalismo proporcionou uma nova postura profissional, da parte de artistas, curadores, galeristas e críticos envolvidos na apresentação desses trabalhos. Segundo ele, "mesmo com todo o idealismo de oposição que, por vezes, marcava suas declarações, os representantes do mundo da arte pós-minimalista eram profissionais, bem instruídos e seculares".⁶⁷

Para Harrison, o minimalismo representou uma série de rupturas em relação aos valores modernistas, mas ainda assim foi um prolongamento de sua lógica historicista de sucessão de movimentos artísticos e sua cruzada contra a representação. E é nesse ponto que o autor acredita que a arte conceitual se diferencia do minimalismo:

Ainda que seja impossível pensar a Arte Conceitual como um movimento artístico sem os desenvolvimentos do Modernismo Americano, que em boa

⁶⁴ CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007, p.35. Tradução minha.

⁶⁵ CAMNITZER, 2007, p.126.

⁶⁶ JUDD apud HARRISON, Charles. *Essays on Art & Language*. Cambridge: The MIT Press, 2001, p.37. Tradução minha.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 46. Tradução minha.

parte a embasaram, pode-se dizer que o projeto crítico da Arte Conceitual foi, em primeiro lugar, uma possibilidade européia. A busca por esse projeto, por assim dizer, exigiu a emancipação da visão historicista do desenvolvimento reducionista da arte que era uma condição coerciva de existência no mundo da arte norte-americano durante os anos 1960.⁶⁸

Assim, a posição de Harrison sobre a relação entre o minimalismo e a arte conceitual *mainstream* é oposta a de Camnitzer, uma vez que Harrison acredita que ela rompa com o reducionismo modernista, elemento que Camnitzer continua a reconhecer na arte conceitual anglo-saxônica. É interessante notar que, em sua defesa da arte conceitual como ruptura com uma idéia teleológica de arte, Harrison usa expressões como “desenvolvimento” e “embasamento”, o que talvez indique que a ideia de uma arte que se desenvolve em direção a um fim específico, defendida desde a época de Hegel, não seja algo que se possa abandonar de maneira definitiva em um pequeno intervalo de tempo. Também é importante perceber o tom generalista das afirmações de Camnitzer, que fica evidente ao lembrarmos de obras conceituais que extrapolam afirmações tautológicas e autorreferências para pensar, por exemplo, nas implicações sociais dos mecanismos do sistema das artes, como no caso dos trabalhos de Hans Haacke, ou nas estratégias da publicidade, como os trabalhos de Victor Burgin.



19. Victor Burgin, *Going somewhere?*, 1975.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 46-47. Tradução minha.

Já Alberro apresenta uma visão mais aberta dos antecedentes da arte conceitual, definindo seu surgimento como um processo de fusão e rejeição de práticas e formas anteriores. Entre elas, o autor aponta quatro eixos principais: a autorreflexividade da pintura e da escultura modernista, responsável pela sua própria crítica, o reducionismo modernista que, levado ao extremo, poderia chegar à completa desmaterialização do objeto artístico, a negação do conteúdo estético, iniciada por Marcel Duchamp, e a problematização do contexto de produção e de exibição da arte.⁶⁹

Especificamente no caso do Brasil, principalmente no contexto do Rio de Janeiro e de São Paulo, a produção de características conceituais não foi precedida pelo minimalismo, mas pelas correntes concretas e neoconcretas que marcaram o cenário paulista e carioca, respectivamente, nos anos 50 e começo dos 60. Já no Rio Grande do Sul, a metade do século XX foi marcada por um processo de modernização da arte através da gravura realista, antiacadêmica e de temáticas sociais. A produção conceitual do país, como um todo, também é marcada pelo contexto de cerceamento das liberdades individuais instalado pela ditadura militar, situação observada também em outros países latino-americanos.

Há outros autores que também destacam o conteúdo político e ideológico da arte conceitual latino-americana, como Cristina Freire e Mari Carmen Ramírez. Para Freire, há "um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à autorreferencialidade da Arte Conceitual na Europa e Estados Unidos",⁷⁰ que a autora associa ao período de ditaduras pelo qual passam tanto a América Latina quanto o Leste Europeu durante o auge dessa produção. Freire fala, mais adiante, em um "halo utópico"⁷¹ que envolveria a produção conceitual latino-americano de uma maneira geral. A autora entende como movimentos de contestação as práticas artísticas dos anos 70, tanto na América do Norte e na Europa Ocidental quanto na América Latina, mas salienta um importante diferencial no alvo das críticas. Enquanto no hemisfério norte se criticava a massificação e a sociedade de consumo, abaixo do Equador, de maneira geral, eram os regimes militares que eram contestados, ("se não na intenção do artista, ao menos na interpretação possível naquele momento"⁷²).

De maneira geral, identifica-se na arte conceitual latino-americana uma orientação política que não é reconhecida em sua análoga anglo-saxônica, como mostram as afirmações de Luís Camnitzer e Cristina Freire previamente citadas. No entanto, é preciso lembrar que a arte conceitual não se restringe a operações tautológicas como as de Kosuth. Mesmo que seja impossível alcançar um consenso em relação a nomes e lugares onde a arte conceitual se desenvolve a partir de meados dos anos 60, artistas que costumam figurar em

⁶⁹ Ver ALBERRO, Alexander. "Reconsidering conceptual art, 1966-1977". In: _____; STIMSON, Blake (Org.). *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. xvi – xxxvii.

⁷⁰ FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 10.

⁷¹ *Ibidem*, p.70.

⁷² FREIRE, 1999, p.144.

exposições e livros dedicados ao assunto, como Dan Graham e Hans Haacke, extrapolam as investigações restritas à *natureza* da arte em trabalhos como *Homes for America* (1967), inicialmente planejado para a publicação em uma revista de variedades masculina, e a



20. Hans Haacke, *MoMA-Poll*, 1970

instalação *MoMA Poll* (1970), em que Haacke, através de um cartaz, pergunta aos visitantes da exposição *Information*: “o fato do Governador Rockefeller não ter denunciado a política do Presidente Nixon em relação à Indochina seria uma razão para você não votar nele em novembro?”. Abaixo dele, duas urnas foram colocadas para recolher as respostas. A crítica de Haacke ganha ainda mais força se lembrarmos que o próprio Rockefeller foi presidente do conselho do museu, posição ocupada por seu irmão David na época da exposição.⁷³

Mari Carmen Ramírez parte das ideias de Simón Marchán Fiz, crítico espanhol que, ainda na década de 70, amplia o escopo da arte conceitual, ao abarcar manifestações de um

conceitualismo ideológico que ele percebe na produção da Espanha e da Argentina, para estabelecer paralelos e, acima de tudo, diferenças entre a produção conceitual anglo-saxônica e a latino-americana. Ramírez resume sua tese em quatro oposições entre a produção hegemônica e a periférica: autorreflexividade - contextualização, tautologia - referencialidade, passividade - ativismo, imediação - mediação.⁷⁴ A posição de Ramírez, assim, aproxima-se daquela de Camnitzer, ao reconhecer apenas na arte latino-americana a abordagem de dados da realidade exterior ao mundo da arte.

Já Dária Jaremtchuck salienta essa produção artística engajada com a realidade política e social do Brasil dos anos 60 e 70, mas também destaca, especificamente no caso de Anna Bella Geiger, trabalhos que têm, ao mesmo tempo, uma posição crítica em relação a diferentes aspectos da realidade brasileira – inclusive seu precário sistema de arte – e vinculações com as propostas da

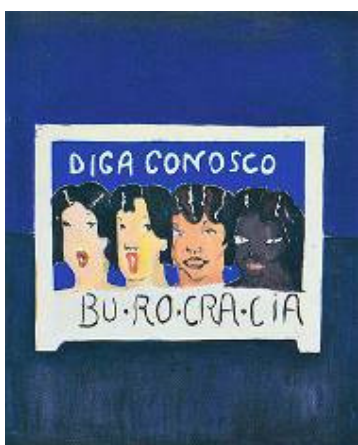


21. Anna Bella Geiger, *Série Diário de um Artista Brasileiro - The Bride Met Duchamp Before the Bachelors Even...*, 1975.

⁷³Ver HAACKE, Hans. “Lessons Learned” In: *Tate Papers*, Landmark Exhibitions Issue, Autumn 2009. Apenas 12,4% dos visitantes votaram; 68,7% condenando Rockefeller e 37,3% apoiando-o.

⁷⁴ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.556.

arte conceitual anglo-saxônica. Jaremtchuck observa, no caso brasileiro, atitudes menos iconoclastas por parte de muitos dos artistas atuantes na época, os quais, ao contrário de seus colegas norte-americanos e ingleses, operavam em um sistema de artes fragilizado. Discutindo a "debilidade, a ineficiência do mercado e o gerenciamento da cultura pelo Estado autoritário"⁷⁵, artistas como Anna Bella Geiger trabalharam por melhorias na estrutura artística brasileira. "A grande maioria dos artistas brasileiros não se posicionou contra a existência do sistema das artes em si, e sim contra sua ineficiência, debilidade e direcionamento"⁷⁶, resume a autora. *Diário de um artista brasileiro* (1975), de Geiger, por exemplo, apresenta um comentário irônico sobre sua própria posição de artista latino-americana. Na série, Geiger se insere, através de colagens, ao lado de ícones de uma história da arte hegemônica, como Marcel Duchamp, Henri Matisse e



22. Anna Bella Geiger, *Burocracia*, 1978.

Andy Warhol, tomando parte dessa narrativa, mesmo que na posição de noiva, modelo ou companheira desses artistas consagrados. Já em alguns de seus livros, como *Sobre a arte* (1976), e em *Burocracia* (1978), a artista satiriza a ideia otimista de um país em franco progresso que o discurso ufanista militar tentou reforçar, assim como suas políticas em relação à educação.⁷⁷ Jaremtchuck destaca ainda o afastamento do uso da linguagem na produção conceitual brasileira da linha analítica e autorreferente de Kosuth em prol de uma abordagem dos significados sociais, históricos e ideológicos da linguagem.

Como representante dessas manifestações desenvolvidas fora do eixo principal da arte conceitual, as quais consideram, em maior escala, o contexto em que a obra de arte é produzida e recebida, podemos pensar em outro artista uruguaio da mesma geração de Camnitzer, Clemente Padín. No manifesto *A Nova Poesia II*, de 1970, Padín expressa o desejo transformador de uma nova arte para, a seguir, destacar a importância do espectador como gerador dessas transformações: "a informação estética que o artista transmite enriquece o repertório do receptor, possibilitando maiores níveis de compreensão da realidade, e, em consequência, amplia suas possibilidades de atuar de maneira conveniente sobre ela".⁷⁸

Camnitzer destaca justamente a ênfase que a produção conceitual latino-americana dá à relação com o espectador, minimizando a importância física do objeto artístico, mas valorizando a resposta humana a ele. Trabalhos como *Arte classificada*, que Paulo Bruscky e Daniel Santiago realizam a partir da década de 1970, podem indicar esse deslocamento da ênfase no objeto para um contexto social mais amplo. Abrindo a prática artística para outros problemas que

⁷⁵ JAREMTCHUCK, 2007a, p. 15.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁷ Ver JAREMTCHUCK, 2007a.

⁷⁸ PADÍN, Clemente. "A Nova Poesia II". In: FREIRE; LONGONI, 2009, p. 46.

não a definição da arte, Bruscky e Santiago fizeram suas idéias circularem além dos limites do circuito de museus e galerias, através de anúncios que compravam nas sessões de classificados de jornais. Oferecendo produtos absurdos, como uma borracha para apagar palavras no ar, procurando serviços impossíveis, como um técnico cinegrafista para filmar sonhos, ou ainda anunciando ações artísticas irrealizáveis, que só teriam lugar na imaginação dos leitores, como uma composição de nuvens coloridas, a dupla criava, como aponta Freire, ruído nos mecanismos de controle da informação, constituindo o que a autora chama de uma "estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia"⁷⁹.



23. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Composição Aurorial*, Jornal do Brasil, 29/12/76.

Ao fim de seu livro, Camnitzer sintetiza a diferença entre a arte conceitual dos países anglo-saxônicos e aquela realizada nos países periféricos:

No auge do conceitualismo, ao seguir todos os passos para passar uma mensagem, tanto um conceitualista do *mainstream* quanto um da periferia podem ter acabado com um rabisco em um pedaço de papel. Ambos os papéis tinham a mesma aparência. No entanto, a informação deixada pelo artista do *mainstream* era, na maioria das vezes, sobre a própria informação e o papel, enquanto a informação deixada pelo artista da periferia era frequentemente sobre o contexto em que ele estava inserido.⁸⁰

Mesmo que operando com estereótipos, a fórmula do artista destaca uma diferença de conteúdo central entre a arte conceitual produzida na Inglaterra e nos Estados Unidos e as manifestações latino-americanas. É importante destacar, no entanto, como visto no caso de Anna Bella Geiger, que artistas brasileiros, assim como os de outros países da América Latina, apresentaram tanto um posicionamento marcante em relação ao contexto político-social no qual atuam, quanto questões relativas ao universo da arte, criticando seu sistema e meios.

2.2 Transformações no cenário artístico do Rio Grande do Sul

O período dos anos 70 caracteriza-se como um momento de transformação no panorama artístico do Rio Grande do Sul, no qual se percebe, por um lado, a consolidação de

⁷⁹ FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p. 46-49.

⁸⁰ CAMNITZER, 2007, p. 261. Tradução minha.

um sistema das artes, iniciada ainda na década anterior, com a "comercialização de obras de arte de artistas vivos, com produção atualizada e cuja consagração se dava através desse mesmo mercado"⁸¹, conforme aponta Maria Amélia Bulhões. Ao mesmo tempo, a década em questão assiste à atuação de artistas em maior sincronia com correntes experimentais nacionais e internacionais, defendendo a ampliação da ideia de arte. De acordo com Ana Maria Albani de Carvalho,

Apesar de incipiente, em um quadro de precariedade institucional e matriz sócio-cultural conservadora, este mercado parece assumir, aos olhos dos artistas que apostavam nas tendências conceituais e na expansão da noção de obra de arte, um poder excessivo e direcionador, afetando a atuação de instituições que deveriam ser autônomas, como o museu, as políticas culturais do Estado e a crítica de arte.⁸²

Carvalho destaca que, no fim dos anos 60, as críticas ao objeto artístico – que tomam conta do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, enfatizando o envolvimento social, a participação do público e a abertura para novos materiais e técnicas – encontram obstáculos no cenário artístico rio-grandense, onde uma geração de artistas, calcada no domínio da forma e em linguagens tradicionais, ainda luta pela profissionalização e pela autonomia do campo artístico. O grande salto do cenário artístico da região sudeste ocorre ainda na década de 50, com o início da Bienal de São Paulo, em 1951. Durante os anos 60, artistas já tentavam transformar a tradição construtiva que, na década anterior, fora a via de oposição à produção de cunho nacional e populista.⁸³ No Rio de Janeiro, Hélio Oiticica começa a trabalhar com seus relevos espaciais, em 1959, desafiando os limites da pintura, enquanto os *Bichos* de Lygia Clark, realizados entre 1960 e 1964, trazem a ideia de uma obra aberta ao encontro com o espectador. As exposições *Proposta 65*, em São Paulo, e *Opinião 65 e 66*, no Rio de Janeiro, manifestam o desejo dessa geração de transformar as práticas e os parâmetros da arte, valorizando o envolvimento com o público e o uso de materiais não-artísticos, em sintonia com o fluxo da vida urbana. Os sintomas dessa inquietação tornam-se evidentes em trabalhos como *Caminhando* (1963), de Clark, cujo princípio pode ser aplicado por qualquer um, não dependendo da presença da artista para acontecer. *Caminhando* existe apenas na medida em que alguém realiza a atividade proposta pela artista, cortar continuamente uma fita de Moebius, optando, a cada momento em que se vai completar o círculo, em prosseguir pela direita ou esquerda. "O ato é que produz o caminhando. Nada existe antes e nada depois"⁸⁴, explica a artista, salientando a importância do processo.

⁸¹ BULHÕES, Maria Amélia. "A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos". In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p. 119.

⁸² CARVALHO, Ana Maria Albani. "Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70". In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, p. 136.

⁸³ Ver BRITO, Ronaldo. "As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro". In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.73-81.

⁸⁴ CLARK, Lygia. *Caminhando*, 1964. Disponível em <http://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando> p. último acesso em 10/10/2010.

No item 7 do texto *A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, espécie de manifesto que acompanha a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, um grupo de artistas se posiciona em relação ao mercado e a uma arte alienada do contexto social e político que passava por grandes perturbações. A exposição, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, apresenta trabalhos da arte recente nacional, reunindo diferentes vertentes, entre elas arte concreta, neoconcretismo e nova figuração. Entre os signatários, estavam Antonio Dias, Carlos Zílio, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino, Frederico Moraes e Pedro Geraldo Escosteguy. Afirmam eles:

O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades de revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.⁸⁵

No Rio Grande do Sul, no entanto, a estruturação e as transformações do sistema artístico aconteciam em ritmo diferente, ainda que artistas gaúchos como Escosteguy participassem da movimentação no centro do país. Nesse sentido, é importante lembrar que o sistema de artes local era extremamente incipiente, como apontam alguns estudos.⁸⁶ Pouco mais de uma década após seu estabelecimento, artistas já trabalhavam querendo romper a lógica desse sistema, acelerando o processo de revisão do modernismo que em outros lugares se desenvolveu em um intervalo de tempo maior.

Por outro lado, o desenvolvimento de um mercado voltado para a arte que se produz na época era necessário para que o sistema das artes locais se estruturasse e profissionalizasse. No entanto, ao mesmo tempo em que isso acontecia, outros artistas começavam a trabalhar em sintonia com correntes internacionais de antiarte e de crítica institucional – como a arte conceitual e a arte *povera* –, e a questionar a submissão da produção artística aos valores do mercado. Assim, como comenta Carvalho, o mercado de arte do Rio Grande do Sul se organiza ao mesmo tempo em que sua crítica mais aguda aparece:

Ocorre uma situação de contemporaneidade entre este desenvolvimento de um mercado e a emergência de práticas artísticas vinculadas à arte processo, desmaterialização do objeto, isto é, em torno das noções de *crise da arte* e de *anti-arte* discutidas por correntes artísticas internacionais [...]. Tal circunstância estabelece a curiosa situação do surgimento de um mercado – desejável pelos artistas em geral, no sentido que viabilizava a profissionalização do meio – e a crítica à sua lógica, estabelecida em um mesmo momento.⁸⁷

⁸⁵ DIAS, Antonio; et al. “Declaração de princípios básicos da vanguarda”. In: FERREIRA (Org.), 2006, p.149.

⁸⁶ Ver KERN, Maria Lucia Bastos. *Les origines de la peinture "moderniste" au Rio Grande do Sul - Brésil*. Thèse de doctorat, U.E.R. D'Art et Archéologie. Paris: Université de Paris I, Panthéon, Sorbonne, 1981; GOMES (Org.), 2007.

⁸⁷ CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e espaço N.O.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. Dissertação de mestrado, PPG em Artes Visuais, Instituto de Artes. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, p. 57-58.

A década de 1970, no Rio Grande do Sul, é, portanto, um período de mudanças em que convivem artistas de tradição moderna – como Iberê Camargo, Carlos Scliar e Francisco Stockinger – e artistas que investem em novas linguagens, priorizando processos ao invés de produtos acabados, procurando estratégias diferentes para expor e distribuir seus trabalhos. Muitos viam, em formas como os cartazes, os livros e a arte-postal, possibilidades mais democráticas e independentes de distribuir suas obras e estabelecer contatos com outros centros. Utilizando a fotografia, o Xerox, as técnicas de impressão industrial e os materiais cotidianos, assim como produzindo ambientes, organizando ações e realizando performances, esses artistas trabalharam com a ideia de que a arte podia ser efêmera, informe, de materiais precários ou mesmo desmaterializada. O que importava eram as ideias que moviam esses fazeres artísticos.

O cenário local é resumido, por Bulhões, da seguinte forma:

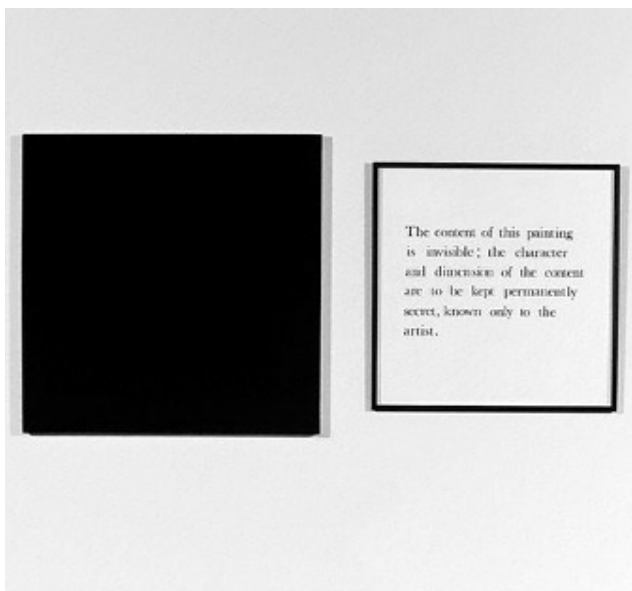
Em uma visão panorâmica dos anos 70, é possível afirmar que, em termos de orientação artística, uma produção de viés modernista, centrada na figuração, se encontrava hegemônica no meio local e que, para sua permanência, se atualizava com influências da Pop Art e da Nova Figuração. [...] essa produção ia sendo incorporada por diferentes setores da sociedade, através de um sistema ancorado no mercado em franca expansão. [...] No entanto, alguns sintomas de crise desse modelo já se evidenciavam. Os primeiros questionamentos vinham de grupos de vanguarda abertos às novas opções estéticas e conceituais dos movimentos internacionais, que questionavam o caráter objetual e mercadológico da arte.⁸⁸

Ainda que influenciada por correntes internacionais de crítica ao projeto moderno, a arte de orientação conceitual brasileira advém de uma situação bastante diferente. A simultaneidade – no caso do Rio Grande do Sul – ou proximidade – no caso de Rio de Janeiro e São Paulo – entre o crescimento do mercado de arte e sua respectiva crítica, logo de início, já a diferencia da produção que questiona, entre as décadas de 1960 e 1970, os cânones modernistas de pureza e autonomia da arte nos Estados Unidos e na Europa.

No hemisfério norte, a batalha contra a alta arte já havia começado com a defesa do mundano, do comércio e do hedonismo da *pop art*, o que é claramente visível, por exemplo, em *Erased De Kooning Drawing* (1953), de Rauschenberg, em que o artista apaga um trabalho de De Kooning, grande referência para sua geração. No entanto, é a partir de meados dos anos 60 que essa crítica se acirra, quando muitos artistas optam por apresentar ideias, ações, proposições ou registros ao invés de objetos de arte, recusando-se a submeter sua produção à lógica de mercado e a assumir o papel de gênio criador. Manifestações como o minimalismo, a

⁸⁸ BULHÕES, 2007, p. 135.

arte conceitual, o *fluxus* e a *land art* buscavam virar o jogo em um mercado dominado pela pintura expressionista abstrata.



24. Mel Ramsden, *Secret painting*, 1967-1968.

Um trabalho como *Pintura Secreta* (1967-1968), de Mel Ramsden, permite que se identifique claramente qual era o alvo das críticas nos países do norte. Ao lado de uma tela completamente preta, o artista apresenta, quase no mesmo tamanho, o seguinte texto: *O conteúdo dessa pintura é invisível; o caráter e dimensão do conteúdo devem ser mantidos permanentemente em segredo, conhecidos apenas pelo artista.* Ao mesmo tempo em que confere mais importância ao discurso sobre a obra de arte que a seus

aspectos visíveis, em uma referência jocosa à história da pintura monocromática, Ramsden ironiza a ideia de arte como expressão de uma verdade profunda, revelável apenas através da subjetividade do artista.

Os artistas brasileiros de características conceituais, por outro lado, atuavam durante o período em um mercado precário, criticando tanto a produção e a crítica de arte arraigadas na tradição, quanto a mercantilização e a alienação da arte, em um contexto de liberdade de expressão muito reduzida. Não se pode esquecer que desde 1964 o país estava sob um governo de exceção e que as privações dos direitos civis se endurecem ainda mais a partir de 1968.

A artista gaúcha Karin Lambrecht lembra o ambiente onde atuaram o Nervo Óptico e o Espaço N.O., do qual fez parte:

É importante lembrar que, naquela época, estávamos sob o regime militar, em que tudo era censurado – a censura se sentia não só claramente nas intervenções repressoras da política e do poder aplicadas de cima para baixo – porém o cotidiano era opaco e triste, desinformado (sem informação e sem forma inteligente), traumatizado pela ditadura, fantasmagórico, não esclarecido, não havia discussões abertas e livres relativas à Arte Contemporânea.⁸⁹

Dentro do contexto local de busca por transformações no modo de fazer, julgar e compartilhar arte, durante o fim da década de 1970 e início da de 1980, destacam-se duas

⁸⁹ LAMBRECHT, Karin. “Depoimento”. In: CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.24.

iniciativas coletivas das quais a artista Vera Chaves Barcellos participa, o Nervo Óptico (1977-1978) e o Espaço N.O. (1979-1982). Para Carvalho, a atuação de ambos é marcada por uma "postura crítica frente ao papel exercido por instituições e pelo mercado, propondo estratégias alternativas para a realização, divulgação, distribuição e consumo da arte"⁹⁰. Essa posição crítica fica clara na exposição *Atividades Continuadas* que os artistas posteriormente identificados como integrantes do Nervo Óptico realizam no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, nos dias 9 e 10 de dezembro de 1976. Junto aos debates e aos trabalhos de diversas naturezas apresentados na ocasião, o grupo, que já se reunia há algum tempo para discutir questões relativas ao cenário cultural rio-grandense da época, divulga um manifesto protestando contra a submissão da arte aos valores de um mercado que, para eles, assumia um vulto inédito.⁹¹ O manifesto foi entregue para os visitantes, que também podiam ouvir no local uma gravação com seu conteúdo. Entre as reivindicações apresentadas, constavam:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e climas abertos a manifestações que não procurem contentar partes, mas sejam o documento vivo de uma produção embasada em novos caminhos e ideias.
- Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.
- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência, e não manifestações convenientes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.
- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro desse contexto.⁹²

Conforme Carvalho, o posicionamento crítico desses artistas em relação ao mercado provoca uma cisão no meio local, já que muitos de seus membros ainda esperavam a consolidação do sistema artístico rio-grandense que envolveria a profissionalização e a sustentação através de um mercado estruturado.

Após o evento, os artistas que promoveram a exposição no MARGS continuaram a se reunir para discutir arte e para desenvolver outras atividades no Estado e, no ano seguinte, adotaram uma publicação em formato de cartaz para divulgar suas ideias. Em busca de maneiras diferentes de pensar, fazer e exibir arte, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos produziram, entre abril de 1977 e setembro de 1978, 13 edições do cartazete *Nervo Óptico: uma publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais*. A publicação, com tiragem de 2000 exemplares e formato em folha de ofício, era distribuída gratuitamente em centros culturais, livrarias e espaços estudantis ou enviada por correio a pessoas do meio artístico de outros Estados.⁹³ Mesmo que não houvesse um sistema das artes tão solidificado no país, que precisasse ser violentamente abalado para que a arte

⁹⁰ CARVALHO, 1994, p. 12.

⁹¹ Assinaram o manifesto Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Ver CARVALHO, 1994, p.163.

⁹² ASP, Carlos; et al. "Manifesto". Ver CARVALHO (Org.), 2004, p. 62.

⁹³ CARVALHO, 1994, p. 43.

pudesse sair do território da alta cultura e se reconectar à vida das pessoas, os artistas do Nervo Óptico queriam mudanças, não só na forma como se fazia e pensava arte, mas também transformações na consciência do público, dos críticos e dos próprios artistas.

Após a interrupção da publicação e a dissolução do grupo, nos dois anos seguintes, Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes dão continuidade, junto com outros artistas locais, a essa atuação voltada para a transformação do cenário artístico local através da fundação de um espaço cultural, que funcionou como um centro cultural alternativo em Porto Alegre, entre 1979 e 1982. O Espaço N.O.⁹⁴ tratava-se de um ambiente expositivo sem fins comerciais, localizado em uma sala da Galeria Chaves, no centro da cidade, criado para abrigar manifestações de arte consideradas experimentais – como performances, instalações, *happenings* e arte-postal – que não tinham muito espaço em ambientes mais tradicionais. Sua atuação compreendeu a promoção de eventos e de intercâmbios, além da documentação relativa à arte contemporânea. Em dois anos de atuação, o espaço acolheu 41 mostras, 22 coletivas e 19 individuais, entre outros eventos como lançamento de livros, palestras, cursos e sessões de filmes. O espaço trouxe a Porto Alegre o trabalho de artistas como Hélio Oiticica, Paulo Bruscky e Hudinilson Jr., e promoveu eventos com teóricos como Aracy de Amaral e Frederico Moraes, proporcionando um diálogo mais próximo com a arte que se desenvolvia no centro do país e em outros países.

É dentro desse contexto de transformação local e de uma crítica ao objeto artístico e ao sistema das artes, emergente tanto nos Estados Unidos e na Europa Ocidental quanto na América Latina, que Vera Chaves Barcellos desenvolve uma produção, durante a década de 1970, na qual fotografias, textos e técnicas baratas de reprodução são combinadas em uma investigação sobre a imagem e o modo como a percebemos.

2.3 Da gravura à fotografia

Como visto anteriormente, a passagem para os anos 70, em Porto Alegre, é marcada por um aumento nos números de galerias e a abertura da produção para além dos gêneros artísticos tradicionais. Através de um levantamento das mudanças no acervo do MARGS durante a década, Carvalho constata um aumento significativo no número de serigrafias e também de obras classificadas como *objeto* (ainda que poucas em relação ao número de pinturas), algumas feitas pelos artistas do Nervo Óptico. Dentro da tradição gravurista do Estado, a serigrafia ganha mais espaço apenas na década de 1970. Depois de virar disciplina do curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes, a escola promove ainda um curso especial de serigrafia ministrado por Júlio Plaza, do qual Vera Chaves Barcellos foi aluna, junto com outros 39 artistas locais. Os

⁹⁴ Gerido por Ana Flores Torrano, Carlos Wladimirsky, Cristina Vigiano, Heloísa Schneiders, Karin Lambrecht, Mario Röhnehl, Milton Kurtz, Regina Coeli Rodrigues, Ricardo Argemi, Rogério Nazari, Simone Michelin, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

Salões de Artes Visuais, promovidos pela UFRGS ao longo da década (1970, 1973, 1975 e 1977), também colaboraram para a emergência e a valorização de uma produção mais experimental e fora dos moldes das categorias tradicionais da arte.⁹⁵

Vera Chaves Barcellos é uma das artistas que começa a ampliar seu repertório artístico através da serigrafia. Formada pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, Barcellos estuda desenho, pintura e modelagem em sua formação inicial, mas em seguida encaminha-se para a gravura, frequentando cursos de litografia, gravura em metal e em linóleo, durante o ano em que passa na Europa (1961-62), e litografia e xilogravura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, após retornar ao Brasil.⁹⁶ O fato da artista abandonar definitivamente a pintura, em 1965, aponta para um interesse maior pela questão da reprodutibilidade das imagens e seu uso vernacular.

Barcellos reconhece uma relação conflituosa com a pintura, em parte pelo seu papel central em noções de arte mais tradicionais, e em parte pelas diferenças em relação à fotografia, meio que adota nos anos seguintes e que propicia grandes mudanças no seu trabalho. Sobre o assunto, a artista declara:

Eu tenho uma relação muito de conflito com a pintura, eu deixei de pintar porque achei que a pintura não era para mim, e fui passando para a gravura, depois para a fotografia, e tomei esse rumo, mas sempre ficou uma coisa meio nostálgica da pintura. Porque a pintura sempre foi considerada, pelo menos quando comecei, como “a” arte. O grande objetivo era ser um pintor. [...] a pintura é uma ação no tempo, ela se desenvolve numa ação gestual, e ela permite também a ida e a volta, a fotografia não. [...] são coisas incrivelmente conflitantes, até.⁹⁷

Para Soulages, o uso da gravura também trouxe uma dimensão mais popular para o trabalho de Barcellos, uma vez que a tiragem múltipla permite atingir "um público diferente e compradores em maior número [além de reunir] essa prática a outras práticas menos nobres, mais sociais, até mesmo mais políticas, como o cartaz"⁹⁸.

A gravura foi um meio de muita expressão no cenário da arte rio-grandense, em especial na confrontação de uma arte acadêmica com ideias modernas, sendo o Clube de Gravura de Porto Alegre e o Clube de Gravura de Bagé, fundados no início da década de 1950, importantes antecedentes. A obra de Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado, entre outros, representou o abandono da visão do gaúcho heróico em prol de temáticas sociais envolvendo as agruras dos trabalhadores. Para Bohns, "ao inverter os pólos de abordagem temática, e por ter aderido aos parâmetros aportados pela literatura e pela arte

⁹⁵ Ver CARVALHO, 1994.

⁹⁶ Ver SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2009.

⁹⁷ Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 176.

⁹⁸ SOULAGES, 2009, p.30.

moderna, o 'gravurismo' gaúcho alterou significativamente os processos de produção e os critérios de avaliação do objeto artístico⁹⁹. É importante destacar, no entanto, que, ao contrário de Barcellos, cujo trabalho em gravura tomou rumos abstratos, aproximando-se das pesquisas que artistas desenvolveram no centro do país, os gravuristas gaúchos da década de 1950 operam um processo de modernização da concepção de arte local, ao abri-la para temáticas populares e realistas e para técnicas consideradas, até então, como de segundo escalão, mas insistiram em sua função de representação realista.

Ainda durante a década de 1960, Barcellos participa de diversas exposições significativas, nacionais e internacionais, mostrando gravuras.¹⁰⁰ Em alguns de seus últimos trabalhos com a técnica, *Tríptico para Combinações*, de 1967, e *Combináveis*, 1970, Barcellos apresenta um misto de gravura e objeto composto por peças que os espectadores podem manipular, incorporando a noção de *obra aberta*¹⁰¹, de Umberto Eco, popular na época entre artistas experimentais. Essa solicitação de um público ativo, ao invés da tradicional posição contemplativa, marcará também sua obra posterior.

Conforme já mencionado, no início da década de 1970, Barcellos começa a trabalhar com fotografia, inicialmente como fonte para suas serigrafias, para, em seguida, abandonar a gravura em favor da imagem fotográfica, por "uma necessidade de [aguçar sua] observação de um mundo mais concreto"¹⁰², como explica.

Entre os motivos para a mudança, François Soulages aponta a viagem que a artista faz aos Estados Unidos, em 1968, quando tem contato com a arte conceitual, o minimalismo e as ideias dos artistas Marcel Duchamp, Joseph Kosuth e da crítica Catherine Millet. Abraçar a fotografia, em muitos lugares, mas em especial no Rio Grande do Sul, representava um questionamento direto dos valores artísticos tradicionais que ainda guiavam o mercado de arte local. Algumas das formas em que Barcellos abordará a fotografia, no entanto, já se delineiam no seu trabalho tardio com gravura, como o interesse pelo espectador e a maneira em que ele recebe e pode interferir na produção artística.

Reforçando essa mudança de rumo, entre 1970 e 1977, Barcellos começa a lecionar no curso de artes da FEEVALE, o que a leva a buscar mais informações sobre o que acontecia na produção de arte na época. A artista reconhece a importância dos desafios da atividade docente para a atualização de seu trabalho:

⁹⁹ BOHNS, Neiva Maria Fonseca. "Década de 50: sopram os novos ares". In: GOMES (Org.), 2007, p.103.

¹⁰⁰ Ver CARVALHO, Ana Maria Albani de. "Cronologia comentada". In: SOULAGES, 2009, p.63-71.

¹⁰¹ Ver ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, (1962). São Paulo: Perspectiva, 1969.

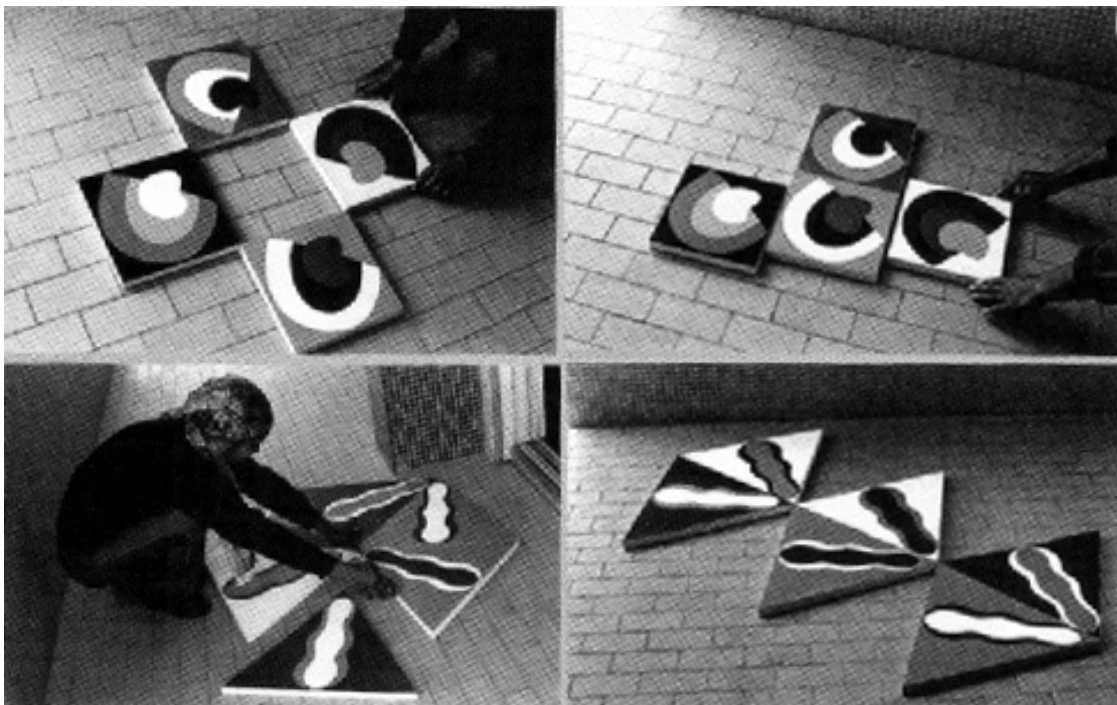
¹⁰² Entrevista concedida via e-mail em 16/02/2011.

Em 1970 eu entrei na FEEVALE para dar aula, então eu tive que reciclar bastante meus conhecimentos, eu já tinha nessa época um interesse bem grande por arte conceitual. Dar aulas me obrigou muito a ler, a atualizar minhas informações sobre o que estava acontecendo no mundo da arte, então realmente isto me ajudou bastante na atualização do meu próprio trabalho. Se bem que eu viajava, eu ia para São Paulo ver as bienais, já tinha visto muita coisa também. Em 68, eu tinha ido aos Estados Unidos... [...] Acho que as leituras ajudaram bastante, Catherine Millet, Joseph Kosuth...¹⁰³



25. Vera Chaves Barcellos, *Tríptico para combinações*, 1967.

¹⁰³ Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 167.



26. Vera Chaves Barcellos, *Série Combináveis*, 1970.

Barcellos destaca ainda como fator que contribuiu para essa formação mais sintonizada com o cenário artístico internacional as diversas viagens que realizou ao exterior. Sua relação com a produção dos grandes centros de arte internacionais, ou mesmo com aquela realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo, que apresentavam os sistemas artísticos mais consolidados do país, no entanto, não se dá apenas numa relação hierárquica entre o artista do centro, que serve de modelo, e o artista de periferia, que procura incorporar as experiências de fora. No caso de Barcellos, há bastante troca envolvida no processo, uma vez que estabelece diálogos com artistas e críticos do centro do país, enquanto seu trabalho é reconhecido dentro e fora do Brasil. Carvalho associa a atuação do Nervo Óptico e a do Espaço N.O. à noção de intercâmbio, já que ambos procuraram tanto obter e divulgar informações do circuito artístico fora do Estado, quanto divulgar a produção local para um público mais amplo. Dessa forma, para Carvalho, "a arte realizada no Rio Grande do Sul não seria beneficiada pelo isolamento ou pela autorreferencialidade, e sim pelo livre trânsito de informação"¹⁰⁴. No caso dos trabalhos de Vera Chaves Barcellos, como exemplo dessa via de mão dupla, podemos destacar a série *Testarte*, exposta na Bienal de Veneza de 1976, e o *Testarte VIII: O cofre* (1979-1980), um projeto de arte-postal enviado a pessoas ligadas ao mundo da arte em vários continentes, entre elas à crítica norte-americana Lucy Lippard.

¹⁰⁴ CARVALHO, 2004, p. 98.

A atuação como professora, as viagens a centros como Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, Filadélfia ou Londres, para estudar, expor ou visitar exposições e encontrar artistas, contribuíram significativamente para a transformação do trabalho de Barcellos. Para a artista, no entanto, há um fator principal, entre todos esses, ao longo do processo: o uso da fotografia. Central não apenas para o trabalho de Barcellos, a fotografia desempenhou um papel importante na arte que contestou o sistema e o mercado, durante os anos 60 e 70 em lugares como a Inglaterra e os Estados Unidos. Seja como veículo para registrar e compartilhar ações, ou como maneira de trazer o cotidiano e sua matéria mundana para dentro da arte, a imagem fotográfica apresentou-se como uma possibilidade de dessacralizar as práticas artísticas e seus espaços de exposição.

"Comecei dentro de uma tradição do modernismo e acho que só encontrei mesmo os meus caminhos depois que passei a fazer fotografia e a educar meu olhar através da fotografia",¹⁰⁵ afirma a artista. Em uma declaração anterior, Barcellos já havia destacado o papel da fotografia como fio condutor de sua obra a partir da década de 1970, assinalando tanto sua função de *caderno de anotações* quanto de geradora de um *repertório de imagens*.¹⁰⁶

Os primeiros trabalhos a partir de fotografia que a artista realizou já combinavam, através da serigrafia, imagens e textos. Nas gravuras *O muro*, *Sinais do Homem*, *Sinais do Homem II* e *Sem título* de 1973, Barcellos utiliza o recurso de rebatimento e inversão de cores de imagens fotográficas em alto-contraste, explorando sua textura. Abaixo de cada uma das imagens resultantes – ou acima, no caso de *Sem título* – a artista apresenta um texto curto, manuscrito, formado apenas por substantivos, que nos lembra do processo de transformação de matéria-prima, através do trabalho humano, para chegar aos objetos que originam as texturas das imagens. Essa relação específica entre imagem e texto será analisada mais adiante. Por ora, interessa-me pontuar essa primeira aparição da fotografia, com um tratamento ainda muito gráfico, na produção da artista.

Em seu trabalho seguinte, o livro *Ciclo*, reaparecem algumas das fotografias usadas nos fotolitos da série anterior, porém sem a repetição ou o rebatimento e sem textos acompanhando diretamente as imagens. A artista usa novamente pequenas frases que funcionam como títulos, mas essas aparecem em folhas separadas, introduzindo os conjuntos de imagens.

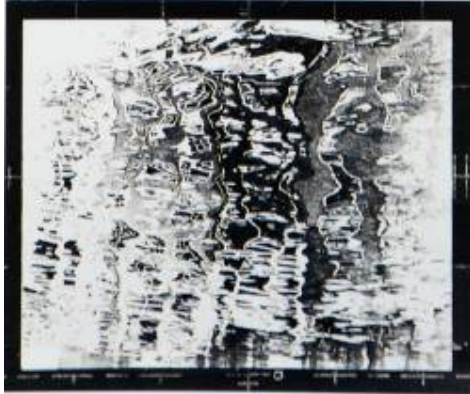
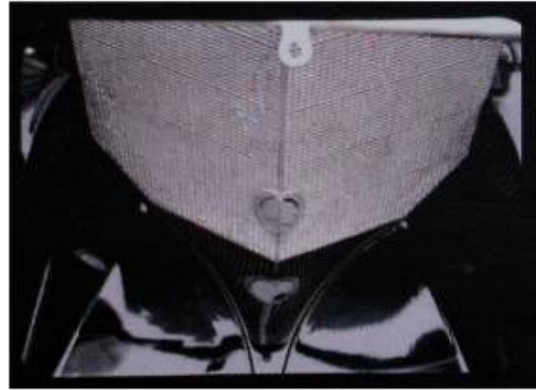
Nos anos seguintes, Barcellos apresenta trabalhos puramente fotográficos, como *Dissolução da imagem*, realizado em Amsterdã, e *Retrato*, ambos de 1975. *Dissolução da imagem* é um tríptico em que Barcellos registra, em uma sequência de fotografias em preto e branco, a arquitetura holandesa refletida em um dos muitos canais da cidade, formando uma imagem que é progressivamente dissolvida pelo movimento da água. A sequência parece

¹⁰⁵ BARCELLOS, Vera Chaves. *Imagens em migração*, (catálogo). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009, p.13.

¹⁰⁶ BARCELLOS, Vera Chaves. "Trajetória". In: _____. *O grão da imagem*, (catálogo). Porto Alegre: Santander Cultural, 2007, p. 76-84.



31. Vera Chaves Barcellos, *Ciclo*, 1974. Livro e detalhe das lâminas.



32. Vera Chaves Barcellos, *Dissolução da imagem*, 1975

33. Vera Chaves Barcellos, *Retrato*, 1975.

Conforme a própria artista salienta em diversas entrevistas e comunicações, ao longo de sua carreira, a entrada da fotografia em seu trabalho é a propulsora de sua passagem de uma prática artística moderna para uma prática contemporânea, ou seja, a transição, no seu trabalho, de preocupações formais para preocupações de ordem conceitual. Para Soulages, nessa passagem o "formalismo, o materismo, o decorativo, o belo cedem lugar à imagem, às relações com o real e com as realidades humanas e sociais: o espectador e os homens em geral são colocados no centro do empreendimento artístico"¹⁰⁷, ocorrendo aí uma dupla cisão: por um lado, um desafio ao ambiente tradicional de arte que ainda predominava no país e, por outro, a abertura, através da fotografia, para a realidade, política, social e econômica, em sua arte.

A atenção inicial que a artista dedica ao processo de produção e reprodução de imagens se estende a uma investigação da percepção e a estratégias não-tradicionais de circulação das imagens. Ao assumir a fotografia como motor artístico, Vera explora a flexibilidade das imagens, abordando questões visuais, semânticas e de uso. Esta já é uma diferença de perspectiva do trabalho conceitual da artista em relação à arte conceitual internacional de acento tautológico. Tal abertura para a percepção visual e conteúdos fora do campo da arte aproxima os trabalhos de Barcellos da produção conceitual brasileira e latino-americana do período. É possível identificar, na produção da artista, no entanto, traços que marcam diferentes correntes da arte conceitual, mostrando-se ora mais lúdica ao abordar aspectos do cotidiano, ora mais autorreflexiva ao investigar, através da própria fotografia, as potencialidades do meio, ou ora mais crítica em relação a aspectos sociais e até mesmo políticos do país.

Um trabalho da artista que tem muito em comum com a vertente da arte conceitual que se debruça sobre as convenções e o funcionamento da fotografia é *A respeito do sorriso – keep smiling* (1977), veiculado na sétima edição do cartazete Nervo Óptico. Nele, a artista não usa textos, mas se aproxima, por exemplo, das performances feitas para a câmera como as de Bruce Nauman. Vera Chaves Barcellos retrata amigos e a si própria com uma pequena placa de identificação, similar à usada para registrar a data em fotografias de passaporte ou registro penitenciário, com a inscrição "keep smiling", continue sorrindo. Com esse trabalho, Vera retorna ao tema das convenções do retrato fotográfico, que já havia despontado, dois anos antes, em *Pequena história de um sorriso*, trabalho que será analisado mais adiante, porém com uma abordagem mais leve. *Keep smiling* opera com dois paradigmas da linguagem fotográfica, o retrato de proporção 3x4, que enquadra o rosto e parte do peito, e o sorriso. Carvalho destaca nesse trabalho a presença do que muitos consideram ser as principais características do uso da fotografia na arte conceitual:¹⁰⁸ a imagem em preto e branco e a articulação de séries, como ilustram os pequenos livros de Ed Ruscha, o elemento performático, presente nos trabalhos de Vito Acconci, e a autoria partilhada, como as produções do grupo Art & Language.

¹⁰⁷ SOULAGES, 2009, p.32.

¹⁰⁸ Ver CARVALHO, Ana Maria Albani de. "Nervo Óptico e Espaço N.O.: Imagens presentes". In: *O grão da imagem*, 2007, p.90-97.

NERVO OPTICO

Publicação aberta a divulgação de nossa poética visual

Nº 7
OUT
77

Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL



Vera C. Barcellos

a respeito do sorriso

34. Nervo óptico n 7 (Outubro 1977) Vera Chaves Barcellos, *Keep Smiling- a respeito do sorriso.*

Keep smiling pode conversar diretamente com trabalhos da série *Variation Pieces*, de Douglas Huebler. Em *Variable Piece #34*, de 1970, Huebler fotografa 40 pessoas logo após dizer a elas que seus rostos são bonitos. Amplamente reconhecido como um nome representante da arte conceitual, Huebler, nesse e em muitos outros trabalhos, amplia o foco analítico-linguístico para questões mundanas, no caso, um estudo de como um elogio combinado ao protocolo da pose para um retrato pode afetar o semblante de uma pessoa, constituindo "um tipo de fenomenologia da expressão sob as condições de uma cultura de celebridades"¹⁰⁹.



35. Douglas Huebler, *Variable Piece #34*, 1970. Detalhe.

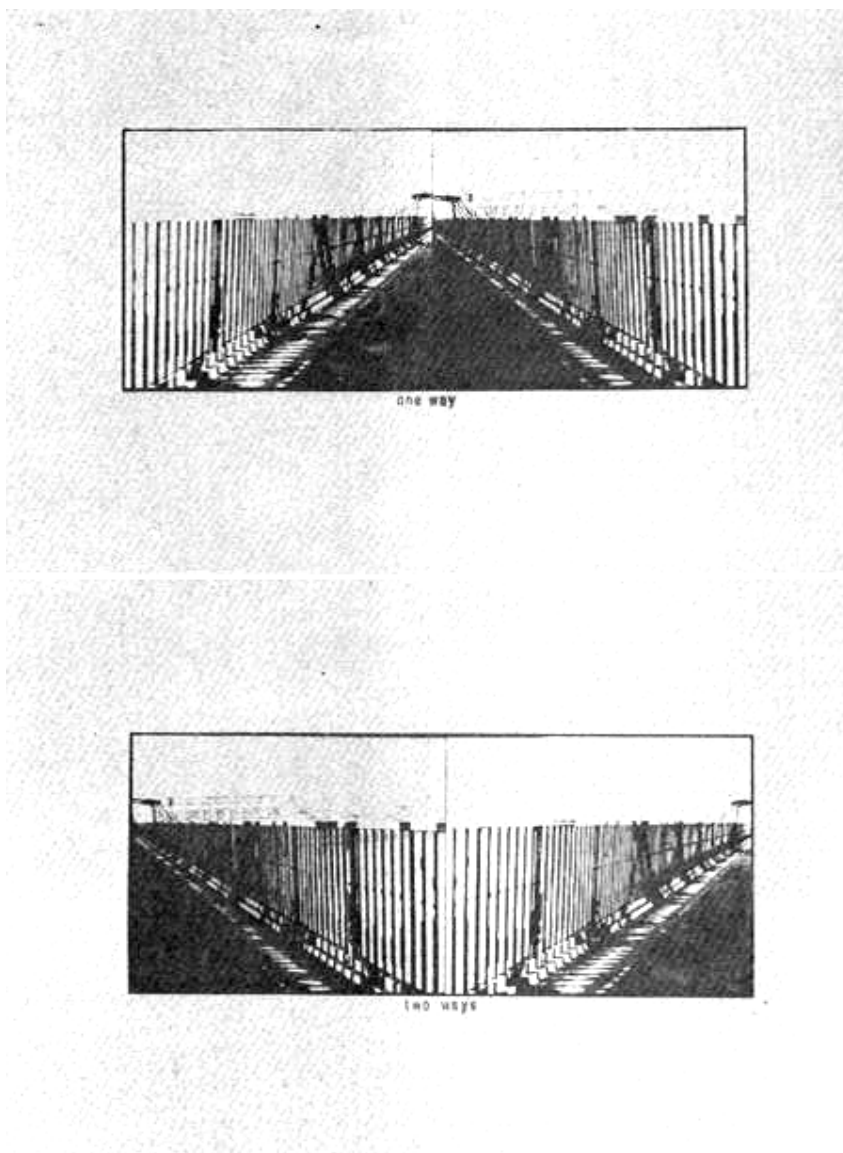
One way, two ways (1977), outro trabalho fotográfico de Barcellos, apresenta a mesma imagem de uma ponte repetida duas vezes: na primeira, como foi tirada, mas já com um corte vertical na metade, e na segunda, com as duas metades invertidas. Assim, a ponte que apresentava uma única opção de caminho, através de um processo de corte e rearranjo, torna-se uma bifurcação, criando uma nova possibilidade de rumo. A frase título da obra é também apresentada dentro do trabalho, cada parte abaixo da respectiva imagem que descreve, enfatizando textualmente a operação.

A mesma estratégia de alteração de sentidos é usada em *V x V*, trabalho do mesmo ano, feito a partir de fotografias de Vera puxando uma corda, tiradas por Telmo Lanes. Os negativos originais são duplicados e espelhados, colocando a artista a lutar contra si própria, em uma disputa de cabo-de-força. Como *One way, two ways*, o trabalho também utiliza a fotografia em preto e branco, mas as imagens não têm legenda, apenas o título salienta a duplicação.

Essa construção de espaços e situações fictícias, a partir de um jogo de montagem com fotografias de lugares reais, aproxima *One way, two ways* e *V x V* do trabalho do artista holandês Jan Dibbets, referência para a abordagem conceitual *sobre* e *através* da fotografia. Dibbets é o autor das já citadas *Perspective corrections*, figuras geométricas (trapézios, na maioria das vezes) construídas em espaços naturais ou arquitetônicos, especialmente para ser fotografadas, e que só apresentam ângulos retos com a distorção e o achatamento que a fotografia

¹⁰⁹ GRAW, Isabelle. "Conceptual expression: on conceptual gestures in allegedly expressive painting, traces of expression in proto-conceptual works, and the significance of artistic procedures". In: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Orgs.). *Art After Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006, p.130.

proporciona. O resultado são imagens em que o local onde o artista faz seu desenho, se é no espaço fotografado ou por cima da superfície fotográfica, permanece uma dúvida. Mas é particularmente na série *Panoramas* que as operações de Dibbets mais se aproximam das de Barcellos em *One way, two ways*. Por meio da justaposição, em uma linha curva, de fotografias do horizonte da Holanda, Dibbets cria montanhas para o relevo notoriamente plano dos Países Baixos, ao mesmo tempo em que enfatiza essa construção com o título dos trabalhos.



36. Vera Chaves Barcellos, *One way, two ways*, 1977.



37. Vera Chaves Barcellos, VxV, 1977. Detalhe.



"Novas situações
de gravidade"

Quintada 78

VERA C. BARCELLOS

38. Vera Chaves Barcellos, *Novas situações de gravidade*, 1978.

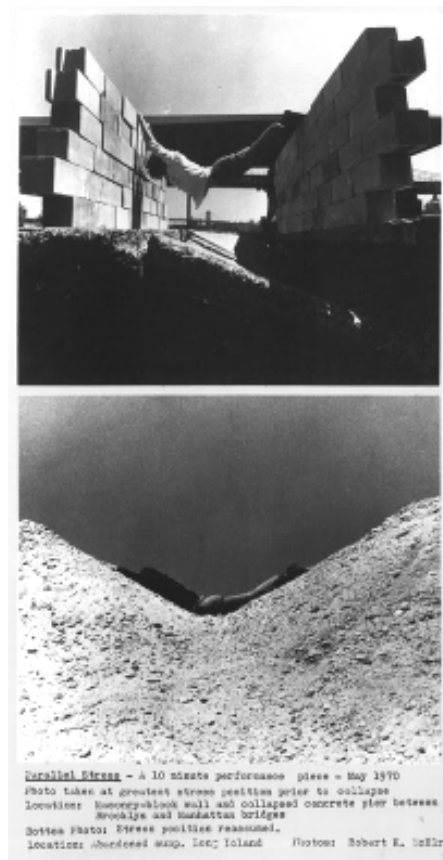


39. Jan Dibbets, *Panorama Dutch Mountain 12 x 15° Sea II A*, 1971. Fotografias montadas sobre papel.

Outro trabalho de Barcellos que apresenta uma abordagem similar a de alguns artistas conceituais norte-americanos que exploram a fotografia como forma de apresentar suas ações é *Novas situações de gravidade*, realizado em Amsterdã, em 1978, em que a artista inclina seu corpo, como que absorvendo a inclinação incomum das casas da cidade, propondo um diálogo entre a sua postura e a arquitetura da cidade. Se *One way, two ways* aproxima-se do processo de montagem de Douglas Huebler, em *Novas situações de gravidade* Barcellos lembra *Parallel Stress*, 1970, de Dennis Oppenheim, em que o artista testa os limites dos efeitos da gravidade sobre seu corpo.

Em relação ao aspecto apontado como característico da arte de matriz conceitual na América Latina, o posicionamento político de ações como as de *Tucumán Arde*, na Argentina, ou Artur Barrio e Antônio Manuel, no Brasil, Vera Chaves Barcellos se destaca por uma atitude antes crítica que diretamente política.

"Crítica da realidade, crítica das representações da realidade, crítica da história da arte"¹¹⁰, como destaca Soulages. Barcellos contesta não a materialidade do objeto artístico, mas sua elitização e mercantilização, como evidenciam as declarações do manifesto assinado com os artistas do Nervo Óptico, em 1976. Entre críticas e reivindicações, os artistas afirmavam que "o condicionamento ao mercado leva o artista a uma



40. Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970.

¹¹⁰ SOULAGES, 2009, p.46.

produção meramente artesanal – muitas vezes beirando um maneirismo – à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos”¹¹¹.

Moacir dos Anjos, a partir de uma concepção mais aberta de política, afirma que, "para Vera Chaves Barcellos, todo uso da imagem é político, trazendo nele o germe do conhecimento do lugar onde se vive e a possibilidade embutida de mudá-lo".¹¹² No entanto, analisando o conjunto da obra da artista, trabalhos que expressam um engajamento político direto são pouco frequentes. A própria artista refuta essa filiação:

Acho que o meu trabalho tem pouco de político e pode ter alguma coisa meio inconsciente. Por exemplo, há pessoas que interpretam o *Keep Smiling* (1977) como um trabalho político. Para mim, era um trabalho divertido, a gente se divertia quando fazia aquelas seções criativas no atelier do Clóvis Dariano.¹¹³

Entre essas exceções, Barcellos destaca dois trabalhos que, ao invés de políticos, prefere descrever como críticos: *Pequena história de um sorriso* (1975), e *Habitat* (1975).¹¹⁴ *Pequena história de um sorriso* apresenta o sorriso protocolar do retrato fotográfico como índice da ocidentalização e da suplantação da cultura indígena, tema também trabalhado por sua colega de geração e interlocutora Anna Bella Geiger. Cada página do livro apresenta seis fotos de corpo inteiro de um mesmo índio. A primeira página apresenta seis fotos idênticas, em que o índio posa sério, empunhando um bastão. As fotos são gradativamente substituídas por outras do índio em pose diferente, até que a primeira imagem séria e solene do índio seja completamente substituída por sua versão domesticada, em que o índio posa sorrindo, sem o bastão, em uma pose que imita as de modelos publicitários. Já *Habitat* é outro livro de artista do mesmo ano, formado a partir de anúncios de imóveis luxuosos, recortados de um jornal, que são contrapostos a fotografias de moradias populares do nordeste.¹¹⁵

Duas colagens do final da década de 1970 evidenciam um posicionamento político mais direto, através de estruturas formais mais simples. Os trabalhos consistem em recortes de jornais, textos ou imagens, que são xerocados e colados sobre uma folha ofício, com áreas vazias entre eles, sem grandes interferências em suas formas ou mistura de elementos. Na primeira (imagem 43), Barcellos ironiza a grande desigualdade social que assolava o país, repetindo a estratégia de aproximar opostos utilizada em *Habitat*. No lado esquerdo da folha, coloca um texto sobre o problema do lixo na região de Alagados, publicado em uma revista jornalística da época, e, no direito, um texto sobre iguarias e restaurantes cariocas assinado pelo colunista social Ibrahim Sued. Entre os dois textos, a artista insere uma imagem do escudo brasileiro e a fotografia de uma passeata em que jovens carregam uma faixa com a inscrição *isto é Brasil*.

¹¹¹ Ver CARVALHO, 2004, p.61.

¹¹² ANJOS, Moacir dos. “A dúvida como instrumento da percepção”. In: BARCELLOS, *Imagens em migração*, 2009, p.45.

¹¹³ BARCELLOS, 2009, p.23.

¹¹⁴ *Ibidem*.

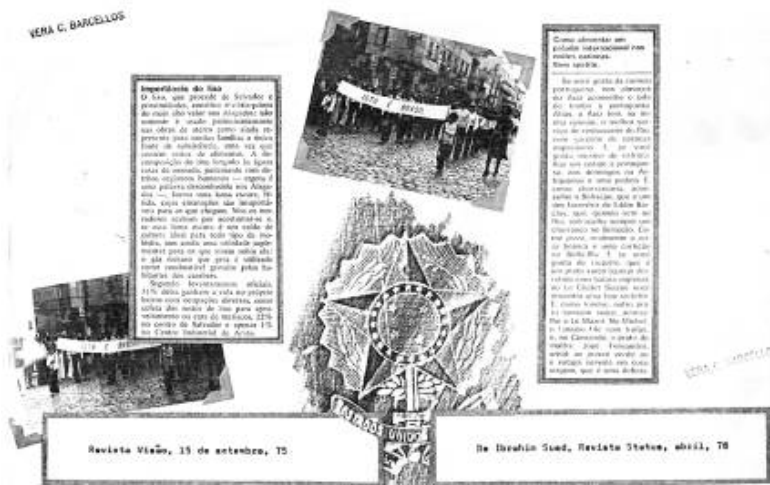
¹¹⁵ Ver SOULAGES, 2009, p. 47.



41. Vera Chaves Barcellos, *Pequena História de um Sorriso*, 1975.



42. Vera Chaves Barcellos, *Habitat*, 1975.



43. Vera Chaves Barcellos, *Sem título*, c1978.



44. *Sem título*, c1978.

A segunda colagem (imagem 44) combina imagens de casas precárias com fotografias de passeatas populares, repetindo aquela que apresenta a faixa *isto é Brasil*. Por baixo da imagem inferior, em papel vegetal, pode-se ler parte de um texto que fala do desejo da sociedade brasileira pela abertura política. As imagens são acompanhadas de dois pequenos recortes de texto, *vamos contar a todo país e o portador está autorizado a coletar informações*. Esses dois trabalhos se destacam na produção da artista por apresentar uma postura política assumida que se expressa de maneira didática e simples, concentrando-se em uma mensagem ao invés de sua forma. Isso permite constatar que, mesmo em menor frequência, o trabalho de Barcellos também é marcado por questões políticas, e, por vezes, isso se dá de maneira muito similar à de outros artistas brasileiros que assumiram um discurso mais direto frente à situação nacional.

Pode-se pensar também em exemplos que fazem parte de sua produção mais recente em vídeo e que têm um conteúdo político evidente. *No a la guerra* (2003/2007), trabalho mostrado pela primeira vez na retrospectiva *O grão da imagem*, alterna cenas em que a artista reage a bofetadas invisíveis e cenas da guerra do Iraque. O tema já aparece em um trabalho anterior da artista, *Menexene* (1993), feito a partir de uma foto de jornal que mostra uma fila de soldados norte-americanos, durante uma operação da Guerra do Golfo. A imagem, repetida e emendada diversas vezes, formando uma fila que sugere o infinito, é acompanhada, na parte inferior, por uma longa tira de marfim com a repetição da palavra *menexene*, título de um diálogo de Platão em que Sócrates defende, ironicamente, o heroísmo das guerras gregas¹¹⁶ e a retórica de oração fúnebre.¹¹⁷

Para uma artista da geração de Barcellos, a ideia de uma arte política implica, muitas vezes, a atuação direta junto a grupos de resistência ou partidos, correndo o risco de reduzir as questões artísticas à propaganda panfletária. Barcellos acredita que a questão da arte política no Brasil é bastante delicada, mas reconhece trabalhos de Cildo Meireles, Artur Barrio, Paulo Bruscky e Regina Silveira como exemplos contundentes dessa equação. Esse viés aparece em algumas de suas obras, mas não caracteriza a sua produção como um todo.

O caso de Vera Chaves Barcellos é um exemplo interessante de como relações entre centro e periferia, autorreferencialidade e engajamento político se tornam mais complexas a partir do sucesso das grandes bienais, da criação de prêmios e fundos que financiam residências e estudos de artistas e do aumento das publicações específicas da área. Vera Chaves Barcellos trabalha com elementos visuais e textuais, investiga o pensamento e a percepção, atua no Brasil, mas está sintonizada com a movimentação do cenário artístico internacional. Insiste na prática artística em um contexto de repressão política e perda de liberdade, mas não se enquadra facilmente na ideia de que a produção conceitual da América Latina é diretamente

¹¹⁶ Conforme a artista explica em entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 174.

¹¹⁷ Em português, o diálogo foi publicado com o nome de *Menexeno*. Ver PENEDOS, Álvaro. “O sentido polêmico do *Menexeno* de Platão”. *Revista da Faculdade de Letras:Filosofia*, Porto, Universidade do Porto, n.2, 1972, p.43.

orientada para uma atuação política, ao menos não em uma visão restrita do que pode ser uma arte politizada. A artista tem trabalhos que criticam determinados aspectos da sociedade em que vive, mas também apresenta obras lúdicas e que se debruçam sobre os limites da arte e do visível.



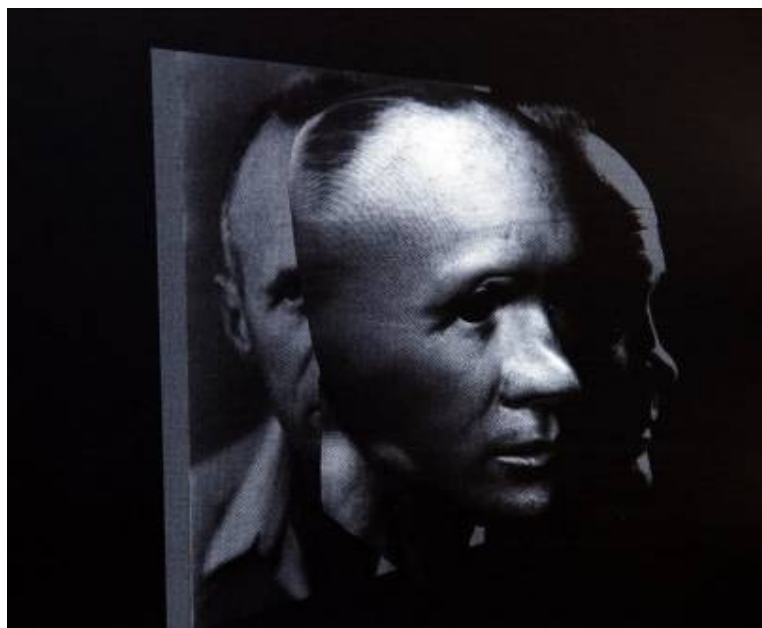
45. Vera Chaves Barcellos, *No a la guerra*, 2003-2007, Vídeo, 5 min.



46. Vera Chaves Barcellos, *Menexene*, 1988.



47. Vera Chaves Barcellos, *Le Revers du Rêveur*, 1998.



48. Vera Chaves Barcellos, *Visitant Genet*, 2001. Registro do vídeo.

O recorte deste trabalho privilegia a produção realizada pela artista entre as décadas de 1970 e 1980, logo após a adoção da fotografia, e os momentos em que esse tipo de imagem se cruza com elementos textuais visíveis na obra. No entanto, a questão da fotografia e das imagens em geral atravessa toda a produção de Barcellos. Seus trabalhos, a partir dos anos 90, abraçam novas questões, como a inserção de imagens no contexto de instalações, muitas com um acento narrativo e ficcional, como em *O que restou da passagem de um anjo* (1993) e *Le Revers du Rêveur* (1998), ou ainda a abordagem das novas tecnologias e suas potencialidades, como em *Visitant Genet* (2001), uma instalação que, entre outros elementos usados para reconstituir o universo do escritor Jean Genet, dispõe de uma animação em que um retrato virtual do autor, feito em modelagem, conta suas experiências na prisão.¹¹⁸

2.4 Relações entre imagem e texto no trabalho de Vera Chave Barcellos

O uso dos textos nos trabalhos que Barcellos realiza na década de 1970 colabora para exprimir mais diretamente uma ideia, diminuindo a importância dos aspectos formais de um objeto, característica ligada ao espírito da arte conceitual. Barcellos explora o potencial comunicativo do texto, mas em nenhum momento abre mão da informação visual. Para Soulages, o sentido do trabalho de Vera reside na combinação de dois tipos de sentido, o sentido sensação e o sentido significação.¹¹⁹ Isto é, a força de seus trabalhos se divide entre a questão do significado, acessado mais diretamente através do uso da linguagem escrita, e a questão sensorial, em especial a visão, trabalhada de maneira a evocar outros sentidos, como o tato, a exemplo do que acontece em *Epidermic Scapes* (1977) e *Testarte III - Visual Táctil* (1975).

A palavra tem importância, no trabalho de Barcellos, desde sua produção em gravura, em que os títulos já funcionavam como condutores do olhar diante de uma produção abstrata. Os textos escritos começam a aparecer como parte física do trabalho da artista, ao invés de compor etiquetas separadas sob forma de título, no mesmo momento em que Barcellos passa a incorporar a fotografia ao seu processo criativo. Barcellos se coloca, assim, ao lado de muitos artistas da arte conceitual e outras correntes desmaterializadas que apresentaram, como resultado de seus processos, imagens fotográficas associadas a textos. No entanto, ao contrário dos trabalhos de *land art*, por exemplo, ou do registro de ações e performances, essa combinação não está a serviço do registro ou da comunicação de uma ação transcorrida em um lugar remoto ou privado, ao qual o espectador não pode ter acesso. Seu texto tampouco é usado para comunicar processos ou objetos invisíveis, ausentes ou inexistentes, como no trabalho *An*

¹¹⁸ Ver SANTOS, Alexandre Ricardo dos. "Micro-narrativas fluidas: Arthur Rimbaud em Nova York e Jean Genet em Porto Alegre". In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos*. Rio de Janeiro, 2010, (no prelo).

¹¹⁹ SOULAGES, 2009, p.46.

oak tree, de Michael Craig-Martin (1973), ou investigar o funcionamento da linguagem, como faz



49. Michael Craig-Martin, *An oak tree*, 1973.

Kosuth. O texto aparece, no trabalho de Vera Chaves Barcellos, acima de tudo, para problematizar as imagens, direcionando sua leitura, ampliando seus significados, despertando nossa consciência sobre a percepção visual.

A importância dessa relação com a imagem fica evidente em uma declaração da artista sobre o ponto de partida de seus trabalhos. Nas obras em que combina fotografias a textos, as imagens vêm sempre em primeiro lugar, são seu ponto de partida.¹²⁰ Ao comentar o processo de criação dos *Testartes*, essa ordem fica evidente:

Um dia eu peguei umas fotos que eu tinha de porta, janela, muro, muro riscado, uma casa abandonada, uma porta de igreja e uma escadaria, e resolvi escrever uns textos, mas eu não fazia a menor ideia do que estava começando. Eu pensei: bom, para essa imagem eu vou escrever um texto [...]. Eu notei que as pessoas ficavam bem intrigadas, porque uma fotografia é uma coisa, uma fotografia com um texto, que já dirige o olhar do espectador para determinadas características dessa fotografia, é outra coisa. Ela adquire outro significado.¹²¹

A seguir, os trabalhos em que Barcellos utiliza fotografias e textos, durante a década de 1970, serão analisados em ordem cronológica. Opto, no entanto, por tratar da série *Testartes* por último, mais detalhadamente, porque, além de colocar a questão de forma aguda, a série apresenta, ao longo de seu desenvolvimento, transformações tanto no uso do texto quanto da fotografia.

Como visto, na série de fotografias que realiza em 1973, Barcellos usa imagens fotográficas de marcas de pneu (*Sinais do homem*), a tampa de um bueiro (*Sinais do homem II*), o detalhe de um tecido (*Sem título* ou *Árvores*) e um muro (*O muro*), em alto contraste, para produzir suas matrizes. As fotografias são repetidas, invertidas ou espelhadas, enfatizando sua textura. Em cada matriz, Barcellos escreve um texto, à mão, em letra cursiva, que depois é reproduzido através da serigrafia. Os textos são curtos e seguem todos a mesma lógica, descrevendo o processo de transformação da matéria bruta em um produto manufaturado ou industrializado, indo da natureza ao trabalho do homem, empreendendo "uma espécie de leitura

¹²⁰ Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p.168.

¹²¹ *Ibidem*, p. 166-167.

do que tinha acontecido para gerar aquela imagem"¹²². A opção pelo uso apenas de substantivos torna a interferência bastante direta, afastando-se de um texto mais subjetivo e literário (imagens 27-30).

Em seu trabalho seguinte, o livro *Ciclo* (1974), reaparecem algumas das imagens usadas nas serigrafias anteriores. Novamente, a artista revela uma preocupação em evidenciar o processo de transformação da natureza operado pelo homem. Apesar de partir dessa ideia em comum, em *Ciclo* Barcellos não usa mais a repetição e o espelhamento como jogos de composição, e a presença do texto é mais discreta. As palavras não aparecem mais junto às imagens, mas nas páginas que antecedem as sequências, funcionando como títulos: *a natureza, sinais do homem, o objeto criado, ação do tempo* (imagem 31).

No texto que abre o livro, Barcellos indica suas intenções:

Cada coisa que vemos diante de nossos olhos é seu próprio gráfico. A imagem apreendida traz implícita a sua história. Provocar uma associação de pensamentos que leve à análise a respeito dos fatos que contribuíram para dar forma à imagem é o objetivo deste trabalho [...] Meu interesse é reunir dados e refazer mental e sensorialmente o que a representação gráfica traz de informação a respeito dos fenômenos vividos pela coisa representada. É um processo analítico da imagem que tende a uma maior consciência do mundo que nos cerca, e por isso mesmo, uma tentativa de uma maior conciliação com o próprio processo vital.¹²³

Apesar de grandes diferenças formais em relação a seus trabalhos posteriores, as serigrafias de 1972 e o livro *Ciclo* já indicam a preocupação da artista em trabalhar com a percepção das imagens, como evidencia a declaração acima.

Habitat (1975), também já mencionado anteriormente, é um livro de artista que combina fotografias feitas por Barcellos nos arredores de Maceió, em uma vizinhança muito pobre, a anúncios de apartamentos luxuosos retirados de jornal. Trata-se, portanto, de um texto apropriado, ao invés de criado por Barcellos especialmente para suas imagens, o que é pouco frequente em seu trabalho. Na maioria das vezes, é a própria artista que costuma elaborar os textos que usa, deixando eventuais apropriações para o campo das imagens. O uso de anúncios reais, publicados em jornais do Rio de Janeiro, no entanto, acentua a situação de desigualdade que o trabalho denuncia.

Memórias de Barcelona (1977) é outro trabalho que apresenta textos apropriados. Nessa obra, Barcellos não associa imagens a textos, como nos trabalhos mencionados até aqui, mas é a cena mostrada através da fotografia é que apresenta palavras e frases. A fim de registrar a tensão na Espanha logo após a morte de Franco, Barcellos fotografa as pichações que se espalham pelas ruas de Barcelona, com a reconquista da liberdade de expressão. Muitas vezes,

¹²² Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 166.

¹²³ BARCELLOS, Vera Chaves. *Ciclo*. Apresentação do livro de artista, 1974. Ver SOULAGES, 2009, p.93.

as imagens mostram discursos conflitantes. Assim, nessa série, a combinação de palavras e imagens não é feita pela artista ao juntar dois elementos separados – uma imagem fotográfica e um texto –, mas é selecionada por ela, que destaca essas inserções de discurso ideológico pelas ruas da cidade através da fotografia. A obra constitui um registro de sua percepção sobre o modo como a população catalã procurou externar publicamente suas opiniões, após um período de repressão, e do ambiente visual da cidade.

O próximo trabalho de Barcellos que apresenta o uso de textos é *Da Capo*, um outro livro, datado de 1979. Conforme a artista apresenta, "Da Capo tem poucas palavras, simplesmente 1º dia, 2º dia... e sempre a mesma imagem. É sobre a monotonia do cotidiano das grandes cidades, onde pessoas tomam o metrô todos os dias"¹²⁴. Em todas as páginas do livro, Barcellos utiliza duas fotografias tiradas no metrô de Barcelona, uma na plataforma de espera do trem, a outra dentro dele. As fotografias, também em preto e branco, são repetidas nas páginas exatamente da mesma maneira, tendo como única alteração a breve legenda em letras vermelhas: *1º DIA, 2º DIA, 3º DIA, 4º DIA, 5º DIA, 6º DIA, 7º DIA*. Na última página, a do 7º DIA, aparece também o título do trabalho, no canto esquerdo. *Da Capo* é um termo italiano que significa do começo, usado na música para indicar, em uma partitura, que o intérprete deve repetir uma sequência desde o início. A palavra *capo* ainda pode sugerir outro nível de leitura para a obra, uma vez que significa *chefe*, em italiano, provocando uma associação entre a rotina monótona do metrô e as relações de trabalho repetitivo.

No mesmo ano em que produz *Da Capo*, Barcellos realiza outro livro, mas dessa vez sem imagens, apenas com um texto em que descreve o momento de sua leitura. *Momento Vital* é apresentado durante uma performance da artista no Espaço N.O., na qual ela lê, em voz alta, essa descrição, prestando atenção em seus próprios atos. O texto e a leitura do texto se misturam, assim, em uma ação circular. "Enquanto eu estou lendo está acontecendo aquilo que estou lendo. É um momento vital, um momento no presente. É um momento que está acontecendo enquanto eu leio"¹²⁵, explica Barcellos sobre o funcionamento da performance. As frases, escritas à mão, aparecem gradativamente no livro e se acumulam: na primeira página apenas um *eu*, na segunda, *eu estou*, na terceira, *eu estou aqui*, e assim por diante, até chegarmos à última página onde o texto aparece completo:

Eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão, e movo-me lentamente defronte a cada folha, e meus olhos passeiam atentos às palavras que se sucedem, que se repetem e quase completam na busca de um todo que tenha um começo, um meio e um fim.¹²⁶

¹²⁴ Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 170.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 170.

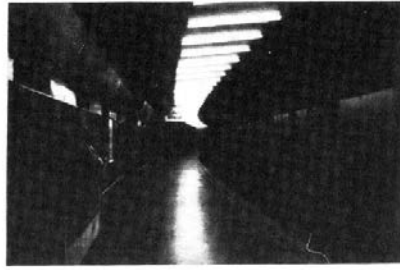
¹²⁶ Um registro desse trabalho está publicado em SOULAGES, 2009, p. 121.



50. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Memórias de Barcelona*, (1977/1978).



51. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Memórias de Barcelona*, (1977/1978).



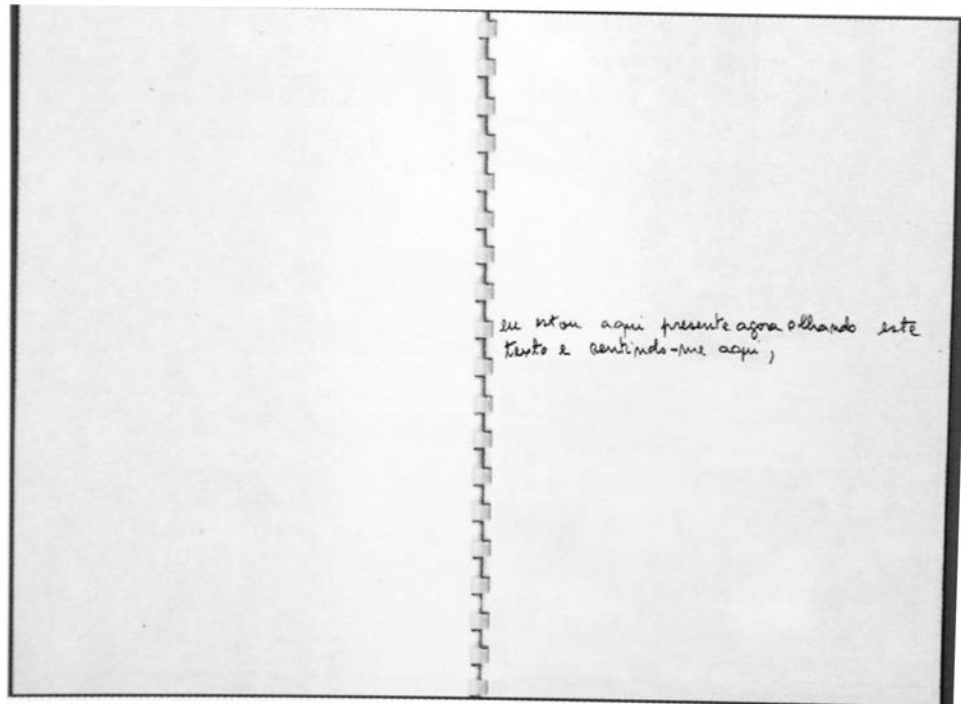
11 DIA



7: DIA

DA CAPO

52. Vera Chaves Barcellos, *Da capo*, 1979.



53. Vera Chaves Barcellos, *Momento Vital*, 1979.

Como em *Caminhando* (1963), de Clark, é no desenrolar da ação que a obra se constitui, apostando em um comprometimento com o presente.

No ano seguinte, a artista inaugura um grupo de trabalhos que giram em torno de como a percepção visual é alterada conforme seu direcionamento. A artista indica como ponto de partida para essa série uma frase na qual John Cage afirma que o mundo muda conforme nosso foco de atenção.¹²⁷ O primeiro trabalho do conjunto, *Atenção 1 - processo seletivo do perceber*, tem o formato de um caderno no qual se encontram fotocópias de uma fotografia de um grupo de pessoas na rua, assistindo a um acontecimento que não é mostrado. Essa imagem é repetida em todas as páginas do caderno, mas cada uma é acompanhada por uma frase diferente. As legendas cumprem o papel de sucessivamente chamar a atenção de quem manuseia o livro para diferentes detalhes do grande quadro, através de descrições do que pode ser visto, como *o rapaz de olhos baixos e braços cruzados* ou *com a bolsa pendurada no ombro, a mãe segura o menino pelos braços*. As imagens são legendadas através de recortes de papel datilografados colados logo abaixo das fotografias, que servem como condutores do olhar, fragmentando uma cena que pode ser percebida rapidamente como um simples agrupamento de pessoas, sem que nenhum detalhe em particular seja apreendido. Com esse artifício, Vera impõe o ritmo da leitura à percepção da fotografia. O texto que utiliza é bastante diretivo, talvez estimulando mais a percepção que a imaginação, como acontece nos trabalhos da série *Testartes*. Ainda assim, essa obra também aponta para uma investigação da percepção visual e de sua potencialização através da palavra.

Em 2007, *Atenção 1 - processo seletivo do perceber* é adaptado para a parede através do uso de um letreiro eletrônico que transmite o texto das legendas que antes eram apresentadas no caderno. Nessa nova versão, a operação de deslocamento e reajuste de foco a cada detalhe da cena apresentada se concentra em uma única imagem colocada diante dos olhos do espectador, que não é mais uma fotocópia, mas a ampliação fotográfica da mesma imagem inicial. É preciso não apenas cumprir as instruções das legendas, mas adaptar o exercício de atenção ao ritmo em que as letras passam pelo letreiro.

Essa série foi desdobrada ainda em outros trabalhos que continuam a investigação da percepção, mas que, ao invés de usar a descrição textual como instigadora, exploram desenhos, ou mesmo ampliações fotográficas de detalhes.

¹²⁷ Ver BARCELLOS, 2009.



54. Vera Chaves Barcellos, *Atenção, processo seletivo do perceber I*, 1980.



55. Vera Chaves Barcellos, *Atenção, processo seletivo do perceber I*, 1980 – 2007.

Paralelamente a esses trabalhos, a investigação de Barcellos sobre como nos relacionamos com imagens se acentua na série *Testartes*, desenvolvida entre 1974 e 1980, explorando o modo a partir do qual a visão fragmentada que a fotografia proporciona pode ser estendida e completada mentalmente por quem a observa. Cada trabalho dessa série apresenta um conjunto de imagens, ora espaços naturais, ora espaços arquitetônicos, sempre acompanhadas de um texto. Através de frases, dentro ou ao lado das imagens, com um texto que solicita a ação, a artista convoca o espectador a construir mentalmente o contexto da cena mostrada ou realizar escolhas em relação a elas.

Testarte I (1974), o primeiro trabalho desse grupo, surge a partir de uma reflexão sobre fotografias já existentes, parte do repertório da artista. Conforme Barcellos relata, após selecionar algumas fotografias que já tinha produzido – de uma porta, uma janela, um muro, um muro riscado, uma casa abandonada, uma porta de igreja e uma escadaria –, ela resolve escrever um texto para cada imagem, sem ter muita ideia do que estava começando.¹²⁸ O trabalho inicial tinha o formato de sete fotografias em preto e branco, tamanho aproximado de 13x18 cm, que eram coladas em folhas A4 de papel jornal, junto com os textos escritos à máquina. O conjunto foi adaptado para uma circulação maior através da impressão em *offset*, em preto. O trabalho passou então a ser distribuído pessoalmente pela artista, em um envelope de papel pardo. Os textos apresentados abaixo de cada fotografia fornecem alguns elementos para a contextualização parcial das imagens – *é uma casa abandonada, é uma porta de igreja* –, e, a seguir, perguntam como o espectador reagiria diante de cada situação retratada. Além dessa forte ênfase na percepção, a obra gira em torno da natureza fragmentária da fotografia, bastante explorada pela artista em outros momentos.

Sobre o trabalho, Barcellos comenta:

O que eu utilizei bastante aqui, em alguns casos, era o que estava além da fotografia, o que estava atrás da fotografia. O que poderia evocar esse fragmento, porque a fotografia, sendo sempre um corte, uma representação de um corte da realidade, remete ao que está por fora, ao que está além dela. [...] tem todo um imaginário que não está na fotografia, mas que é sugerido por ela.¹²⁹

Testarte II – Você vê... (1975) combina imagens da natureza com construções humanas: uma escadaria, um portão, uma planta espinhosa, a copa de uma árvore e um pedaço de chão. O texto começa sempre com a frase do título, perguntando diretamente como o espectador percebe cada uma das imagens:

¹²⁸ Ver anexo I, p. 168.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 168.



TESTARTE

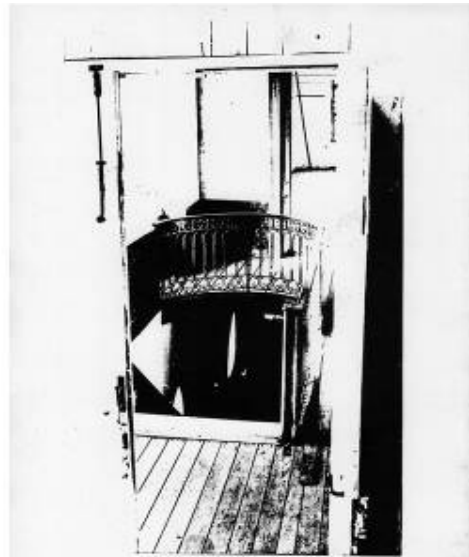
VERA BARCELLOS 74



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?



Éis uma parede velha e descascada, toda escrita. Você passa e não presta muita atenção, você acha apenas bonito, você tenta ler o que escreveram ou participa também escrevendo alguma coisa?



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



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



Há um pedaço de muro a sua frente. Tente sentir, caso se o tocasse, as reentrâncias da pedra, a temperatura dos musgos, a textura do reboco descaído. Ou você se recusa tocá-lo?



É uma porta de igreja. Está aberta. Fora está quente e claro. Dentro está fresco e escuro. Você entrará?



Você vai sentir o subir a escada, o caminhar lento e ascendente, o conquistar a altura, degrau por degrau, as irregularidades do calçamento, vigiando os olhos pelos arredores e desvendando cada vez mais a vista do alto, ou vai ficar aqui parado, simplesmente contemplando os degraus?



58. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Testarte II – Você vê...*, 1975 (“Você vê apenas uma forma natural[...]?”)

1. Você vê apenas uma forma natural que se desenvolve ou um aglomerado de galhos agressivos que ao tocá-los poderia se ferir?
2. Você vê um portão que você vai ultrapassar e continuar andando, ou uma parede intransponível que vai obrigá-lo a voltar?
3. Você vê um portão que se abrirá facilmente ou uma fechadura hermeticamente fechada?
4. Você vê um rochedo sobre o qual você ficaria só, por algum tempo, observando o mar, ou um lugar muito alto e inacessível?

Ao oferecer apenas duas opções que oscilam entre uma situação de conforto e prazer e outra de insegurança e privação, Barcellos parece perguntar ao seu espectador se ele é passivo ou ativo, medroso ou aventureiro, otimista ou pessimista, levando-o a refletir sobre sua própria personalidade. Investigando que tipo de sensação uma imagem desperta em alguém, e como ela pode ser percebida de diferentes maneiras, de acordo com o observador, Barcellos revela sua aproximação das correntes de psicologia populares na época.

Testarte III – Visual Táctil (1975) procura despertar a sensação de tato através do olhar, misturando os dois sentidos. O trabalho apresenta fotografias em *close*, que destacam a textura de diferentes tipos de objetos, naturais e industriais, como pedaços de madeira, troncos de árvores, capim e asfalto. Para todas as imagens, há apenas um texto, apresentado em separado, que funciona como uma instrução: *Concentre-se nas seguintes imagens. Tente senti-las taticamente, em todos os seus detalhes.*

Em *Testarte IV – O que há por trás?* (1975) a artista usa novamente o formato de perguntas sobre como o espectador percebe cada imagem, com o texto inserido dentro da fotografia, na posição de legenda. O trabalho apresenta imagens de elementos arquitetônicos e as perguntas se concentram no que há por detrás de cada um - ou acima, no caso da escada. Antes, no entanto, o texto estabelece alguns dados como ponto de partida, destacando elementos visíveis na imagem.

1. É um portal de pedra e uma pesada porta de madeira. Que há por detrás dela?
2. É uma sacada, com uma grade de ferro e uma porta envidraçada. Atrás, os tampos de madeira, fechados. Que há no interior da peça?
3. É uma escada, com degraus gastos, um corrimão e uma balaustrada. Que há no topo da escada?
4. É uma janela com tampos de madeira de uma velha construção. Que há por detrás dela?
5. É um muro com grades e um portão de ferro. Atrás de algumas árvores e folhagens, uma velha casa. Que há no interior da casa?
6. É um muro de pedras, uma balaustrada com uma trepadeira espessa. Que há por detrás do muro?
7. É um jardim com um caminho de pedras entre as árvores. Que há no fim do caminho?

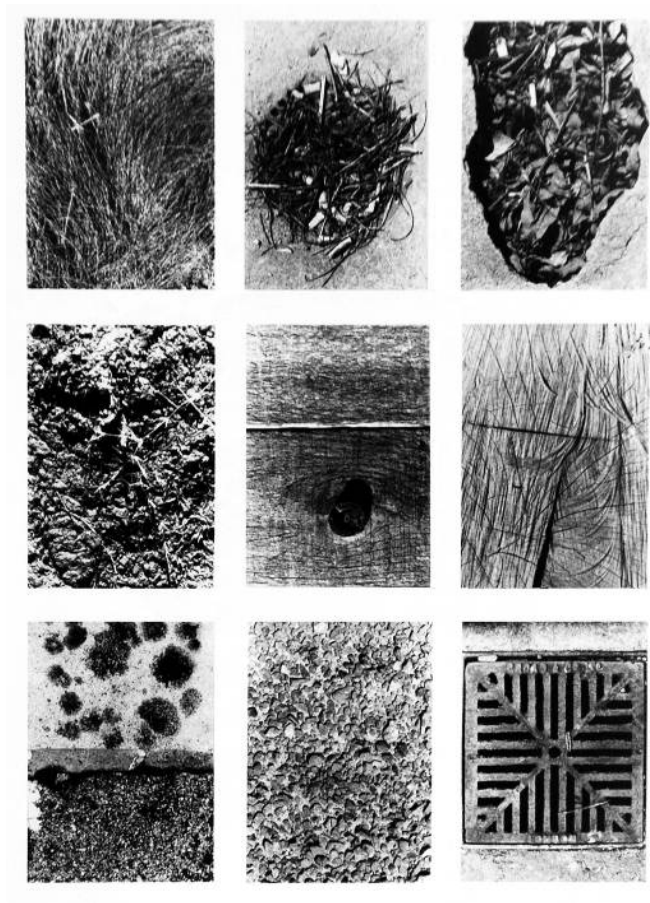
Junto com o trabalho eram distribuídas folhas para que os espectadores anotassem suas respostas. Dessa forma, a artista podia analisar o tipo de reação que suas imagens e perguntas provocavam no público, constituindo uma espécie de estudo não só da percepção, mas também da recepção de seu trabalho. O procedimento de coletar as respostas foi executado tanto na 38ª Bienal de Veneza (1976) quanto na XIV Bienal de São Paulo (1977), sendo que a artista constata um maior envolvimento com a proposta por parte do público da mostra italiana. Entre as centenas de respostas, das lacônicas *nada* ou *não sei* a parágrafos inteiros de exercício imaginativo, algumas são recorrentes: um jardim, para a pergunta seis, e coisas relacionadas à água, na última pergunta, mesmo que nenhum elemento visível na imagem apontasse para isso.¹³⁰ Alguns ironizavam ou respondiam com situações absurdas, outros enchiam os espaços fotografados com mobília, habitantes e memória.

No texto que costuma acompanhar os trabalhos da série, apresentando-os, a artista explicita suas motivações:

Estou interessada em processos mentais. E para desencadeá-los uso imagens. Imagens diversas, algumas colocadas com a finalidade de uma leitura, numa reconstituição mental de tudo quanto foi necessário para a existência do objeto representado. Texturas, para despertar sensações tácteis, numa evocação do toque agradável ou não, áspero ou macio, etc. Neste caso, um exercício de concentração silencioso em cada imagem e nas sensações que essa possa despertar. Em outros casos, formas ou situações ambíguas são provocadoras de escolha, ações ou projeções pessoais, onde a memória e conteúdos de

¹³⁰ Essas recorrências foram apontadas pela artista em conversa realizada no dia 11/03/2011 e confirmadas através da análise de um caderno no qual as respostas obtidas durante a Bienal de Veneza estavam registradas.

diversos níveis afloram nas respostas às perguntas formuladas, dando-nos imagens da imagem.¹³¹



59. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Testarte III – Visual Táctil*, 1975.

¹³¹ BARCELLOS, Vera Chaves. "Testarte, 1976". In: SOULAGES, 2009, p.97.



60. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Testarte IV – O que há por trás?*, 1975.

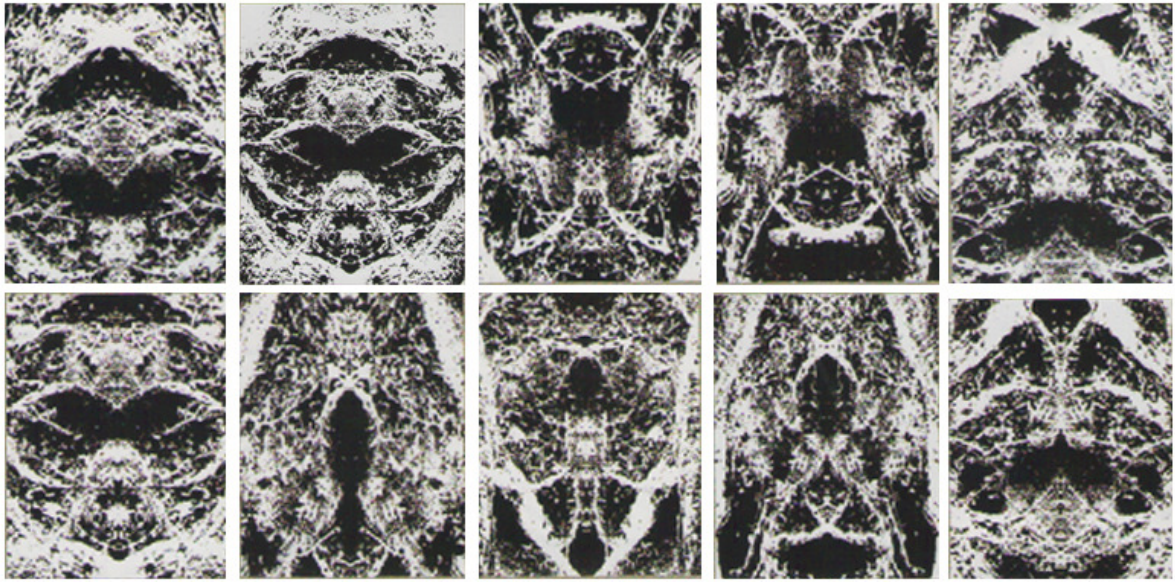
Testarte V, Simetrias (1976) explicita o interesse da artista pela psicologia e pelas questões projetivas, usando a lógica dos testes de Rorschach. As *manchas simétricas* de Barcellos são produzidas a partir de um único negativo, contendo a fotografia de uma raiz, que é duplicado e sobreposto em diferentes direções para formar dez imagens diferentes, o mesmo número de pranchas utilizado no teste. Há um único texto para todas elas, que pergunta diretamente: *Que você vê nas seguintes imagens?* Se, por um lado, o teste de Rorschach é bastante criticado por correntes da psicologia contemporânea como instrumento universal de diagnóstico clínico, sua estrutura, no campo das artes, pode funcionar como um estímulo à imaginação. Ainda, o processo usado pela artista para chegar às imagens das pranchas é marcado pelo espírito de despojamento que guia boa parte da produção da época, por usar o mínimo de elementos possíveis, uma única fotografia em preto e branco, ao longo de todo o processo.

Testarte VI, Muros (1977) parte de um trecho do *Trattato della pittura* de Leonardo Da Vinci (c. 1480-1516), em que o artista fala sobre a possibilidade de aguçar o desenvolvimento da imaginação através da observação de simples manchas em um muro. Novamente Barcellos apresenta dez imagens – fotografias de muros vistos bem de perto –, como no teste do psiquiatra suíço. O texto que acompanha as imagens, dessa vez, não expressa a voz da artista questionando diretamente aquele que observa seu trabalho. Ao invés disso, ela apresenta a citação do trecho do texto de Da Vinci que motivou sua criação:

Não deixarei de incluir nestes preceitos um novo método de especulação, que, ainda que pareça insignificante, e quase faça sorrir, nem por isso deixa de ser de grande utilidade para avivar o engenho a várias idéias. É o de olhar muros salpicados de manchas, ou pedras de tonalidades variadas. Se imaginas um lugar qualquer, poderás ver ali semelhanças com paisagens diversas, ornadas de montanhas, rios, rochas, árvores, grandes planícies, vales e colinas de diversas formas; e ainda poderás ver batalhas e gestos rápidos de estranhas figuras e coisas infinitas que poderá reduzir a íntegra e boa forma; ocorre com tais paredes e mesclas como com os sons de sinos em cujos toques encontrarás cada palavra e cada nome que imagines.

Leonardo Da Vinci¹³²

¹³² Conforme registrado na reprodução do trabalho no livro *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*. Ver SOULAGES, 2009, p.107.



61. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Testarte V, Simetrias* 1976.



62. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Testarte VI, Muros* (1977).

Testarte VII (1976) apresenta em uma folha a imagem reticulada de um menino que atravessa uma ponte correndo, segurando algo em sua mão, e um enunciado que explica como o trabalho deve ser usado: *Componha uma estória, respondendo às seguintes perguntas relativas à personagem que vê na figura ao lado: Quem é? Onde está? De onde vem? Para onde vai?* Esse *Testarte* não tem, como função original, ser mostrado em exposições, mas sim ser testado como tema de redação em escolas, partindo da hipótese de que as respostas variariam conforme o contexto social das crianças. O trabalho foi aplicado em seis colégios de Porto Alegre, de diferentes classes sociais, em turmas de sétima série. As respostas foram tabuladas e analisadas por Barcellos, em conjunto com a socióloga Liana Tubino, e seus resultados foram publicados em um artigo. Nota-se aqui uma despreocupação com as fronteiras do campo artístico, levando estratégias da arte para outras áreas, que é destacada na apresentação que a artista escreve para o artigo:

As pessoas que me conhecem do mundo da arte acharão que estou me afastando dele. As pessoas que vivem dentro do mundo da psicologia me considerarão provavelmente uma intrusa. No entanto, consciente desse risco, aventurei-me a prosseguir numa experiência que para mim foi se tornando cada vez mais fascinante. Ao situar-me no limiar que existe entre arte e ciência, estou consciente dos riscos que corro, mas, ao mesmo tempo, não resistia à ambigüidade dessa posição.¹³³

Essa atitude transdisciplinar de Barcellos está afinada com os movimentos da época que procuraram criticar e, por vezes, chegaram a abandonar os limites das instituições artísticas em prol de uma prática mais próxima das pessoas, da vida cotidiana ou mesmo de outras áreas do conhecimento, como acontece com as experiências terapêuticas conduzidas por Lygia Clark a partir de 1972.¹³⁴

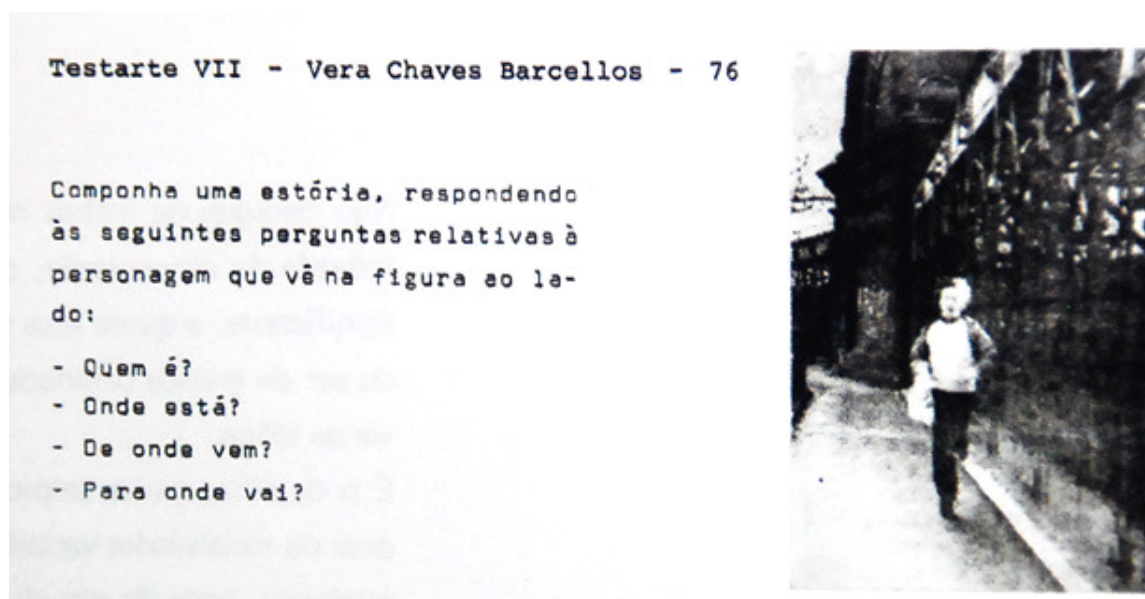
Testarte VIII, O Cofre (1979-1980) é o último trabalho da série e também o único de arte-postal realizado por Barcellos. O cartão postal criado pela artista apresentava uma imagem em preto e branco de um cofre antigo, em formato de baú, enquanto o verso continha a pergunta *O que há dentro deste cofre?*, em português e inglês. Os cartões já vinham pré-endereçados para que os destinatários remetessem suas respostas de volta à artista. Os postais foram enviados para pessoas do mundo da arte em diferentes lugares, a partir da lista de endereços compilada pelo Espaço N.O., que tinha acesso a diversas redes de arte postal. Entre os cartões devolvidos, constam respostas enviadas de países como Suíça, Iugoslávia, Japão, Austrália, Canadá, Espanha, Polônia, Itália, Hungria, França e México, além de diversas cidades brasileiras. Entre alguns dos artistas, críticos e historiadores da arte que participaram do projeto, estão Antonio

¹³³ BARCELLOS, Vera Chaves; TUBINO, Liana. "Aspectos sociais e sua influência na visão do mundo de grupos adolescentes com escolaridade semelhante e níveis sociais de vida diferentes". *Revista de Estudos da FEEVALE*, Novo Hamburgo, 1979.

¹³⁴ Ver *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, (catálogo). Nantes/São Paulo: Musée de Beaux-Arts de Nantes, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Dias, Carl André, Edgardo Antônio Vigo, Hervé Fischer, Kristine Stiles, Lucy Lippard e Ulisses Carrión, que responderam, respectivamente, “Dentro do cofre tem um poço ou uma poça”, “A pair of tits cut from the dead body of an Amazonian woman”, “La marca de Vigo”, “Dieu”, uma colagem com dois olhos retirados de uma revista, “Nothing I would have expected to find there” e “Another chest”. As respostas, recebidas ao longo do ano de 1980, muitas vezes estabeleciam uma troca de trabalhos de arte-postal e informação sobre as atividades de seus remetentes.

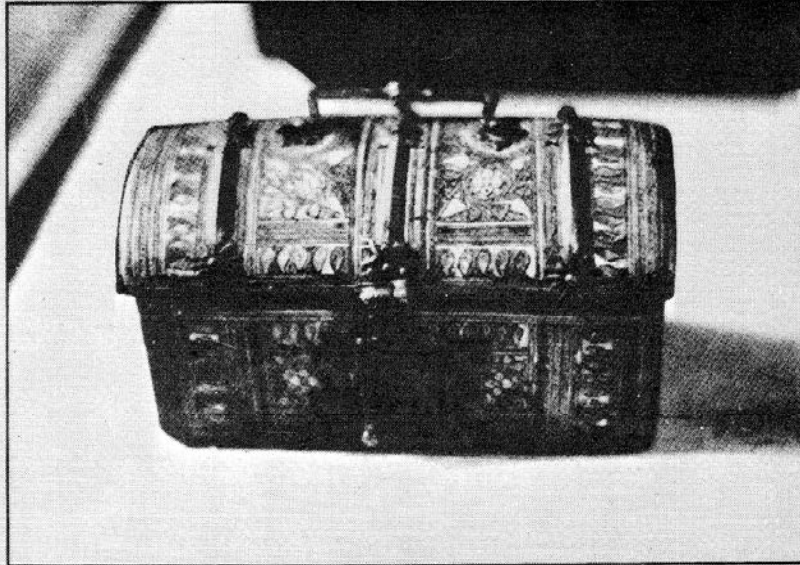
Aracy Amaral, em texto apresentado inicialmente no catálogo de uma exposição de Vera Chaves Barcellos no MAC do Paraná, em 1981, destaca o uso que a artista faz da fotografia como um instrumento, constituindo o “fio condutor da mensagem que se quer transmitir”¹³⁵. A afirmação de Amaral vai ao encontro da característica normalmente atribuída à fotografia na arte conceitual, e também repetida por Chaves Barcellos, a de registro que aponta para algo que está além da imagem, e que por isso não recebe tratamento específico. No entanto, em um trabalho como *Testartes*, esse fio se volta sobre si mesmo, não para chegar a uma afirmação tautológica que orienta as investigações conceituais da linhagem de Kosuth, mas para interrogar nossa relação com a fotografia, convocar-nos a pensar em como as imagens reverberam naqueles que as veem. A arte conceitual proposta por Kosuth¹³⁶ – tomando-o como modelo de comparação justamente pela referência que a própria artista faz a seu trabalho prático e teórico – é uma arte que investiga a natureza da própria arte, despojando-se de aspectos formais e perceptuais para favorecer a ideia ao invés da visão e das sensações que ela suscita.



63. Vera Chaves Barcellos, *Testarte VII*, 1976.

¹³⁵ AMARAL, Aracy. “Perceber como forma de criação”. In: VIGIANO, Cris (Org.). *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. – Arquivo, 1986, p.34.

¹³⁶ Ver KOSUTH, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas nos anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.



TESTARTE VIII – VERA CHAVES BARCELLOS
QUE HÁ DENTRO DESTA COFRE?
WHAT'S INSIDE THIS CHEST?

..... nothing I
..... would have
..... expected
..... to find
..... there -
.....
.....
.....
.....
.....
.....

NEW YORK, NY
-PM
13 MAR
1980

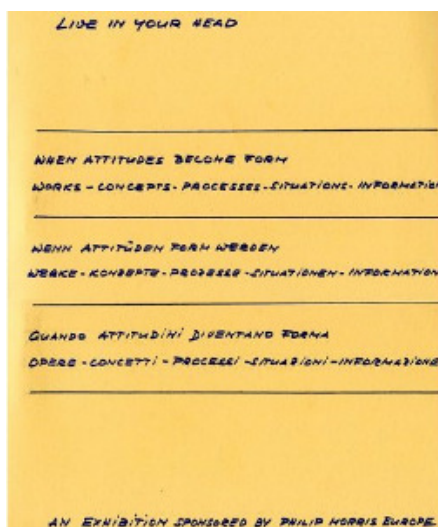
AIR

USA 21c
UNITED STATES AIR MAIL

Responda para:
Answers to:
VERA CHAVES BARCELLOS
RUA GEN. JOÃO MANOEL, 604, AP. 54
90.000 PORTO ALEGRE – RS – BRASIL

Remetente:
Sender: *Jay R. Lippard*

64. Vera Chaves Barcellos, *Testarte VIII – O Cofre*, 1979/80.



65. Catálogo da exposição *When attitudes become form*, 1969.

Na série *Testartes*, não é com uma definição de arte que Barcellos parece estar preocupada, mas com a investigação de como as pessoas podem responder às imagens. Mais do que construir uma definição de arte, a série busca ativar processos criativos em meios não necessariamente artísticos, como indica o *Testarte VII*, pensado para a aplicação em escolas. Através de sua articulação com textos, a fotografia é transformada nesses trabalhos em um "catalisador de sensações"¹³⁷, aproximando-se do mote "viva em sua mente" da exposição *When attitudes become form*, um dos marcos iniciais da história da arte conceitual.¹³⁸ 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.

Para Barcellos, o ciclo dos *Testartes*, no entanto, se completa com outro trabalho, sem a presença de texto:

Há um trabalho que eu fiz depois dos *Testartes* que é uma continuação dos *Testartes*, mas ele dispensa a palavra, que é o *Per(so)nas*. *Per(so)nas*, eu até diria, é um *Testartes* também [...]. Eu acho que ele é a grande síntese dessa questão. Eu gosto muito desse trabalho. Eu gosto muito do primeiro *Testarte* e gosto muito do *Per(so)nas*, porque eles fecham todo um ciclo de trabalhos, nesse sentido da leitura psicológica [...].¹³⁹

Per(so)nas é uma série fotográfica produzida entre 1980 e 1982, os anos seguintes ao seu último *Testarte*, que é exposta na *I Bienal de Havana*, em 1984. As imagens mostram as pernas de mulheres na rua, dos pés aos joelhos, vistas por trás, em um ângulo levemente elevado. Além dos formatos e postura, o enfoque destaca o modo como se vestem. A visão parcial dessa parte do corpo na qual pouco reparamos, no dia a dia, por estar mais longe dos olhos, serve como um gatilho para a imaginação. É difícil olhar para essas pernas sem, logo em

¹³⁷ Ver BARCELLOS, 2007, p.21.

¹³⁸ "When Attitudes Become Form – 'live in your head' – works – concepts – processes – situations – information" era o título completo da exposição realizada em 1969, em Berna e em Londres, sob a curadoria de Harald Szeemann, reunindo trabalhos de artistas como Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Mel Bochner, Victor Burgin, Walter de Maria, Jan Dibbets, Hans Hackee, Eva Hesse, Yves Klein, Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Dennis Oppenheim. Súmula disponível em <http://www.leftmatrix.com/whenattitudes.html>, último acesso em 20/03/2011.

¹³⁹ Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 175.

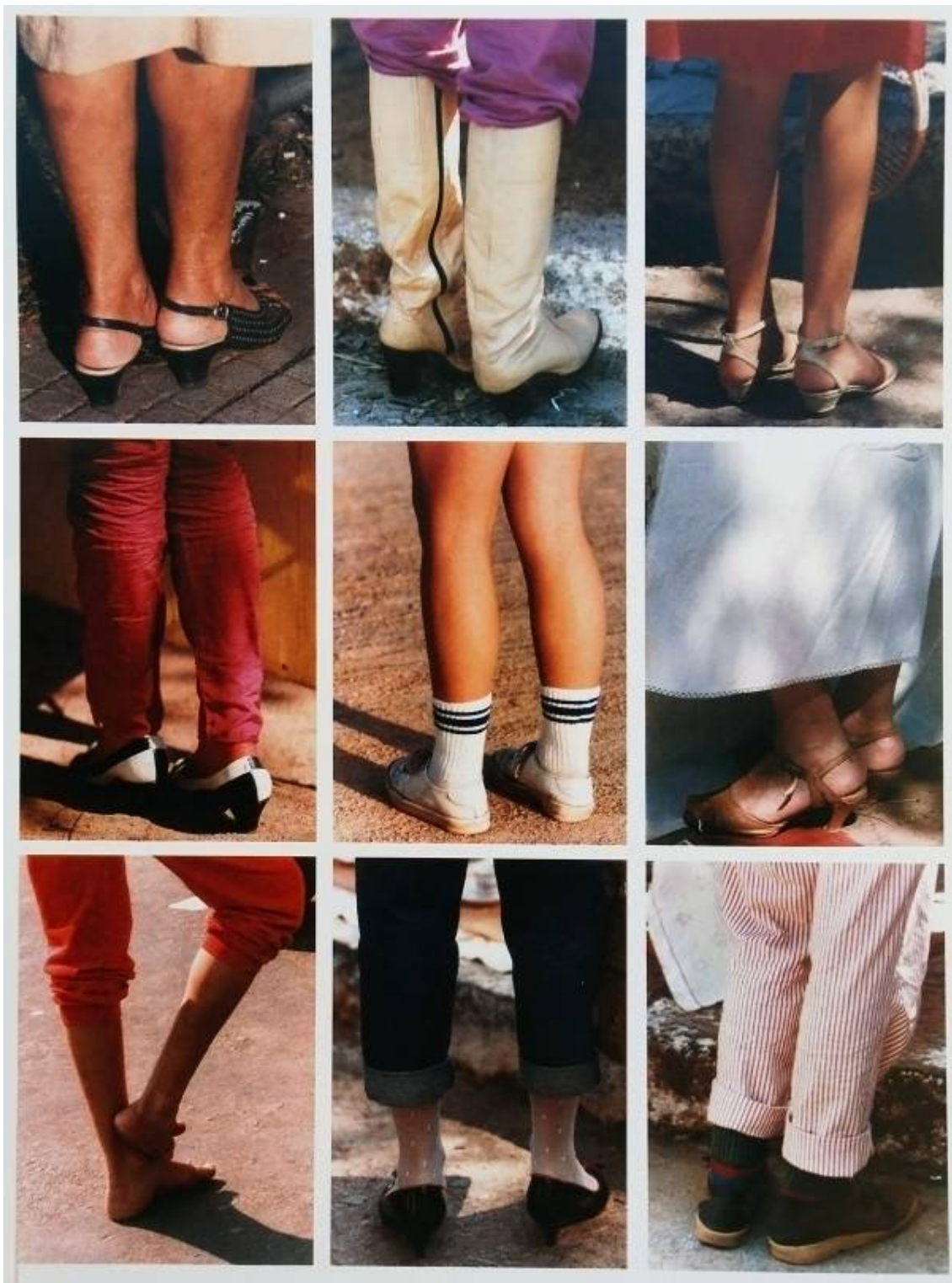
seguida, tentar imaginar como seria o resto dessas mulheres. A ideia do trabalho é apresentada através de um jogo gráfico em que as letras entre parênteses mudam seu sentido quando lidas ou ignoradas, oscilando entre as pernas – o fragmento – e as *personas* – a totalidade que pode ser imaginada. Barcellos trabalha muitas vezes com a fotografia enquanto fragmento, cuja totalidade só pode ser recomposta –ou criada – pela mente de quem vê, cabendo à artista fornecer elementos que guiem essa operação. Assim, *Per(so)nas*, mesmo sem nenhuma instrução verbal direta, também gira em torno de um exercício de recompor ou construir realidades possíveis a partir da observação de um fragmento, como no resto da série *Testartes*.

Por um tempo, *Per(so)nas* foi considerado pela artista como o nono *Testarte*. Inicialmente, as imagens incluíam pernas masculinas e femininas e vinham acompanhadas pela seguinte instrução textual: *Observe as imagens. Escolha uma delas e assinale o número. Descreva como você pensa que seja o tipo de pessoa retratada, seus traços de caráter, temperamento, etc.* A artista, no entanto, logo elimina as pernas dos homens e o texto, diferenciando o trabalho do resto da série. As imagens de pernas masculinas foram excluídas por apresentar poucos elementos para estimular a reconstrução mental de seus donos, uma vez que contêm pouca variação de vestimenta – calça e sapatos – e pouco corpo à mostra. "As personalidades dos homens são muito veladas pelas calças"¹⁴⁰, explica Barcellos. Sobre a opção de eliminar o anunciado com instruções ao espectador, a artista declara ter percebido que as imagens dispensavam as palavras, conduzindo quase que imediatamente a uma leitura psicológica a partir dos fragmentos: "tu não precisas perguntar, porque ele já traz toda uma conotação da leitura psicológica da imagem. Tu constróis toda a figura a partir das pernas, tu reconstituís até o caráter, o temperamento"¹⁴¹.

Essas duas escolhas, no entanto, acabam trazendo novas conotações para o trabalho. A opção por manter somente as pernas femininas acaba enfatizando questões de gênero e até mesmo a fetichização do corpo feminino, enquanto a retirada do texto confere ao trabalho uma maior abertura, permitindo que os espectadores tenham percepções mais particulares da obra. Ao retirar o texto, Barcellos abre mão de um controle maior sobre a leitura das imagens. Sem a instrução textual inicial, bem diretiva, o espectador não faz necessariamente a leitura psicológica daquelas imagens. O trocadilho do título é menos evidente e funciona apenas como uma pista para aqueles familiarizados com o conceito de *persona* da psicologia Jungiana. Ainda, a questão do conjunto também ganha mais força com a retirada do texto, fazendo emergir uma ideia de tipologia.

¹⁴⁰ Entrevista concedida em 11/03/2011.

¹⁴¹ Entrevista concedida em 27/11/2010. Ver anexo I, p. 175.



66. Vera Chaves Barcellos, fragmento de *Per(so)nas*, 1980-82.

Per(so)nas, por outro lado, diferencia-se também dos trabalhos da série *Testartes* por apresentar fotografias coloridas ao invés de preto e branco, talvez já anunciando novos rumos na produção da artista e uma reação às mudanças que a década de 1980 traz para a arte brasileira. No restante da série, assim como na maior parte de seus trabalhos da década de 1970, Barcellos utiliza a fotografia em preto e branco, em pequenos formatos. A solução, que pode parecer motivada por limitações técnicas ou econômicas, se trata de uma opção a fim de "evitar um excesso de sedução"¹⁴², presente também no trabalho de outros artistas do período, brasileiros ou internacionais, de filiações conceituais.

Essa obra, assim, aponta para duas transformações no trabalho de Barcellos: um recuo do texto, em especial daquele que estabelece diálogo direto com o espectador, induzindo-o a determinados exercícios de percepção, e uma concentração na imagem, que já se anuncia em *Retrato* (1975), *Epidermic Scapes* (1977) e se acentua em trabalhos seguintes, tais quais *Detalhes* e (1982-1984) e *Mãos na praia* (1986).

No início da década de 1980, a artista ainda produz outra série com o mesmo princípio de *Testartes*. Nesses trabalhos, combina fotocópias coloridas de diapositivos, a maior parte deles feita durante uma viagem a Nova York, com textos mais longos, que também procuravam uma leitura psicológica do espectador a partir de sua percepção das imagens. A série, no entanto, acaba sendo deixada para trás, permanecendo inédita até hoje. "O texto é meio literário demais, por isso não me agrada muito [...] já tinha passado o momento"¹⁴³, comenta a artista. *Você é uma planta sufocada entre paredes e vidros. O contato com o ar não lhe é permitido. Você parou de crescer. Identifique-se ou não*, dizia o texto que acompanhava a imagem de uma vigorosa planta crescendo contra um vidro, e *Concentre-se nesta imagem. Você tem duas possibilidades: ou você está fora, na luz, ou você está dentro, na penumbra. Onde está você?*, o que acompanhava uma janela.

Durante os anos 80, a produção de Barcellos responde às mudanças no cenário artístico nacional e internacional que trazem de volta a pintura e uma concepção de arte mais voltada para a expressão ou o deleite visual do que propriamente para as ideias.

No início dos anos 80, os ventos mudam no sistema da arte onde as diretrizes começam a ser traçadas pelo mercado que torna visível e reintroduz a produção pictórica, desta vez, de vários artistas europeus, principalmente italianos e alemães, e alguns norte-americanos que vinham trabalhando na pintura desde a década anterior, ou mesmo antes. As repercussões no Brasil são imediatas, onde a pintura retorna com força, e toma conta dos salões oficiais e do mercado de arte. Foi uma época dura, já que, para mim, parecia um retrocesso essa releitura do expressionismo que dominou boa parte da década de oitenta.¹⁴⁴

¹⁴² Entrevista concedida em 11/03/2011.

¹⁴³ Entrevista concedida em 11/03/2011.

¹⁴⁴ BARCELLOS, Vera Chaves. *Minha experiência com a fotografia*, (manuscrito). Porto Alegre, 2008.

A artista realiza, no período, algumas serigrafias sobre o universo feminino, partindo de fotos de família e outras imagens apropriadas. Em meados da década, Barcellos se muda para Barcelona, onde realiza trabalhos como *Origem da Abstração* e *Cadernos para Colorir I e II*, que combinam fotografia, xerox e pintura de uma maneira irônica, misturando original e cópia, numa oposição ao ideal de obra única.

Durante a década de 1990, a questão das instalações se torna mais forte no trabalho da artista, mas, mesmo nesse novo formato, a fotografia continua desempenhando um papel importante, combinada a outros elementos como placas com nomes, roupas e objetos. Muitas vezes, as imagens são repetidas com pequenas variações, fruto de interferências técnicas planejadas ou acidentais, como em *Memorial III: Dones de la Vida* (1992), *O Nadador* (1992) e *Os Nadadores* (1998). Em alguns desses trabalhos, elementos textuais continuam presentes, mas eles aparecem muito mais para ajudar a construir uma narrativa do que para se comunicar diretamente com o espectador, provocando-o a ter um posicionamento diante de uma imagem.

Há, no entanto, uma obra que Barcellos realiza no final dos anos 90 que pode ser interessante para se pensar no modo como a artista combina fotografia e texto durante os anos 70, uma vez que se estrutura a partir de obras de colegas em que a informação visual perde importância para outros tipos de sentido. Novamente, como em *Momento Vital* (1979), Barcellos trabalha apenas com textos. *O Caminho de Tirésias ou Reflexões sobre a Cegueira: um Ensaio sobre Cinco Artistas Brasileiros* (1997) é um trabalho *site-specific* que a artista faz para o evento multidisciplinar *Cegueses*, no Museu d'Art de Girona, na Espanha, combinando artes visuais, literatura e um ciclo de palestras, organizado por Glória Bosch.¹⁴⁵ Respondendo à proposta da exposição, cujo tema é a cegueira, Barcellos não apresenta nenhuma imagem, apenas textos, impressos em letras vazadas, que oferecem descrições feitas pela própria artista sobre o trabalho de cinco artistas brasileiros cujas obras têm um conteúdo não-visual marcante. Nesse trabalho, Barcellos se coloca entre a posição de espectadora e a de artista, assumindo a função de apresentar a obra de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias, Cildo Meireles e Waltercio Caldas para os visitantes da exposição.

Barcellos instala o trabalho em uma sala chamada *El mirador*, que no passado funcionava como um pombal. As aberturas por onde entravam as pombas, transformadas em janelas na configuração do prédio atual, permitem uma vista panorâmica de Girona, daí o nome da sala. Trata-se, portanto, de uma operação para cegar o mirador. A partir de seu conhecimento sobre a produção desses artistas, Barcellos elabora textos curtos que, impressos em negativo com tinta azul sobre uma espécie de lona, são colocados sobre as janelas da sala, cobrindo-as. A luz do dia que a lona veda ilumina as letras vazadas, formando um texto brilhante. Abaixo de cada janela, encontra-se uma versão em Braille para o mesmo texto. Cada janela, assim, contém

¹⁴⁵ Ver CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Vera Chaves Barcellos - Uma obra contemporânea de seu tempo*. Texto publicado originalmente em 1997 no catálogo da exposição "Panorama de Arte Brasileira 97" (MAM/SP), revisado em 2004. Disponível em <http://www.verachaves.com/ana-por.html>, último acesso em 20/03/2011.

um ou dois parágrafos, que primeiro apresentam o artista e depois descrevem alguma de suas obras nas quais a questão do dismantelamento da primazia da visão é evidente para Barcellos. A artista nos fala da produção dos anos 60 e 70 desses artistas, como *Bichos*, *Luvras sensoriais* e *Baba Antropofágica* (1973), de Clark, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés* e *Tropicália*, de Oiticica, a série *A Ilustração da arte*, *O viajante* (71) e *Disco: o espaço entre* (1971), de Dias, *Você é cego* (1972), *Anti-sonhos* (1975), e *A imagem é cega* (1982), de Caldas e *Para ser dobrado com os olhos* (1970), *Eureka – blindhotland* (1975) e *Conhecer pode ser destruir* (1976), de Meireles.



67. Vera Chaves Barcellos, *O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros*, 1997.

Para Barcellos, trabalhos como esses contribuíram para libertar a arte do domínio do olhar. "O importante era fechar os olhos, tornar-se cego para a obviedade de imagens impactantes e, livre das exigências de um universo exclusivamente retiniano, elaborar significados"¹⁴⁶, comenta a artista a respeito dessas obras. Partindo do princípio de que a obra desses artistas não se restringia à produção de objetos visíveis, Barcellos parece defender a tese de que a potência desses trabalhos não se resume a sua presença, podendo uma descrição transmitir seus princípios. Em um ensaio sobre esse trabalho, a artista afirma novamente suas motivações conceituais:

O sentido poético não está só contido na qualidade formal, mas no pensamento decorrente de uma observação que supera a mera constatação retiniana, ou pela entrada a um mundo conceitual ou perceptivo pertencente a outros sentidos como o tato, o ouvido, a sensação de peso, o gosto.¹⁴⁷

O título do trabalho esclarece com que tipo de cegueira Barcellos está lidando. Para a artista, a privação da visão pode levar à ampliação de outros sentidos, atingindo uma *cegueira visionária*, como a de Tirésias, o profeta cego de Tebas, que se abre para o oculto. Trata-se de "uma cegueira mais sábia, atenta a outras formas de leitura do universo circundante"¹⁴⁸, ela comenta.

Douglas Crimp denuncia a espécie de dormência visual que a abundância de imagens tende a provocar, partindo das idéias que Walter Benjamin apresenta em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Crimp salienta a separação entre a obra e sua tradição que o aperfeiçoamento e a popularização das técnicas de reprodução foto-mecânicas provocam. Para Crimp, nem mesmo o maior esforço de concentração poderia permitir que experimentássemos a aura de um quadro como *Mona Lisa*. Essa espécie de conhecimento prévio e fragmentário, gerado por seus milhares de reproduções, impediria que a obra fosse percebida em um encontro direto. *Mona Lisa [...] esgotou-se pelas milhares de vezes que vimos sua reprodução, e não há grau de concentração que nos devolva seu caráter único.*¹⁴⁹

O uso da imagem, na obra de Vera Chaves Barcellos, consiste em uma forma de discutir o estatuto da imagem no cotidiano. Em trabalhos como a série *Testartes* e *Atenção, processo seletivo do perceber*, as legendas das imagens atuam como uma forma de reverter a dormência visual que a profusão de imagens da vida contemporânea proporciona. As imagens são o ponto de partida a partir do qual o texto é acoplado, a fim de potencializá-las e problematizá-las. As instruções da artista constituem 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

¹⁴⁶ BARCELLOS, Vera Chaves. "O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros". *Porto Arte*, Porto Alegre, v.9, n.17, nov.1998, p.36.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁸ *Ibidem*.p. 9.

¹⁴⁹ CRIMP, Douglas. "La actividad fotográfica de la posmodernidad". In: RIBALTA (Ed.), 2004, p.153.

limites do que pode mostrar uma fotografia. O uso do texto aparece como recurso para estabelecer uma interlocução direta com seu espectador, guiando seu olhar para elementos que talvez sozinho ele não percebesse, provocando-o a pensar sobre as imagens que circulam com tanta rapidez e volume no mundo contemporâneo.

O caminho de Tirésias reafirma a convicção da artista nos princípios que motivam a transformação de sua obra durante os anos 70. Mesmo que seus recursos se sofisticem – com a incorporação de novas tecnologias de produção e de exibição de imagens, ou com a abordagem de novas problemáticas artísticas, como a da produção *site-specific* –, Barcellos continua a suspeitar do puro deleite visual, como confirma a forma irônica em que trata do retorno da pintura durante os anos 80, em trabalhos como *Cadernos para colorir* (1986-87). Em uma palestra recente, a artista assume:

Tento em meu trabalho conservar as minhas posições que me acompanham desde os anos 70, de que se por detrás de uma imagem fotográfica não existir algum conceito ou uma posição sentimental, quando falo sentimental me refiro a valores, restará muito pouco...¹⁵⁰

Através do interesse pelos processos mentais que envolvem a imagem, Vera Chaves Barcellos dá continuidade à investigação de artistas conceituais que trabalharam a partir da substituição de objetos ou ações por sua descrição textual, deixando para o espectador –leitor o trabalho de imaginar a proposição.

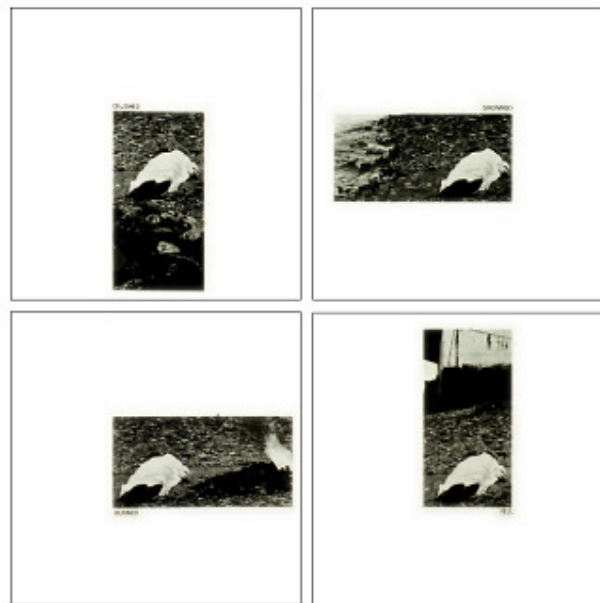
¹⁵⁰ BARCELLOS, 2008, s/p.

3. ROSÂNGELA RENNÓ:

articulações entre o visível, o legível, e o invisível

O trabalho de Rosângela Rennó foi escolhido para este estudo por sua importância dentro do cenário artístico nacional a partir da década de 90 e, também, por apresentar articulações sistemáticas entre imagens e textos. Os processos de apropriação, a construção de narrativas, o uso de arquivos, o tratamento material sofisticado da fotografia e as questões de identidade e de memória presentes em sua produção são característicos do modo como a fotografia é trabalhada na arte a partir dos anos 80. Bastante afastado das proposições analíticas e tautológicas da corrente mais linguística da arte conceitual, o trabalho de Rennó, ao investir na coleta de fotografias e de textos e em diferentes formas de combiná-los, constitui um interessante desdobramento da arte conceitual que, como já vimos, problematizou não só a natureza da arte e a da linguagem, mas o mecanismo e os usos da fotografia.

Se, por um lado, trabalhos como os de Richard Long e de Hans Haacke baseiam-se prioritariamente na capacidade da fotografia de registrar ações ou apresentar informação, convém lembrar, novamente, que, apesar de uma



68. John Hilliard - *Cause of Death* c1970

estética pobre, por vezes, a arte conceitual usou a fotografia justamente para pensar sobre a própria fotografia, seja como representação, documento ou ação cotidiana. É o caso de John Hilliard que, em *Cause of Death* (c1970), apresenta a mesma fotografia de um corpo com quatro enquadramentos e legendas diferentes – esmagado, afogado, queimado ou despencado –, cada uma indicando uma causa de morte distinta, associada ao elemento extra que as fotografias anteriores não mostravam. Através desse jogo de recortes, Hilliard problematiza o aspecto fragmentário da fotografia e a suscetibilidade de uma imagem a diferentes tipos de discursos.

A seguir, a obra de Rennó é analisada a partir de três eixos: 1. a relação com a arte brasileira dos anos 90 e com a fotografia contemporânea internacional, 2. as questões trazidas pelo fato da artista trabalhar com imagens previamente existentes, entre elas os aspectos críticos levantados por seu trabalho, e 3. as relações que estabelece entre a imagem e a palavra.

3.1 A fotografia na arte internacional dos anos 1980 e 1990

A virada para a década de 1980 é frequentemente lembrada pelo retorno da pintura ao centro do sistema das artes após as críticas ao objeto artístico acabado, autônomo e comercializável que os artistas da chamada *desmaterialização*¹⁵¹ da arte realizam. No entanto, a partir da mesma época, nota-se também uma transformação na abordagem da fotografia, tanto por parte dos artistas quanto por parte das instituições e do mercado da arte. Essa conquista de um espaço mais amplo no território das artes recebe a atenção de diferentes autores da área.

Como visto, André Rouillé identifica na arte produzida desde os anos 80 o uso da fotografia como um material. Para o autor, a partir desse momento, a imagem fotográfica alcança por si própria o estatuto de obra de arte, podendo ser exposta independentemente de qualquer outro elemento – inclusive outras fotografias –, e recebendo, da parte dos artistas, um cuidadoso trabalho técnico e estético. Conforme já mencionado, é apenas a partir desse período que o autor reconhece uma aliança definitiva entre arte e fotografia, constituindo uma prática que ele batiza de *arte-fotografia*, a qual se apoia "no emprego – assumido, plenamente dominado e, muitas vezes exclusivo – da fotografia, enquanto confere à fotografia um *status* original de material artístico"¹⁵². De acordo com Chévrier,

numerosos artistas, que assimilaram mais ou menos as investigações conceituais, reutilizaram o modelo do quadro e utilizam a fotografia, de forma muito consciente e sistemática, para produzir obras – obras autônomas- que se apresentam como quadros fotográficos. Entre os artistas que usam a fotografia estão fotógrafos, não por coincidência [...].¹⁵³

É nessa época que ganha destaque uma nova produção em fotografia, que adapta o princípio da apropriação ao universo de profusão e sofisticação das imagens da indústria de massas, espelhando em muitos aspectos a situação cultural do final do século XX. Uma nova

¹⁵¹ Termo criado pela crítica norte-americana Lucy Lippard, recusado por muitos artistas e críticos da época, mas que é utilizado aqui para caracterizar essa produção de uma maneira geral, abarcando não apenas trabalhos que não tem existência material, mas também aqueles em que o conceito vem antes da escolha dos meios e os de pouco investimento material. A própria Lippard amplia, em 1995, o sentido inicial do seu termo, ao afirmar que, para ela, *arte conceitual significa trabalhos em que a ideia é o principal e o material é secundário, leve, efêmero, barato, desprezioso e/ou desmaterializado*. LIPPARD apud GODFREY, 1998, p.14. Tradução minha.

¹⁵² ROUILLÉ, 2009, p. 335.

¹⁵³CHEVRIER, 2006, p. 150. Tradução minha.

geração de produtores ou gerenciadores de imagens, entre eles Cindy Sherman, Richard Prince e Sherrie Levine, começa a trabalhar com a fotografia de uma maneira bastante diferente



69. Sherrie Levine, *After walker Evans: 2*, 1981.

daquela dos artistas que a usam durante os anos 60 e início dos 70. Essa produção em fotografia, identificada com vários aspectos da pós-modernidade, apresenta como característica essencial a consciência, como aponta Grundenberg, de que a cultura do final do milênio era tanto baseada quanto dirigida à câmera. Para artistas como Louise Lawler, "o significado das imagens é sempre uma questão de contexto, especialmente sua relação com outras imagens"¹⁵⁴.

A apropriação marca o trabalho de artistas que operam com diferentes meios, não se restringindo ao universo da fotografia.¹⁵⁵ O símbolo maior dessa arte de apropriação, no entanto, é provavelmente Sherrie Levine. Levine torna-se



70. Louise Lawler, *Monogram - Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremain, New York City*, 1984.

conhecida, no início da década de 1980, ao realizar uma série de fotografias de fotografias, registrando, através de livros e catálogos de arte, obras referenciais da história da fotografia como as imagens de Walker Evans e Edward Weston. Nesses trabalhos, Levine exhibe exatamente as mesmas imagens que tornaram esses fotógrafos conhecidos, sem acrescentar nem tirar nada, alterando apenas os dados que constavam em sua etiqueta. Levine apresenta-se como a autora e muda os títulos das obras para *After Walkers Evans* ou *After Edward Weston*, expressão que pode ser traduzida como "ao estilo de", "citando", ou simplesmente "depois de". O procedimento da artista coloca em xeque as ideias de original e autoria que a própria fotografia havia estremecido na época de seu surgimento, embaralhando ainda mais os já difusos conceitos de

autor, obra e cópia em plena pós-modernidade. Ironicamente, seus *Levines originais*¹⁵⁶, em dado momento, chegaram a ser vendidos a valores mais altos que as fotografias *vintage*¹⁵⁷ de Evans.

¹⁵⁴ GRUNDENBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography since 1974*. New York: Aperture, 1999, p. 12. Tradução minha.

¹⁵⁵ Ver BUCHLOCH, Benjamin. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Ed.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

¹⁵⁶ WOODWARD, Richard. "On Artificial Rarity and Fakeness". *The New York Times*, New York, 23 de abril, 2000.

¹⁵⁷ O conceito de fotografia *vintage* é criado nos anos 70 para atender às demandas do mercado e estabelecer, em um meio que possibilita infinitas cópias, como a fotografia, a noção de raridade. Assim, a partir da data e da assinatura de

A operação da artista, embora muito simples, é paradoxal, pois anula ao mesmo tempo em que reforça a autoria.

Além da questão da apropriação – que traz para arte do período elementos da publicidade e da indústria do entretenimento, ao mesmo tempo em que desafia os valores de autoria e originalidade –, a fotografia da década de 1980 e 1990 é marcada pelos grandes formatos e pelas cenas cuidadosamente montadas que questionam a ideia de *instante decisivo*¹⁵⁸ da fotografia tradicional. Como visto anteriormente, essa fotografia produzida para ser um objeto de arte é caracterizada, por Jean-François Chévrier, como *fotografia tableau*, por trazer de volta à arte, através da fotografia, a questão da representação, da composição e do quadro autônomo.

Para David Mellor, a passagem da abordagem despojada da fotografia, característica da arte dos anos 70, para o tratamento formal sofisticado que ela recebe na década seguinte é "descrita por vezes como a chegada do 'conceitualismo de segunda geração'". Para o autor, a mudança é marcada pela "re-legitimação de prazeres visuais antigos que haviam sido estigmatizados durante o alto modernismo"¹⁵⁹. Mellor levanta ainda a hipótese de que essa volta à sofisticação na produção de imagens artísticas, empregando grandes formatos e novas técnicas de ampliação e impressão, seja também uma resposta ao processo paralelo de sofisticação pelo qual passa a indústria do entretenimento e, conseqüentemente, uma resposta às mudanças na visualidade da população em geral. A preferência de um artista como Jeff Wall pelo formato *backlight* pode indicar a permeabilidade da arte a valores e procedimentos da publicidade após o modernismo. Se esse processo teve início com a *pop art*, é nos anos 80 que ele foi definitivamente efetivado, após uma época em que, conforme nos aponta Grundenberg:

A pintura estava acabada, e tudo que restava para fazer era ou minimalismo (que ninguém gostava muito de olhar) ou conceitualismo (que ninguém podia olhar) [...]. A decoração e a representação estavam fora, o apelo visual era suspeito e o apelo emocional era visto como meloso.¹⁶⁰

Durante os anos 90, em uma época em que a fotografia já goza de um espaço privilegiado entre as instituições e os processos artísticos, os artistas do fim do milênio encontram diferentes caminhos para trabalhar, muitos deles passando pela imagem fotográfica.

fotografias, o mercado da arte dá preferência às primeiras imagens que um fotógrafo extrai de seu negativo, sob a justificativa de que essas fotografias estariam mais próximas de sua concepção durante o momento em que a fotografou, mesmo que suas cópias posteriores sejam de melhor qualidade. Ver WOODWARD, 2000.

¹⁵⁸ O conceito de instante decisivo é apresentado por Cartier-Bresson, pela primeira vez, no livro *Images à la sauvette*. Paris: Verve, 1952. Ver BRESSON, Henri Cartier. "El instante decisivo". In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.221-236. Sobre a crítica que esse conceito sofre em práticas artísticas atuais, ver BAQUÉ, Dominique. "Desconstrucción del paradigma del instante decisivo". In: _____. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

¹⁵⁹ MELLOR, David. "Media haunted humans: Cindy Sherman, Richard Prince, John Stezaker". In: EVANS, David (Ed.). *Appropriation: Documents of Contemporary Arts*. London: Whitechapel Gallery, 2009, p.99. Tradução minha.

¹⁶⁰ GRUNDENBERG, 1999. p. 4. Tradução minha.

Após uma década em que a fotografia se aproximou da pintura, da encenação, do pastiche, das técnicas da publicidade e das citações da história da arte, algumas práticas valorizam as propriedades descritivas da fotografia e a ideia do neutro em imagens monumentais, que rendem o reconhecimento a figuras como Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky e Candida Höfer. Alguns autores apontam ainda um número considerável de trabalhos de arte contemporânea nos quais o uso da fotografia aparece vinculado a aspectos documentais, indicando talvez a efetivação dessa reconciliação da arte com a descrição, em especial com a representação fotográfica e com sua capacidade de remeter ao mundo que compartilhamos. Esse movimento reage tanto à pintura de cunho expressivo ou trabalho artesanal, quanto à fotografia pós-moderna. Assim como a década de 1980 assistiu ao retorno da figuração na pintura, a década de 1990 observa o retorno do documental na fotografia, consagrando o trabalho de artistas que já estavam em atuação alguns anos antes.

Por um lado, a aceitação das características miméticas da fotografia remete, como já visto, à abordagem que artistas da arte conceitual e de demais práticas desmaterializadas fizeram do meio, usando-a como instrumento de constatação, inventário e registro de ações. As implicações desse desejo de documentar e compartilhar, nos anos 90, no entanto, produzem obras que se diferenciam tanto da tradição da fotografia artística documental e de sua ligação com a fotorreportagem, quanto das experiências conceituais. Em vez de registrar diretamente eventos e conflitos, em busca de imagens contundentemente dramáticas, esses trabalhos tratam, na maior parte dos casos, de tentativas de encontrar a melhor forma de dar visibilidade a questões humanitárias.

Allan Sekulla, um dos exemplos usados por Poivert para caracterizar essa nova abordagem da fotografia documental durante os anos 90, identifica, na arte contemporânea, um pequeno grupo de agentes que desenvolvem uma prática de ordem social, a partir da abordagem da vida das pessoas. Esses artistas trabalham, na maioria das vezes, com fotografia e vídeo, explorando, ao mesmo tempo, recursos de linguagem, escritos ou orais. Sekulla fala de "uma arte representativa, uma arte que se refere a algo além de si própria"¹⁶¹, opondo, claramente, esses artistas aos valores da arte moderna. A fotografia e o vídeo aparecem, assim, como uma forma de retomada do poder da representação, permitindo trazer novamente para a arte assuntos e problemas da experiência humana de forma mais ampla, e não apenas aqueles que se restringem a questões internas ao campo da arte.

Sekulla critica a tradição da fotografia documental, que acumula provas, mas acaba contribuindo muito "com o espetáculo, a excitação da retina, o voyeurismo, o terror, a inveja e a nostalgia, e pouco para a compreensão crítica do mundo social"¹⁶². O artista aponta para a

¹⁶¹ SEKULLA, Allan. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación". In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.39. Tradução minha.

¹⁶² *Ibidem*, p.41. Tradução minha.

necessidade de reavaliar os sucessos e fracassos, os méritos e as fraquezas da tradição documental estadunidense dos anos 40, abrindo o caminho para uma arte que fomente o diálogo ao invés de produzir "afirmações acríticas e pseudopolíticas"¹⁶³. As críticas de Sekulla são ecoadas por Martha Rosler, artista em atividade ainda nos anos 60. Rosler, para quem a caridade é um argumento a favor da conservação da riqueza, critica principalmente a ineficácia do gênero documental do pós-guerra em promover mudanças efetivas. Para Rosler, esse tipo de fotografia produz informação sobre os mais pobres para uma elite, apresentando a miséria como um acidente, sem precisar número ou identidade das vítimas ou responsáveis. "O documental, tal como o conhecemos, transmite (velha) informação sobre um grupo de gente sem poder a outro grupo considerado socialmente poderoso. [...] Mas que batalhas políticas foram empreendidas e vencidas por alguém a custa de outro?"¹⁶⁴, pergunta a artista.



71. Sophie Ristelhueber, *Fait No 46*, 1992.



72. Sophie Ristelhueber, *Every One # 8*, 1994.

Mas não é apenas a prática da fotografia documental que se encontra em crise. Para Rouillé, a própria noção de documento, no mundo contemporâneo, confronta-se com um problema: "a ausência de uma realidade e de um futuro em que se pudesse acreditar"¹⁶⁵. Como alternativa, cita o trabalho de Sophie Ristelhueber que, se, em *Fait* (1992), registra as marcas deixadas pelos bombardeios da Guerra do Golfo na topografia do deserto do Kuwait, em *Every One* (1994), reflete sobre a violência de guerras civis como as de Ruanda e da Bósnia, através de grandes ampliações de fotografias em *close* de cicatrizes e de ferimentos suturados que registram os pacientes de um hospital em Paris. Para Rouillé, a passagem de um registro direto da violência para a criação de estratégias de representação marca tanto "um respeito aos

¹⁶³ SEKULLA, 2004, p.42. Tradução minha.

¹⁶⁴ ROSLER, Martha. "Dentro, alrededor y otras reflexiones: sobre la fotografía documental". In: RIBALTA (Ed.), 2004, p.75. Tradução minha.

¹⁶⁵ ROUILLÉ, 2009, p. 368.

procedimentos técnicos da fotografia" quanto a "recusa às práticas da reportagem"¹⁶⁶ em seu sentido tradicional.

Outro autor que identifica uma nova abordagem da fotografia documental na arte dos anos 90 é Michel Poivert. Para ele, no início da década, a noção de documento ressurgiu, na fotografia, como uma garantia antiespetacular que seria desenvolvida ao longo dos anos seguintes, trazendo de volta valores tradicionalmente ligados à arte, como a informação. Para Poivert, trabalhos como *Truth or Consequences* (2001), do fotógrafo inglês Nick Waplington, aquele realizado pelo francês Jean-Luc Moulène durante uma estada em Berlim, em 1999, ou ainda o do norte-americano Allan Sekulla são exemplos de poéticas que refletem um interesse internacional em refletir sobre a fotografia documental, questionando-a tanto em termos estéticos quanto políticos. Poivert acredita que, por combinar "humildade" e "distância refletida", o documento "é uma resposta ao mundo das imagens dentro do próprio terreno das imagens, talvez o único meio de se opor ao reino pouco solidário do espetáculo"¹⁶⁷. Ele destaca seu caráter utópico, ao mesmo tempo em que reconhece sua fetichização no discurso da crítica de arte. Para Poivert, a potência da ideia de documento, na arte dos anos 2000, está na síntese improvável de representação e de informação que a forma oferece. Há um enraizamento dessa fotografia tanto na história da arte quanto na história da fotografia que contradiz a primeira impressão de uma imagem sem valor estético ou ambições artísticas. O autor, no entanto, rejeita classificar esse interesse como um "estilo" da fotografia contemporânea, preferindo referir-se a ele como "forma documental"¹⁶⁸.

O documental não significa, necessariamente, uma imagem que pretende ser absolutamente fiel ao real, como aponta o artista Allan Sekulla. A construção de um documento social-crítico pode usar a ficção como estratégia, como faz Ristelhueber. Trata-se, mais do que registrar com fidelidade alguma situação, de buscar uma capacidade de comunicá-la com eficiência ou, ainda, de despertar uma posição crítica em seu interlocutor. "A verdade social é algo mais que uma questão de estilo convincente", afirma Sekulla, lembrando as fotomontagens de John Heartfield, em que a "construção passa a ser uma forma de desconstrução crítica".¹⁶⁹

Para Charlotte Cotton,¹⁷⁰ a abordagem contemporânea da fotografia preocupada em documentar acontecimentos e situações sociais se dá em contraposição às características da fotografia de reportagem, operando um desaceleramento ao evitar registrar a ação em desenvolvimento e abordá-la, com menos estardalhaço, após o seu clímax. Desse modo, os fotógrafos que a autora cita não registram os acontecimentos se desenrolando, mas as suas consequências. Podem usar equipamentos maiores e mais lentos, capazes de proporcionar imagens de maior qualidade, voltar várias vezes ao mesmo lugar para acompanhar a história

¹⁶⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 405.

¹⁶⁷ POIVERT, 2002, p. 140. Tradução minha.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 155.

¹⁶⁹ SEKULLA, 2004, p. 42. Tradução minha.

¹⁷⁰ COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

que se desenvolve a partir daquele ponto e estabelecer uma relação mais complexa com as pessoas ou os lugares que vão fotografar. Trata-se de uma fotografia que se centra muito mais nos vestígios, como fazem Sophie Ristelhueber, Anthony Haughey e Paul Seawright, ou em pessoas, procurando mostrar os efeitos desses acontecimentos, em uma tentativa de evitar o sofrimento de suas vítimas em prol de um apelo sentimental e sensacionalista das imagens. Para Cotton, há uma intenção, por parte dos representantes dessa nova abordagem da fotografia de cunho documental, de romper a relação de poder entre fotógrafo e fotografado, uma preocupação em produzir formas de registro mais éticas e antiespetaculares.



73. Anthony Haughey, *Cartuchos de armas*, S. Armagh, Irlanda do Norte, 2004



74. Paul Seawright, *Coluna*, 2002.



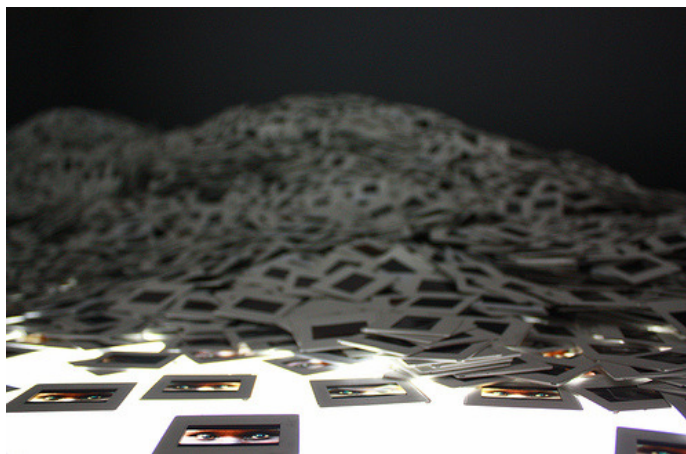
75. Fazal Sheik, *Qurban Gul segurando uma fotografia de seu filho Mula Awaz*, acampamento de refugiados afegãos, Khairabad, norte do Paquistão, 1997.

Esse desejo de dar voz aos retratados, muitas vezes, passa pelo uso de legendas que os contextualizam ou fixam fragmentos de seu próprio discurso, como afirma a autora. O uso da legenda como instrumento de apresentação de detalhes que humanizam quem é fotografado marca o trabalho do norte-americano Fazal Sheik, que se dedica à documentação de pessoas marginalizadas para trazer à tona uma melhor compreensão de suas situações específicas. Para isso, Sheik, além de acompanhar por um longo período a vida nas comunidades que registra, também trabalha em conjunto com associações de

direitos humanos. Em *The Victor Weeps* (1998), Sheik realiza um estudo sobre refugiados afegãos vivendo no norte do Paquistão. Dois anos de visita à área geraram um livro que apresenta mapas, informação social e análise política da situação, juntamente com os retratos de seus habitantes. Cada retrato é acompanhado pela história pessoal de seu modelo, e o lucro proveniente da venda do referido livro é destinado a comunidades da região. Em *Moksha* (2002), Sheik se dedica a Vrindavam, cidade indiana para onde as viúvas se dirigem ou são mandadas após perderem seu lugar social com a morte do marido. Os retratos da série também acompanham textos, os quais explicam as razões que levaram essas mulheres à busca de abrigo na cidade.¹⁷¹

A estratégia de combinar textos e fotografias em busca de uma forma de documentação e de comunicação mais efetiva também marca alguns trabalhos de Alfredo Jaar, artista chileno que, entre 1994 e 2000, procurou formas de abordar a guerra civil de Ruanda através da arte. O projeto resultou em 21 trabalhos, nenhum deles apresentando fotografias que registrassem diretamente o ocorrido. Todos fracassaram, em sua opinião, como representações do que ele viu em Ruanda.¹⁷²

Em *The eyes of Gutete Emerita* (1996), antes que o espectador possa chegar ao centro da instalação, ele é confrontado com os fatos envolvendo a tragédia de uma ruandense da minoria Tútsi. A história de Gutete, que sobrevive a um massacre após testemunhar a morte de seu marido e filhos, é apresentada através de uma longa linha de



76. Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita*, 1996.

texto, iluminada por trás. Ao fim do corredor, depois das palavras, temos acesso ao outro lado da sala. Uma grande mesa de luz está coberta por uma montanha de slides (mais precisamente, um milhão, número que corresponde ao saldo de mortos estimado no conflito). Todos esses *slides* mostram a mesma fotografia dos olhos de Emerita. Algumas lupas estão posicionadas na mesma mesa, para que o público se debruce sobre a imagem e examine esses olhos milímetro por milímetro. Para o artista, à medida que nossos olhos se aproximam dos de Gutete, a

¹⁷¹ Ver MARIEN, Mary Warner. "Survival Tactics: The Work of Fazal Sheikh". In: *Deutsche Börse Photography Prize 2008*, (catálogo). London: The Photographers' Gallery, 2008.

¹⁷² JAAR, Alfredo. *The Rwanda Project: an interview to Art21*. Disponível em <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html>, último acesso em 18/11/2010.

distância imposta pelo modo como a mídia abordou Ruanda rui.¹⁷³ Jaar aposta, assim, na estratégia de uma aproximação pessoal, até mesmo física, como porta de acesso ao espectador, procurando compensar o fracasso das imagens divulgadas pelos meios de comunicação em sensibilizar o seu público. Nesse trabalho, assim como em outros de Jaar, a disjunção entre a informação à qual o texto dá acesso e aquilo que a fotografia pode mostrar é usada para interromper a lógica usual em que as imagens são vistas.

Tanto essas novas abordagens da fotografia documental que emergem durante os anos 90 quanto a fotografia que incorpora elementos de linguagens como o cinema e a publicidade a partir dos anos 80 apontam para uma imagem fotográfica permeada pelo texto, que aparece ou como elemento visível nas obras, ou através das questões narrativas implicadas nas imagens. A fotografia pontua diferentes práticas artísticas como meio de abordar a experiência humana, dos problemas sociais às narrativas íntimas, das novas formas de visualidade e comunicação à ficionalização do cotidiano. Os usos da fotografia na arte contemporânea recente, mesmo que através de meios mais sofisticados e posturas menos críticas em relação ao sistema das artes, continuam marcados, muitas vezes, pela abertura às questões da vida cotidiana que marcou parte da produção conceitual.

3.2 Aspectos do cenário brasileiro

Rosângela Rennó é uma artista de grande destaque na produção contemporânea nacional, em trabalho contínuo desde o final da década de 1980. Formada em arquitetura, pela Universidade Federal de Minas Gerais, e em artes plásticas, pela Escola Guignard, a artista destaca-se por assumir a condição de artista-pesquisador ao se doutorar pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1997). Em seu trabalho, Rosângela Rennó desenvolve uma poética fortemente marcada pela imagem sem, no entanto, praticamente *cometer*¹⁷⁴ foto alguma, e concentra-se, como Vera Chaves Barcellos, no modo como nos relacionamos com as fotografias.

O início da carreira de Rosângela Rennó se dá em meados da década de 1980, em uma cena marcada principalmente por um interesse renovado pela pintura. A exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada em 1984 no Parque Lage, no Rio de Janeiro, é um exemplo do desejo de trazer à tona uma produção jovem e efervescente, capaz de apontar novos rumos para a arte do país, o qual passava por um processo de redemocratização desde a abertura política de 1979. Essa retomada da pintura se contrapõe, em muitos pontos, à produção da

¹⁷³ LEVI-STRAUS, David. "A Sea of Grieffs is not a Proscenium". In: *Alfredo Jaar. Let There Be Light. The Rwanda project 1994-1998*, (catálogo). Barcelona: ACTAR, Centre d'Art Santa Monica, 1998.

¹⁷⁴ Expressão usada pela artista ao assumir, na palestra *O Arquivo Universal*, ministrada durante o 4º FestfotoPoa (Porto Alegre, 22 de abril de 2010), que no trabalho *A última foto* (2006) havia uma fotografia sua entre as dos artistas convidados a participar do projeto.

década anterior que criticava o objeto de arte como mercadoria elitista convencional, como acontece em trabalhos de Barcellos, Paulo Bruscky e Artur Barrio, a qual assumiu, em diversos momentos, uma postura comprometida com a promoção de transformações no contexto local. Dois textos de Frederico Morais, escritos em um intervalo de 14 anos, transparecem as transformações pelas quais passa o cenário artístico brasileiro na segunda metade do século XX. No primeiro, publicado em abril de 1970, um pouco antes das atividades de *Do corpo à terra*, evento de *Arte Guerrilha*¹⁷⁵ organizado por Morais no Parque Municipal de Belo Horizonte, o crítico proclamava o fim da arte tradicional, defendendo uma abertura para a experimentação e para as vivências.

Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. O caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura ou o pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou o chão, e, como consequência, o museu e a galeria.¹⁷⁶

Já no segundo, ao comentar a nova pintura que surgia na década de 1980, Morais defende o frescor e a exuberância dos jovens artistas que gozavam de uma liberdade recém-adquirida.

[a nova pintura] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. Um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação do gestual e da cor, quase um neo-informalismo ou neo-figurativismo. [...] os jovens artistas de hoje descrevem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado [...] apesar da ênfase que se dá à pintura, todas as categorias se mesclam, e o jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências.¹⁷⁷

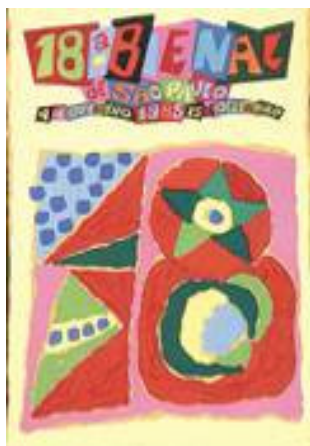
A mudança na posição de Morais é tomada como exemplo, aqui, não para apontar contradições em seu pensamento, mas para sinalizar as mudanças de rumos no circuito de arte brasileiro. A década de 1980 se caracteriza, tanto no âmbito internacional quanto no nacional, como um período de reação aos processos de antiarte e de desmaterialização iniciados em meados dos anos 60 e radicalizados no início da década de 1970. Em âmbito internacional, ao

¹⁷⁵ Ver RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

¹⁷⁶ MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.169. Texto publicado originalmente na *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970.

¹⁷⁷ MORAIS, Frederico. “Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você”. In: BASBAUM, 2001, p. 225-227. Texto publicado originalmente no catálogo oficial da exposição *Como vai você Geração 80*, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1984.

mesmo tempo em que se destacam manifestações como o neoexpressionismo alemão e a pintura da transvanguarda italiana,¹⁷⁸ a fotografia também é bastante utilizada para essa espécie de retorno à forma, ao mesmo tempo em que incorpora avanços tecnológicos e questões da cultura visual do período. No Brasil, no entanto, percebe-se um acento muito forte na pintura, muitas vezes em detrimento de outras práticas, em especial em situações mais voltadas para questões de mercado. Um dos momentos mais marcantes desse retorno nacional à pintura ocorre durante a 18ª Bienal de São Paulo, com a exposição *A Grande Tela*. A mostra, concebida por Sheila Leirner, apresentava um grande corredor de quadros de grandes dimensões, colocados lado a lado, sugerindo uma pintura interminável. Comentando sobre o ambiente da época, a crítica comenta: "a pintura renascia de todas as maneiras, os seus filhotes cresciam como cogumelos, chegavam às centenas e se acumulavam de uma forma assustadora no pavilhão da Bienal. Muitos deles com a tinta ainda fresca"¹⁷⁹. Tamanha proliferação, para Leirner, impossibilitava uma visão individual das obras, sugerindo, ao invés disso, uma abordagem coletiva.



77. Cartaz da 18ª Bienal de São Paulo, 1985.



78. Vista da mostra "A grande tela", 1985.

É nesse âmbito de um circuito artístico nacional movimentado principalmente pelas questões da pintura que Rosângela Rennó começa a produzir, já com um interesse em desenvolver uma prática artística através da fotografia. Na época, Rennó ainda morava em Belo Horizonte, onde cursava a Escola Guignard. A artista destaca um início de carreira ainda em posição bastante isolada, especialmente no período de formação em Minas Gerais.

¹⁷⁸ Ver DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

¹⁷⁹ LEIRNER, Sheila. *Entrevistas: 27ª Bienal de São Paulo*. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>, último acesso em 20/03/2011.

Comecei na década de 80, uma década em que era muito difícil se ter informação [...] a dificuldade de obter literatura, principalmente em Belo Horizonte, era grande. [...] eu só fui conhecer referência, não da arte conceitual, mas de tudo que se fazia parecido com meu trabalho, na década de 80, nos Estados Unidos, depois que eu já estava trabalhando. As pessoas olhavam meu trabalho e pensavam: ah, isso é muito parecido com fulano... Você está fazendo fotografia igualzinho à Sandy Skoglund, ou a turma da *staged photography*. [...] Aí fui me dando conta que eu não estava isolada no mundo, eu estava fazendo coisas iguaizinhas ao que se estava fazendo fora, eu só não estava sabendo. [...] Mas era um território que pouca gente conhecia. A crítica de arte no Brasil não estava informada sobre o que estava acontecendo lá fora. A crítica de arte estava atrelada a uma questão de pintura nessa época.¹⁸⁰

Talvez a sua maneira de abordar a fotografia seja mais fruto de observações sobre o papel das imagens e o ciclo que elas cumprem nas esferas da vida cotidiana do que uma interlocução com essa fotografia que galgava, rapidamente, um lugar central no sistema das artes internacional. A afirmação da artista, no entanto, pode ser relativizada pelos dados que Herkenhoff apresenta sobre a fotografia no circuito da arte brasileira. Ainda em relação à década de 1970, o autor destaca o trabalho de Iole de Freitas, Carlos Vergara, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Boris Kossoy, Emil Forman e Essila Burello Paraíso, e as exposições *Foto Linguagem*¹⁸¹ e *Vanguarda Internacional*¹⁸², que levam para o Rio de Janeiro, em 1973, nomes importantes da nova fotografia que toma conta do cenário internacional.

No início dos anos 90, já morando no Rio de Janeiro, Rennó participa de um grupo formado por artistas residentes na cidade, o *Visorama*, o qual tem, entre seus integrantes, além de Rennó, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Ricardo Basbaum, e Valeska Soares.¹⁸³ O grupo promove, entre 1988 e 1995, exposições e debates envolvendo questões relativas à arte contemporânea. Para Doctors, a ação do Visorama, no Rio de Janeiro, desdobra, de certa forma, a atuação de um grupo de artistas um pouco anterior, *A Moreninha*¹⁸⁴, e abre uma possibilidade de escolha em relação à pintura gestual e expansiva da Geração 80, dando caminho para uma arte que ele identifica como *afetiva/conceitual*¹⁸⁵.

Assim, no final da década de 80, mesmo com essa grande atenção aos jovens artistas que se lançavam à pintura, começa a emergir, também, uma nova produção que aliava rigor

¹⁸⁰ Conforme entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II, p. 196.

¹⁸¹ Organizada por Iole de Freitas, no MAM-RJ, inclui trabalhos de Bernd e Hilla Becher, Christian Boltanski, Duane Michals, William Wegman e Annette Messager. Ver HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente". In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*, (catálogo). São Paulo: Edusp, 1997.

¹⁸² Mostra da coleção Thomas e Myriam Cohn na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, que inclui novamente os Becher, Wegman e Michals. Ver HERKENHOFF, 1997.

¹⁸³ Ver <http://www.proyectotrama.org/00/trama/ENGLISH/2000-2004/MANAG-I/basbaum.html>, último acesso em 10/03/2011.

¹⁸⁴ *A Moreninha* foi um grupo de *agentes visuais* que se aproximaram no Rio de Janeiro, em 1987, a partir de um passeio à Praia da Moreninha, na Ilha de Paquetá. Entre os envolvidos estavam Márcia Ramos, Mário Doctors, Ricardo Basbaum, Jorge Barrão e Alexandre da Costa. Ver BASBAUM, Ricardo. "Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde". *O Carioca*, Rio de Janeiro, n.5, dez. 1998. Disponível em http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/cerebro_cremoso.pdf, último acesso em 20/03/2011; e _____. *A Moreninha: documentos - 1987/88*. Disponível em http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf, último acesso em 4/03/2011.

¹⁸⁵ Ver DOCTORS, Marcio (Org.). *Passagem secreta: Brígida Baltar*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

conceitual a uma forma sofisticada, sem privilegiar um meio específico. De maneira geral, uma das características que marca a arte brasileira dos anos 90 – por mais complicado que seja estabelecer linhas gerais para uma produção que se diversifica e pulveriza a partir do fim das grandes narrativas da história da arte – percebe-se que sua produção concilia o formal e o conceitual, apontando talvez para uma síntese entre estes que pareciam ser dois extremos. Conforme comenta Canton:

Ao mesmo tempo em que uma nova sensibilidade é instaurada, incitando uma preocupação conceitual, pessoal e intimista, preocupada com narrativa, mensagem e sentido, uma herança modernista, que busca o entendimento e o controle de aspectos formais sofisticados não foi rejeitada pelos artistas da geração 90/2000.¹⁸⁶

Artistas como Efraim Almeida, Patrícia Franca e Rivane Neuenschwander, lembrados por Canton, ou Brígida Baltar e Laura Vinci se destacam, na década de 1990, por associar um rigor formal à abordagem de questões relativas à esfera íntima, procurando caminhos de inserção sensível e afetiva ao fluxo da vida contemporânea. Para Canton, "os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e banalidade". Há uma busca de sentido que procura compreender a realidade, incluindo tanto seus aspectos coletivos quanto individuais, sem dividir territórios entre a esfera da arte e a esfera da vida cotidiana. "A Geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador para nele incitar algum tipo de postura diante do mundo e da vida"¹⁸⁷. As linhas de atuação, no entanto, são múltiplas – ações silenciosas registradas em vídeo, fotografias que abordam o universo doméstico, a observação de processos naturais, a experiência do corpo e seus tabus, ações no tecido urbano, o contato com o outro –, sem a eleição de um meio específico.

É junto dessa produção que Rennó tem seu trabalho reconhecido, diferenciando-se dos seus companheiros de geração por um foco mais delimitado nas relações entre fotografia e memória coletiva, mas compartilhando com estes a combinação entre consistência conceitual e elaboração formal. Ao mesmo tempo, o trabalho de Rennó também se desenvolve em um momento em que a fotografia assume um papel de protagonista no circuito artístico internacional, após passar por mudanças significativas entre as décadas de 1980 e 1990.

Por um lado, podemos ver o trabalho de Rosângela Rennó como fruto desse novo espaço conquistado pela fotografia na arte, a partir dos anos 80, através do trabalho desses artistas que lhe devolvem o estatuto de objeto artístico independente. Há, no entanto, um desajuste entre a categoria *tableau*, que Chévrier identifica e conceitua, e alguns aspectos importantes do trabalho da artista. Rennó sempre trabalha com fotografias, mas muitas vezes o

¹⁸⁶ CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 80.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 31.

faz operando em espacializações mais amplas das imagens, através de objetos ou instalações. Poucos trabalhos da artista apresentam uma imagem isolada que funcione sem a interlocução com elementos textuais, com outras imagens, ou ainda com objetos. Rennó opera através da construção de um contexto, diferente do original, para as imagens que recolhe. A artista comenta a importância que o funcionamento das imagens tem em conjunto para seu trabalho, tanto como material quanto como questão artística:

A partir de 1993 venho trabalhando mais com a idéia de arquivo de imagens, levando em conta por que e como as pessoas ou instituições as organizam e depois as descartam. Isso tem sido mais sedutor para mim do que propriamente uma imagem em particular. Para mim, o volume, o conjunto, fala mais sobre questões complexas do que uma imagem isolada.¹⁸⁸

Na *Série Vermelha (militares)*, temos um caso em que a artista trabalha apenas com fotografias. Impressas em papel de grande formato, as imagens apropriadas são praticamente transformadas em pinturas monocromáticas que só se revelam fotografias quando observadas com mais cuidado. O trabalho aproxima-se da pintura tanto pelo uso da cor quanto pelo grande formato – cada foto tem 185x105cm –, mas se opõe à concepção de *fotografia tableau* que Chévrier conceitua em dois sentidos. Primeiro, porque as fotografias funcionam em conjunto. O impacto das imagens que apresentam homens e, até mesmo, meninos posando orgulhosamente com seus uniformes militares em cenários amenos, tingidas de vermelho, se dá muito pela repetição, daí a apresentação usual em formato de série.¹⁸⁹ Segundo, porque a *fotografia tableau* retoma a ideia de quadro na fotografia, através de uma estética puramente fotográfica. A referência à pintura se dá nos planos da dimensão, no trabalho de composição e também na abertura à contemplação, mas não no uso de procedimentos pictóricos. Artistas como Jeff Wall e Jean-Marc Bustamante produzem imagens cujo resultado é estritamente fotográfico. As interferências visuais que Rennó realiza, especialmente na *Série Vermelha (militares)*, mas também em trabalhos como *Vulgo* (1998) em que a artista colore com tons rosados os redemoinhos das cabeças raspadas de presidiários, parecem demasiado plásticas para se afinar com o conceito do autor.

Ao longo dos anos 80, tanto em âmbito internacional quanto nacional, emerge uma geração cuja visão de mundo está intimamente ligada, seja em um sentido crítico ou exaltador, à expansão da indústria do entretenimento e à publicidade contemporânea, que é identificada como sintomática da pós-modernidade. Assim, essa fotografia de alto investimento técnico e artístico, além de se adaptar às demandas de um mercado de arte reaquecido pelo retorno à

¹⁸⁸ RENNÓ, Rosângela. “Conversas sobre fotografia e arte”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n.7, dez. 2004, p.134.

¹⁸⁹ Uma única fotografia dessa série foi exposta em espaço urbano, através do *lightbox* mantido pelo *The anxiety Project* na praça Alexanderplatz, em Berlim, em 2001.

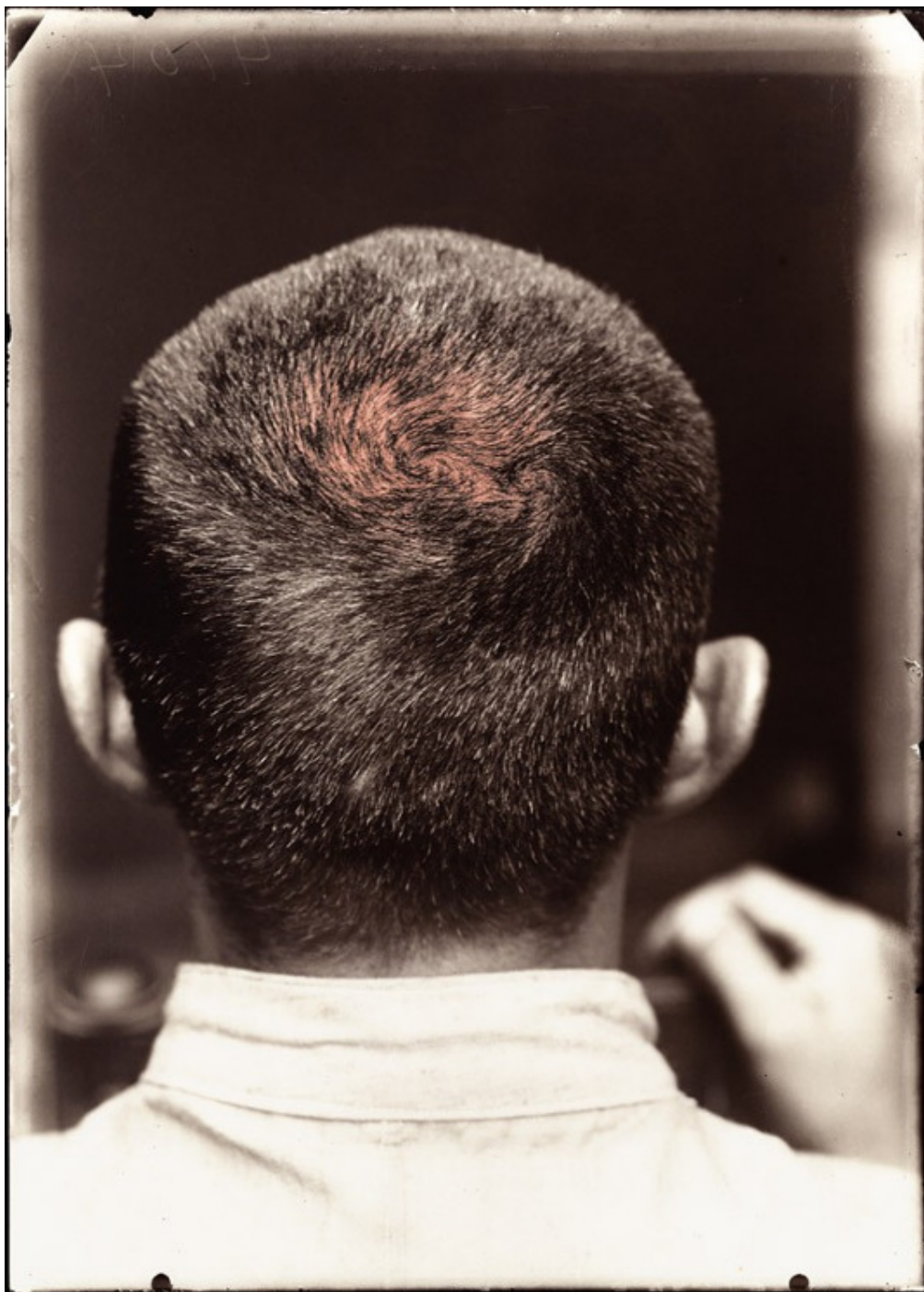
pintura, se produz em sintonia com outras esferas que envolvem nossa cultura visual, como o cinema, a televisão e a propaganda, explorando seus aspectos visuais, não como um modelo a ser copiado a fim de parecer com aquilo que não é arte, como fizeram os artistas conceituais, mas seu potencial como imagem e signo.

A maneira como Rosângela Rennó trabalha a partir das fotografias que recolhe, ampliando-as, reenquadrando-as, colorindo-as, combinando-as, aproxima a artista dessa virada na abordagem da fotografia pelo campo da arte. No entanto, é possível notar em seu trabalho particularidades que a distinguem da produção que emerge principalmente nos Estados Unidos a partir dos anos 80, assim como a presença de elementos que revelam uma herança da arte conceitual, como o uso de textos, a apropriação e a abertura para questões que vão além do âmbito artístico.

O uso de imagens produzidas por terceiros, em especial imagens antigas, retiradas de arquivos, por outro lado, aproxima Rennó da nova abordagem da fotografia documental. Como visto anteriormente, a partir dos anos 90, principalmente, a noção de documento é criticada e expandida por artistas contemporâneos cuja atuação demonstra uma preocupação mais voltada à descoberta de formas de dar a ver do que propriamente em registrar os fatos. Na obra que será abordada a seguir, também se percebe um diferencial em relação à fotografia de alguns dos artistas citados anteriormente. Richard Prince, por exemplo, ao trabalhar com as imagens de anúncios de publicidade, além de ampliá-las e de mudar os seus enquadramentos, também retira suas frases. Rennó, por sua vez, delimita contextos de recepção para fotografias a partir de sua combinação com elementos textuais. Se, por um lado, o investimento na materialização de suas imagens afasta Rennó da maneira como artistas conceituais trabalham com a fotografia, por outro, a entrada do texto estabelece uma conexão possível com essas práticas. É preciso, no entanto, analisar qual o tipo de imagem que interessa à apropriação operada por Rosângela Rennó e, em que medida, o uso que a artista faz desse material altera o seu estatuto inicial.



79. Rosângela Rennó, Red Series (Militares). *Sem Título (mad boy)*, 2000.



80. Rosângela Rennó, *Twister*, 1998 (série *Vulgo*).

3.3 Reutilização de imagens esquecidas

As apropriações de Rennó começam, ainda nos anos 80, pela revisitação das fotos de família produzidas por seu pai. Esse processo mais íntimo se volta para a fotografia em geral, como produto cultural, quando a artista passa a incorporar, a partir de sua mudança para o Rio de Janeiro, material coletado em estúdios fotográficos populares. "No fundo, as fotografias de um álbum são sempre iguais às de outros álbuns. Todo mundo tem mais ou menos a mesma história, a mesma foto"¹⁹⁰, resume a artista, talvez revelando parte de sua opção por não fotografar.

Ao trabalhar a partir de diferentes tipos de imagens pré-existentes, Rennó elege a apropriação como ponto inicial de seu processo artístico. Já presente nas colagens cubistas, a apropriação entra, definitivamente, para o repertório artístico com os *readymades* que Marcel Duchamp realiza a partir de 1913. O procedimento é central para a produção de muitos artistas que o sucedem, como Robert Rauschenberg, cujas *Combine Paintings* incorporam diferentes materiais e objetos da vida cotidiana, ou os novos realistas franceses. A partir de meados da década de 1970, práticas apropriaacionistas pontuam a poética de um grande número de artistas, com especial ênfase na reutilização de imagens preexistentes, sejam elas oriundas da própria história da arte ou dos meios de comunicação.

Ao evitar fazer suas próprias fotografias, Rosângela Rennó questiona noções tradicionais de autoria. Por que fabricar ainda mais fotografias em um momento em que a produção de imagens já supera nossa capacidade de absorvê-las? Quando não consegue encontrar pronta a imagem que precisa, seja ao acaso ou em buscas sistematizadas, Rennó prefere recorrer, então, a fotógrafos "de fato", aqueles que produzem continuamente imagens por profissão. Há uma relação, nesse sentido, com as propostas do minimalismo e da arte conceitual, que defendem que o artista não precisa, de fato, *fazer* o seu trabalho. Seria esta uma tentativa de apagamento do autor ou simplesmente uma ampliação dos processos de instauração artística? Rennó opera em um contexto no qual o gesto inaugural de Duchamp já foi completamente absorvido, em grande parte, devido à sua rerepresentação e reprocessamento pelo experimentalismo artístico dos anos 60.¹⁹¹ Trabalhar a partir de imagens pré-existentes, no final do século XX, não representa mais uma crítica mordaz, nem à figura do autor, nem aos mecanismos de legitimação da arte. O conteúdo crítico da obra de Rennó não vem do processo, mas dos materiais e dos assuntos, ou dos discursos, com os quais decide lidar.

¹⁹⁰ RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003, p.14

¹⁹¹ Nesse sentido, concordo com as ideias que Hal Foster apresenta em *The return of the real*, de que as neovanguardas não foram apenas uma repetição das vanguardas históricas, mas aquilo que possibilitou uma melhor compreensão das práticas artísticas do começo do século, retomando-as como referência para a arte contemporânea. Ver FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

Usando como matéria-prima de sua poética imagens esquecidas, resgatadas de arquivos sem visibilidade, ou até mesmo imagens descartadas – revendidas em briques e feiras de antiguidades – Rosângela Rennó desencadeia um processo que, metaforicamente, estende a vida dessas imagens que já não podem cumprir suas funções iniciais, dando-lhe novos significados. Por vezes, o trabalho da artista opera em um campo mais ficcional e poético, enfatizando essa perda do teor informacional da fotografia para abri-la para outras situações. Em busca de imagens que extrapolem o seu uso funcional, a sua poética opera na construção de sequências, montagens, instalações, ou na transformação da imagem em objeto. É o que se observa em *A Mulher Que Perdeu a Memória* (1988), na qual o desfoque de uma foto envelhecida se torna não um defeito, mas o sintoma visível do esquecimento. Em outros trabalhos, Rennó apresenta um engajamento social e político mais evidente, trabalhando a partir de imagens relacionadas à negligência do Estado em relação aos seus habitantes e à sua própria memória.

O processo de combinar textos e fotografias remete ao início do trabalho da artista, quando Rosângela legendava fotografias a fim de ampliar os seus territórios de leitura para além do documental, explorando o recurso da intertextualidade.¹⁹² Para a artista, destacar o aspecto convencional do valor documental da fotografia é um modo de abrir os olhos de seu público para as características e as ambiguidades da imagem. Tanto seus procedimentos de apropriação quanto de associação com textos servem para a "subversão da imagem, ou melhor, [para a subversão] dos códigos de visualização e leitura de uma imagem"¹⁹³.

O material de trabalho de Rosângela Rennó, desde o final dos anos 80, concentra-se em fotografias de autoria alheia, feitas para algum fim específico, as quais, depois de circularem por algum tempo, se desprendem de seus proprietários iniciais. Ao trabalhar com imagens abandonadas, estejam elas em arquivos negligenciados, como nos trabalhos *Cicatriz* (1996) e *Vulgo* (1998), feitos a partir de negativos em vidro da Penitenciária do Estado de São Paulo, ou álbuns domésticos que se desgarram de seus donos, como em *Bibliotheca* (2002), a artista, ao mesmo tempo em que resgata essas imagens através de um novo contexto, enfatiza o esquecimento e conseqüente desaparecimento a que nossas tentativas de registro permanente da memória estão fadadas, ainda que por algum tempo elas sejam necessárias para desempenhar alguma função documental ou afetiva.

A consciência de trabalhar em um mundo já repleto de imagens, a ponto de preferir não fotografar, liga Rennó à questão do pós-modernismo. No entanto, o fato da artista trabalhar a partir de fotografias que não são suas não é suficiente para ligá-la, de maneira definitiva, à

¹⁹² Conforme entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II.

¹⁹³ *Ibidem*.

*Pictures Generation*¹⁹⁴ que emerge no cenário artístico norte-americano no fim dos anos 70. Menos irônicas e paródicas, as apropriações de Rennó, paradoxalmente, carregam também um sentido de economia, podendo lembrar, em alguns aspectos, a atitude de despojo da produção conceitual. Conforme declara a artista, "só faço fotos quando é necessário. Não se trata de uma simples recusa ao ato fotográfico, mas, sim, uma espécie de 'princípio de economia', de uma não repetição desnecessária"¹⁹⁵.

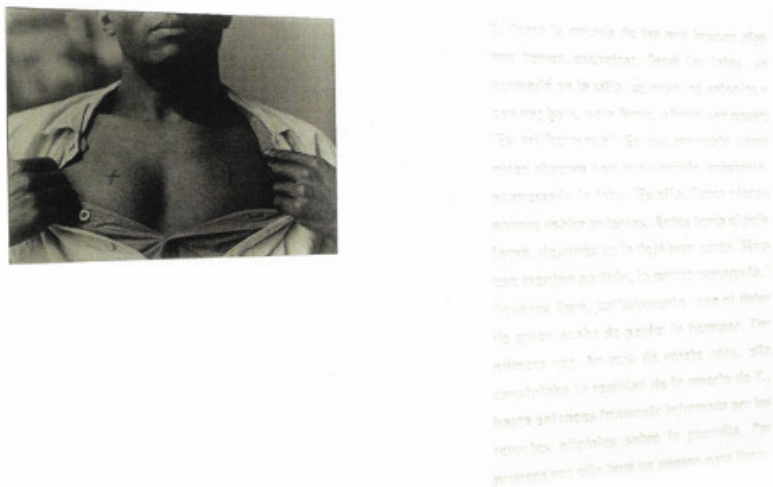


A mulher que perdeu a memória

81. Rosângela Rennó, *A Mulher que Perdeu a Memória*, 1988.

¹⁹⁴ O nome vem da exposição organizada por Douglas Crimp, realizada em 1977 na galeria nova-iorquina Artists Space. A mostra reunia trabalhos de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith. Alguns dos artistas trabalhavam diretamente com fotografias, enquanto outros, como Brauntuch e Longo, usavam as imagens da indústria de massas como referência para pinturas e desenhos. Cf. CRIMP, Douglas. "Pictures". In: EVANS, David (Ed.). *Appropriation: Documents of Contemporary Arts*. London: Whitechapel Gallery, 2009.

¹⁹⁵ RENNÓ, Rosângela. "Conversas sobre fotografia e arte". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n.7, dez. 2004, p.134.



82. Rosângela Rennó, Fragmento de *Cicatriz*, 1996.

Como visto, Rennó começa sua produção em um cenário bastante diferente do da arte norte-americana das últimas décadas do século XX. Além dessa grande diferença de contexto, a apropriação de imagens de Rennó diverge daquela realizada pela *Picture Generation* em muitos aspectos. Enquanto os norte-americanos trabalham a partir do universo das imagens da indústria publicitária (Richard Prince e Barbara Krueger), do cinema (Cindy Sherman) ou do próprio mundo da arte (Sherrie Levine e Louise Lawler), Rennó se debruça sobre a fotografia do homem comum: as imagens da vida doméstica, ou aquelas produzidas para atender às demandas de registro e de identificação de diferentes tipos de instituições, como arquivos públicos, museus e bibliotecas. A apropriação de Rennó não é a da citação nem do pastiche, que por vezes desfaz contextos históricos com fins hedonistas e trata a cultura como um grande supermercado. Quando apresenta a fotografia deslocada de sua função original – e normalmente essa não é uma ruptura imposta pela artista, mas por quem um dia abandonou aquelas imagens –, seus procedimentos sempre alertam para esse desenraizamento, sublinhando a ideia de uma memória perdida. Seus materiais podem incluir processos de impressão de ponta e suportes de materiais e dimensões impressionantes, mas seu universo conceitual, ou mesmo seu assunto, é da ordem da vida comum: como vemos e esquecemos, como registramos e guardamos nossas memórias pessoais ou coletivas, seja através de fotografias ou de registros escritos.

O tipo de imagem que escolhe para trabalhar também diferencia Rennó dos artistas que se voltam, através da fotografia, a partir dos anos 80, para relatos da esfera íntima. André Rouillé destaca, no período, a passagem dos grandes relatos modernistas para as pequenas narrativas

contemporâneas, muitas vezes "relatos infraordinários"¹⁹⁶. Para o autor, a mudança ocorre, na arte, como uma maneira de se contrapor à vida espetacular vendida pela indústria de massas. Segundo ele, "fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso"¹⁹⁷. Esse movimento, no entanto, embora com aspirações de resistência, leva muitos artistas a abandonarem a esfera coletiva para se refugiar em uma arte, por vezes, alienada. Ao pensar nos exemplos de Nan Goldin, nos E.U.A., e Georges Tony Stoll, na França, Rouillé reconhece que o "cotidiano individual apaga a história social, a constatação local substitui o relato global"¹⁹⁸. Para ele, esse recuo para o banal, que recusa os temas e as abordagens extraordinárias, opõe-se tanto à "ingênua sofisticação das 'fotografias de arte'" quanto ao "trivial imaginário das mídias"¹⁹⁹. Essa fotografia do banal pode ir desde o humor de Joachim Mogarra sobre objetos do cotidiano, quando transforma nosso patrimônio histórico, artístico ou natural em cascas de maçã, cubos de açúcar ou batatas, até o registro obsessivo da vida cotidiana, seja do artista ou daqueles que o cercam, retraindo o território da arte a um pequeno círculo de amigos, aos bares da vizinhança, ou, ainda, como faz Richard Billingham, à rotina degradante de um pai alcoólatra e desempregado.



83. Nan Goldin, *Gina at Bruce's dinner party, NYC, 1991*.



84. Richard Billingham, *Sem título, 1995*.

A tendência de se voltar para si próprio também é perceptível na arte brasileira do período. Canton comenta sobre a incidência de trabalhos de artistas brasileiros, durante os anos 90, cujo ponto de partida também são suas memórias pessoais, atribuindo ao fenômeno causas similares:

a atitude de vasculhar as memórias pessoais e configurar um atento olhar para dentro torna-se um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por um avassalador panorama externo de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética que produz um máximo de informação contido em um mínimo de tempo, gerando um estado de constante ansiedade

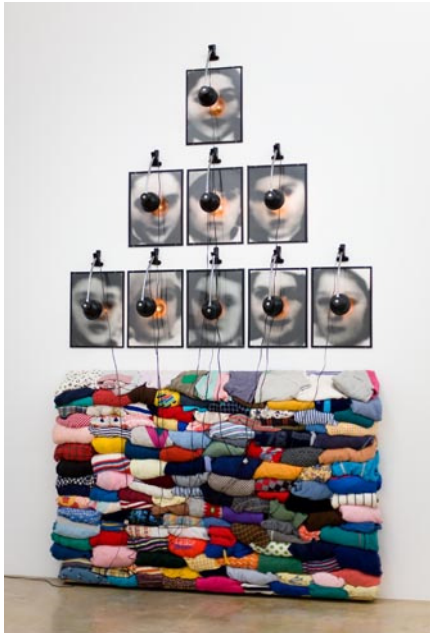
¹⁹⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 362.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 362.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 359.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.415.

na tentativa de acompanhar o mutante estado dos fatos que nos são oferecidos a cada minuto.²⁰⁰



85. Christian Boltanski, *Untitled (Reserve)*, 1989.

A obra de Rennó, no entanto, mesmo que em alguns trabalhos apresente uma abordagem mais lírica e ficcional, sempre tangencia questões coletivas. A artista não se debruça diretamente sobre um *eu*, mas sobre a memória e os registros de um *outro*, ou sobre a impossibilidade de acessá-los apenas através de seus vestígios fotográficos. Rennó também cruza, com mais frequência, a fotografia com outros tipos de linguagem, extrapolando a forma de apresentação da impressão sobre papel, distinguindo-se das formas puramente fotográficas da fotografia encenada ou da *fotografia tableau* de artistas como Sherman e Bustamante – ainda que o processo desses artistas inclua referências de outras áreas, como o teatro, o cinema a publicidade, o resultado final de suas obras se apresenta através de

impressões bidimensionais. A maioria das obras de Rennó transita entre a escultura e a instalação, e, sob ambos os vieses, podemos pensar que a produção de Rosângela estaria mais próxima da de um artista como Christian Boltanski, cujas instalações incorporam diferentes elementos, entre eles fotografias de obituários, jornais ou arquivos, para lidar com questões sobre o desaparecimento humano e a duração de seus vestígios.

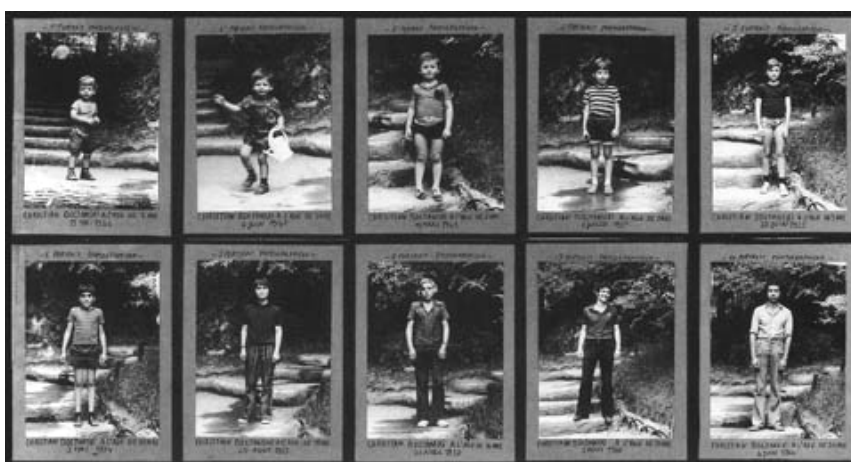
A própria artista enxerga uma proximidade entre a sua produção e a do artista francês,²⁰¹ salientando, no entanto, algo que vê como distinção. Para Rennó, enquanto Boltanski trabalha com a *memória* coletiva, a partir do holocausto, ela opera com seu oposto complementar, a *amnésia* social. A preferência pelo termo amnésia destaca a questão da perda e da impossibilidade de lembrar em um âmbito traumático, uma vez que a amnésia se caracteriza como perda parcial ou total da memória, usualmente temporal, causada por doença ou trauma físico ou emocional. No entanto, a obra do francês tem forte registro traumático, lidando sempre com a herança da Segunda Guerra e o horror nazista como elemento que paira sobre o ambiente europeu até os dias de hoje. Boltanski trabalha com a falência das nossas tentativas de registro e de memória, ao construir obras que são espécies de monumento a cada um, ao mesmo tempo em que são monumentos para ninguém em particular. Estratégias como comprar e expor todos os pertences de alguém falecido, ou de juntar uma incrível coleção de listas telefônicas, apontam para o paradoxo de que, quanto mais se tenta preservar a memória de

²⁰⁰ CANTON, 2001, p. 43.

²⁰¹ Ver anexo II.

alguém, mais se aponta a sua ausência. Os trabalhos de Boltanski também têm sua parcela ficcional, como em *10 portraits photographiques de Christian Boltanski* (1972), um livro que apresenta crianças de diferentes idades, todas fotografadas no mesmo cenário, como se fosse um registro de seu crescimento. Para o artista, mais importante do que contar a verdade, é tornar a verdade sentida.²⁰²

É interessante pensar na repetição de características atribuídas a Boltanski em relação ao trabalho de Rennó, já que ambos são aproximados com frequência, seja pela crítica de arte nacional, como faz Chiarelli, ou por depoimentos da própria artista. Se para André Rouillé, Boltanski, juntamente com Annette Messenger, é pioneiro ao trabalhar no âmbito da arte com o imaginário popular em meados dos anos 70, desafiando os valores da alta cultura defendida pelo modernismo,²⁰³ para Chiarelli, é Rosângela Rennó que inaugura, na década de 1990, um novo espaço para a população brasileira na arte.²⁰⁴



86. Christian Boltanski, *10 portraits photographiques de Christian Boltanski*, 1972.

Jaremtchuk,²⁰⁵ ao refletir sobre aspectos políticos na arte contemporânea brasileira, debruça-se, entre o trabalho de outros artistas, sobre *Imemorial*, realizado por Rennó em 1994. Nesse trabalho, Rennó parte de fotografias 3x4 retiradas do Arquivo Público do Distrito Federal, que faziam parte da documentação dos operários envolvidos na construção de Brasília. São mostrados, nas fotos, 50 adultos, 40 deles mortos durante a obra, muitos em virtude de um

²⁰² Ver BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009.

²⁰³ O autor cita um projeto que os dois realizaram juntos em 1975, *Le Voyage de nocces à Venise*, em que, assumindo o lugar de turistas, registram o olhar já culturalmente dirigido para a paisagem e a arquitetura da cidade, através de fotografias de Boltanski e de desenhos de Messenger. Ver ROUILLÉ, 2009, p. 373.

²⁰⁴ Ver CHIARELLI, Tadeu. “O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira”. In: JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila (Orgs.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 15-36.

²⁰⁵ Ver JAREMTCHUK, Daria. “Ações políticas na arte contemporânea brasileira”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 8, v.1, n.10, p. 86-95, jul. 2007.

massacre ocorrido dentro do alojamento de uma das construtoras contratadas, e 10 crianças. Os retratos são ampliados e dispostos no chão e na parede, sendo que os do chão, evocando lápides, são recobertos ainda por uma camada de tinta preta. Nesse trabalho, Rennó passa da ideia de Brasília como sonho de uma nova era e símbolo maior de um Brasil moderno que superaria suas limitações econômicas e tecnológicas, assumindo um lugar de ponta no cenário mundial, para a vida dos anônimos envolvidos na parte mais concreta da construção da cidade do futuro. Ou seja, para uma multidão de trabalhadores que cumpriram jornadas desumanas para que o projeto pudesse ser completado em apenas três anos, submetidos a grande risco de acidentes, inclusive fatais. A artista destaca que, para ela, *Imemorial* é um momento chave em sua carreira, no qual passa a se interessar mais por trabalhar com questões brasileiras a partir de arquivos mortos.²⁰⁶ É também nesse período que ela percebe que "as histórias dos perdedores' são mais interessantes que 'a história dos vencedores'"²⁰⁷.

Jaremtchuck lembra também o salvamento literal que Rennó realiza em relação aos negativos de vidro do arquivo da Penitenciária do Estado de São Paulo. Com o apoio da Funarte, da USP e da Associação de Arquivistas Brasileiros, a artista realiza um trabalho de restauração e de catalogação desse material que se encontrava em estado de deterioração. A partir daí, passa para outro tipo de resgate dessas imagens ao incorporá-las em trabalhos como *Cicatriz* (1996) e *Vulgo* (1998-2001). Rennó dá uma nova visibilidade a esses retratos, ao mesmo tempo em que denuncia um Estado que se exime de zelar pela preservação dos arquivos que constitui, transformando o descaso com a memória em estratégia para um eterno retorno à estaca zero, conforme interesses políticos e sociais.



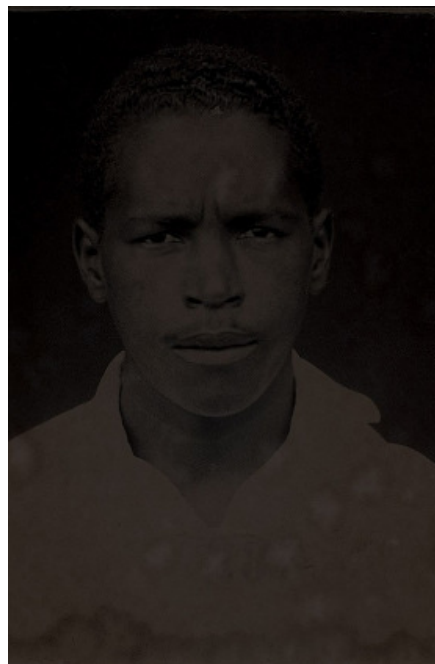
87. Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994.

²⁰⁶ Sua produção anterior já apresentava trabalhos que abordavam questões sociais nacionais, como é o caso de *Atentado ao poder*, de 1992, que será comentado mais adiante.

²⁰⁷ RENNÓ, Rôsangela. "Interview". In: CHIU, Melissa (Ed.). *Rosângela Rennó: Vulgo [ALIAS]*. Sydney: University of Western City, 1999, p.42.



88. Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994. Detalhe.



89. Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994. Detalhe

Nessa perspectiva, a obra de Rennó traz ainda outras questões políticas. Para Chiarelli, o trabalho que a artista realiza na década de 1990 se destaca por reintroduzir a população brasileira — não a utopia de um tipo ideal, mas a diversidade do homem comum — no debate artístico, em um momento em que a produção estava basicamente dividida entre a tradição formal modernista e "uma pintura interessada nos prazeres do puro pintar e do puro citar"²⁰⁸. Esse aspecto é reconhecido em trabalhos como *Duas lições de realismo fantástico* (1991), no qual fotografias 3x4 descartadas ou esquecidas em estúdios fotográficos ganham destaque e dimensões de pintura ao serem ampliadas e colocadas na parede, formando uma grande tira. Para o autor, o caráter político do trabalho de Rennó também se difere daquele da produção nacional das décadas de 1970 e 1980, quando mesmo os trabalhos claramente políticos não tratavam da problemática identitária em um sentido mais amplo. A análise de Chiarelli é interessante por ampliar o sentido do que pode ser visto como arte política, capaz de discutir questões sociais mais gerais.

A própria artista destaca o problema da identidade e da memória nacional como uma das questões centrais de sua obra, que aparece não apenas ao lidar com retratos descartados da população comum ou arquivos esquecidos de segmentos marginalizados, mas também na série de vídeos recentes em que explora a questão da língua.²⁰⁹ Rennó enfatiza, no entanto, que

²⁰⁸ CHIARELLI, 2010, p. 15.

²⁰⁹ *Brèd e[k/t] Chocolat* (2006-2007) e *Si loin mais pourtant si près* (2008-2009) são dois vídeos em que a artista aborda o funcionamento e o estatuto marginal de línguas crioulas como o créole e o cajun, provocando situações de incomunicabilidade. Ver anexo II.

mesmo quando trabalha com imagens de indivíduos – que já perderam o contexto que poderia identificá-los, tornando-se anônimos – está lidando com uma questão mais geral:

O Brasil é um tripé. E, no entanto, a gente mata índio, faz piada de português e maltrata negro. Que composição é essa, que o próprio brasileiro despreza? [...] A gente vive fazendo piada que o Brasil é perdedor, não consegue ganhar a Copa de uma forma tranquila. Ele não entra na roupa, no uniforme do vencedor. [...] São essas idiosincrasias que sempre me interessaram. E a dificuldade de ter uma definição sobre o que é identidade brasileira [...] acho que é por isso que eu gosto de lidar com língua, e linguagens. Não só língua. Acho que as questões políticas todas vêm muito por causa disso, da questão social, dos problemas sociais, dos problemas de identidade que a gente tem [...].²¹⁰

Em um trabalho mais recente, Rosângela se debruça sobre o descaso com o nosso patrimônio cultural. *2005 – 510117385 – 5* (2009) se estrutura a partir do roubo de 751²¹¹ fotografias raras da Fundação Biblioteca Nacional, em 2005. O título do trabalho corresponde ao número do inquérito que investiga o crime, ainda sem solução. Cinco anos após o roubo, apenas 101 fotografias foram recuperadas. As imagens, devolvidas ao acervo da FBN, tiveram seu suporte bastante danificado pelas tentativas dos ladrões em apagar os registros catalográficos contidos no verso das fotografias, para poder passá-las adiante. Para compor o livro, a artista trabalha apenas com a parte de trás das fotografias devolvidas, enfatizando apenas os vestígios físicos do roubo. Rennó estabelece, com o trabalho, uma analogia entre os buracos e abrasões do papel e nosso cuidado em relação à memória nacional. Um texto, no início do livro, relata a situação que motivou o trabalho, evidenciando, para os leitores mais desavisados, a história por trás daquelas fotografias.

Já temporalmente afastadas da polêmica arte-política que se coloca nos anos 60 e 70, alguns trabalhos de Rennó apontam para o interesse da artista em denunciar e em interferir em determinadas práticas sociais. Sua atuação não se limita a criticar poderes institucionais, mas a relação da sociedade com suas imagens e memórias, inclusive a nossa. E, para isso, Rosângela insiste na arte. Segundo o sociólogo Rubinich, "construir objetos que desacomodem nosso olhar naturalizador, que revitalizem o mundo; nisso está o aspecto político da arte"²¹². Em um momento já bastante diferente do ambiente de contestação do sistema das artes e de protesto às ditaduras políticas que tomou conta da produção artística latino-americana dos anos 60 e 70, no qual grupos de artistas chegaram até mesmo a abandonar a produção de trabalhos em prol de uma atuação política efetiva, Rennó faz questão de circunscrever sua produção dentro do

²¹⁰ Conforme entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II, p.198.

²¹¹ Conforme informação divulgada no texto de apresentação do trabalho.

²¹² RUBINICH, Lucas. "Apuntes sobre la politicidad del arte", *Ramona: revista de artes visuales*, Buenos Aires, Fundación Start, n.73, agosto 2007, p.12.

campo: "não faço sociologia ou antropologia. Mesmo que se considere um aspecto interdisciplinar na minha prática, a ponta do *iceberg* é de ordem estética"²¹³.

Essa insistência no campo do artístico transparece em trabalhos mais subjetivos, que abordam questões mais afetivas e singulares, como *Afinidades Eletivas ou Relações Perigosas* (1990) ou *Diferentes Idades da Mulher* (1992), ou poéticas, como na recente série *Matéria de poesia, para Manoel de Barros* (2008-2009), em que a artista combina imagens densas e escuras, geradas pela sobreposição de *slides* com poemas de Barros. No entanto, a maior parte de sua produção, até o momento, traz questões sociais muito fortes, assim como elementos políticos em seu sentido mais ampliado. Seus trabalhos têm um acento crítico que os destaca da maior parte da produção contemporânea. Suas formas de apresentação, porém, costumam se limitar a ambientes artísticos tradicionais,²¹⁴ diferentemente das ações extramuros que pontuaram o período anterior. Mesmo quando usa como matéria-prima histórias retiradas de jornal (desdobramentos do trabalho *Arquivo Universal*, iniciado em 1993), Rennó não explora o meio como veículo para uma difusão mais ampla de seu trabalho, como, por exemplo, Dan Graham,²¹⁵ ou o brasileiro Paulo Bruscky²¹⁶ que realizaram um tipo de arte que não dependia de instituições tradicionais como museus ou galerias para circular.

Destaca-se, no entanto, o interesse da artista em produzir ou adaptar trabalhos para livros de grande tiragem, como em: *Espelho Diário* (2008), desdobramento da vídeo-instalação de mesmo nome, mas que tem estatuto de projeto autônomo; *O Arquivo Universal e outros arquivos*, projeto feito especialmente para o formato de livro, apresentando parte do arquivo de imagens, trabalhos e textos da artista; ou, ainda, *2005-510117385-5* que, além da versão livro de artista, foi publicado em *offset*, com uma tiragem de 500 exemplares a serem distribuídos como doação para bibliotecas brasileiras. Esses livros são, para Rennó, trabalhos independentes em que imagens e textos são articulados a partir das características do formato, como a artista também faz em suas obras de instalação. Sobre *Arquivo Universal e outros arquivos*, desenvolvido durante o período da bolsa Guggenheim que recebeu em 1998, a artista explica: "não se tratava de criar um livro que fosse uma espécie de catálogo *raisonné* do meu trabalho, mas sim um livro de artista, onde os trabalhos – as imagens e os textos – encontrariam uma articulação específica dentro das páginas"²¹⁷.

²¹³ RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003, p.13-14.

²¹⁴ Entre as exceções está um trabalho realizado recentemente para a exposição coletiva *Mapas Invisíveis*, com curadoria de Paula Name, apresentada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2010. Para o projeto, Rennó propõe uma intervenção com incenso na região de comércio popular da Saara.

²¹⁵ Entre outros trabalhos feitos para a publicação na imprensa, Graham veicula, em março de 1968, um recibo de supermercado entre as páginas da tradicional revista *Harpers Bazar*.

²¹⁶ Desde a década de 1970, Paulo Bruscky, muitas vezes em parceria com Daniel Santiago, faz trabalhos circularem através da publicação de anúncios na sessão de classificados de diferentes jornais.

²¹⁷ RENNÓ, Rosângela. "Conversas sobre fotografia e arte". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n.7, dez. 2004, p.133.



90. Rosângela Rennó, *Duas Lições de Realismo Fantástico*, 1991. Detalhe.



91. Rosângela Rennó, *2005-510117385-5*, 2008



92. Rosângela Rennó, 2005-510117385-5, 2009. (Detalhe: verso de fotografia Marc Ferrez, do Encouraçado Riachuelo)

A restrição aos limites do circuito artístico diferencia Rennó da produção engajada, em especial da latino-americana, que rompe os limites entre artístico e político durante os anos 60 e 70, talvez indicando que artista não trabalha mais com a questão da diluição das fronteiras entre arte e vida, mas com uma arte de materiais mundanos que procura refletir sobre aspectos sociais importantes.

Em Fedro,²¹⁸ Platão conta a reação do rei egípcio Tamuz ao ser apresentado à escrita. Diante da invenção apresentada por Thot, Tamuz prevê o afrouxamento que o processo de notação provocaria na memória dos homens. A fotografia, assim como temia o egípcio em relação à escrita, ao mesmo tempo em que assegura o registro permanente de uma situação visual, constitui um mecanismo substituidor da memória que acaba funcionando, muitas vezes, como um indutor da amnésia. Enquanto o deus Thot apresenta a escrita, uma de suas invenções, como o remédio para a memória, Tamuz, o rei, responde:

Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos.²¹⁹

Rennó parece reconhecer, na fotografia, o mesmo efeito de indução do esquecimento que Tamuz enxerga na escrita. "Da mesma maneira que as pessoas têm um ciclo de vida, as fotos também têm. Elas nascem, cumprem sua função durante um certo tempo e depois morrem",²²⁰ constata a artista que, a partir daí, através de seu trabalho, investiga as etapas e os sentidos desse ciclo, assim como as possibilidades de subvertê-lo.

3.4 O trânsito entre imagens e palavras

Além de ser marcada pela reutilização de imagens esquecidas ou descartadas, a produção de Rennó apresenta, ao longo de toda a sua trajetória, a articulação entre imagens e textos como uma de suas principais características, ainda que não esteja presente em todos os seus trabalhos. Rennó combina estratégias de mostrar, de esconder e de comentar textualmente as imagens com que trabalha, às vezes alternadamente, às vezes fazendo as três coisas ao mesmo tempo, como em *Hipocampo*, em que trabalha apenas com a projeção do texto de notícias que envolvem imagens terríveis, ou em *Private Collection*, quando transforma uma pilha de fotografias familiares em um paralelepípedo, impossibilitando que alguma coisa, além de suas

²¹⁸ PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p.119.

²¹⁹ Essa relação paradoxal é apontada por Moacir dos Anjos em "Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda". In: *Rosângela Rennó*, (catálogo). Recife, MAMAM, 2006, p.2-15.

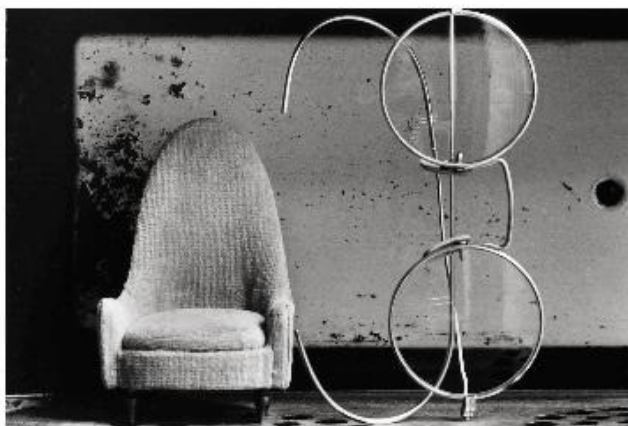
²²⁰ RENNÓ, 2003a, p.8.

laterais, seja vista. Percebe-se, de modo recorrente em seu trabalho, que há uma preocupação em adaptar seu método de criação para lidar com imagens de estatutos muito diferentes: as que ninguém quer ver, as que não precisam ser mais mostradas, as que já foram vistas e esquecidas.

Em seu trabalho com textos de jornal, emerge a questão de como podemos formar imagens mentalmente, e como fotografias podem circular mesmo sem ser vistas. Naqueles de videoinstalação, como *Brèd e[k/t] Chocolat* (2006-2007) e *Si loin mais pourtant si près* (2008-2009), percebe-se a questão das relações entre linguagem e poder. Já em *Matéria de Poesia* (2008), vislumbra-se uma provocação lírica para encontrar relações entre imagens e textos dissociados, como se o poema fosse uma pequena lanterna que guia a nossa travessia através de um escuro emaranhado de imagens.

Duane Michals, artista norte-americano atuante desde meados da década de 1960, cuja poética combina interferências textuais a fotografias encenadas para criar narrativas, é bastante lembrado por Rennó em depoimentos e entrevistas. Se no começo de seu trabalho com textos, como nas séries *Conto de Bruxas* (1988) e *Anti-cinema* (1989), a inserção de um texto tomado como empréstimo da literatura, do cinema ou até mesmo da pintura coloca Rennó no mesmo universo de narrativa e de ficção do artista norte-americano, os desdobramentos posteriores do trabalho da artista afastam-na dessa abordagem subjetiva e autoficcional.

ALICE'S MIRROR



93. Duane Michals, fragmento de *Alice's mirror*, 1974.

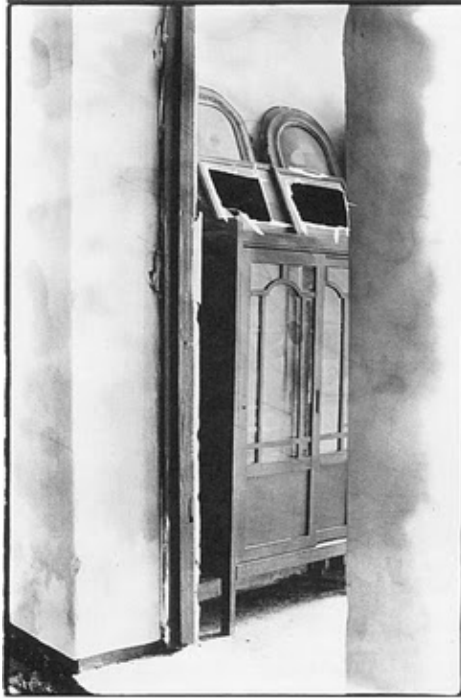
Rennó começa a cruzar fotografias com textos logo no início de seu trabalho, a partir de meados da década de 1980, como uma tentativa de anular, ou ao menos de suavizar, a percepção da fotografia como um registro transparente. Na época, ela trabalha, principalmente, com títulos que fazem referência à literatura, ao cinema ou à história da arte para criar estranhamentos e jogos de intertextualidade que abrem a fotografia para outros significados. Muitos desses títulos são impressos dentro da própria imagem, escritos à mão ou em tipografia de imprensa. É como "um Duane Michals exagerado"²²¹, classifica a própria artista ao comentar a decisão de ampliá-las em grandes formatos. É o caso de *Contos de Bruxas* (1988), no qual utiliza *slides* de *view master*, aparelho popular para ver em três dimensões, que ilustram contos de fadas revisitados através de legendas que perturbam a narrativa de suas histórias tradicionais. Além dos textos, o formato da ampliação – 1,50x1,00m – transforma os bonequinhos simples das cenas do *view master* em monstros defeituosos. Ao buscar novas possibilidades de leitura para suas imagens, a artista procura deixar evidente que o tipo de fotografia com a qual ela lida vem antes do universo da ficção que do documental.²²²

A importância dada aos títulos permanece em seu trabalho posterior. Rennó sempre nomeia sua produção²²³, e, muitas vezes, esses títulos extrapolam as etiquetas, transformando-se em elementos compositivos do trabalho. Eles podem também ser marcados nos próprios objetos que ela fabrica, como no já citado *Private Collection* (1992-1995), um paralelepípedo formado por uma pilha de fotografias, das quais só podemos ver a lateral, que é selado e perfurado com a palavra *Private*, de um lado, e *Collection*, do outro. Nesse trabalho, a inscrição enfatiza o acesso restrito, na verdade, impossível às imagens contidas nas fotografias. A manobra de Rennó transforma a fotografia de superfície em espessura, e, com esse giro, o acúmulo e a quantidade são valorizados, mas se perde a particularidade de cada imagem. A palavra esculpida sela o destino daquelas fotografias, condenadas ao encerramento, e perturba seus corpos com a perfuração, ao mesmo tempo em que evoca o zelo do colecionador, denunciando seu dilema: guardar é tirar de circulação. Arquivar é registrar, mas também é liberar para o esquecimento.

²²¹ Conforme entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II, p.180.

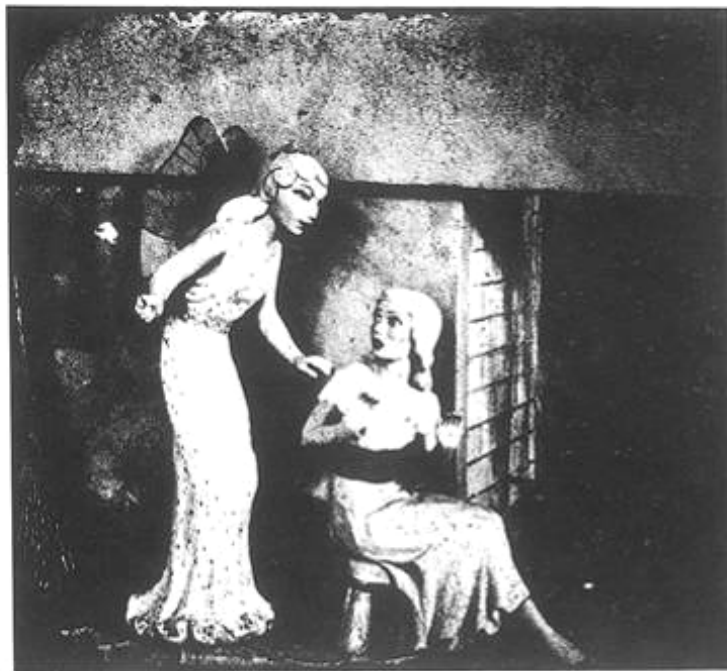
²²² Ver anexo II.

²²³ Pude levantar, até agora, apenas um trabalho sem título, de 1996, composto por retratos em placas de metal em relevo, apresentado na exposição *Mercosul Cultural*, no Centro Cultural São Paulo, no mesmo ano. Ver HERKENHOFF, 1997.



Alice não mora mais aqui.

94. Rosângela Rennó, *Alice não mora mais aqui* (1987/88) Série "Alice".



Encarnação do Verbo

95. Rosângela Rennó, *Encarnação do verbo*, 1988. Série "Conto de bruxas".

Private Eye é outro trabalho, da mesma época, em que uma expressão similar, em inglês, aparece no título. Seu foco, no entanto, não está na coleção, em um conjunto de imagens produzidas ou guardadas, mas no olhar daquele que as fabrica. O procedimento de perfuração e de recorte em uma pilha de papéis é repetido, escavando o volume de uma máquina fotográfica entre dois dicionários, metade em cada um. Aqui, novamente, há um paradoxo: a máquina só é formada completamente quando os dois dicionários são colocados lado a lado, unindo as duas metades do recorte. Quando isso acontece, ela não é mais visível. Rennó parece colocar a questão: a imagem fotográfica substituiria a palavra escrita em nossos sistemas de nomeação e inventário do mundo? A máquina corrói o dicionário, a fotografia faz com que o texto se perca. Para Herkenhoff, *Private Eye*, um pequeno monumento ao esquecimento, apresenta a câmera como uma "máquina de produção de ausências no tecido social"²²⁴, questão que se repetirá ainda em muitos outros trabalhos de Rennó.



96. Rosângela Rennó, *Private Collection*, 1992 – 1995.

²²⁴ *Ibidem*, p.169.



97. Rosângela Rennó, *Private Eye*, 1992.

O vazio que a máquina fotográfica forma entre os dois dicionários não pode ser visto, apenas imaginado. Essa invisibilidade conecta Rennó à vertente da arte conceitual cuja produção enfatiza trabalhos que só se completam de forma mental, através de um processo de interação entre a provocação do artista e a capacidade intelectual do espectador. No entanto, um objeto, um produto final, é cuidadosamente construído e acabado para chegar ao oco mental da máquina fotográfica de *Private Eye*. Novamente a questão da memória aparece como central, evocada pelos dispositivos da máquina fotográfica e do dicionário, sendo que um só pode ser visto em detrimento do outro, lembrando que a atenção é um jogo de perdas e de ganhos: ver alguma coisa implica ignorar outra.

Imemorial, trabalho mencionado anteriormente, também apresenta o título como elemento visual integrado à obra, mas, em vez de um objeto, trata-se de uma instalação. Como o título indica, o trabalho é uma tentativa de reparação do esquecimento operado pela história oficial. Mantido como uma presença física na obra, ele é plasmado na parede, em alto relevo. Em *Imemorial*, palavra e imagem coexistem, enquanto em *Private Collection* uma é apresentada em detrimento da outra. Dessa vez, não é mais preciso escolher: se vê e se lê ao mesmo tempo, ainda que a mensagem seja muito curta, uma única palavra que sintetiza a operação de Rennó: *Imemorial*, o oposto de um memorial.

Em outra instalação, apresentada dois anos antes, Rennó também explora o texto como presença física na obra. *Atentado ao Poder* (1992) foi um trabalho realizado no Rio de Janeiro, durante a ECO 92, em virtude do convite para participar da exposição *Eco-Sensorial*, organizada por Ricardo Babaum, Paulo Paes e Ricardo Sepúlveda na Galeria de Arte da EAV/Parque Lage. Durante os treze dias que durou a conferência, Rennó recolheu, diariamente, imagens publicadas em jornais populares, uma por dia, que mostravam homens assassinados na cidade durante o período. Herkenhoff²²⁵ observa que, enquanto os jornais de classe média alteraram suas pautas em razão do evento internacional, os populares mantiveram seu ritmo, estampando e explorando a violência da cidade que estava no centro das atenções do debate mundial sobre sustentabilidade. As fotografias da instalação, dispostas rentes ao chão e encostadas na parede, em sentido vertical, remetem à ideia de cadáveres em pé. A presença de lâmpadas por trás das chapas das imagens produz um halo verde em volta das fotografias, o qual, para Herkenhoff, não está ali para santificar os mortos, mas para ironizar a questão da aura da fotografia.²²⁶ A luz verde, ainda, dá um caráter sobrenatural à obra, além de remeter às questões ecológicas que estavam sendo discutidas durante o evento, que tinha como objetivo traçar estratégias capazes de manter o equilíbrio da vida natural no planeta. O número e a disposição em sequência evocam também as representações iconológicas da Via Crucis. Acima delas, na parede, mostra-se, adesivada, a frase *Earth Summit*, nome oficial do evento. Nesta obra, a inscrição não corresponde ao título, mas evidencia o campo conceitual do trabalho, acentuando seu caráter crítico ao confrontar as expectativas internacionais, de conciliar o desenvolvimento socioeconômico com a preservação do meio ambiente, com o cotidiano de barbárie dos grandes centros urbanos brasileiros. Na base do topo do mundo de Rennó, está a violência urbana, disfarçada pelas autoridades, mas explorada pela imprensa sensacionalista. Herkenhoff aponta ainda a relação entre *Atentado ao poder* e o *Bólido Caixa 18, Homenagem a Cara de Cavallo* (1965-1966), ao abordar também a marginalidade social. As duas obras apresentam fotografias de cadáveres, no entanto, enquanto Oticica constrói uma espécie de monumento a um fora-da-lei específico, seu amigo Cara de Cavallo, morto com mais de cem tiros, vítima dos abusos de uma onda autoritária na polícia carioca na segunda metade da década de 1960, Rennó opera em uma situação de multiplicação e banalização da violência, em



98. Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, poema caixa 2 Homenagem a Cara de Cavallo*, 1965-66.

²²⁵ HERKENHOFF, 1997, p. 148.

²²⁶ *Ibidem*, p. 149.

que não é mais possível se levar em conta as individualidades ou apontar um único responsável, e os mortos são apenas contabilizados.

Nos trabalhos abordados até aqui, uma palavra ou frase é somada a imagens ou objetos, inserindo seus títulos no campo visual, funcionando, talvez, como um último elemento, um apontador verbal de algo que já está se desenhando através dos outros elementos. A linguagem empregada por Rennó é clara e direta e tem fins provocativos bastante evidentes. No entanto, o texto conquista um espaço ainda maior na poética da artista, conforme evidenciam os trabalhos que analisarei a seguir.

De colecionadora de fotografias e de negativos descartados, Rennó passa também a colecionar recortes de jornal, veículo em que esse ciclo entre a importância e o esquecimento é ainda mais acentuado. O interesse por textos de jornal surge, justamente, no período em que busca, nos jornais populares do Rio de Janeiro, os elementos para construir *Atentado ao Poder*.

Nessa época [1992] comecei a ler jornais sistematicamente, eu comprava, justamente para esse projeto, todos os jornais populares do Rio [...]. Comecei a trabalhar e me interessar bastante por jornal, [...] a perceber essa potência do texto jornalístico [...]. O texto como catalisador das imagens, e vice-versa.²²⁷

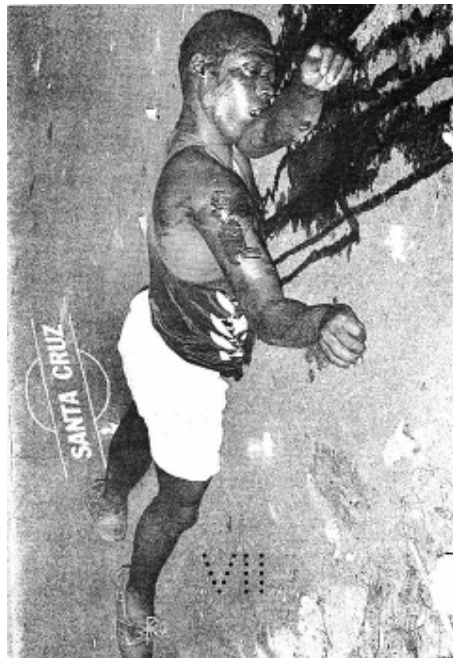


99. Rosângela Rennó, *Atentado ao Poder*, 1992.

²²⁷ Entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II.



100. Rosângela Rennó, *Atentado ao Poder*, 1992. Detalhe.



101. Rosângela Rennó, *Atentado ao Poder*, 1992. Detalhe.

A obra *Arquivo Universal* (1992) nasce no momento em que a artista nota que muitos textos de jornal mencionam fotografias, usando-as inclusive como gancho para introduzir um acontecimento, mas sem mostrá-las. A artista relembra o primeiro texto que coleta,²²⁸ talvez um dos mais inusitados em toda a coleção. A matéria relata o caso de uma mulher que pede, na justiça, que o ex-marido lhe devolva metade de sua foto de casamento – a metade em que ela aparece – e seu respectivo negativo. O modo como a notícia insólita é contada desperta o interesse de Rennó pelo papel que a fotografia desempenha nos relatos dos acontecimentos registrados nas mais diferentes sessões de um jornal, e pelo fato que, muitas vezes, as imagens não são publicadas com as notícias, aparecendo apenas através de referências textuais. Especificamente no caso desse primeiro texto, a briga conjugal, a artista lembra que o seu "próprio esforço em imaginar essa fotografia de casamento sagrada revelou o quão potente uma coleção latente e anônima de fotos ordinárias poderia ser"²²⁹. Ainda sobre essas imagens ausentes, evocadas através dos textos jornalísticos, Rennó destaca a ligação sensível que elas podem estabelecer com o leitor:

Percebi que era muito comum encontrar relatos sobre algumas fotos específicas e passei a analisar como os jornalistas exploravam um assunto privado, ligado a uma imagem em particular – às vezes uma simples imagem de caráter privado – para falar de coisas genéricas. Primeiro a parte para depois falar do todo. Percebi que, apesar de usarem a descrição de uma certa foto, na maioria das

²²⁸ Ver RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003, p.9.

²²⁹ *Rosângela Rennó: Vulgo [ALIAS]*. Sydney: University of Western City, 1999, p.43.

vezes, não a publicavam. Ela era somente um pretexto para uma chamada sobre um contexto mais amplo. Às vezes, pura exploração sentimental.²³⁰

Esse tipo de reportagem passa a ser recolhido pela artista que transcreve os textos para o computador, formando, assim, um arquivo virtual, que poderia ser organizado posteriormente e disposto de diferentes maneiras. Até hoje, enquanto Rennó se dedica a outros trabalhos, o *Arquivo* continua a crescer, porém em ritmo bem mais lento. Com um número entre 500 e 600 textos arquivados em seu computador, atualmente a artista é mais seletiva e guarda apenas os *muito bons*.²³¹ Seus textos podem ser apresentados sozinhos ou associados a imagens. Conforme ela declara, no "*Arquivo Universal* não se trata da cegueira, mas da subtração da imagem. Exatamente onde ela parece não estar, ali existe ainda mais forte a sua presença"²³².

Nos desdobramentos desse arquivo, histórias de vidas particulares são recontadas de modo a sublinhar sua universalidade. Os nomes são substituídos por iniciais que podem, depois, ser associadas às memórias e às experiências do próprio espectador. A desidentificação, trazida pela eliminação de referências de lugar, de tempo e de identidade das pessoas envolvidas, aproxima os textos da opacidade das fotografias com as quais trabalha, que já não conseguem apontar para seu contexto inicial. Conforme a própria artista explica:

A ideia de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica ou uma pessoa específica, e torná-lo ambíguo o suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data, a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço.²³³

A passagem do campo do relato jornalístico para o campo da ficção é enfatizada pela desidentificação dos personagens, pela omissão das datas e pela apresentação desses textos em ambientes artísticos. Ao mesmo tempo, não se trata de um texto de caráter subjetivo. O distanciamento da linguagem jornalística é mantido em sua transposição. Se há algum comentário evidente sobre os fatos, eles acontecem via citação de testemunhas. A artista apenas seleciona, transpõe e suprime.²³⁴

²³⁰ RENNÓ, 2003a, p.9.

²³¹ Declaração de Rennó durante a oficina teórica *Imagens ilegíveis, incríveis e inevitáveis*, ministrada pela artista no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, nos dias 16 e 17 de novembro de 2010.

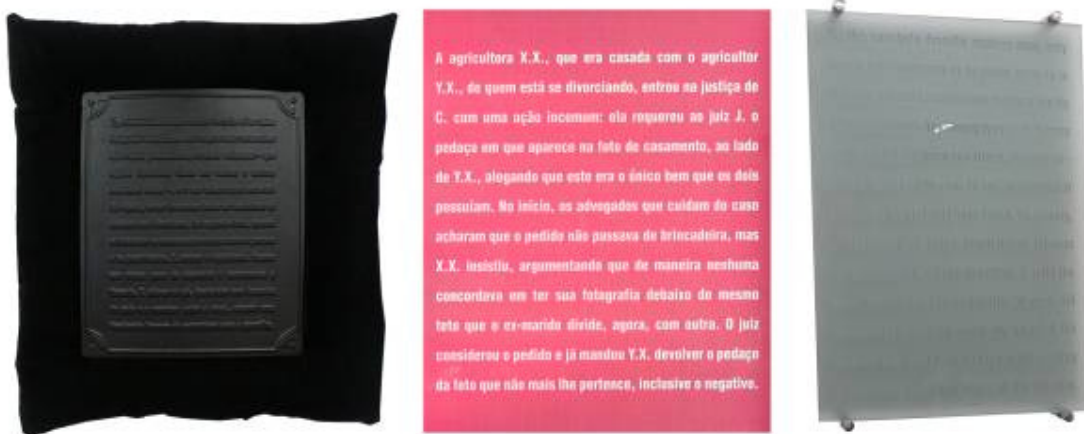
²³² HERKENHOFF, 1997, p.27.

²³³ Entrevista à Paula Alzugaray realizada em maio de 2007, publicada no site da Associação Cultural Videobrasil. Ver *FF>>Dossier 029>>Rosângela Rennó*, São Paulo, maio de 2007. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/entrevista.asp>, último acesso em 10/10/2010.

²³⁴ Uma exceção nesse distanciamento ocorre no vídeo *Espelho Diário*, de 2001, também elaborado a partir de textos do *Arquivo Universal*, em que a própria artista incorpora o papel de Rosângelas citadas em reportagens de jornal. As histórias selecionadas foram adaptadas para o formato de diário pela escritora Aécia Duarte Penna e, depois, interpretadas por Rennó.

Há também um protocolo definido para apresentar esses textos. Eles podem assumir diferentes formas de visualização, como letras esculpidas, gravadas, adesivadas, impressas ou projetadas, na parede ou em suportes, como placas de acrílico ou metal. Sua forma, no entanto, é sempre a mesma: retangular, com orientação de retrato, lembrando fotografias. Mais importante ainda para a artista é que o texto precisa ser justificado:

O *Arquivo Universal* todo tinha uma tipologia, uma forma específica para ser trabalhado, aquela coisa do retângulo perfeito, como retangulares são as fotos. Para mim, era importante ter o texto justificado até o final para dar uma ideia de justeza, isto é: não há nada que possa entrar nem nada que possa sair, o texto é esse, porque a imagem é perfeita. Não é perfeição, é a ideia de justeza, mesmo. A imagem está justa, correta, e ela cabe ali, não precisa de nada além. Se eu tivesse um texto que não fosse justificado até o final, que não fosse bloqueado, você poderia achar que estivesse faltando alguma coisa na frase. Quando na verdade não falta, através daquela frase você forma a imagem, então ela tem que ser perfeita, tem que ir até o final. Tem que ser retangular como a foto.²³⁵

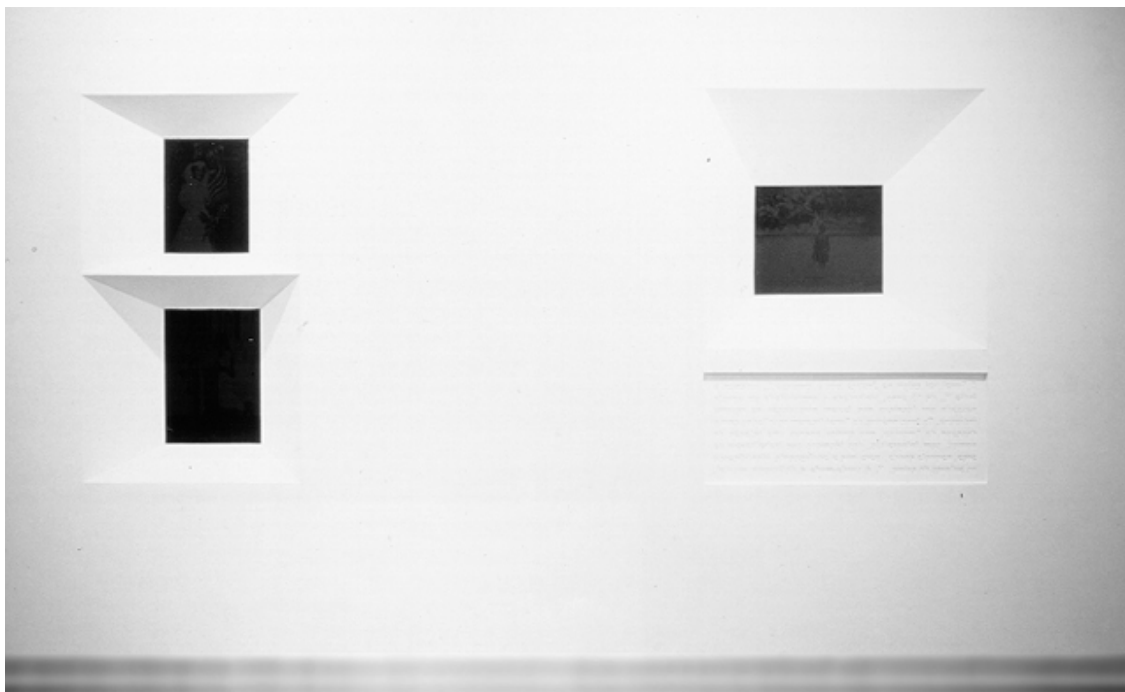


102. Rosângela Rennó, apresentações de textos do *Arquivo Universal*.

Em *In Oblivionem* (1994/1995) e em *Cicatriz* (1996), trabalhos que apresentam parte desse arquivo, texto e imagem ocupam o mesmo lugar na construção do trabalho: ambos têm dimensões parecidas, recebem um tratamento material cuidadoso e têm igual importância para a criação de sentidos. Em *In Oblivionem*, grupo de trabalhos em que parte de fotografias domésticas, Rennó combina imagens da esfera familiar com textos retirados de jornal. Ao associar imagens corriqueiras do cotidiano de anônimos às histórias de outras pessoas, que por alguma circunstância especial param em páginas de jornal, Rennó provoca seu espectador a estabelecer uma relação entre essas duas fontes das quais retira as referências de contexto.

²³⁵ Entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II, p.188.

O procedimento deu origem a três instalações diferentes, que apresentam, com pequenas variações, o mesmo tipo de operação formal e conceitual²³⁶: *In oblivionem – álbum de família* (1994, treze fotografias e dezessete textos esculpidos em isopor), *In oblivionem – mulheres* (1994, quatro fotografias e quatro textos esculpidos em isopor) e *In oblivionem – no landscape* (1995, estruturas de ferro e de madeira com negativos de vidro e sete textos esculpidos em isopor). Em todos eles, tanto os textos quanto as imagens têm sua percepção dificultada pelas cores escolhidas pela artista. As fotografias, escuras e sem contraste, parecem estar veladas, enquanto os textos são apresentados em branco, na mesma cor da parede, formando uma textura sutil. Assim como as imagens, apenas de perto é que os textos podem ser lidos. As alterações feitas para cada trabalho, além de estabelecerem relações diferentes entre texto e imagem, adaptam o conceito das diferentes versões do trabalho às exposições e aos espaços onde é mostrado. Na mostra *Cocido y crudo*, por exemplo, realizada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, em 1995, as imagens são incrustadas na parede com maior profundidade, a fim de cobrir as quatro janelas da sala de exposição.²³⁷



103. Rosângela Rennó, *In Oblivionem*, 1994. Detalhe.

²³⁶ Conforme documentação do livro RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.

²³⁷ HERKENHOFF, 1997, p. 173.

Em *Cicatriz* (imagem 82), Rennó associa fotografias que registram as tatuagens dos presos, extraídas do arquivo de negativos em vidro, guardado pela Penitenciária do Estado de São Paulo, a textos do *Arquivo Universal*. A instalação é apresentada no Museu de Arte Contemporânea (MoCA), de Los Angeles, composta por dezoito fotografias e doze textos que falam, de alguma forma, de cicatrizes, abarcando não apenas marcas físicas, mas também eventos que deixam sequelas emocionais. Para a artista, "os variados fragmentos textuais expõem uma topografia complexa da experiência humana, usando a metonímia de cicatrizes como seu denominador comum"²³⁸. A escolha por talhar o texto espelha o gesto de marcar a pele, realizado pelos homens das fotografias. Na montagem, os textos são esculpido e as fotos encaixadas na parede, de modo que todos os elementos da instalação ocupem o mesmo nível.

Em alguns trabalhos, os textos do *Arquivo Universal* são expostos sozinhos, sem a combinação com imagens, acentuando sua existência como pura latência. Entre essas obras, está *Special Trips*, exibido durante a exposição *Container 96*, Art Across Oceans, em Copenhague. Para o trabalho, concebido especialmente para ocupar um container, assim como as outras obras da exposição, Rennó faz uma seleção de textos que giram em torno da ideia expandida de viagem, tanto físicas quanto metafóricas. Entre os escolhidos, constam a história de um jovem que abandona repentinamente a casa da mãe, para nunca mais dar notícias, e também a de uma estátua de jardim que viaja através dos Estados Unidos. Há, no entanto, pouca informação disponível sobre essa obra mostrada uma única vez, tornando sua análise mais difícil.²³⁹

Outra possibilidade de desdobramento do *Arquivo Universal* é a instalação *Hipocampo* (1992 – 1995), a qual traz textos sem a combinação com imagens. Em uma sala de exposição com paredes e colunas brancas, são pintadas palavras, também em branco, porém com um pigmento fosforescente. A luz da sala é acesa por alguns segundos para ativar essa fosforescência, e, assim que apagada, o texto se torna visível, mas apenas por dois minutos e meio²⁴⁰, tempo em que dura a escuridão. O jogo de iluminação insere o visitante no universo sombrio dos textos apresentados, todos ligados a imagens muito potentes e conhecidas, espécies de assombrações do imaginário coletivo. Conforme aponta a artista, "são imagens que todo mundo cansou de ver, que você não precisa mais ver. E elas às vezes são tão chocantes que é melhor não mostrar."²⁴¹ Entre as fotografias mencionadas pelos textos, estão imagens do monstro do lago Ness, do Holocausto e a da menina vietnamita que arranca suas roupas em meio a um bombardeio com Napalm durante a Guerra do Vietnã.

²³⁸ RENNÓ apud HARRISON, Marguerite Itamar. "Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosângela Rennó". *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, Niterói, n. 33, 2007, p.50.

²³⁹ A problemática da imagem ausente aparece até mesmo em seu trabalho em vídeo, como é o caso de *Vera Cruz* (2000), baseado na Carta de Pero Vaz Caminha, que constitui um documentário fictício sobre a chegada dos portugueses ao Brasil. O filme, no entanto, teria se desgastado pelo tempo a tal ponto que a imagem e o som teriam se perdido, restando apenas as legendas e o barulho do vento.

²⁴⁰ HARRISON, 2007, p. 53.

²⁴¹ Entrevista concedida em 19/10/2010. Ver anexo II.

Para a artista, há uma tensão entre palavra e imagem em seus trabalhos:

Quando exponho o texto, obrigo o espectador a ler. Ele compreende o conteúdo e constrói sua própria imagem. De uma certa maneira, ele destrói o texto que acabou de ler no momento em que constrói uma imagem mental. Portanto, quando associo um texto a uma imagem, é como se relacionasse duas imagens. Não faço distinção entre um campo e outro. Penso sempre no sentido de criar uma certa edição, forçar uma intertextualidade visual.²⁴²

No entanto, eles coexistem. Seu texto é imagem, ao mesmo tempo em que *cria* imagens. A opção por usar imagens sem mostrá-las, preferindo sua descrição textual, está presente também em um dos primeiros trabalhos que Alfredo Jaar realiza para a série *Ruanda*. Em *Real Pictures* (1995), Jaar escolhe 60 das 3 500 fotografias que fez em Ruanda e as coloca em caixas pretas, deixando visível apenas suas descrições, impressas em letras brancas sobre o topo de cada caixa.



104. Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995.

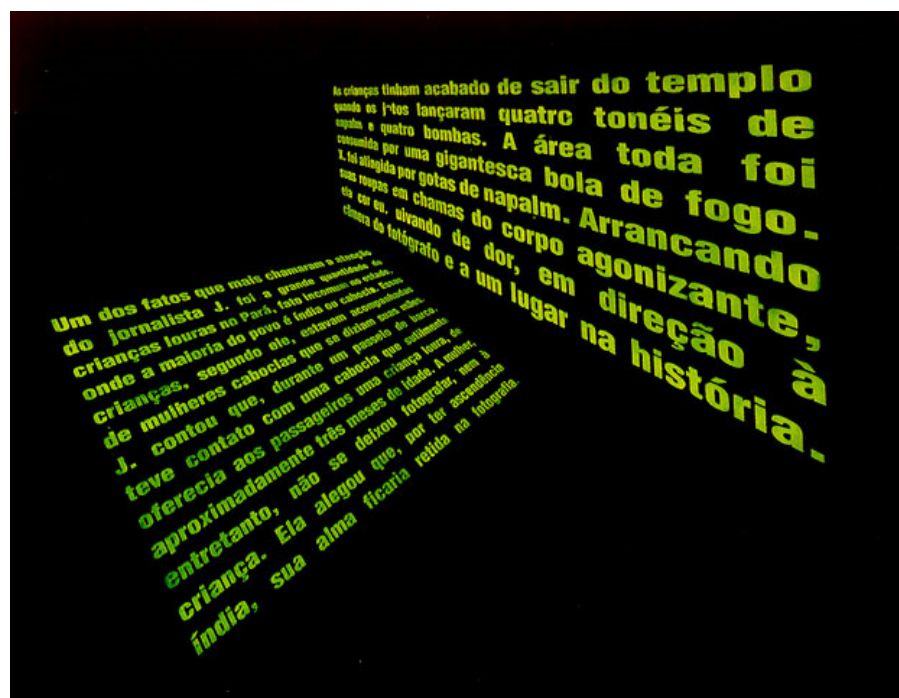
A seleção mostra diferentes aspectos do genocídio, como a vida dos sobreviventes em campos de refugiados, as pilhas de corpos a céu aberto e a devastação das cidades. As caixas são posteriormente agrupadas e empilhadas, formando blocos de diferentes volumes. O encerramento das fotografias nas caixas negras e a disposição dessas sobre o chão transforma a instalação em um tipo cemitério de imagens.

A disposição das caixas no chão estabelece uma ligação com *Imemorial*, de Rennó, assim como a exploração das relações entre visibilidade e invisibilidade. Tanto Rennó quanto Jaar refletem sobre as circunstâncias a partir das quais uma imagem isolada e descontextualizada falha, seja em representar ou em lembrar. É preciso equilibrar imagens e narração para provocar, naqueles que veem seus trabalhos, a necessidade de pensar nas imagens. A questão não parece ser o que significa a imagem, mas como fazê-la significar, ou disseminar, a partir dela, significados alternativos. O rápido discurso nominativo sobre as imagens, que identifica "isto é isto" e rapidamente segue adiante, encontra um obstáculo sobre o qual o espectador é obrigado a se deter.

²⁴² Ver anexo II, p. 183.



105. Rosângela Rennó, *Special Trips*, 1996.



106. Rosângela Rennó, *Hipocampo*, 1991-2001.

Para Rancière, a anestesia em relação às imagens, em especial àquelas do horror, não é um problema de número:

Não vemos um excesso de corpos sofrendo na tela, vemos um excesso de corpos sem nome, um excesso de corpos incapazes de devolver o olhar que lhe dirigimos, corpos que são o objeto de uma fala sem que eles próprios tenham a palavra.²⁴³

O autor destaca a necessidade de inverter a lógica que transforma o visual em algo para as multidões e o verbal em um privilégio de poucos. Para Rancière, a estratégia de Jaar não reside em opor palavras a imagens, mas "construir uma imagem"²⁴⁴ através da conexão entre o verbal e o visual. Jaar cria uma fala para as imagens que escolhe mostrar, ao transformar a noção de documento através da ampliação dos seus recursos em prol da comunicação, ao criar espaços que combinam imagens e textos para permitir que o seu expectador acesse, de alguma forma, a situação enfocada pela obra. Rosângela Rennó, por outro lado, não tem contato com as pessoas retratadas nas fotografias que utiliza. No entanto, pode-se dizer que ela cria uma voz para esses esquecidos, tal como Jaar ou Sheik, uma voz que extrapola, muitas vezes, o contexto em que a fotografia é obtida, ao trazê-la para uma situação mais universal. Como Jaar e Sheik, sua estratégia passa, muitas vezes, pelo texto, o qual abre as imagens para novos significados. Quer sejam interferências textuais próprias ou apropriadas – como no caso de *O Arquivo Universal* –, a voz desse texto se sobrepõe ao murmúrio desconexo de imagens abandonadas, criando um discurso polifônico. O trabalho de Rosângela Rennó, ao mesmo tempo em que propõe uma abertura para leituras ficcionais das imagens de arquivo, atua, muitas vezes, no sentido de dar visibilidade a problemas nacionais – seja a violência urbana, a injustiça social, ou, até mesmo, o descaso com nossa história.

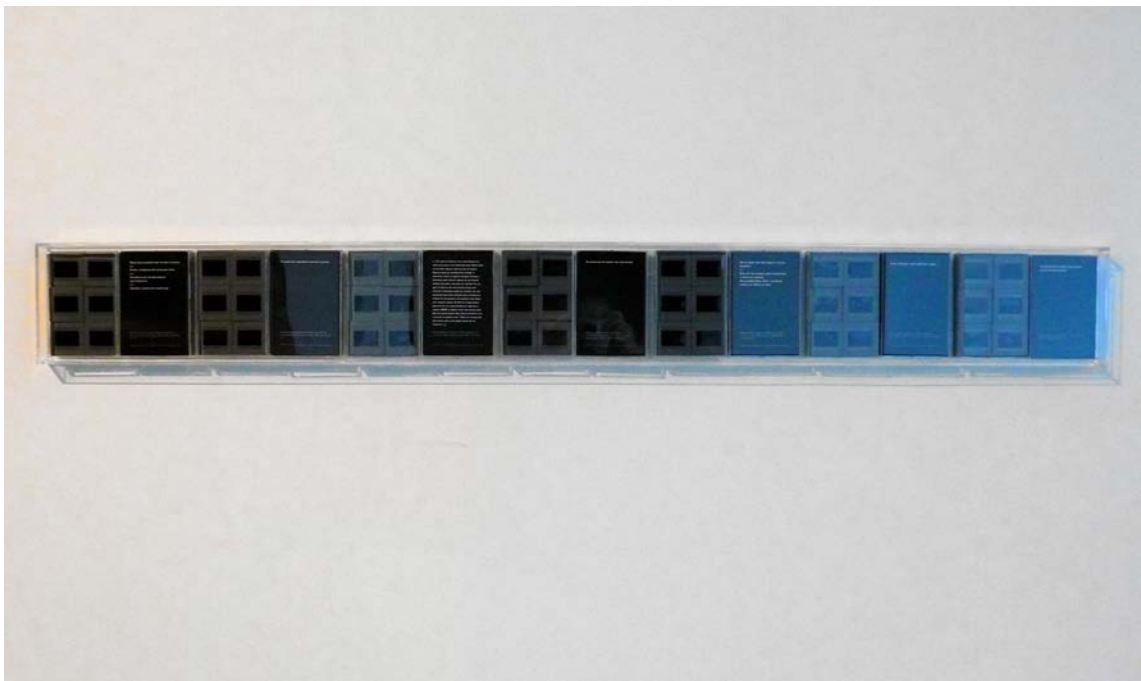
Além da semelhança com *Real Pictures*, *Hipocampo* talvez seja o trabalho de maior ligação com um dos procedimentos mais característicos da arte conceitual, uma vez que dispõe apenas de palavras para evocar uma ação ou, no caso de Rennó, uma imagem mental – o “viva em sua mente”, da exposição *When attitudes become form*, transforma-se em “veja em sua mente”, no caso da artista.

²⁴³ RANCIÈRE, Jacques. “La imagen intolerable”. In: _____. *El espectador emancipado*. Vilaboa: Ellago Ediciones, 2010, p.100.

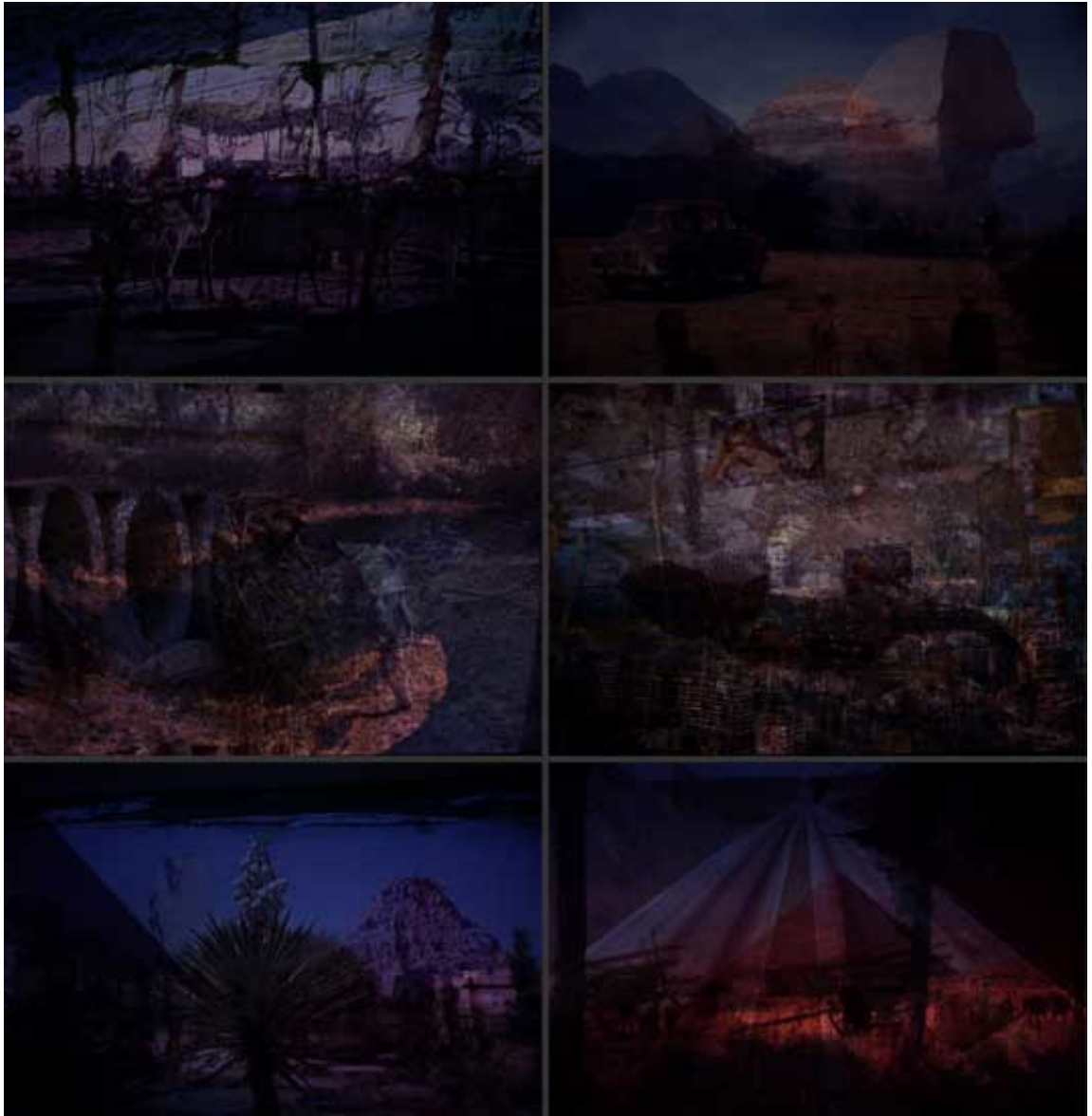
²⁴⁴ *Ibidem*, p.99.



107. Rosângela Rennó. *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2010. Montagem na 29ª Bienal de São Paulo.



108. Rosângela Rennó. *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2010. Detalhe dos slides e poemas.



109. Rosângela Rennó. *Hoje eu atingi o reino da despalavra*. Da série *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 2008 – 2010.

Por fim, gostaria de abordar uma obra bastante recente da artista, que pode ser vista como espécie de síntese do processo que Rennó desenvolve desde meados da década de 1980. Em *Matéria de poesia (para Manoel de Barros)* (2008-2010), Rennó retoma o texto literário ao escolher como ponto de partida do trabalho a poesia de Manoel de Barros. “Como eu estava lidando com esse território de imagens que não servem para nada, hoje em dia, que as pessoas jogam fora, eu tentava resgatar a poesia que tinha naquilo[...]”,²⁴⁵ comenta a artista, identificando uma proximidade entre seu processo criativo e a ideia de Barros de que o que é bom para o lixo, é bom para a poesia. Assim, Rennó escolhe trechos de poemas do autor em que a noção da arte, a partir do ínfimo ou do inútil, aparece com força, criando, para cada trecho, um conjunto de 6 imagens, a partir da sobreposição de slides descartados.²⁴⁶ O lento processo de selecionar e combinar *slides* gera um emaranhado denso e escuro de imagens, mas de grande beleza, que são ampliadas em grandes formatos, formando um enorme painel. Os textos são mostrados ao lado dos *slides*, em pequenas caixas acrílicas, em tamanho similar ao de um livro, funcionando como uma espécie de mapa para o espectador buscar ligações entre os poemas e as imagens monumentais. A conexão entre aquilo que é dito na poesia e a imagem resultante, no entanto, cabe ao espectador estabelecer. “As imagens não tem a menor relação com os textos, são um mero pretexto para você procurar [...] é um emaranhado de imagens no preto, você pode achar ali o que quiser, o que você procurar”,²⁴⁷ explica Rennó.

Por apresentar textos de um poeta, *Matéria de Poesia*, por um lado, é uma espécie de retorno ao início do trabalho de Rennó, quando ela utilizava referências da literatura, do cinema ou do campo da arte para provocar novas leituras sobre imagens de diferentes procedências. No entanto, se no início de sua carreira ela empregava a palavra para tentar anular a visão da fotografia como um registro transparente, em *Matéria de Poesia* a imagem é evidentemente escura, densa e confusa. Vinte anos após esses primeiros trabalhos, em um mundo ainda mais repleto de imagens, no qual as pessoas produzem mais fotografias do que são capazes de ver, talvez o público da artista já tenha compreendido que a imagem fotográfica não é um espelho ou um vidro, mas um fragmento opaco que, com o tempo, vai perdendo suas funções e significados iniciais, ao mesmo tempo em que se abre para novos.

²⁴⁵ Ver Anexo II, p. 190.

²⁴⁶ Entre os trechos escolhidos para os 7 conjuntos mostrados na 29ª Bienal de São Paulo estavam:

- *Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas*

- *O que é bom para o lixo é bom para a poesia*

- *Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra [...]Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos. Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.*

- *As coisas que não existem são mais bonitas.*

- *Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:[...] Perder a inteligência das coisas para vê-las.[...]Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se[...]*Aprender a capinar com enxada cega.

²⁴⁷ Ver Anexo II, p. 190.

CONCLUSÃO

Que em nossa época produzimos mais imagens que qualquer outro momento da história, isso é algo de conhecimento geral. Nunca tantas fotografias foram feitas e nunca elas circularam de forma tão rápida. Mas que mudanças esse aumento de quantidade e a aceleração na produção e na distribuição das imagens provocam em nossa relação com elas, e em como vemos o mundo?

Richard Rorty descreve a história da filosofia como constituída por uma série de viradas, quando um novo grupo de problemas aparece para tomar o lugar dos antigos no centro das atenções humanas.²⁴⁸ Para Rorty, enquanto a filosofia antiga e medieval ocupava-se das *coisas*, a filosofia do século XVII ao XIX preocupou-se, principalmente, com as *ideias*, e a filosofia contemporânea, por sua vez, centra-se na reflexão sobre o papel da linguagem no pensamento, na percepção e nas relações humanas. Em 1994, dois autores acrescentam uma nova virada à lista de Rorty. W.J.T. Mitchell, nos Estados Unidos, e Gottfried Boehm, na Suíça, falam, respectivamente, em *virada pictórica* (*pictorial turn*) e *virada icônica* (*ikonische Wendung*).

Apesar de trazer a questão das imagens ao centro dos debates, a virada que Mitchell descreve se caracteriza também por uma tensão em relação a elas: "não é que tenhamos um relato poderoso da representação visual que esteja ditando os termos da teoria cultural, mas que as imagens formam um ponto de fricção e desconforto peculiar em meio a uma grande gama de investigação intelectual"²⁴⁹. Aparentemente, as imagens ocupam uma parcela tão grande do pensamento atual, justamente, porque precisamos entender como nos relacionamos com elas.

A ideia de um retorno da imagem à matriz do pensamento, no fim do século XX, parece sintonizar a reflexão teórica com as mudanças nos meios de produção e circulação das imagens trazidas pelas novas tecnologias. Susan Buck-Morss comenta sobre a quantidade de imagens que circulam em nossa época:

O mundo imagem é a superfície da globalização. É nosso mundo compartilhado. Empobrecida, escura, superficial, esta imagem superfície é toda nossa experiência compartilhada. Não compartilhamos o mundo de outro modo. O objetivo não é alcançar o que está por trás dessa superfície, mas sim ampliá-la, enriquecê-la, dar-lhe definição, tempo.²⁵⁰

²⁴⁸ Ver MITCHELL, 1994, p.11.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.12-13. Tradução minha.

²⁵⁰ BUCK-MORSS, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". In: BREA, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madri: Akal, 2005, p.159. Tradução minha.

A definição de Buck-Morss, inicialmente sombria, distancia-se da linha mais pessimista de outros pensadores contemporâneos, como Paul Virillio e Jean Baudrillard, por acreditar no potencial reflexivo das imagens, mesmo que, na maioria das vezes, elas estejam inseridas no fluxo cada vez mais acelerado da vida cotidiana. Caberia, então, àqueles que recebem essas imagens, o papel de lhes dar sentido, um sentido não necessariamente de acordo com seu contexto de fabricação ou com o desejo de seus fabricantes, mas pensado a partir delas.

Uma mesma imagem pode, atualmente, ser vista em praticamente qualquer parte do mundo. As pessoas, no entanto, partilham sua compreensão? A *imagem errante* que a autora descreve vaga pelos mais diferentes canais, *deslizando* por fronteiras, adaptando-se a diversos contextos. É nessa possibilidade de reorientação que Buck-Morss reconhece o potencial democrático da imagem: "a promiscuidade da imagem produz fugas. As imagens fluem para fora da bolha, em um campo estético não contido pela narração oficial do poder."²⁵¹ Assim como Buck-Morss, Mitchell destaca que a *vida* das imagens é apenas parcialmente controlada por quem as cria.²⁵² Ambos os autores salientam que há momentos em que a imagem escapa do controle de seu criador, seja por se perder em algum tipo de arquivo que será posteriormente resgatado em outras circunstâncias, seja por se confrontar com um espectador que sempre tem uma compreensão que difere, em alguns pontos, do campo proposto por seu criador.

Questionar a hegemonia da linguagem na estruturação de nosso pensamento abre o horizonte para além da interpretação puramente semiótica das imagens, e, por isso, resgata a importância do confronto com a obra de arte. Se, por um lado, significa prestar atenção no que não pode ser lido, por outro, em trabalhos que justamente usam o texto para preparar ou aguçar a recepção de imagens, essa oposição entre ler e ver parece desfeita.

Ao trabalhar com imagens, os artistas podem provocar um desaceleramento de sua recepção, criando a necessidade do espectador de se deter sobre ela, de olhá-la uma segunda vez. As imagens da arte podem "transformar em outra coisa a distribuição monopolista de palavras e imagens" da imprensa. Elas podem abrir, enriquecer, dar definição e tempo a essas outras imagens, "fazer-nos ver"²⁵³, restaurar nossa percepção, como afirma Aurora Polanco, defendendo uma arte de contrainformação a partir da *desinformação que nos rodeia*, posição que é próxima das ideias de Buck-Morss. E esse despertar para uma consciência imagética poderia passar, como sugerem os trabalhos de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó, pela combinação da fotografia com o texto, ou mesmo pela substituição da imagem fotográfica por palavras. Esse texto funcionaria, assim, não como algo oposto à imagem, mas como um dispositivo que estimula sua expansão, inserindo-a em novos contextos, e também uma reflexão sobre ela.

²⁵¹ BUCK-MORSS, 2005. Tradução minha.

²⁵² MITCHELL, 1994, p.13. Tradução minha.

²⁵³ POLANCO, Aurora. "Otro mundo es posible. Que puede El Arte?" *Estudios Visuales*, Madrid, CENDEAC, v.5, janeiro 2007, p.127. Tradução minha.

A articulação da fotografia com textos, na arte, foi amplamente utilizada durante o período histórico da arte conceitual. Procurei, portanto, estabelecer conexões e divergências entre os trabalhos dessas duas artistas e o uso da imagem fotográfica e do texto em práticas conceituais. Os trabalhos realizados por Barcellos, na década de 1970, compartilham muitas das características e das motivações da produção conceitual que se desenvolveu durante o período, não apenas no eixo Estados Unidos – Inglaterra, mas também em países de periferia. A recorrência de trabalhos múltiplos, de pequeno formato, utilizando como ponto de partida fotografias em preto e branco e textos datilografados, indica uma crítica à noção de arte como algo raro e precioso. Ao mesmo tempo, ainda que abordada com muito despojo, a questão da imagem permanece central no trabalho da artista, afastando-a tanto da investigação predominantemente linguística que caracteriza parte da produção anglo-saxônica da década de 1970, quanto do viés diretamente político que normalmente se atribui à produção conceitual da América Latina no mesmo período. Em seus trabalhos dos anos 70, Barcellos adota materiais, estratégias e motivações desses dois lados para empreender uma investigação sobre e através da fotografia, como fizeram, em alguns momentos, artistas como Dennis Oppenheim e Jan Dibbets, mas com um forte foco em sua recepção, através de estratégias de interlocução com seu público. A artista relaciona esse interesse pela percepção ao seu envolvimento com teorias da psicologia na época, mas talvez ele também esteja ligado à ênfase ambiental e relacional da arte experimental brasileira, assim como à ação dos artistas do *Fluxus*. Essas ligações não puderam ser investigadas nos limites deste estudo, mas permanecem como um possível desdobramento de minhas pesquisas futuras. A análise dos trabalhos de Vera Chaves Barcellos, no período, destaca a utilização do texto como tentativa de enriquecer a imagem fotográfica com elementos extracampo, convidando o espectador a projetar sobre ela suas experiências e personalidade. Esse texto através do qual a artista se dirige diretamente a seus espectadores se identifica com uma das características percebidas por Camnitzer na arte conceitual latino-americana, ou seja, a ênfase na comunicação e nas relações com o entorno. Por fim, cabe destacar que a artista dá continuidade a esse trabalho, a partir de imagens, em sua obra posterior, e, mesmo que os materiais e os meios utilizados tenham se adaptado às transformações do processo de produção de imagens e à sofisticação dos modos de exibição, como mostra a remontagem de *Atenção, processo seletivo do perceber I*, Barcellos permanece fiel ao princípio fundamental que conduz sua produção desde a entrada da fotografia: "eu ainda acredito na ideia, na ideia que acompanha o trabalho. Essa é a marca dos anos 70 que a gente carrega, com muita honra"²⁵⁴, explica a artista, ao se posicionar em relação à produção fotográfica atual.

O trabalho de Rosângela Rennó inicia após o período da produção de Barcellos analisada nesta dissertação, e toma vulto e projeção internacional durante os anos 90, época em que alguns reconhecem, além do vedetismo da fotografia, nas grandes exposições de arte, uma

²⁵⁴ Ver anexo I, p.178.

herança significativa das práticas que questionaram e expandiram o território da arte nos anos 60 e 70. O texto apresentado pela arte conceitual como alternativa à apresentação de pinturas ou de objetos foi definitivamente incorporado ao repertório artístico, aparecendo, na arte contemporânea, nas mais diversas funções. Pode-se dizer que o texto descritivo ou analítico da arte conceitual se subjetivou, trazendo, muitas vezes, questões pessoais ou elementos ficcionais para dentro da obra. Não apenas o assunto dos textos se expande e se transforma, mas também suas formas de apresentação, aproximando-se da escultura, do cinema, da arquitetura e da publicidade. Os artistas dos anos 60, inicialmente, tratavam as palavras como formas sem corpo e pouco exploravam sua materialização, recorrendo, na maioria das vezes, a recortes ou fichas de papel com textos datilografados. Aos poucos, eles se tornam mais conscientes em relação às formas de exibir palavras, bem como às variações de seu significado e alcance conforme o contexto de veiculação – seja em um *outdoor*, em uma camiseta, ou pintadas na parede de uma galeria. Muitos passam a valorizar a experiência sensória das palavras, sem reduzir o trabalho a à pura imaginação de uma situação descrita. Artistas mais recentes parecem rejeitar a dicotomia entre forma e conteúdo, valorizando o modo a partir do qual suas obras são construídas materialmente. Essa diferença de postura fica evidente no exemplo usado por Godfrey para ilustrar a mudança de tônica da arte dos anos 60-70 para os 90, ao comparar o trabalho do norte-americano Ed Kienholz, *The cement store nº1*, 1967, um plano de remover o telhado de uma loja e preenchê-la com concreto, e *Untitled (House)*, 1993, da artista inglesa Rachel Whiteread que, de fato, preenche o espaço interior de uma casa com cimento e depois remove suas paredes para tornar essa operação visível aos transeuntes.²⁵⁵ Os próprios artistas do período histórico da arte conceitual sofisticam visualmente a forma de apresentação de suas operações, como mostram instalações recentes de Joseph Kosuth, ou as pinturas murais de Sol Lewitt. Essa sofisticação material, que para alguns pode representar a derrota da arte conceitual ao restabelecer a sedução do objeto de arte, para Godfrey, no entanto, não representa uma ruptura com o principal propósito da arte dos anos 60. De acordo com ele, "o legado da arte conceitual não é um estilo histórico, mas um hábito inveterado de interrogação"²⁵⁶.

O texto, no trabalho de Rosângela Rennó, é trabalhado dentro dessa ideia da escrita como elemento de composição da obra, passando por protocolos muito parecidos de coleta, seleção e apresentação. O modo como a artista trabalha com a fotografia difere bastante do quase iconoclasmo de algumas correntes conceituais, mas se aproxima de sua motivação analítica. Através de uma produção muito coerente, Rennó retorna, insistentemente, ao papel que a imagem fotográfica desempenha nos dispositivos sociais de memória, seja ela íntima e privada, como nos caso de fotografias de casamento ou álbuns de família e de viagens, ou pública, como no caso dos arquivos penitenciários e das notícias de jornais. Se parte da fotografia produzida durante o apogeu da arte conceitual se dispôs a pensar sobre os

²⁵⁵ GODFREY, 1998, p.383.

²⁵⁶ *Ibidem*, p.424. Tradução minha.

mecanismos, as convenções e a linguagem da fotografia, trabalhando a questão do instantâneo, do achatamento ou do enquadramento, como fizeram John Baldessari, Jan Dibbets e John Hilliard, respectivamente, Rosângela Rennó se propõe a pensar em como nos relacionamos com a fotografia e quais são os seus papéis sociais. Em um contexto de superabundância da imagem, situação que era apenas vislumbrada de longe nos anos 70, Rennó opera com consciência da opacidade, da finitude e da exaustão da fotografia, desmontando a ideia de transparência da imagem. A questão das relações entre imagem e texto aparece também na produção em vídeo da artista, meio que vem ganhando crescente importância dentro de sua obra. Apesar de esses trabalhos terem me interessado bastante, não foi possível abordá-los nesse momento em que o foco era a fotografia.

Para Soulages, a especificidade da fotografia, que ele chama de *fotograficidade*, caracteriza-se pelo que há de irreversível e inacabável na imagem, sendo irreversível o momento e as circunstâncias de obtenção do negativo e inacabável o trabalho posterior, a partir desse negativo, que pode gerar infinitas variações e voltar sempre ao mesmo ponto de origem. Segundo ele, "é no cerne da estética da fotograficidade que adquirem sentido a estética das escolhas, a dos possíveis, a da imagem de imagens, a das metamorfoses, a do misto, a das recepções inacabáveis, etc."²⁵⁷ A fotografia, assim, sob esse ponto de vista, também se constitui como articulação entre o que se perde e o que permanece. Cada vez mais, no entanto, o filme fotográfico dá lugar ao processamento digital que converte a incidência da luz em informação numérica, manipulável ponto a ponto. O autor reflete sobre as consequências dessa alteração na aplicabilidade de seu contexto, porém essa discussão não é objeto deste estudo.

Gostaria, entretanto, de usar a ideia de inacabável na fotografia para pensar no papel que o texto desempenha nos trabalhos de Vera Chaves Barcellos e de Rosângela Rennó. Para Soulages, a fotografia é, em função do *inacabável*, uma arte dos possíveis. "Uma foto sempre é apenas uma possibilidade do negativo matricial."²⁵⁸ O possível, assim, excede o existente. O autor, no entanto, distingue o inacabável que advém do trabalho com o negativo daquele da recepção de uma foto. É justamente na recepção das fotos que o emprego de textos, por essas duas artistas, parece atuar como um catalisador da imagem, capaz de estender suas dimensões e sentidos.

Tanto Barcellos quanto Rennó parecem abordar a fotografia a partir dessa articulação entre o que se perde e o que resta em uma imagem fotográfica. As perdas com que lidam, no entanto, talvez sejam de ordens diferentes. Os trabalhos de Barcellos operam, muitas vezes, com a fotografia como um fragmento, uma imagem subtraída de um contexto maior que envolve, principalmente, um corte espacial, que pode ser usado para provocar situações de espelhamento ou divergência, como em *VxV* ou *One way, two ways*, ou como ponto de partida em um processo

²⁵⁷ SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010, p.123.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 123.

imaginativo. É o texto que instaura esse processo, de maneira evidente, ao se dirigir diretamente ao espectador. Se, em *Atenção, processo seletivo do perceber I*, o texto guia nosso olhar, prendendo-o aos mínimos detalhes de uma cena repleta, concentrando-se naquele momento fixado, nas pessoas e nas ações paralisadas, pulverizando uma imagem inicial em muitas outras, na série *Testartes*, as interferências textuais procuram completar os fragmentos. Por vezes imperativo, o texto representa a fala da artista que nos convoca a pensar sobre essas fotografias e sobre nossa percepção visual, a estender, mentalmente, aqueles fragmentos e a abrir os olhos para as imagens que atravessam nossa vida diariamente. Seu texto, no entanto, não tenta controlar a imagem, fixando-a a um único significado, mas orientar nossa atitude em relação a elas, estimulando uma postura de curiosidade e imaginação. Aceitar a intimação de Barcellos é se abrir para compreender melhor não só suas fotografias, mas também nós mesmos. E se, para Barcellos, a fotografia é uma maneira de compreender melhor o mundo, de *disciplinar o olhar*, o texto talvez seja uma das maneiras de se relacionar com seu público.

Rennó, por outro lado, trabalha com a perda da função social da fotografia que se torna uma superfície opaca, ao se distanciar de seu referente, descolar-se de um álbum, perder-se de seu dono, escapar de um arquivo. Rennó sublinha essa tendência da fotografia à deriva e ao desvio de seus usos originais, ao associar essas imagens a novos textos e vozes, dando-lhes novos rumos, ora mais ficcionais, ora mais críticos. Além de provocar novas leituras combinando fotografias e textos, Rennó também procura por imagens em textos – especialmente em jornais – e os apresenta em diferentes formas de materialização, esperando que quem os lê possa construir sua própria imagem para eles, ou seja, possa imaginá-los.

Com textos bastante diferentes, Barcellos, em uma interlocução direta com seus espectadores, e Rennó, em busca de uma impessoalidade e de uma desreferencialização nas histórias de jornal, os trabalhos dessas artistas se cruzam ao procurar provocar novas imagens. As duas operam a partir da consciência das descontinuidades da fotografia, procurando distender seu material inicial, imagens fragmentárias ou opacas, a fim de tanto expandir seu potencial de significação quanto enfatizar rupturas nesse tecido. Ambas empreendem uma profunda investigação sobre a fotografia, mas não à maneira da autoanálise modernista que se debruça apenas sobre um meio para chegar ao que lhe é essencial. Barcellos, ao se debruçar não apenas sobre a imagem, mas em processos mentais, e Rennó, ao vasculhar as relações entre fotografia, memória e identidade, expandem sua abordagem da fotografia para a relação das pessoas com esse meio, inclusive para seus usos fora do campo da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Orgs.). *Art After Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

AMARAL, Aracy. "Perceber como forma de criação". In: VIGIANO, Cris (Org.). *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. – Arquivo, 1986, p.33-36.

_____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDREI, Christiane de Brito. "A arte conceitual e o espectador". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n.13, p.48-59, dez. 2008.

ANJOS, Moacir dos. "Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda". In: *Rosângela Rennó*, (catálogo). Recife: MAMAM, 2006, p.2-15.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografia plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARCELLOS, Vera Chaves. *Imagens em migração*, (catálogo). Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.

_____. *Minha experiência com a fotografia*, (manuscrito). Porto Alegre, 2008.

_____. *O grão da imagem*, (catálogo). Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.

_____. "O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros". *Porto Arte*, Porto Alegre, v.9, n. 17, p. 7-50, nov. 1998.

_____. ; TUBINO, Liana. "Aspectos sociais e sua influência na visão do mundo de grupos adolescentes com escolaridade semelhante e níveis sociais de vida diferentes". *Revista de Estudos da FEEVALE*, Novo Hamburgo, 1979.

BARTHES, Roland. "Rethoric of the image". In: WELLS, Liz. (Ed.). *The photography reader*. London: Routledge, 2003. p.114-125.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BECKER, Karin. "Photojournalism and the tabloid press". In: WELLS, Liz. (Ed.). *The photography reader*. Londres: Routledge, 2003. p. 291-308.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. "Década de 50: sopram os novos ares". In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007. p.96-115.

BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009.

- BRESSON, Henri-Cartier. "El instante decisivo". In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.221-236.
- BRITO, Ronaldo. "As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro". In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.73-81.
- BUCHLOCH, Benjamin. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Ed.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". In: BREA, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 145-159.
- BUENO, Guilherme. "Formalismo e modernidade". In: *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 13, 2006.
- BULHÕES, Maria Amélia. "A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos". In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007, p.116-135.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- _____. "Una genealogía del arte conceptual latinoamericano". *Continente Sul/Sur*, Porto Alegre, n. 6, p.179-230, nov. 1997.
- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CARNEVALE, Graciela. "Entrevista com Graciela Carnevale". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009, p. 61-72.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. "Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70". In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, p. 129-139.
- _____. (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.
- _____. *Nervo Óptico e Espaço N.O.: a diversidade no campo artístico porto alegreense durante os anos 70*. Dissertação de mestrado, PPG em Artes Visuais, Instituto de Artes. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- CHEVRIER, Jean-François. "Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía". In: _____. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. "O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira". In: JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila (Orgs.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010. p.15-36.
- _____. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra". *ARS*, São Paulo, ano 5, v. 10, p. 80-89, 2008.
- _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

- CHIU, Melissa (Ed.). *Rosângela Rennó: Vulgo [ALIAS]*, (catalog). Sydney: University of Western City, 1999.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CRIMP, Douglas. "Pictures". In: EVANS, David (Ed.). *Appropriation: Documents of Contemporary Arts*. London: Whitechapel Gallery, 2009, p.76-79.
- _____. "La actividad fotográfica de la posmodernidad". In: RIBALTA, Jorge (Org.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.150-161.
- _____. "Del museu a la biblioteca". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Orgs.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.37-49.
- DAMISH, Hubert. "A partir da fotografia". In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DIAS, Antonio; et al. "Declaração de princípios básicos da vanguarda". In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.149-150.
- DOCTORS, Marcio (Org.). *Passagem secreta: Brígida Baltar*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
- EVANS, David (Ed.). *Appropriation: Documents of Contemporary Arts*. Londres: Whitechapel Gallery, 2009.
- FABRIS, Annateresa. "Uma outra história da arte?" In: _____. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- _____. "Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas". In: _____. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- _____. "Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico". *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, p.17-29, jan.-jun. 2008.
- _____. "Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e direitos autorais na fotografia". *ARS*, São Paulo, v.1, n.1, p.59-64, 2003.
- _____. "Identidades seqüestradas". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998, p. 273-279.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos (Orgs.). *Geração da virada, 10+1: os anos recentes da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Othake, 2007.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas nos anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERREIRA, Glória (Coord.). *Arte contemporâneo brasileiro: documentos y críticas*. Santiago de Compostela: Dardo, 2009.

_____. (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FOOTE, Nancy. "The Anti-photographers". In: FOGLE, Douglas; HALBREICH, Kathy (Org.). *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. p. 24-31.

FORAY, Jean-Michel. "Art conceptuel: un possibilite de rien". *Artstudio*, Paris, n.15, 1989.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006a.

_____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006b.

_____. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

GIANOTTI, Marco. "A imagem escrita". *Ars*, São Paulo, v.1, n.1, p.91-115, 2003.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

GOMES, Paulo Cesar Ribeiro. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007.

GRAW, Isabelle. "Conceptual expression: on conceptual gestures in allegedly expressive painting, traces of expression in proto-conceptual works, and the significance of artistic procedures". In: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Orgs.). *Art After Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

GRUNDENBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography since 1974*. New York: Aperture, 1999.

HARRISON, Charles. *Essays on Art & Language*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

HARRISON, Marguerite Itamar. "Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosângela Rennó". *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, Niterói, n.33, p. 37-58, 2007.

HASSNER, Rune. "La fotografía y la prensa". In: LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André (Orgs.). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988. p. 76-79.

HENDRICKS, Jon (Ed.). *O que é fluxus? O que não é! O porquê..* Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente". In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1997, p.115-191.

HUM, David; GRAFIK, Clare. *I'm a real photographer: Keith Arnatt: photographs 1974-2002*. London: Chris Boot e The Photographers' Gallery, 2007.

JAREMTCHUCK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007a.

_____. "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 8, v.1, n.10, p. 86-95, jul. 2007b.

KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas nos anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAMBRECHT, Karin. "Espaço N.O.". In: CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004. p. 24-25.

LEVI-STRAUS, David. "A Sea of Griefs is not a Proscenium". In: *Alfredo Jaar. Let There Be Light. The Rwanda project 1994-1998*, (catalog). Barcelona: ACTAR, Centre d'Art Santa Monica, 1998.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. "Fotografia brasileira contemporânea: uma arte sem fronteiras". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n.7, p.99-109, dez. 2004.

MCEVILLEY, Thomas. *The triumph of anti-art*. New York: McPherson & Company, 2005.

MELLOR, David. "Media haunted humans: Cindy Sherman, Richard Prince, John Stezaker" In: EVANS, David (Ed.). *Appropriation: Documents of Contemporary Arts*. London: Whitechapel Gallery, 2009, p.99-103.

MELO, Janaina Mércia Alves. "Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó". *Porto Arte*, Porto Alegre, v.13, n.22, p.109-115, maio 2005.

MEREWETHER, Charles (Ed.). *The archive (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

MITCHELL, W.J.T. "No existen medios visuales". In: BREA, José Luis (Ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p. 17-25.

_____. *Picture Theory*. Chicago : University of Chicago, 1994.

_____. *Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MORAES, Frederico. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra". In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 169-178.

_____. "Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você". In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 225-227.

OSMAN, Colin. "La fotografía segura de sí mesma". In: LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André (Orgs.). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.

PADÍN, Clemente. "A Nova Poesia II". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009, p.37-40.

PEREIRA, Wilcon Joia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

POLANCO, Aurora. "Otro mundo es posible. Que puede el Arte?" *Estudios Visuales*, Madri, CENDEAC, v.5, enero 2007, p. 126-143.

PONTUAL, Roberto. "Corpo e Alma: uma fração da fotografia contemporânea no Brasil". In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 407-412.

RAMÍREZ, Mari Carmen. "Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina". *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XIV, n.15, p.185-195, 2007.

_____. "Blueprint Circuits". In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p.550-562.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Vilaboa: Ellago Ediciones, 2010.

_____. *The future of the image*. Londres: Verso, 2007.

REINALDIM, Ivair. "A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980". In: *Anais do II Seminário de Pesquisadores do PPGartes*, v.2. Rio de Janeiro: Uerj, 2008.

RENNÓ, Rosângela. *2005-510117385-5*, (catálogo). Rio de Janeiro: Paço Imperial/MinC IPHAN, 2010.

_____. *Espelho Diário*. Belo Horizonte: UFMG/EDUSP/Imprensa Oficial: 2008.

_____. "Cicatriz: fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal". In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004a, p. 223-227.

_____. "Conversas sobre fotografia e arte". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 7, p.132-137, dez. 2004b.

_____. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003a.

_____. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.

_____. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.

RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

ROLNIK, Suely (Org.). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

- ROSLER, Martha. "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental." In: RIABALTA (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.70-128.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.
- ROWELL, Margit. *Ed Ruscha, photographer*. New York: Whitney Museum of American Art e Steidl Publishers, 2006.
- RUBINICH, Lucas. "Apuntes sobre la politicidad del arte". *Ramona*, Buenos Aires, Fundación Start, n.73, p.10-12, agosto 2007.
- RUSCHA, Ed. "Concerning *Various Small Fires*: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications" In: STILES, Kristine; SELZ, Peter Howard (Orgs.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 356-358.
- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Orgs.). *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SANTOS, Alexandre. "Micro-narrativas fluidas: Arthur Rimbaud em Nova York e Jean Genet em Porto Alegre". In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos*. Rio de Janeiro, (no prelo).
- _____. "Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea". *Artcultura*, Uberlândia, v.10, n.16, p.49-63, 2008.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SCOTT, Clive. *The Spoken Image: Photography and Language*. Londres: Reaktion Books, 1999.
- SEKULLA, Allan. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación." In: RIABALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 35-63.
- SMITH, Edward Lucie. *Movements in Art Since 1945*. London: Thames & Hudson, 2001.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.
- _____. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2009.
- _____. "A fotograficidade". *Porto Arte*, Porto Alegre, v.13, n.22, p.17-36, maio 2005.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter Howard. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- SULTAN, Larry; MANDEL, Mike. *Evidence*. Nova York: D.A.P., 2004.
- TAGG, John. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TALBOT, William. "El lápiz de la naturaleza". In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- VIGIANO, Cris (Org.). *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. – Arquivo, 1986.

WALL, Jeff. "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Orgs.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BASBAUM, Ricardo(Org.). *A Moreninha: documentos - 1987/88*. Disponível em http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf, último acesso em 4/03/2011.

_____. "Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde". *O Carioca*, Rio de Janeiro, n.5, dezembro 1998. Disponível em http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/cerebro_cremoso.pdf, último acesso em 4/03/2011.

CARVALHO, Ana Maria Albani. "Vera Chaves Barcellos - Uma obra contemporânea de seu tempo". In: *Panorama de Arte Brasileira 97*, (catálogo). São Paulo: MAM, 1997. Disponível em <http://www.verachaves.com/ana-por.html>, último acesso em 20/06/2010.

CHOW, Oliver. "Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze". *Tate papers: Tate's online research papers*. Primavera de 2008. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/chow.shtml>, último acesso em 20/11/2010.

CLARK, Lygia. *Caminhando*, 1964. Disponível em http://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando_p, último acesso em 12/09/2010.

GRIFFIN, Tim. "Historical Survey: An Interview with Hans Haacke". *ArtForum*, New York, XLIII, Sept. 2004. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n6206228/?tag=content;col1, último acesso em 1/4/2010.

HAACKE, Hans. "Lessons Learned". *Tate Papers, Landmark Exhibitions Issue*, Autumn 2009. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/haacke.shtml>, último acesso em 08/05/2010.

JAAR, Alfredo. *The Rwanda Project: an interview to Art21*, sd. Disponível em: <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html>, último acesso em 16/11/2010.

LEIRNER, Sheila. *Entrevistas: 27ª Bienal de São Paulo*, 2006. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>, último acesso em 20/03/2011.

MARIEN, Mary Warner. "Survival Tactics: The Work of Fazal Sheikh". In: *Deutsche Börse Photography Prize 2008*, (catalog). London: The Photographers' Gallery, 2008. Disponível em http://www.fazalsheikh.org/download/essays/m_warner_marien.pdf, último acesso em 7/01/2011.

RENNÓ, Rosângela. *FF>>Dossier 029>>Rosângela Rennó*. São Paulo, maio 2007. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/entrevista.asp>, último acesso em 10/10/2010.

WOODWARD, Richard. "On Artificial Rarity and Fakery". *The New York Times*. New York, 23 de abril, 2000. Disponível em <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=980CE2>, último acesso em 7/7/2009.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Capa: http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea, último acesso em 12/02/2010.

1. <http://www.artchive.com>, último acesso em 20/01/2011.
2. <http://www.sothebys.com>, último acesso em 10/02/2011.
3. <http://www.galerieperrotin.com>, último acesso em 10/02/2011.
4. <http://www.tate.org.uk>, último acesso em 10/02/2011.
5. <http://www.blog.bownik.eu/wp-content/uploads/2009/03/ls-ev41.jpg>, último acesso em 04/05/2009.
6. <http://www.bbc.co.uk/collective/dnaimages/gallery/2/evidence/6.jpg>, último acesso em 04/05/2009.
7. <http://www.gladstonegallery.com>, último acesso em 13/01/2011.
8. <http://www.artinfo.com>, último acesso em 10/02/2011.
9. http://www.arcadja.com/auctions/it/anselmo_giovanni/prezzi-opere/670, último acesso em 13/01/2011.
10. http://www.desordre.net/photographie/photographes/robert_frank/baldessari.html, último acesso em 13/01/2011.
11. <http://www.robertsmithson.com>, último acesso em 16/01/2011.
12. <http://www.guggenheim.org>, último acesso em 16/01/2011.
13. <http://www.metmuseum.org>, último acesso em 05/06/2010.
14. <http://cybermuse.gallery.ca>, último acesso em 05/06/2010.
15. <http://www.frieze.com/images/middle/arnatt.jpg>, último acesso em 05/06/2010.
16. <http://static.guim.co.uk>, último acesso em 05/06/2010.
17. <http://www.moma.org>, último acesso em 15/11/2010.
18. <http://www.tate.org.uk>, último acesso em 15/11/2010.
19. <http://www.artnet.com>, último acesso em 29/03/2011.
20. <http://www.arts.ucsb.edu>, último acesso em 12/02/2011.
21. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 14/11/2010.
22. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 15/03/2011.
23. FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2007.
24. <http://www.artgallery.nsw.gov.au>, último acesso em 23/01/2011.
25. VIGIANO, Cris (Org.). *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. – Arquivo, 1986.
- 26 – 33. SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

34. CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.
35. <http://artintelligence.net/review/?p=706>, último acesso em 05/06/2010.
36. CARVALHO, 2004.
37. SOULAGES, 2009.
38. Acervo da artista.
39. <http://www.tate.org.uk>, último acesso em 05/06/2010.
40. <http://www.tate.org.uk>, último acesso em 05/06/2010.
- 41 – 48. SOULAGES, 2009.
49. <http://www.tate.org.uk>, último acesso em 25/03/2011.
- 50 - 53. SOULAGES, 2009.
54. VIGIANO, 1986.
55. http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea, último acesso em 12/02/2010.
56. Acervo da artista.
57. Acervo da artista.
58. VIGIANO, 1986.
- 59 - 62. SOULAGES, 2009.
63. Acervo da artista.
64. VIGIANO, 1986.
65. <http://www.leftmatrix.com/whenattitudes.html>, último acesso em 20/02/2010.
66. BARCELLOS, Vera Chaves. *O grão da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007. (catálogo de exposição).
67. SOULAGES, 2009.
68. http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/algorithmic_art/hilliard.html, último acesso em 5/11/2010.
69. <http://www.metmuseum.org>, último acesso em 10/11/2010.
70. <http://www.artnet.com>, último acesso em 10/11/2010.
71. <http://www.guardian.co.uk>, último acesso em 10/01/2011.
72. <http://www.guardian.co.uk>, último acesso em 10/01/2011.
73. <http://www.saulgallery.com>, último acesso em 10/01/2011.
74. <http://www.dlwp.com>, último acesso em 10/01/2011.
75. <http://www.fazalsheikh.org>, último acesso em 12/01/2011.
76. <http://www.flickriver.com/photos/tags/alfredojaar>, último acesso em 20/11/2010.
77. <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/anteriores/1985/>, último acesso em 20/03/2011.
78. <http://sheilaleirner.blogspot.com>, último acesso em 20/03/2011.
79. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 09/10/2010.

80. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 09/10/2010.
 81. RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.
 82. http://nuevomundo.revues.org/optika/5/renno_02.html, último acesso em 07/03/2010.
 83. <http://www.guggenheim.org>, último acesso em 10/01/2011.
 84. <http://www.anthonyreynolds.com/billingham.php?28>, último acesso em 10/01/2011.
 85. <http://rfc.museum.com>, último acesso em 17/03/2011.
 86. <http://gorg.kontxt.net/2009/12/christian-boltansky/>, último acesso em 17/03/2011.
 87. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 07/03/2010.
 88. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 07/03/2010.
 89. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 07/03/2010.
 90. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 09/10/2010.
 91. <http://www.galeriavermelho.com.br>, último acesso em 15/03/2011.
 92. <http://www.paratyemfoco.com>, último acesso em 20/11/2010.
 93. <http://www.cmoa.org>, último acesso em 12/02/2011.
 94. RENNÓ, 1998.
 95. RENNÓ, 1998.
 96. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 09/10/2010.
 97. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 09/10/2010. Reprodução Fotográfica José Roberto Lobato/Cortesia Galeria Camargo Vilaça.
 98. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 20/03/2011.
 99. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 20/11/2010.
 100. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 20/11/2010.
 101. <http://www.rosangelarenno.com.br>, último acesso em 20/11/2010.
 102. Acervo Galeria Vermelho.
 103. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 20/11/2010.
 104. <http://www.tate.org.uk>, último acesso em 20/11/2010.
 105. <http://www.comartevirtual.com.br/rr-pint-16.htm>, último acesso em 20/04/2010.
 106. <http://www.itaucultural.org.br>, último acesso em 20/11/2010.
 107. 29ª Bienal de São Paulo, fotografia minha.
 108. 29ª Bienal de São Paulo, fotografia minha.
 109. <http://www.galeriavermelho.com.br>, último acesso em 20/02/2011.
- Contracapa: http://quasarte.blogspot.com/2007/07/fotografia-na-obra-de-rosngela-renn_31.html, último acesso em 20/03/2011.

ANEXO I

Transcrição da entrevista com Vera Chaves Barcellos, realizada em Porto Alegre, em 27/11/2010.

Camila Schenkel - Como foi o início do teu trabalho com fotografia? As primeiras experiências foram com *Ciclo*?

Vera Chaves Barcellos – O *Ciclo* foi um dos primeiros. Tem alguns trabalhos que antecederam ao *Ciclo*, que foram trabalhos que também combinavam imagens e textos, que era uma espécie de leitura do que tinha acontecido para gerar aquela imagem. Foi uma série de serigrafias que eu fiz um pouco antes, por volta de 72. O *Ciclo* foi feito em 73, ele está datado de 74 porque eu o terminei, de fazer a caixa e o invólucro todo, em 74, mas ele foi feito em 73. Então em 71, 72 eu fiz esses trabalhos já utilizando fotografia, foi bem no início da década de 1970 que comecei a utilizar fotografia. Eu já fotografava há um tempo, mas era uma fotografia assim, enquanto eu fazia gravura eu fazia um pouco de fotografia, mas era uma fotografia como todo mundo fazia fotografia, para documentar uma viagem ou qualquer coisa assim. Curiosamente eu não me lembro como eu comecei a fotografar. Eu devo ter fotografado bem cedo porque meu pai tinha máquina fotográfica. Quando eu era pequena ele fotografava. Mas eu não utilizava muito, uma ou outra vez eu devo ter batido uma foto com a máquina dele, ele tinha acho que era uma 6x6, que a gente olhava assim, de cima, e via a imagem ao contrário. Tem talvez uma ou outra fotografia que eu tenha feito quando menina. Mas quando eu realmente comecei a fazer fotografia? Não me lembro quando comprei a minha primeira máquina fotográfica, que foi minha, mas deve ter sido no final dos anos 60, por aí. Não sei exatamente. Mas eu só comecei a usar mesmo no trabalho a partir de 1971, 72, por aí que eu comecei a introduzir, e justamente os primeiros foram esses já com textos, textos que *liam* a imagem. [Procura a imagem dos trabalhos no livro *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*]. Está aqui, são essas [p. 91]. Tem uma que se chama *Ciclo*, também, a outra *Árvores*, a outra *Muro*, e *Sinais do homem*, alguma coisa assim.

CS – E esses textos comentavam as imagens?

VCB – Exatamente.

CS- Tinha alguma coisa de poesia concreta? Pergunto pela espacialização dele.

VCB – Não muito. Não era essa a intenção, pelo menos. Nem sequer de fazer poesia, que nunca foi minha intenção. Não tenho a menor condição de fazer poesia. Era bem objetivo, “ferro, fogo, ação, homem”. Já não sei o que é essa palavra aqui. Terminava acho que com “movimento,

homem”, não sei. Sempre acabava no homem. Essa aqui também, que é “rastros, roda, homem”. O que quer dizer isso: se tu vês um rastro de uma roda na terra, não é só a terra, a natureza, ela já sofreu a interferência do homem, então a leitura do rastro, ou mesmo desta imagem de um rastro, significa que o homem passou por ali, deixou seu sinal. Era um pouco disso, quase todas essas imagens se relacionam a uma ação do homem sobre a matéria natural, ou sobre o ferro, a fundição do ferro, ou a tecelagem, que também é uma coisa natural transformada pelo homem, ou o tijolo que é utilizado numa construção. Essa ação do homem sempre foi uma coisa que me preocupou. Quando eu era pequena olhava uma paisagem natural com uma casa, por exemplo, e via a paisagem como uma coisa e a casa como um outro elemento. Ali estava a interferência do homem dentro da natureza. Essa dicotomia entre ação do homem e natureza sempre foi uma coisa presente na minha percepção do mundo. Não é nada de extraordinário, provavelmente todo mundo percebe assim, mas isso eu não sei.

CS – Os textos neste trabalho são manuscritos. É a tua própria letra?

VCB – Aqui é a minha letra mesmo, quase uma letra de caligrafia, letra cursiva.

CS – E as imagens vêm de fotos que tu fizeste especialmente para esse trabalho?

VCB – É, aqui as fotos já eram transferidas para serigrafia. Eu trabalhava bastante em laboratório, fazia meus negativos, fazia o negativo em traço. Isso eu aprendi antes, quando eu ainda estava fazendo serigrafia mais figurativa. Essas também são figurativas, mas .. Eu aprendi em seguida a lidar com o traço, todos esses fotolitos fui eu que fiz no laboratório.

CS – E nessa época tu já estavas vendo muitos trabalhos de fotografia? Já estavas interessada em trabalhos que usavam fotografia?

VCB – Eu dei aula no início dos anos 70. Em 1970 eu entrei na FEEVALE para dar aula, então eu tive que reciclar bastante meus conhecimentos, eu já tinha nessa época um interesse bem grande por arte conceitual. Dar aulas me obrigou muito a ler, a atualizar minhas informações sobre o que estava acontecendo no mundo da arte, então realmente isto me ajudou bastante na atualização do meu próprio trabalho. Se bem que eu viajava, eu ia para São Paulo ver as bienais, já tinha visto muita coisa também. Em 68 eu tinha ido aos Estados Unidos, e tal. Mas o conceitual vem aparecendo nessa época, mais ou menos. Eu também comprei lá um livro sobre Duchamp e todas essas coisas. Então são informações que foram se acumulando e transformando meu trabalho. Acho que as leituras ajudaram bastante, Catherine Millet, Joseph Kosuth...

CS – No *Testarte VII*, aquele que foi proposto como tema de redação em colégios, a imagem parece ter sido retirada de um jornal. É uma apropriação?

VCB – Não, aquilo foi uma foto que eu tirei em Londres, em Charing Cross, de um menino que atravessava a ponte ali. E aí eu a manipulei, coloquei o grão. Eu botava o grão. Essas imagens primeiras aqui também são minhas. Primeiro eu trabalhei um pouco com traço. O traço é o alto-contraste. Mas em seguida eu aprendi também a trabalhar com retícula, porque em 75 eu fui para Londres e aprendi muita coisa de manipulação de imagem lá, a trabalhar com retícula, fazer os fotolitos. A gente fazia todos os fotolitos nessa época. Logo depois que eu fiz o *Ciclo* aprendi a fazer reticulado, o *Ciclo* é ainda todo em alto-contraste. Aí eu reticulava as imagens, mas eram fotografias minhas. Os *Testartes* são praticamente todos com fotografias minhas. Isso aqui também, são fotografias minhas. Essa também, esse *Testarte* [*Testarte V – Simetrias*, 1976] é com uma fotografia minha, de uma raiz. Era uma fotografia só, em alto-contraste, eu dupliquei o negativo e ia sobrepondo depois, e girando, e essas operações geravam todas essas imagens. A origem é uma imagem só. Também existe esse exercício de despojamento, de trabalhar com o mínimo de elementos, nesse caso.

CS – E esse despojamento é justamente o ponto de partida.

VCB – É, o ponto de partida é uma raiz que gera todas essas fantasmagorias das simetrias. O que aconteceu quando eu fiz o primeiro *Testarte*, que é esse aqui [p. 96-97] (esse aqui é o básico): eu já tinha feito essas coisas aqui e um dia eu peguei umas fotos que eu tinha de porta, janela, muro, muro riscado, uma casa abandonada, uma porta de igreja e uma escadaria, e resolvi escrever uns textos, mas eu não tinha nem ideia do que eu estava iniciando. Eu pensei bom, para essa imagem eu vou escrever um texto, daí escrevi. Talvez eu tenha até os manuscritos por aí, desse momento em que eu criei essas frases, e depois com a minha máquina Olivetti eu bati coleí os textos em baixo das fotografias. O original mesmo são fotografias em preto e branco, 10x15cm. Aí resolvi fazer uma publicação, que é esse envelopinho com essas 7 imagens, que era para distribuir para as pessoas. Eu notei que as pessoas ficavam bem intrigadas, porque uma fotografia é uma coisa, uma fotografia com um texto, que já dirige o olhar do espectador para determinadas características dessa fotografia, é outra coisa. Ela adquire outro significado. Então o que eu utilizei bastante aqui, em alguns casos, era o que estava além da fotografia, o que estava atrás da fotografia. O que poderia evocar esse fragmento, porque a fotografia, sendo sempre um corte, uma representação de um corte da realidade, remete ao que está por fora, ao que está além dela. Por exemplo, essa porta da igreja, que tem uma parte que está fechada e outra aberta, aparecendo um escuro lá dentro. Eu aqui imponho que é uma porta de igreja, se eu não tivesse colocado essa informação a imaginação talvez fosse mais longe, mas eu restringi um pouco, então tu imaginas que tu vais entrar em uma igreja que é meio escura, que é fresquinha, tem todo um imaginário que não está na fotografia, mas que é sugerido por ela. Essa era a minha intenção. Então quando terminei de fazer o trabalho eu vi que eu estava lidando com uma coisa parecida com teste psicológico. Eu tinha toda uma leitura sobre o assunto, tenho uma biblioteca grande de psicologia jungiana, quase

todos os livros de Jung, e todas essas questões estavam também presentes para mim. Então quando eu vi que eu estava fazendo isso, me lembrei de muita coisa relacionada à questão projetiva, como o teste de Rorschach, que justamente gerou as simetrias. Tem esses aqui [p.98], que são já um desenvolvimento do primeiro, outros tipos de situações, quase de opções, como o teste psicológico trabalha com questões de opções. Lembrei-me do Leonardo, quando fiz os muros, aquele texto do Leonardo sobre olhar os muros ver o que você imagina que tem naquelas manchas, onde ele estabelecia ainda uma analogia com pintura.

CS – Falaste em trabalhar a partir de elementos mínimos, como no caso da fotografia da raiz. Isso também se reflete na questão do tamanho, no resultado formal que tu buscavas?

VCB – No *Testartes* não aparece muito isso, apareceu nesse trabalho. Às vezes aparece mais adiante em outro tipo de trabalho. Nesse aqui eu achei interessante não pegar uma raiz, e pegar outra raiz, e fazer uma mistura, eu achei interessante trabalhar com um elemento só, que tinha a ver, talvez, com a ideia de que a gente possa tirar uma coisa rica de uma coisa só. Essa questão aparece outras vezes em trabalhos posteriores que eventualmente posso descobrir depois, não me ocorre agora em quais.

CS – Tu tinhas intenção de trabalhar com uma fotografia de forma diferente da produzida para fins de registro doméstico ou tu achavas interessante uma aproximação com a fotografia cotidiana?

VCB – Bom, eu não sei a que tu estás te referindo com “fotografia cotidiana”... Bom, em primeiro lugar nessa época já havia um uso expandido da fotografia, mas não como hoje. Hoje qualquer criança de 4 anos tem um celular e fotografa com seu celular, tem essa familiaridade. Isso não existia nessa época, nos anos 70, a gente não tinha computador, não tinha Internet, era uma outra história. Não tinha comunicação rápida, a gente fazia arte correio, mandava coisas pelo correio. Não sei se com fotografia cotidiana tu estás perguntando sobre a fotografia que a gente fazia em família ou se é a fotografia do fotógrafo, que eu também acho que é diferente da fotografia do artista.

CS – Eu estava pensando na fotografia produzida no contexto doméstico, para documentar viagens, comemorações familiares, sem muitas preocupações formais.

VCB – Eu tenho até hoje esse tipo de fotografia também. Eu viajo e fotografo. Eu vou a Londres e fotografo alguma coisa que eu gosto, e agora com minha máquina eu posso até filmar em alta definição, também. Posso fazer pequenos apanhados em vídeo. Mas ela funciona um pouco, mesmo essa fotografia do cotidiano, como um bloco de anotações que pode ou não ser utilizado em um trabalho. Por exemplo, em Londres, eu fui a uma exposição de carros antigos que estava acontecendo em um parque lá, e de repente eu resolvi fotografar um desses carros, desde os detalhes, que eram abstratos, até me distanciar dele a ponto de que ele aparecesse em sua

totalidade. Então eu também chamei esse registro de *Retrato*. Isso aqui é uma obra germinal de outras que eu fiz.

CS – De que ano é esse trabalho?

VCB- É de 75. Foi quando eu estava fazendo a bolsa em Londres.

Outro trabalho que tem textos é esse aqui. O *Habitat* também tem textos, apropriados de jornal. As imagens não, são documentos de viagens. Eu fiz um documento de uma situação habitacional bastante precária em um bairro lá de Alagoas, durante um passeio que fiz nos arredores de Maceió. Tinha essa situação, essas crianças brincando no lixo. Então resolvi fazer esse *link* comparando com textos de apartamentos de luxo da época, do Rio de Janeiro. O que diz nesses anúncios não se compara ao luxo que existe hoje, mesmo em Porto Alegre, mas tem coisas assim, tem textos interessantes que se relacionam muito bem com essa situação lá. É um trabalho bastante irônico, até. Como esse último texto: a vida do seu filho começa na rua onde você mora. Quer dizer, se teu filho mora no lixo, que tu podes esperar?

Depois tem o *Da Capo*, que tu mencionaste. O *Da Capo* tem poucas palavras, simplesmente 1º dia, 2º dia... e sempre a mesma imagem. É sobre a monotonia do cotidiano das grandes cidades, onde pessoas tomam o metrô todos os dias. Isso foi no metrô de Barcelona. Depois tem esse trabalho que é só com texto. Conheces ele? Já viste o livrinho?

CS – Vi, mas não dava para folhear. E também assisti a uma leitura que a Elida Tessler fez dele em um seminário este ano. Foi legal ouvir.

VCB – É, eu fiz essa performance lendo-o lá no espaço N.O. Ele é interessante porque enquanto eu estou lendo, está acontecendo aquilo que eu estou lendo. É um momento vital, é um momento no presente. É um momento que está acontecendo enquanto eu leio. Aqui não está completo, aqui já está [apontando para fotos de diferentes páginas]. Ele vai aos poucos, tem mais páginas do que está aqui. Bom, não sei se tem mais algum trabalho meu com texto.

CS – Ainda não falaste do *Atenção*.

VCB – Ah, é. O *Atenção*.

CS – Aquela foto foi feita por ti, também?

VCB – Sim. Durante a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes.

Antes de falar no *Atenção*, eu acho que também neste trabalho aqui [p.150], que foi feito em Barcelona, a própria fotografia inclui textos, que eram textos pichados nas paredes. Textos das brigas ideológicas na cidade, isso se deu logo após a morte do Franco, quando se deu uma liberdade de manifestação de opiniões. Então por exemplo, nesse aqui diz morte ao machismo. Alguém escreveu primeiro morte ao feminismo, e em cima, porque isso está pichado em branco em uma parede escura, em cima do branco, do feminismo, alguém com tinta mais escura ainda

veio e botou machismo. Então acho que esse também é um trabalho com textos. E esse aqui, dentro da Sagrada Família, em construção, “esmolos para as obras”, e tem o símbolo desse A, dentro de um círculo, que era o símbolo do anarquismo, que era muito forte na Espanha em 78, né? “Sem liberdade não vote”, coisas assim. E aqui alguém pichou o A do anarquismo e alguém pichou do lado um M e um L. É muito interessante. E depois tem essas coisas assim: ‘abajo los muros de las prisiones’, “El capital és el único delincuente”.

CS – E nessa outra série aparecem os cartazes.

VCB – Esses já com cartazes também, que são um pouco menos... É. Aqui tinham prendido Albert Boadella, que é um diretor de teatro. O cartaz dizia “libertad de expresión” São documentos fotográficos do contexto.

Acho que fica por aí, agora só falta falar de *Atenção*. O primeiro, na verdade, foi só no primeiro que eu usei texto. No segundo eu usei imagens analisando imagens, detalhes de imagens (fotocópias) analisando uma imagem maior (uma fotografia). Aí depois trabalhei com desenhos analisando imagens fotográficas, mas aí já não há mais textos.

Eu fiz outro trabalho que era só texto, bem depois, já nos anos 90, que é esse aqui, da cegueira [*Cegueses – o caminho de Tirésias*, 1997]. Mas também não sei, se tu estás só trabalhando a relação da fotografia com textos, ele não se insere muito, como aquele meu livro da performance. Eram textos sobre a cegueira, e a cegueira vista sob o ponto de vista de obras de artistas. A cegueira num sentido metafórico, já que eram obras que não tinham a predominância do olho. Um momento em que o artista deveria ficar cego e perceber com outros sentidos. E o espectador igualmente, então eram textos sobre vários artistas brasileiros nos anos 60 e 70 que de certa forma negavam a percepção primeira pelo olho. Tinha tradução em Braille nos livros também, mas esses livros se perderam.

CS – De que artistas eram os trabalhos?

VCB – Lygia Clark, Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Antônio Dias e Hélio Oiticica

CS- E os textos descreviam os trabalhos deles?

VCB – Descreviam.

CS – A descrição era tua?

VCB – Sim. Eu fiz um ensaio muito grande para depois extrair essa coisa muito sintética, essa síntese, que ia nas janelas da sala. É interessante porque esse lugar era um lugar alto, na parte mais alta em um prédio medieval, , que chamavam antigamente de palomar. Esse é o palácio episcopal da cidade de Girona, na Catalunha, e quando eles fizeram uma reforma eles fizeram umas janelas aqui. Isso antigamente era aberto, para que as pombas entrassem. Eles comiam as pombas, então as casas tinham esses lugares abertos aonde as pombas vinham, faziam

sujeira e tudo, mas eles pegavam essas pombas para comer. Hoje em dia esse palomar do museu é chamado El Mirador, porque é um lugar de onde tu podes olhar toda a cidade. Então a ideia também foi cegar o mirador. Foi bonito esse trabalho. O Patrício [Farias] fez as serigrafias para mim, os textos em azul, com as letras vazadas em branco. Não precisava luz, era verão, então a luz natural era a luz que iluminava a sala para gente enxergar os textos. Foi um *site-specific* que se destruiu quando a gente tirou o trabalho de lá. Eu tenho ainda alguma ou outra serigrafia. Os textos eu devo ter.

Tem algumas outras obras que podem ter textos inseridos, mas essas obras são praticamente inéditas. A gente vai descobrindo...

Nunca pensei em fazer uma coisa exaustiva sobre onde tem texto no meu trabalho. Mas aqui já encontrei outro, que é esse aqui, não é propriamente texto, mas são nomes das árvores brasileiras. São placas de mármore, como um memorial, sobre a questão da destruição da nossa natureza. *Uma câmara ardente para as árvores brasileiras*. Eram 400 e poucas placas, e isso aqui é uma projeção. O vídeo era uma simbiose de duas imagens que eu fiz, um vídeo das árvores e o de uma fogueira que a gente fez por aqui, e misturou uma coisa com outra.

CS – Depois vão aparecer alguns elementos em instalações, não é?

VCB – É, tem aquela que tem o nome das mulheres, em placas, que eu fiz bem antes de outros artistas trabalharem com a palavra aqui [*Dones de la vida*, 1992]. Talvez tenha alguma coisa a mais... Nos anos 70 eu peguei algumas imagens de Xerox, eu xerocava muito, fazia aqueles Xerox coloridos, era uma das formas de reprodução que estavam na moda, a gente pegava fotografias e passava pro Xerox colorido. Do slide eles faziam um Xerox. Essas coisas foram desaparecendo. Ficava até com aquela coisa redondinha da moldura do slide. Desse Xerox eu tenho algumas imagens com textos em baixo, que não são propriamente *Testartes*, já que foram feitos depois, um pouco depois, mas que tem alguma situação que vai despertando, tem um com uma folhagem, que pergunta se você se identifica com aquela situação. Lá em Nova York, em 1978, eu fotografei uma folhagem, era uma planta vigorosíssima e ela estava grudada em um vidro, tentando sair para rua de qualquer jeito. É uma coisa impressionante a fotografia. Então aí eu escrevi alguma coisa assim, perguntando se você comparava aquilo com alguma situação vital. Tenho uma série não exposta desse tipo de coisa. Está aí, no acervo, teria que localizar.

CS – Essa série tem nome?

VCB – Não tem um nome. Mas eu posso explicar e eu acho que eles localizam. Elas estão coladas em papel meio colorido, assim, os Xerox, e tem um texto escrito em baixo, à máquina.

CS – E é um pouco posterior aos *Testartes*?

VCB – É. Deve ter sido em 78, 79, por aí. Acho que não tem nem data esses trabalhos, não me lembro exatamente.

CS- Seria ótimo poder falar sobre eles para que eles fiquem registrados de alguma outra maneira, já que não foram expostos.

VCB – Pois é, eu não sei ainda, mas tinha vontade de mostrar em uma exposição trabalhos de todas as épocas completamente inéditos, que ficaram meio de lado. Eu agora estou reciclando muitos dos anos 70, é divertido. São coisas que não estão nem no livro. E eu tenho também muita coisa nova que está no computador ainda, que ainda nem foi copiado, de foto. Então são possibilidades.

CS – Agora tu trabalhas mais com fotografia digital?

VCB- Ah, totalmente. Eu tenho 4 ou 5 máquinas analógicas e estão todas aposentadas, coitadinhas. Tenho um monte de filmes, um monte de papel fotográfico, ainda, porque eu revelava, copiava, tenho saudades imensas do laboratório, mas virou depósito de malas. Acho que foi a dificuldade de comprar materiais. E o tempo, também. A vertigem do tempo. Com a idade a gente vai ficando mais lenta e a vida vai ficando mais rápida. Há uma aceleração de solicitações, e são dois fatores que desfavorecem, que impedem que sobre aquele espaço de tempo que a gente tinha mais, antigamente.

CS – E teu arquivo de imagens então está ficando cada vez maior?

VCB- Bah, muito maior, imenso. E eu me seguro, há muito tempo eu me seguro para não trabalhar muito, porque a produção é muito grande, e a gente não dá conta de... Mas que é um grande prazer trabalhar, é, então ao mesmo tempo eu trabalho. Mas tem muita fotografia. Claro, haverá muitas pessoas que tem muito mais, entende, mas tenho muita fotografia. E eu preciso até ordenar isso, porque elas têm categorias. Eu tenho, por exemplo, fotografias tiradas dos quartos de hotel. Tem fotografias de sei lá, natureza. Fotografias de espaços urbanos. Fotografias de arquitetura que me atraem. Estou precisando colocar uma ordem nisso, porque são coisas que podem até virar trabalhos, de repente.

Algumas coisas eu já vou ordenando, como fotografias de cachorros. Aqui no livro tem algumas.

CS – E tu trabalhas com imagens de outras pessoas, também?

Sim, tenho algumas coisas apropriadas, vou te mostrar algumas. Algumas da televisão, por exemplo. Essa foi uma imagem apropriada, mas foi retrabalhada. É do tempo da fotografia analógica. Ela foi feita com uma máquina Pentax 110, bem pequeninha, conheces? O negativo é a metade de um negativo normal. Então eu tirei uma foto. Esse foi um trabalho engraçado, porque eu tinha na minha cabeça essa imagem do nadador, às vezes ela vinha, um nadador de peito. Um dia eu estou na frente da televisão e tem um nadador nadando de peito, então pá.., peguei a máquina e fotografei. E aí gerou esse trabalho. Eu fui pro laboratório e deu todos os erros possíveis, um dia de calor, mais calor que hoje, e fiz uma porção de negativinhos

pequenos, 4x4, uma coisa mínima, e depois fiz os positivos. Eles saíram borrados, com manchas, e eu aproveitei todos. Depois eu pintei cada um desses positivos com tinta acrílica. Fiz umas interferências e gerou isso aí, esse nadador que era como se ele estivesse respirando a cada vez que a imagem aparecia. Então essa imagem foi muito manipulada, mas a imagem original não é minha. Tinha também uma imagem que não aparece aqui no livro, que acompanhava esse trabalho, que era de um nadador também, mas do jornal. Uma em que ele pula, assim, e grita. E tem também um livrinho que eu posso te mostrar, que é recente, relativamente, que também tem imagens de esportes retiradas do jornal [O Grito, 2005].

Ah, esse trabalho aqui também tem uma palavra, *Menexene*. Menexene é o título de um diálogo do Platão, onde Sócrates defende, de uma maneira mais ou menos irônica, o heroísmo das guerras gregas.

CS – E esse é o título do trabalho, também?

VCB - É. Menexene porque são os soldados americanos na Guerra do Golfo. A foto era isso aqui, ó, e eu a multipliquei e fiz essa fila bem enorme, dos tanques e dos soldados, que de certa forma acho que é reconstruir o que foi, porque essa fila não acabaria aqui, eles prenderam uma divisão inteira de iraquianos. E essa coisa era em mármore, uma placa de mármore comprida, que emendava na outra, e na outra, com a palavra Menexene. O trabalho é bem longo, é um trabalho longitudinal.

CS- Os títulos têm muita importância nos teus trabalhos?

VCB – Sim, acho que sim. Por exemplo esse, *O que restou da passagem do anjo*. Isso aqui foi uma encomenda, um lugar lá de Barcelona, que se chamava Angelot, que é o anjo grande, e foi a inauguração desse espaço, que era levado por uma brasileira que estava lá, há muitos anos. E ela me convidou. E tinha que ser sobre o tema do anjo. O que eu ia fazer sobre o tema do anjo? Então eu peguei, essas fotos na verdade quem tirou foi o Patrício, mas eu preparei a máquina e, com velocidade lenta, eu me mexi, então saíram todas mexidas, como se fosse uma coisa assim, que passou. Uma coisa efêmera, que tu não podias agarrar, que era a ideia de anjo. E também tinha um pouco da representação de um fragmento dos anjos barrocos, da pintura barroca, dos panos. Então essa ideia também foi complementada por umas pluminhas que teriam caído da asa do anjo, dentro de uma caixinha, e o ar, que não era ar, era éter, que ficou engarrafado. E era éter mesmo. E um pedaço do manto que caiu aparece emoldurado ali.

CS – Como relíquias.

VCB – É, relíquias completamente ficcionais. E é engraçado que a crítica gosta muito desse trabalho. Ele ganhou um prêmio, está no MAM, de São Paulo.

CS – Me parece que, no início, o texto no teu trabalho estava muito mais a serviço de aguçar uma percepção, como nos *Testartes*, ou no *Percepção*.

VCB – Sim.

CS – E depois me parece que eles vão trazendo elementos mais narrativos, ficcionais.

VCB – É, eu acho que sim. Aqui são os nomes, ó. Aquela instalação sobre a mulher, que tem os nomes em mármore e depois já banalizados, em cartolina. Eu utilizei essa mesma configuração, essa ideia, para fazer as árvores, anos depois.

CS – É também um trabalho com nomes.

VCB – São palavras, Nomes são palavras também, embora não significativos, até certo ponto.

CS- Nesses trabalhos em que tu combinas textos com fotografias, normalmente o texto vinha depois, em um segundo momento, ou às vezes tu partias de uma proposição textual?

VCB – Não, acho que sempre a imagem veio antes.

CS- Como que tu achas que esse texto interfere na imagem?

VCB - Os títulos conduzem, um pouco. Os textos, principalmente no caso do *Testarte*, como eu já disse, conduzem bastante, eu acho. Porque uma coisa é tu contemplares uma fotografia de uma porta, aí tu vais dizer, ah, essa arquitetura era boa, a porta é interessante, mas tu ficas num estado de contemplação praticamente estética em relação à fotografia. Não é sempre que acontece isso, há fotografias também que não precisam de texto porque elas suscitam uma interpretação já além da foto, além dessa apreciação só formal de uma fotografia, ou só estética. É interessante tu perguntares isso porque tem um trabalho que eu fiz depois dos *Testartes* que é uma continuação dos *Testartes*, mas ele dispensa a palavra, que é o *Per(so)nas*. *Per(so)nas*, eu até diria, é um *Testartes* também, mas tu não precisas perguntar, porque ele já traz toda uma conotação da leitura psicológica da imagem. Tu constróis toda a figura a partir das pernas, tu reconstituís até o caráter, o temperamento. Eu acho que ele é a grande síntese dessa questão. Eu gosto muito desse trabalho. Eu gosto muito do primeiro *Testarte* e gosto muito do *Per(so)nas*, porque eles fecham todo um ciclo de trabalhos, nesse sentido da leitura psicológica de um trabalho. Sabes de qual eu estou falando, não?

CS – Sim, aquele que na exposição do Santander [*O Grão da Imagem*, 2007] estava exposto no chão.

VCB – É, eles gostam de colocar o chão. Eu não acho que precise ser assim, mas todo mundo quer botar no chão, todos curadores, não há um que não tenha botado no chão. Eu nunca consegui botar esse trabalho na altura os olhos. Aliás, uma vez sim, lá na Catalunha ele foi

exposto na altura dos olhos, ele fica muito bonito na parede, assim. Eu acho meio redundante botar no chão. Não é coisa minha. Isso é coisa da curadoria, Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira.

CS – Que questões da arte conceitual que tu consideravas importantes nessa época e que eram caras para o teu trabalho? No que tu estavas interessada?

VCB- Bom, o que acontece é que a relação desses primeiros trabalhos que eu fiz com o conceitual é que o conceitual, na verdade, valorizava mais a ideia e o conceito do que a própria obra acabada; a feitura, a artesanaria, do que os elementos plásticos, todas as questões que eram as questões do modernismo. Eu tenho bastante claro isso porque eu também fui uma arista moderna, eu sou suficientemente velha para ter sido moderna. Eu comecei dentro de uma tradição do modernismo, então as minhas primeiras gravuras foram modernistas. Tu chegaste a ver essa exposição anterior, né? Tinha uma gravura ali minha de 1964, era uma gravura da minha fase moderna. Não é pós-moderna, ainda. Eu vivi isso, o que eu acho uma coisa bem interessante. Essa passagem do moderno pro pós-moderno eu vivi no meu trabalho. E para isso ajudou bastante esse conhecimento dos artistas conceituais. Porque eu dava aula, então eu falava sobre todos eles. Por exemplo, essa exposição que a Maria Helena [Bernardes] organizou aqui,²⁵⁹ eu dei isso para os meus alunos, aqui, no início dos anos 70. Todo esse material eu tenho aí, em slides, claro, eu não tinha os vídeos a que ela teve acesso, mas os slides todos, essas performances e todas aquelas intervenções, o grande círculo aquele, quando enterravam um objeto, todas essas coisas, eu dava aula sobre isso, então eu estudei muito, eu tenho textos. A minha secretária está agora resgatando esses textos que eu escrevi nos anos 70. Eu tenho que organizar meus textos, quero ver se eles ainda aparecem. Como a gente está aqui no Rio Grande do Sul, que é o sul do mundo, a gente está em uma situação desfavorecida, ninguém pensa que algum artista gaúcho tenha textos. Há publicações, por exemplo, a própria Glória Ferreira organizou um livro sobre textos de artistas e nunca ninguém perguntou se eu tinha escrito alguma coisa, eu tenho bastante coisa escrita. Eu tenho muita coisa escrita sobre o meu próprio trabalho, também. Tenho um texto bom, comparando o meu conflito com a pintura ao uso da fotografia. Eu dei uma conferência em São Paulo, não faz muito tempo, na universidade, e resgatei um texto, e mudei um pouquinho, que eu tinha feito para uma conferência anterior, na FEEVALE, há um tempo atrás, sobre essa questão. Porque eu tenho uma relação muito de conflito com a pintura, eu deixei de pintar porque achei que a pintura não era para mim e tal, e fui passando para a gravura, depois para fotografia, e tomei esse rumo, mas sempre ficou uma coisa meio nostálgica da pintura. Porque a pintura sempre foi considerada, pelo menos quando eu comecei, como “a” arte. O grande objetivo era ser um pintor. Esse texto é uma reflexão sobre essas diferenças, porque a pintura é uma ação no tempo, ela se desenvolve numa ação gestual,

²⁵⁹ *Horizonte Expandido*, exposição organizada por Maria Helena Bernardes e André Severo, exibida no Santander Cultural, em Porto Alegre, entre maio e agosto de 2010.

e ela permite também a ida e a volta, a fotografia não. Não estou falando da manipulação da fotografia, estou falando da captação. Você capta uma imagem e pronto. Ela é aquilo, ela não tem volta. Se agora tu chegas lá depois, vais e manipulas, isso é outro assunto. Analógica ou digital, a fotografia tem uma qualidade que não tem volta, ela foi captada e é isso. E a pintura é o contrário disso, são coisas incrivelmente conflitantes, até.

CS- E nessa época tu te preocupavas mais com a ideia, não com o produto final.

VCB – Sim, eu trabalhei só em preto e branco, fotografias pequenas, tudo despojado. Claro, quando veio o Olívio Tavares Araújo aqui, ele viu o meu *Testarte*, essa coisa bem assim, um envelopinho e tal, e me convidou para bienal de Veneza. Aí eu digo bom, então eu vou fazer ampliações fotográficas maiores. E eu fui pro laboratório e ampliei 50x 60, com o texto, foi um sacrifício. Para colocar o texto na fotografia, são duas projeções. Eu não era fotógrafa, mas fiz, mais ou menos direitinho. Nunca me considerei fotógrafa.

CS – Agora também não?

VCB – Não, também não. Eu não tenho aquela obsessão técnica, não tenho conhecimento técnico nem perto do que tem o Leopoldo Plentz, por exemplo, ou o Felizardo, que são grandes fotógrafos. Eu não sou isso. E nunca pretendi ser.

CS – Nos trabalhos mais recentes é possível notar uma elaboração formal, uma sofisticação de materiais, diferente dos trabalhos da década de 70.

VCB – É, acho que sempre houve certo respeito por ter uma fotografia mais ou menos... Claro que a gente não nasce inocente, ao longo da vida tu já viste muita coisa boa de fotografia, então há uma influência da fotografia clássica no teu olhar, isso eu acho que aparece, a não ser que tu intencionalmente queiras fugir disso. Também tem muita coisa que eu acho interessante que eu bato sem querer. Eu também guardo isso. Tem muitas fotos que eu já botei assim sobre o papel, dei uma certa categoria de obra, e que foram casuais. Por exemplo, um pedaço de uma lâmpada, uma coisa que eu cliquei sem querer. Pode acontecer, mas em geral é um pouco brincadeira guardar isso.

CS – E como tu vê a questão da fotografia na arte hoje?

VCB – Eu nem sei te dizer se eu estou acompanhando, hoje é difícil acompanhar tudo, existe uma produção imensa. Mas existem algumas tendências que não me agradam muito, eu acho, que são de um certo sensacionalismo na fotografia, ou de que simplesmente qualquer coisa serve, desde que a fotografia seja mais ou menos, tenha uma certa qualidade... Seja grande, brilhante e bem-apresentada. Isso aí, para mim, não é um valor. São outras coisas. Eu acho que hoje em dia a fotografia está muito banalizada, também, e acho que cada vez é mais difícil fazer uma boa fotografia.

CS – Quanto mais fotografias existem, mais difícil é fazer a próxima?

VCB – Quanto mais existem, mais difícil é para você fazer uma também. Às vezes uma pessoa que não é fotógrafa pode fazer uma fotografia também, não quero dizer isto. Mas provavelmente sai por acaso. Quando há intenção, mesmo, aí é outra coisa. Eu ainda acredito na ideia, na ideia que acompanha o trabalho. Essa é a marca dos anos 70 que a gente carrega, com muita honra.

CS- Como foi a adaptação do *Atenção*? Ali a ideia é a mesma, mas ele ganha uma sofisticação.

VCB – Foi um *insight*, de repente eu me lembrei dessa coisa dos painezinhos eletrônicos e achei que, como eu queria botar aquele trabalho na exposição do Santander, e lá se recebe 400 pessoas por dias ou mais, botar um livrinho lá, para ser manipulado, era totalmente inviável, e eu queria botar um desses trabalhos, pelo menos, que pontuasse o início do trabalho da série. E esse foi o germinal, foi o primeiro. Então tive essa ideia de colocar o painel eletrônico. Ele não perde em nada para o original, só se atualiza tecnologicamente.

CS- E ganha um ritmo.

VCB – Ele ganha. E ele é atraente, que aquela coisa da letra vermelha, as pessoas ficam lendo ali, mais hipnotizadas do que se fosse o livro. É um meio mais atraente pro pessoal da juventude, que está acostumado com uma coisa mais tecnológica. Eu gosto muito desse trabalho assim, dessa forma.

CS – E tu continuas fazendo livros?

VCB – Pois é, eu posso te mostrar mais um livro. Eu não faço muito, mas gosto de retomar de vez em quando. Passei muitos anos sem fazer nada. [Me leva até seu escritório, onde fica a biblioteca, e começa a explicar a pequena bagunça] Eu não estou dando conta de ordenar, eu passo muito tempo ordenando, mas aí desordena de novo. Eu agora tenho uma secretária, sozinha não estou dando conta. [Mostra um folheto de seu trabalho mais recente, uma instalação feita para o octógono da Pinacoteca do estado de São Paulo.

Eu tenho só dois exemplares desse livro, que se chama *O grito*. Isso é uma apropriação do jornal. Imagens de jornal. De vários esportes. Eu tirei às vezes de imagens muito pequenas, e escaneei, uma a uma, depois fiz umas manipulações um pouco de cor, corrigindo, algumas em preto e branco eu deixei um pouco mais sépia. São bastante imperfeitas, mas tem força. E aí aparece a retícula, que eu já usei muito. Eu fiz o trabalho e desenvolvi em 2004, e fiz o livro em 2006. Ele não é tão recente. A ideia era fazer uma projeção, mas projetado não tinha definição suficiente. São expressões muito fortes, não é? Acho que é onde se manifestam emoções de uma maneira absolutamente incontrolável.

Chamei de grito, porque a maioria está gritando. Tem muitas do Guga, ele está em todas. Ele é careteiro, não?

CS – E o trabalho da Pinacoteca?

VCB – É uma instalação, com as taças. É uma mandala enorme.

CS – Todas as taças são derretidas?

VCB – São todas manipuladas, uma a uma.

CS – Não eram com defeito?

VCB – Não, elas eram bem direitinhas. Foram manipuladas uma a uma por um vidreiro ali de Canela [Adriano Gloeden, Studio Vetri]. 2500 taças.

ANEXO II

Transcrição da entrevista com Rosângela Rennó, realizada no Rio de Janeiro, em 19/10/2010.

CS - Como o texto surge no teu trabalho?

RR – Bom, é preciso contextualizar um pouco essas coisas... tudo acontece na década de 80, de meados até o final da década de 80. Inicialmente, o uso do texto era como título, para forçar uma certa leitura, um jogo de intertextualidade. Na hora de fazer uma série inteira de imagens, o texto ou o título se remetiam a outro território; ou um título de filme, ou um título de livro, alguma coisa que provocasse um estranhamento na hora de ver a imagem. Eu fazia isso para sugerir uma segunda leitura, uma outra possibilidade de abordagem da mesma imagem. No início, foi como uma brincadeira, mas acabei percebendo que era algo muito potente, uma forma de você conduzir a leitura de uma imagem que por si só já não era uma imagem direta, ou não se pretendia como tal. Era um mecanismo poderoso, por isso achei que era por aí que tinha que apresentar minhas fotografias, para fazer com que as pessoas entendessem que o universo com o qual eu estava lidando não era o universo da fotografia convencional, tradicional, direta. Que ele [o espectador], então, pudesse buscar elementos em outros universos paralelos, como a literatura, ou o cinema, quer dizer, um universo muito mais ficcional do que documental. Acho que o texto seria como um ativador disso. E, quando vi que a coisa era divertida, fui radicalizando, porque é muito gostoso fazer isso. Eu comecei a fazer os textos impressos nas fotos no final da década de 80, na série que eu chamei de *Anti-cinema*. Na verdade, antes disso fiz uma série chamada *Conto de bruxas*, na qual eu pegava aqueles *slides* do *View-master*, de ver em três dimensões – aquele disquinho. Eu comecei a ampliar aqueles negativos e a usar os *slides* como base para produzir um outro negativo, e depois ampliar em preto e branco. E pela primeira vez eu fiz fotos de formato muito grande, isso em 88. Um metro por um metro e meio, o que era um formato muito pouco usual na época, porque dava trabalho, você tinha que fazer em casa, tinha que montar em calha, aquela coisa artesanal lenta e cara. Então eu montei um laboratório artesanal em casa, fazia essas calhas, e o texto e o título eu escrevia à mão, grande. Parecia um Duane Michals exagerado. Dali, eu parti para criar os negativos já com os textos neles, imprimindo-os direto na imagem grande, isto é, no papel fotográfico. Eu imprimia a imagem com o título, como se fosse um cartaz, um cartaz meio precário. Montava tudo com fita isolante, com Durex, retoque para isolar. E aí eu comecei a brincar com essa aproximação dos cartazes de cinema, usando, na maioria das vezes, títulos de cinema.

CS - Nessa série *Conto de Bruxas*?

RR – Na série que se chama *Anti-cinema. Conto de Bruxas* ainda era escrito à mão.

CS - E que tipo de textos eram usados?

RR- Eram só textos curtos. Tinha uma que era “A encarnação do verbo”. Bom, a encarnação do verbo é um tema bíblico. Era como se fosse um capítulo específico do evangelho, aquele em que a virgem recebe a visita do anjo. Essa era uma imagem de uma fadinha chegando para a Cinderela, então virou *Encarnação do verbo*. E o título era escrito à mão. Os títulos eram desse tipo... Outra imagem que usei foi a da mulher que sentou com as duas irmãs amarrando o espartilho. Era a Cinderela amarrando o espartilho da irmã feia, gorda, e então essa se chamou *Mulheres violentas*, o que já era uma referência a uma série do Duane Michals, que tinha uma série chamada *Homens violentos, mulheres violentas*.²⁶⁰ Uns anos depois a Tracey Moffat também chamou de *Mulheres violentas* uma série. Tinha coisas que eram muito engraçadas, expressões às vezes meio sem sentido, mas que serviam para que você enxergasse outras coisas na imagem. E com os títulos de filme tudo virava uma espécie de cartaz, mesmo, meio precário. Às vezes os títulos vinham de pinturas, como *A má notícia*, que é uma pintura do Rodolfo Amoedo – uma que está em Belo Horizonte, acho que há outra aqui no Museu de Belas Artes, também. É uma pintura da época pós-missão francesa no Brasil. *A má notícia* é uma menina que recebe uma carta, e ela aparece com a carta caída, assim. Tinha que ser uma coisa muito curta, porque o espaço não era grande, precisava que ser muito imediatista, igual a um cartaz, igual a um pôster.

CS - E essas imagens do *Anti-cinema*, de onde vinham?

RR - Eram fotogramas de filmes B, *trailers*, filmes que eu encontrava na USP. Filme de escola, de aluno. Eram todos pontas, eu juntei muitas pontas de cinema do lixo das salas de edição da USP.

CS - Isso enquanto tu cursavas a pós-graduação?

RR – Quando eu fiz mestrado lá, no final da década de 80. Eu sempre passava pelo lixo da moviola onde os filmes eram montados, e o lixo estava sempre cheio de pontinhas, de restos de filme, então eu passava por lá e carregava tudo para casa. Fiz muitos trabalhos com essas pontas, coisas que muitas vezes deviam ser pedaços de copiões de filmes que eram doados para lá, para que eles montassem. Essa foi a experiência com textos curtos, principalmente títulos, com essa finalidade: forçar uma intertextualidade mesmo, para você criar um território para entender aquela imagem, situá-la.

²⁶⁰ Conforme o texto em que Paulo Herkenhoff aborda esse trabalho, o nome vem de duas obras de Duane Michals, *Women Fighting* (Mulheres Brigando) e *Men Fighting* (Homens Brigando), de 1993, em que aparecem anjos brigando. Ver HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente” In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo, Editora da USP, 1998. p. 129

O *Anti-cinema* brincava muito com isso, eu gostava muito de escrever nas fotos, usar títulos, essa coisa bem Duane Michals mesmo, de narrativa. Nunca escrevi textos inteiros, era uma coisa mais direta. Mas, em 92, comecei o projeto *Arquivo universal*, com textos que eu lia nos jornais. O primeiro, aliás, era muito engraçado. Isso foi na época em que eu estava montando um projeto para uma exposição que se chamava *Eco-Sensorial*, aqui no Rio de Janeiro. 1992 foi o ano do fórum global, a Eco 92, aqui no Rio de Janeiro, e eu participei de uma exposição organizada pelo Ricardo Basbaum e pelo Paulo Paes, eu acho, o Ricardo e um outro artista.²⁶¹ Era uma exposição que propunha discutir as coisas sobre a reunião, porque tudo aconteceu aqui no Rio. Nessa época comecei a ler os jornais sistematicamente, eu comprava, justamente para esse projeto, todos os jornais populares do Rio.

CS – Para fazer aquele trabalho com as fotos dos assassinatos ocorridos na cidade durante a cúpula?²⁶²

RR- Isso, o dos cadáveres. Nessa época comecei a trabalhar e a me interessar bastante por jornal, e aí você começa a entender como a coisa funciona. Comecei a perceber a potência do texto jornalístico, e isso me interessou muito na época. O texto como catalisador das imagens, e vice-versa. Até porque foi lendo esses jornais que comecei a perceber uma questão de estilo jornalístico, que usa a citação sobre uma imagem fotográfica como mote para falar de uma questão mais genérica, saindo de uma espécie de caso particular para um modelo mais genérico, mais geral. Foi muito engraçado, porque aí eu descobri esse nicho, eu comecei a perceber que tinha muitos textos que mencionavam fotografias sem mostrá-las. Aí que nasceu o *Arquivo Universal*. O primeiro texto era um dos mais engraçados, a história de uma mulher que entrou com um pedido na justiça para que o marido devolvesse metade de uma fotografia em que ela aparecia, junto com o negativo também. Isso estava em um jornal popular, dificilmente eu leria isso em um jornal mais de elite, em um *JB* ou no *Globo*.

CS – Ela queria o negativo também?

RR – Metade do negativo! A metade onde ela estava. Ela tentou ajuda com o escritório de um advogado, mas não deram bola nenhuma, e ela insistiu, insistiu, e disse eu quero, eu quero, e acabaram entrando com uma ação contra o marido dela. Ela acabou convencendo os advogados de que ela tinha que entrar com essa ação porque esse era o único bem que o casal teve junto, e ela não admitia que esse bem, material, ficasse na casa que ele passou a dividir com outra mulher. Ela quis tirar dele o único bem que eles constituíram como casal, entrou com essa ação e ganhou.

CS - E a reportagem do jornal contava tudo isso?

²⁶¹ A exposição, exibida na a Galeria de Arte da EAV/Parque Lage, foi concebida por Ricardo Basbaum, Paulo Paes e Ricardo Sepulveda.

²⁶² *Atentado ao poder*, 1992.

RR – Tudo isso. E era incrível, porque esse texto não veio com a foto. Tudo o que você quer ver é a foto, quando na verdade você não precisa ver a foto, o que importa é o assunto e a potência, a importância que aquela fotografia representa como fetiche, como clichê, como um monte de coisas. E o engraçado é isso, é você ler essa história no jornal, mas ser privado de ver o objeto de disputa. Você tem toda a descrição do fato, toda a narrativa que envolve o objeto de disputa, mas esse objeto não é visível. Aí comecei a brincar de guardar esses textos, e a pensar no texto como um substituto da imagem, mesmo. O Paulo [Herkenhoff] fala sobre isso em um texto. Para mim, era nitidamente uma troca de códigos, de códigos de leitura, de decodificação. E ele faz uma brincadeira, uma relação entre consubstanciação e transubstanciação. Você sabe o que é isso, na Igreja? Uma das diferenças de dogma entre a Igreja Protestante e a Igreja Católica é que em uma igreja protestante, quando você toma o vinho na missa, você sabe que está tomando vinho, e que o vinho só representa o sangue de Cristo. Isso é o milagre da consubstanciação. Milagre da transubstanciação é quando você, em uma igreja católica, bebe o vinho acreditando que está tomando o sangue. Existe uma transubstanciação, a mudança de substância, uma substância se troca pela outra. Lembro que ele falou isso e achei a imagem ótima, para mim era meio como um processo de transubstanciação: na medida em que você lê o texto você o destrói para fazer uma imagem. Você deixa de perceber aquilo como texto para poder gerar a imagem que corresponde a ele. É uma troca de substância, você sai do texto para a imagem. O Paulo fez essa relação e eu achei muito divertida, o texto dele é cheio dessas coisas, é muito rico, tem muito caldo, por isso que é complicado, e é complicado de traduzir, também. Acho que assim a coisa foi ganhando outras nuances.

CS - Uma questão de ordem: esses textos foram expostos inicialmente sozinhos ou já apareciam combinados a imagens?

RR - Não, foi muito variado. Na década de 90 eu expus ou só texto, ou texto com imagem, ou só imagem. Tinha outro trabalho, por exemplo, que eu fiz em 98, que era o *Vulgo*, aquele da maquininha que vai trocando as letras. A ideia era simular aquela maquininha que troca as letras como se fosse um caça-níqueis, através de uns tambores que vão passando novas letras. Mas é uma falsa máquina, se trata de uma peça para vídeo, uma vídeo-animação, feita em *after effects*. O objeto se chama *Vulgo*, e o livro da Cosac Naify tem a lista de nomes, a coleção de 500 apelidos de traficantes. No livro está a lista completa dos apelidos que retirei dos jornais. Por isso falei que foi importante conviver com jornal no início da década de 90, foi dali que eu vi que o jornal também podia ser um caldo para a pesquisa. Comecei a colecionar os apelidos de traficantes que saíam nos jornais e aí, em 98, fiz esse projeto. Eu encomendei uma animação de texto em *after effects* e alimentei um projetor de vídeo, daqueles redondinhos, com ela. Então a imagem do vídeo ficava passando e parecia que você estava diante de uma maquininha em que um apelido de traficante virava outro, e outro, e outro, na medida em que as letras iam trocando.

Aquilo é um *loop* de 25 minutos, com 500 apelidos que vão sendo gerados a partir de mudança de letras.

CS – E tu já tinhas trabalhado com vídeo antes desse trabalho?

RR – Não, a primeira coisa que eu fiz para vídeo foi isso. Foi uma animação de texto. Eu nem considero vídeo. Engraçado que muita gente olhava e não entendia que aquilo era virtual. Elas achavam que fosse uma máquina mesmo, porque tinha um sonzinho que a gente criou – TAC, TAC, TAC, TAC – mas era tudo construção em computador. E as pessoas olhavam e perguntavam: mas como é que é essa máquina, como ela funciona? Só que não tinha máquina nenhuma, era vídeo – imagem e som. Foi o primeiro trabalho que eu fiz de animação temporal, depois veio *Vera Cruz*. De uma coisa você vai fazendo outra, abrindo território. Aí comecei a trabalhar com textos, mesmo, e passei a trabalhar com os textos muito mais em uma questão narrativa; narrativa no tempo, através do vídeo, ou narrativa escrita, como complemento. Tenho muitas coisas nesse sentido. São trabalhos mais recentes que eu não mostrei aqui no Brasil, ou que mostrei pouco.

Você está interessada mesmo em ver como é que a coisa se desdobrou, em termos de texto e imagem, não?

CS – Claro

RR – Você viu um trabalho chamado *A febre do Cerrado*?

CS – Eu te ouvi falando sobre ele em Porto Alegre. É o dos redemoinhos, não?

RR – [Sai e volta com o catálogo da exposição coletiva *Sertão Contemporâneo*, da exposição realizada na Caixa Cultural de Salvador, em 2009] Aqui. Esse é o trabalho. Aqui tem uma lista dos nomes para o demônio. A brincadeira partiu do livro do Guimarães Rosa, depois fui atrás de outros. E esses são os redemoinhos que eu colecionei, dos amigos que fotografaram. E aqui eu pedi para cada um deles o depoimento sobre o momento em que eles viram e fotografaram o redemoinho. Esse aqui é o trabalho que eu fiz para uma página do catálogo, com um pedacinho do filme. Isso aqui é só para o catálogo, que foi como eu escolhi os trechos do filme e da minissérie para fazer o diálogo através da fala, só com os closes dos rostos. Eu tinha que isolar, pegar o texto, e depois anotar.

CS – Então tem um vídeo, também?

RR - Esse aqui é um vídeo. Tem uma tela pequena para filme em preto e branco e aqui você tem uma outra telinha para minissérie. Então enquanto um lado passa os closes da Diadorim em preto e branco o outro passa os closes do Riobaldo em cor. E depois troca, o Riobaldo aparece em preto e branco e Diadorim em cor. Mas são só closes, não há texto escrito, mas tem a coisa

do que é falado enquanto dura o close, a construção é por aí. Vira um filme meio *nonsense*, um diálogo. E os depoimentos são uma segunda forma, um adendo.

CS – E os depoimentos estavam expostos com o vídeo?

RR – Sim. Esse catálogo tem uma grave falha porque foi feito antes da exposição e por isso não tem a documentação da montagem. Eles [os redemoinhos] ficam assim: é uma série, uma sequência de imagens, que vai de baixo para cima, as seis, como um filme, de baixo para cima. E o texto ou vai embaixo, em uma moldura separada, ou em uma fila lateral.

CS – E que texto é esse?

RR – O texto é o depoimento de cada fotógrafo, que vai junto com suas fotos.

Que mais que eu fiz, explicitamente com texto?

O *Vera Cruz* na verdade era a transformação da carta do Pero Vaz Caminha na legendagem de um suposto filme B, um filme documentário que não existiu. Era uma brincadeira de simular a legenda de um filme impossível, que teria se perdido, sobrando só a legenda. E depois, o que eu fiz foi... Estou tentando me lembrar aqui dos vídeos. O *Espelho Diário* é o texto de jornal, mas em formato de fala. É a transformação do texto jornalístico em um texto entre literatura e um diário confessional. Depois disso as experiências que tive com vídeo foram na Ilha da Reunião, onde fiz um vídeo com dupla projeção, no qual aparecem dois atores bilíngües, falando francês e créole, cada um em uma tela. Eles ficam brigando entre si, um de frente pro outro. São duas telas. Você tem provérbios da Ilha da Reunião falados em créole e francês. Cada ator está em uma tela, só que eu tenho uma tela para uma língua e uma tela para outra. E o ator que está falando está brigando com o outro, como se eles estivessem sentados em uma cadeira, um de frente para o outro. Aí lá pelas tantas eles trocam, eles levantam da cadeira e mudam de lugar.

CS – E aí troca a língua?

RR – Quando ele muda de lugar ele vai para tela da outra língua. Então ele sai daqui e vai para lá, e aí tudo que ele falou ele vai falar em outra língua. É uma brincadeira, não acaba nunca. E tudo é legendado, porque o créole parece francês, é muito parecido, mas um francês não consegue entender, parece um francês de alguém que está tentando falar, mas não consegue. E toda a legenda está na língua oposta, na tela do francês eu tenho a legenda em créole, como se o créole precisasse de legenda para entender francês - não precisa, todo mundo que fala créole fala francês, o francês é que não fala créole, mesmo na Ilha da Reunião. Na Ilha da Reunião o francês é a língua oficial, a ilha faz parte da França ultramarina. Só que aí, o que acontece? É a vantagem de quem mora na periferia. Você é periférico, você fala créole, e você é obrigado a falar francês. Mas o francês não sabe falar a outra língua. Se ele não foi criado em créole, ele não sabe falar. Então ele não entende o que o outro diz. A lógica do créole é essa, copiar os fonemas da língua culta para fingir que se está tentando falar, mas sem ser compreendido. É

uma estratégia de resistência. Foi isso que me interessou quando comecei a pensar nas possíveis hibridizações das línguas. O povo brasileiro não tem esse tipo de coisa, é um fenômeno de ilha. Você resiste quando está em um ambiente fechado. Onde você acha que seria aniquilado, porque é fácil, porque é pequeno, é onde mais se resiste. Engraçado, não? Não se espalha. Por isso que a gente não tem nenhuma língua crioula no Brasil, o país é muito grande. Existe língua crioula em Cabo Verde, que é uma ilha. O crioulo cabo-verdiano é um português distorcido - Cesária Évora. Você tem também as línguas da Martinica, da Guiana... existem várias línguas assim. Então comecei a me interessar pelo texto como ferramenta para resolver essa questão da gramática na língua híbrida, na língua do vencido. E aí você tem essa brincadeira com uma tela em francês, já com a legendagem incluída em créole, e uma tela do créole, com a legendagem em francês, e ela está sempre ali. A reboque disso, fiz um trabalho para New Orleans, em 2008, para a Bienal. Fui atrás dos poucos habitantes da Louisiana que ainda falavam as línguas crioulas. Quais são as línguas que hoje estão em extinção? Na verdade elas ainda existem, mas fala-se muito pouco, e quando se fala é escondido, muita gente não admite que fala, nem gosta de falar. Eu sabia que várias pessoas ainda falavam cajun, que é o francês que veio do Canadá, que atravessou os Estados Unidos inteiros para se instalar na Louisiana. Falado por gente muito pobre, muito batalhadora, que sofreu muito, basicamente a comunidade dos pescadores dos pântanos da Louisiana. É uma língua que durante muitos anos era falada ali, na comunidade, como se fosse um gueto, a língua dos franceses pobres da Louisiana. E eles têm um tipo físico específico, mesmo, o olho azul, a pele muito queimada, um tipo muito trabalhador, que não se mistura nem com o negro da Louisiana, nem com o americano protestante. Você tem duas línguas historicamente ligadas ao francês na Louisiana: o cajun, que é uma espécie de francês arcaico, falado com um sotaque muito forte de americano, mas que é uma língua em si, com características muito específicas, e o créole, uma língua que foi sendo transformada pelos escravos que trabalhavam para os donos das fazendas de origem francesa. Então eu fiz entrevistas com as pessoas que ainda falam essas línguas. E o que eu queria perguntar para elas era por que diabos elas continuavam falando francês cajun e créole até hoje, como elas conseguiram manter a língua. Isso mesmo com o fato de que os Estados Unidos não estão nem um pouco interessados em que você fale algo que não seja inglês. Se você está na sua comunidade e quer continuar falando chinês, problema é seu, desde que você, na rua, saiba falar inglês. Agora o francês, ele foi assimilado há muito tempo, não foi uma colonização recente. Então, se você perguntar na rua onde é possível encontrar alguém que ainda fale créole, as pessoas vão te dizer que ninguém mais fala isso, que não existe mais. Há cem anos ninguém mais fala cajun na rua. E, no entanto, as pessoas vão para a Louisiana para que? Para comer a comida cajun, ouvir a música cajun, encher a cara nos bares de origem francesa. Tem toda uma coisa dessa cultura que é diferenciada nos Estados Unidos, que faz da Louisiana um lugar charmoso. Tem os rituais que os créoles deixaram como herança, o vudu, as crenças em vampiros, tudo que tem a ver com a religião católica e com a criação francesa, mas a língua

you already don't have anymore. All the interviews ended up falling on the question of childhood, so the questions were very simple, and the answers were basically like this: ah, because my mother, because my grandmother, because since childhood I do it like this, because I was raised by my grandmother, and my grandmother spoke French. And here, what I did: the text appears in the video as if it were dubbed. I have two screens, one for Cajun, one for Creole. When the person speaks in Cajun, all the speech appears on the screen, in the language that he is speaking. I don't have the translation for the American to understand, I have the transcription of what is being said in the language. And from time to time when words cross the screen, as if the translation for English were lost. So you have the language there, phrase by phrase, written in Creole, and from time to time when it crosses, in another color, a piece of the sentence in English.

CS - E essas palavras aparecem em inglês porque foram traduzidas ou porque são as mesmas, em cajun e inglês?

RR – Às vezes são. Tem um monte de palavras incrustadas que pertencem ao inglês, porque a pessoa não consegue mais falar francês direito. O próprio cajun incorporou uma série de palavras na língua francesa que são de origem inglesa. Como, por exemplo, *truck*, caminhão. Tem várias palavras que são originárias do inglês, então essas palavras entram na cor do inglês, e de vez em quando voa um pedaço do texto traduzido para o inglês, mas é tudo fragmentado, não tem nada completo, não há uma frase completa para um americano, de língua inglesa, entender. É um texto para ser entendido por quem fala a língua, eu não estou dublando, nem legendando, para facilitar para o outro. E eles terminam a entrevista falando uma receita, porque todos cozinham, e isso é um traço de união entre as culturas, que é o hábito de cozinhar, gostar de cozinhar, e gostar de comer, o que é um traço da cultura francesa dentro da americana. Todos têm uma receita para você, então fiz uma espécie de super-receita, falada ao mesmo tempo, com os ingredientes na tela. Então, nesse trabalho, a legenda, o texto, faz parte o tempo todo. Mas, ao mesmo tempo, é um texto difícil de ler, é aquela coisa da impossibilidade, das línguas que se perdem. O texto é uma espécie de textura que passa na frente da imagem, como a língua também é. A minha sogra, que é francesa, não conseguia traduzir, ela não conseguia transcrever para mim o francês. É mais fácil um estrangeiro entender o cajun que um francês, porque ele é muito contaminado pelo inglês. Então é engraçado, não é uma operação fácil. Ah, tem *Matéria de Poesia*, que está na Bienal.

CS - Gostaria que tu falasses um pouco mais desse trabalho.

RR – Tem uma coisa que é importante nesse trabalho. Eu sou muito rigorosa com a forma em que o texto entra. Às vezes, ele tem que entrar como forma, como formato, mesmo, para você ver a imagem. Ou então, às vezes, ele tem que ser tão simples que ele tem que ser transparente. No caso de *Matéria de Poesia* era isso. A citação do Manoel [de Barros] tem rigor de citação de livro mesmo, porque eu tenho o poema, e no próprio suporte desse poema

aparece o livro de onde ele foi extraído, a página, a referência bibliográfica completa. O texto tem uma sobriedade e um tamanho precisos, um recato. Ele tem a escala do conjunto dos *slides* que foram usados para formar as imagens. É para ser lido em silêncio, o que é muito diferente da forma como você vê a imagem que corresponde a ele, que é uma imagem preta enorme. Ele é pequenininho, quase como um segundo momento da mesma coisa.

Quando o texto aparece como legenda, ele tem lá sua tipologia específica, uma cor específica, porque ele tem que ser assim, o texto tem que ser entendido como imagem, também. Só que, para ser visto como imagem, ele tem que ser tratado como tal. E cada caso é um caso, nunca seguiu um padrão específico. O *Arquivo Universal* todo tinha uma tipologia, uma forma específica para ser trabalhado, aquela coisa do retângulo perfeito, como retangulares são as fotos. Para mim era importante ter o texto justificado até o final para dar uma ideia de justeza, isto é: não há nada que possa entrar nem nada que possa sair, o texto é esse, porque a imagem é perfeita. Não é perfeição, é a ideia de justeza, mesmo. A imagem está justa, correta, e ela cabe ali, não precisa de nada além. Se eu tivesse um texto que não fosse justificado até o final, que não fosse bloqueado, você poderia achar que estivesse faltando alguma coisa na frase. Quando na verdade não falta, através daquela frase você forma a imagem, então ela tem que ser perfeita, tem que ir até o final. Tem que ser retangular como a foto. Acho que as escolhas, as opções, as eleições, de como fazer isso, ou aquilo, vêm com o próprio trabalho.

CS – Quando trabalhas com textos e imagens, como acontece nas situações em que tu combinas textos do *Arquivo Universal* com fotografias, qual é o ponto de partida? São as imagens, os textos, ou varia?

RR – Eu sempre considerei as coisas muito fáceis, muito óbvias. Não gosto de coisas muito herméticas. A tradução, a decodificação, tem que ser imediata. Pelo fato de trabalhar com fotografia, você tem dialogar o tempo todo com a coisa o mais objetiva possível. Esse é o aprendizado que eu tive. Então tem um lado que é engraçado, eu edito seleções de textos sobre fotografia da mesma forma em que edito fotografias. Eu elejo temas muito simples, e muito amplos. No *Hipocampo*, que é só texto, aquele do *Arquivo Universal*, fluorescente, todos os textos são sobre imagens emblemáticas, muito poderosas de alguma forma, ou são fantasmagóricas, ou enigmáticas, ou assustadoras, ou fantásticas. É uma edição muito simples. Então eu fui atrás, por exemplo, do texto que falava sobre o monstro do lago Ness, e daquele sobre o Holocausto, quer dizer, dessas imagens chocantes, como o texto sobre a vietnamita, a menina que corre escapando da explosão. Muitos são sobre imagens que todo mundo cansou de ver, que você não precisa mais ver - e elas às vezes são tão chocantes que você nem precisa ver de novo, melhor não mostrar. Ou então, os textos que foram para dentro do container, na exposição *Container 96*, eram textos sobre viagens, mas não apenas viagens físicas, deslocamentos no tempo e no espaço, mas viagens metafísicas, metafóricas também. Tinha um texto sobre um rapaz que tirou as fotos do mural que ele tinha em casa, arrumou a mochila e

sumiu. Nunca mais voltou, e deixou na casa dele o mural vazio. Nunca mais falou com a mãe. Tem também essas coisas que são meio viagens especiais. Tem um texto que é uma piada, o dos gansos de jardins que eram sequestrados. Durante uma época na década de 90 havia uma mania nos Estados Unidos de sequestrar essas esculturas cafonas de jardim, como os anões, os gansos. Então um desses textos era um muito engraçado sobre um cara que roubou um anão de jardim, ou um ganso, e fez uma viagem pelos Estados Unidos com o ganso de cimento. Aonde ele ia, ele fotografava o tal ganso, no monte Rushmore, na Disneylândia, e em outros lugares, e ele ficava mandando os postais com as fotos do ganso nos lugares em que ele passeou. Depois ele devolveu o ganso para a dona.

CS - E essa história saiu em um jornal brasileiro?

RR – Em um jornal brasileiro. Contando a história do ganso que viajou, que foi sequestrado e passeou pelos Estados Unidos, enquanto a dona ia recebendo suas fotos, até que uns dois meses depois o ganso voltou. No jornal tem de tudo.

Às vezes era um recorte muito simples. É melhor não complicar muito, deixar que a pessoa perceba: ah, tá, então todos os textos aqui estão falando sobre viagens. E eram edições. O *Cicatriz* é um caso específico onde fiz uma coisa assim: as fotos eram as fotos do Carandiru, do Museu Penitenciário, e eu tinha ali obviamente uma edição muito precisa, mas baseada muito na qualidade da imagem, do conteúdo e, principalmente, da forma em que aquele pedaço do corpo foi fotografado, que às vezes era muito recortado. As imagens eram diferentes das fotos de documentação de tatuagem que eu já conhecia do século XIX. Eram tremendamente expressivas, e muito bem feitas. Então eu tinha um recorte muito preciso das fotos, e precisava de textos muito pungentes ali, para competir, para trabalhar junto, e para isso eu escolhi textos do arquivo que mencionavam cicatrizes, mas de uma forma mais ampla, alegórica, cicatriz como marca de dor, marca de uma emoção muito forte, ou de um episódio que marcou profundamente a pessoa, ou quando uma pessoa reconhece a outra pela marca que aquela cicatriz deixou.

Mas isso também não era tão difícil de você entender, no terceiro texto você já percebe que não são só marcas físicas, mas cicatrizes na alma. Era bem assim. Mas sempre foram escolhas muito subjetivas, assim como em uma edição de fotos. Pergunta para um fotógrafo por que ele botou essa foto e não botou a outra, por que ele pegou aquela foto e botou do lado dessa, e não do lado da outra, que tem um tema mais próximo, um formato mais próximo... Às vezes ele te responde, mas às vezes ele vai dizer que não sabe – porque eu gosto assim, porque o contraste está mais importante que a semelhança... É subjetivo. Tem horas em que você controla e tem horas em que é melhor você não controlar muito.

CS - E em *Matéria de Poesia*, como foi a escolha dos poemas? Eles vieram antes ou depois das imagens?

RR- Não.

CS - Junto?

RR – Não. As imagens não têm a menor relação com os textos, são um mero pretexto para você procurar. A ponte é você que vai procurar. Aquilo é uma brincadeira mesmo. É um emaranhado de imagens no preto, então você pode achar ali o que quiser, o que você procurar. E às vezes você não vai achar nada, vai olhar e pensar: nossa, eu não vi nada daquilo. É para te provocar. Agora, os textos foram escolhidos a dedo, porque, na verdade, todos têm a ver com a coisa do nada, do vazio, do singelo, que é uma coisa característica do Manoel, essa construção a partir do ínfimo, da qual ele fala. Ele tem um livro chamado *O tratado geral das grandezas do ínfimo*. Na verdade o que eu queria era isso, essa composição a partir do rejeitado, do mijado, como é mesmo que ele diz? *Aquilo que a sociedade rejeita, mijá, pisa, mijá em cima (...)* *O que é bom para o lixo, é bom para a poesia*. Começou daí. Como eu estava lidando com esse território de imagens que não serviam para nada hoje em dia, que as pessoas jogam fora, eu tentava resgatar a poesia que tinha naquilo, porque elas já não cumpriam função nenhuma. O hábito de celebrar o ver imagens, compartilhar ao mesmo tempo em que você vê, que era o grande barato das sessões de *slide*, hoje você não tem mais. Tem gente que faz isso com um projetor, que projeta as imagens na parede, mas é raríssimo. No mais, você abre o *laptop* e vê aquela foto, vê 200 imagens. Antigamente não era bem assim. E mais, como as projeções de *slides* eram como um cineminha, você tinha que fazer uma produção para poder passar. E aí você tinha sempre aqueles nove que estavam assistindo e um que estava dormindo [risos].

Parte II

CS - Como foi o início do teu trabalho com fotografia, e que transformações tu vês na tua forma de abordagem e em teu interesse pela fotografia ao longo dos anos?

RR- Eu sempre gostei de fotografia e sempre gostei de fotografar, desde pequena, com a câmera do meu pai. Quando eu fazia a Escola de Arquitetura e fazia Artes Plásticas na Guignard, fotografia era uma disciplina optativa, não era uma especialidade que eu pudesse seguir. Para você se formar em Artes Plásticas, você tinha que fazer duas especializações, ou melhor, duas cadeiras completas; você tinha que escolher ou pintura, ou escultura, ou desenho de criação, desenho de modelo vivo, que era o esquema da Guignard. Fotografia nem era uma possibilidade, não era uma linha de trabalho, era uma mera disciplina optativa. Mas comecei a trabalhar com foto desde a década de 80 e assumi que era o meio que eu gostaria de usar. A única coisa que me incomodava nela era o fato da fotografia estar sempre tão atrelada a um referente, quer dizer, ao objeto fotografado. Então comecei a juntar desenho com a fotografia, como uma forma de gerar uma imagem que tivesse um ruído, que apontasse justamente para um território que não fosse o território do palpável, mas usando as ferramentas todas que a fotografia permite, que são justamente as ilusões proporcionadas pelo jogo ótico e químico.

Quando você vê uma fotografia, se você brincar com a profundidade de campo, com o desfoque, como o foco e o desfoco da imagem, por mais que aquela cena seja criada para ser fotografada, esse é um recurso que só a fotografia dá. Se você fizer um desenho, você vai ter que cair num recurso que a gente chama de desenho hiper-realista. É uma marca registrada do processo, do jogo ótico da fotografia. Então era isso que eu gostava de associar, trabalhar com elementos criados para a fotografia, que não eram do universo comum, da rua.

CS – Tu criavas cenários?

RR - Criava cenas para fotografar. Esse foi o primeiro trabalho que eu fiz, em meados da década de 80, 1984, por aí. Daí para adicionar o texto foi um passo, uma outra maneira de criar jogos para forçar o espectador a prestar mais atenção no que ele está vendo. Queria que ele percebesse que essa imagem não se propunha a ser transparente, mas era algo prolixo e muito reflexivo, que o obrigava a buscar informações dentro do seu próprio universo de referências para situá-la. Foi por aí.

CS – E a apropriação de imagens, como surgiu?

RR - A apropriação foi uma segunda forma de criar esses curtos-circuitos no espectador, refazer uma imagem, ou rever, ou trazer uma imagem que é de um outro repertório, e jogá-la para dentro do meu próprio. É mais um elemento de subversão da imagem, ou melhor, dos códigos de visualização e leitura de uma imagem. Por que eu tenho que propor uma imagem nova se o que eu quero fazer pode ser feito com uma imagem já feita, um negativo já produzido? Era mais um gesto provocador, que ao mesmo tempo batia com uma espécie de economia. Por que fazer uma foto se eu posso ser tão eficiente com uma imagem já feita? Tem esse lado que é provocador, que é bom, e poupa, e eu ainda agrego mais essa informação, posso ser criativa com a imagem já feita.

CS – E a questão da coleção? Esse início já se constituía como um processo de colecionador?

RR – Não, acho que fui agregando. Foi a partir daí que percebi que podia somar outras coisas. O que aconteceu durante esse processo foi que cada vez que eu somava uma questão ao trabalho, ela vinha com uma espécie de repertório novo. Enquanto você trabalha com imagens de álbuns de família, você pega o seu, o meu, e tal. Aí um belo dia alguém te pergunta por que você não entra no arquivo do museu, onde tem vários álbuns de família. Aí você vai lá e descobre os museus, descobre os arquivos. E os arquivos podem ter vários álbuns, uma coisa leva à outra. O que eu acho que ficou divertido na minha forma de trabalhar, e me levou a fazer várias coisas, foi que eu gosto da possibilidade de ir trabalhando com todas as opções possíveis de uso da imagem fotográfica. E avaliar com isso todo esse arsenal que está envolvido, da produção ao estoque, ao armazenamento. Para mim, não interessa simplesmente apropriar-me

de uma imagem que veio do álbum, mas sim entender qual a origem dela, onde ela estava inserida, qual importância ela tinha, que função simbólica ela cumpria, até deixar de tê-la, até que ganhasse outra... Por que essa foto estava no lixo e não no arquivo de um museu que guarda álbuns de família? Ela teve azar, não teve a sorte de outros álbuns. Então eu queria entender esses percursos, e esses caminhos, esse ciclo de vida da fotografia, de uma fotografia, ou de um arquivo, de uma fotografia que cumpria um certo papel. As fotografias de retratos 3x4 cumprem certo papel. As fotografias científicas cumprem outro. Ou um exemplo absurdo, que eu ainda não usei: as fotografias de um arquivo de um dentista, pesquisador da universidade, representam outra coisa. E então eu vou fazendo várias coisas, vou me aproximando, gastando e usando. Já usei fotos de jornal, de arquivo público, de arquivo privado, de álbuns de família. Objetos fotográficos, como projetores de slides. Você vai agregando coisas. Na medida em que eu vou fazendo, vou juntando mais objetos, mais fotos, mais possibilidades nesse universo. Ele vai alargando.

Eu não tenho controle de tudo desde o início. Não penso em parar de produzir depois que eu tenha abordado todo o leque da fotografia analógica. “A fotografia foi do microscópico ao macroscópico, então vou cobrir todas, a fotografia de laboratório, do telescópio, 3x4, fotojornalismo”. Não é isso, não é uma meta. Eu vou ganhando territórios.

CS – Que importância tem a apresentação das imagens para o teu trabalho, a questão do tratamento material e as estratégias de exposição?

RR- Tem total importância. Os tratamentos variam, as coisas mudam em função do projeto que estou fazendo. Alguns projetos demoram muito tempo justamente porque preciso encontrar a forma correta de usar as imagens, em que contexto, escala, suporte, qual a função que ela vai cumprir. Alguns projetos levam muito tempo justamente porque não são decisões rápidas de tomar, e não são fáceis. Alguns trabalhos levam quatro anos do início ao fim, outros não levam dois meses. Às vezes eu estou fazendo uma coisa e interrompo para tocar outra, mais urgente. Ou então tem certas coisas que eu guardo por 10 anos, até que um belo dia eu perceba que aquilo se encaixa em alguma coisa que eu esteja fazendo naquele momento, e aí resolvo rápido. Mas o negativo, ou a foto, ou o álbum, ou a coleção, ou o arquivo, está guardado há 10 anos, porque até então usá-lo não fazia sentido. Tem um momento em que faz sentido incluí-lo em alguma coisa, e aí a decisão do suporte, da cara que ele vai ter, é em função do que eu estou fazendo. Não tem uma definição, cada projeto determina uma equação e um resultado.

CS- E quando a fotografia vira instalação, ou objeto?

RR – Em vários momentos foi muito importante estar consciente de que eu não estou trabalhando com imagens isoladas. Elas fazem parte de um contexto, de um conjunto, principalmente quando elas vêm de um arquivo. Eu tenho que ter sempre em mente que aquelas imagens pertenciam a um determinado conjunto, onde elas cumpriram certa função. Não

aparecem do nada, não são uma série que eu possa *splitar* e esquecer de onde veio. Falo isso porque muitas vezes é importantíssimo que aquela imagem ou texto dialogue com o lugar onde está, claramente. A parede faz parte do trabalho, como se tudo fosse um sistema único, uma pele, e as coisas se colocam aí. Em *Tatuagem*, essa metáfora era mais óbvia, devido à própria ideia da tatuagem. Em *Cicatriz*, as fotos estão na superfície da parede e os textos estão nela. É a própria ideia do espaço expositivo como pele, onde as coisas acontecem. Só que a pele da arquitetura trabalha com luz, e com outras coisas muito específicas do território da arquitetura. Então era preciso dialogar com isso. Por exemplo, a textura da laminação da foto jamais poderia ser a de uma foto brilhante, porque essa foto tinha que estar alinhada com a parede, e o mais normal é você ter uma galeria pintada com uma tinta fosca, então a superfície da foto não podia ser brilhante, ficaria terrível. Tem decisões que você toma em função do que está fazendo. Eu jamais poria uma foto alinhada na parede, naquele contexto pele, cicatriz, com uma imagem brilhante. Tinha que ser uma laminação fosca. O texto escarificado na parede tinha que ter uma espessura determinada que permitisse a leitura conforme a incidência da luz. O espaço tinha que ter uma luz que incidisse de tal maneira que desse para ler, e o texto precisava ter uma espessura para isso. Dependendo de uma mudança de textura, se o texto estivesse lá no alto, você não conseguiria lê-lo. Então o tamanho da letra, o tamanho da imagem em relação à distância do espectador, tudo é resolvido em função de que o espaço é ativado pelo que você está expondo. Para mim, nunca foi uma operação do tipo coloca a foto na parede e vai embora. É preciso lidar com o espaço, imagem e texto, tudo ao mesmo tempo, porque tudo é um sistema único. Essa é uma forma de raciocinar que é do território das práticas contemporâneas, não é da fotografia usual. Então é por isso que as pessoas falam: ah, mas você não é fotógrafa, fotógrafo não se preocupa com isso. Mas hoje já existem vários fotógrafos se preocupando com isso. Realmente, na década de 90, muito poucos tinham essa consciência de que as coisas trabalham juntas. Talvez minha forma de aproximação tenha sido essa porque estudei arquitetura também. Talvez, se não tivesse cursado arquitetura, tivesse outra maneira de abordar a fotografia, talvez menos complexa, menos rica, até menos interessante. Poderia pensar “ok, vou entrar lá no Museu Penitenciário Paulista, pegar meia dúzia de fotos, pedir autorização e botá-las na parede”. Mas o que você quer com isso, além de se apropriar de belas imagens e colocá-las na parede? É preciso fazer algum sentido, do contrário é melhor deixá-las no museu e fazer um livro, ajudar o museu a fazer um livro. É como fiz agora com o livro da Biblioteca Nacional.²⁶³ Não me interessava ampliar as fotografias da Biblioteca Nacional, as que voltaram do furto, e adequá-las ao meu trabalho, expô-las como minhas, como fiz com *Cicatriz*. A minha opção foi pensar no que eu podia fazer pela Biblioteca. Decidi fazer um livro com as fotos, as fotos estão lá. Fiz um livro com os versos das fotos, com as costas do papel fotográfico. A escolha do suporte livro foi tão importante quanto escolher a superfície, como lidar com a foto. No caso da Biblioteca Nacional, eu não precisava ampliar na parede, montar uma exposição, levar isso para

²⁶³ 2005-510117385-5, 2010.

um museu. Bastava fazer o livro. Eu posso expor esse livro, doá-lo para bibliotecas. Ele tem até uma versão livro de artista, no formato álbum, que eu posso mostrar em museus, mas ele tem um formato específico, não é para ser colocado em uma moldura. Se o museu quiser emoldurar para facilitar a vida, por questão de manuseio, até pode, mas não é como entrego. Eu entrego um objeto fechado, com folhas soltas, que você pode manipular com luvas. A versão *offset* é uma versão para doar às bibliotecas, porque é o público com quem quero falar. Eu não podia pegar as fotos roubadas da Biblioteca e levar para uma galeria e vender como se fossem minhas. Nesse caso, não faria o menor sentido para mim. Então o formato escolhido para o trabalho foi o que eu considerei, por uma questão política, o mais adequado para veicular essa informação. Quis ajudar a Biblioteca a manter a visibilidade desse fato, não deixá-lo ser obscurecido pelo esquecimento, e procurei manter um mínimo de coerência entre a forma que eu tenho de lidar com essas imagens e a obtenção de um resultado que fosse bom para nós dois, para a Biblioteca e para mim. É a questão das escolhas do que fazer com o material.

CS - Tens outros trabalhos que não são feitos para estar em museus ou galerias, como nesse caso específico, em que o trabalho era destinado a bibliotecas?

RR – Tenho. O que eu fiz antes? Formatar uma obra para livro de certa forma já é isso. O *Arquivo Universal e outros arquivos* não é um catálogo, aquilo é um projeto. Esse eu considero um projeto autoral, um livro de artista. A diferença é que ele é um livro de artista impresso em *offset*. Quando você pega aquele livro, você não está entendendo absolutamente nada sobre o meu trabalho. A não ser por uma coisa ou outra no final do livro, onde eu dou uma dica, uma chave. Tem um caderno documental no final, mas é um caderninho no final do livro todo. Aquilo é uma espécie de arquivo iconográfico, que também não cumpre a função de arquivo, porque ele não explica a origem, eu só estou dando para você o arquivo e dizendo: esse é o meu arquivo. A origem é o meu ateliê, o meu arsenal, mas é para você se deleitar com ele como uma revista, um livro de imagens, um caderno de figurinhas. É um projeto, ele cumpre uma função.

CS - Tu vêes o livro *Espelho Diário* da mesma forma?

RR – Também, a mesma coisa. Esses são projetos que têm um formato específico para outro público, um público maior. Quando fiz o *Espelho Diário*, desde o início isso era uma coisa pensada. Da edição do vídeo, da parte da instalação, cuido eu. Da versão definitiva de como o texto vai ficar, a edição do texto, impresso, cuida a Alícia.²⁶⁴ Eu não me meti, foi ela quem decidiu. Só teve uma parte gráfica que ela também delegou para o Rodrigo.²⁶⁵ A formatação, esse jogo, ele definiu comigo, mas quem fez foi ele. Então são coisas assim, específicas. Também fiz uma vez um trabalho para a Internet, que chegou a circular. Está *online* ainda. Mas era bem início da década de 90, uma brincadeira com os protetores de tela de antigamente, aqueles primeiros, com estrelinhas - o espaço celeste e estrelinhas piscando no céu azul. Hoje

²⁶⁴ Alicia Duarte Penna, escritora.

²⁶⁵ Rodrigo Cerviño Lopez, responsável pelo projeto gráfico do livro.

você olha aquilo e acha pueril, é engraçado como isso mudou. Você clicava na estrelinha e vinha o texto. O texto vinha na tela e depois ia embora, só que a animação em *flash* ficava pulando, não ficou como deveria ser, com o texto escorregando. Os computadores eram lentos. Mas acho que é isso, o que eu mais gosto de fazer em outros formatos é livro. E vídeo também, mas eu não tenho nada do tipo *single channel* para rolar em TV.

CS – Eu vi em algum livro uma imagem da série *Vermelha* que era um *backlight*, em uma parada de ônibus.

RR- Ah é. Mas aí também é muito próximo, é uma exposição – na verdade é um *backlight* do projeto chamado *The Anxiety Project*, que era uma espécie de marco comemorativo da queda do muro de Berlim, criado por uma dupla de artistas. Era uma espécie de *lightbox* na Alexanderplatz, que trocava de imagens três ou quatro vezes por ano. Era um *lightbox* específico, não era publicitário. As pessoas sabiam, quando entravam no metrô, que ali havia uma imagem do projeto. Eles ganharam uma espécie de comodato daquele *lightbox* por dez, ou talvez cinco anos. Era legal porque as pessoas sabiam que de vez em quando trocava, mas era uma imagem só, que durava três meses, e depois vinha outra.

CS – Tens outras imagens únicas, que não são apresentadas em um contexto, em uma série, ou uma instalação com outras imagens?

RR – Tenho. Eu tenho fotos, tenho objetos, tenho trabalhos mais instalativos. *Cartologia* é um deles. Tenho umas fotos isoladas, que de vez em quando calha de fazer. E tem uns projetos que são meio únicos. Esse que mencionei, o *Vulgo*, é um trabalho único, nunca mais fiz nada com ele. O *Experiência de Cinema* também, o da projeção na fumaça. Nunca fiz nada parecido. Essas trapizongas, quando eu faço, faço só uma. Tem uma tiragem, mas é um projeto só. Nunca mais fiz nada com fumaça, e acho que nem vou fazer.

CS – Mas a questão de apresentar uma única fotografia, sozinha. Tens algum trabalho assim, sem que ela constitua um objeto?

RR – Ah, sim. Deixa eu pensar. Tem um que chama *Os pés de Luanda*. E *Candelária*, mas aí são recortes específicos, é um trabalho feito com 8 textos do *Arquivo Universal*, um dos primeiros que eu fiz, com luz ultravioleta. Eu tenho, mas realmente são poucos. Os vídeos também são bem únicos, cada um é de um jeito.

CS – Tu enxergas questões da arte conceitual em teu trabalho? Elas são importantes para a tua produção? Como tu te relacionas com essa herança?

RR – Olha, alguns nomes são muito importantes para mim, desde o início. Imagina, eu comecei na década de 80, uma década em que era muito difícil se ter informação, você não tinha muita bibliografia. As referências mais fortes, não para o meu trabalho, mas para minha formação,

foram aqueles livrinhos da FUNARTE, que eu colecionei. Os livrinhos sobre Antônio Dias, Waltércio [Caldas], Cildo [Meireles] e Antônio Manuel. Havia outros também, mas esses é que foram realmente fundamentais. Tinha Lygia Clark, Lygia Pape... A dificuldade de obter literatura, principalmente em Belo Horizonte, era grande. Aqui no Rio era um pouco mais fácil. As revistas eram caras e os livros não chegavam, catálogos menos ainda. Por exemplo, eu só fui conhecer referência, não da arte conceitual, mas de tudo que se fazia parecido com meu trabalho, na década de 80, nos Estados Unidos, depois que já estava trabalhando. As pessoas olhavam meu trabalho e pensavam: Ah, isso é muito parecido com fulano... Você está fazendo fotografia igualzinho à Sandy Skoglund, ou a turma da *staged photography*. Essa fotografia encenada já é uma coisa que não tem nada a ver com a arte conceitual, que hoje você já identifica como o grande *boom* da fotografia na década de 80, que nasceu para um colecionador novo, o *yuppie*, que queria colecionar coisas que não tivessem o ranço da pintura ou da arte que seu pai colecionava. Veio a reboque de outras questões, e isso eu só vim a conhecer depois de já estar trabalhando em coisas parecidas. Aí fui me dando conta que eu não estava isolada no mundo, eu estava fazendo coisas iguaizinhas ao que se estava fazendo fora, só não estava sabendo. E com um agravante: como eu não estava sabendo, ninguém estava sabendo. Então eu tinha que ser muito didática, inclusive, essa minha característica metalingüística foi muito em função de querer dizer: aprenda a ver fotografia, porque o que eu estou fazendo não é igual ao que você vê normalmente. Então eu tinha que ser muito específica, e subversiva ao mesmo tempo. Seduzir com a própria imagem. Mas era um território que pouca gente conhecia. A crítica de arte no Brasil não estava informada sobre o que estava acontecendo lá fora. A crítica de arte estava atrelada a uma questão de pintura nessa época. As pessoas entendiam muito de pintura, mas ninguém entendia patavina de fotografia, não na década de 80. Levou muito tempo para que a coisa vingasse. Quem puxou nosso trabalho para fora foram curadores que estavam em contato com a arte de fora, que entenderam que alguém estava trabalhando com fotografia, além do grupo que fazia pintura. Por exemplo, quem me chamou para participar do Aperto, em 93, foi a Berta Sichel, que morava nos Estados Unidos. A fotografia acabou rompendo, entrando no circuito, através de quem veio de fora, não pela crítica de quem estava trabalhando no Brasil, porque éramos muito poucos fotógrafos na época. Digo tudo isso porque é muito importante você contextualizar como a coisa acontecia na época.

Arte conceitual também, eu tinha essas referências importantes, mas vários nomes eu conheci no início da década de 90, depois de 5, 6 anos fazendo um trabalho regular, de forma um pouco anônima, autônoma e um pouco perdida no meio desse território, sem muita referência. Fui conhecer nomes importantes quando me mudei aqui para o Rio, com os artistas que eu conheci na época, do grupo Visorama - o Ricardo Basbaum, o Eduardo Coimbra, a Brígida Baltar, a Valeska Soares. Esse grupo que, aqui no Rio, estava muito mais antenado com o que acontecia em arte contemporânea, as práticas novas, as questões mais fora da pintura. Foi com eles que fui conhecer e entender esse território. Aí você começa a estabelecer os diálogos e a ganhar, a

abrir seu terreno. Porque quando você não tem isso, você tem muita vontade de trabalhar, você vai trabalhando, mas você tem medo. Você fica com tantas dúvidas que elas emperram o que você está fazendo. E você faz para ninguém entender. Então é engraçado, depois que você sente que está calçado, de alguma forma, você tem mais firmeza, mais segurança, e aí você vai. Artista novo é assim. Então começa a ter mais firmeza: “não, não. Eu vou fazer, eu vou bancar, é isso mesmo. É desse jeito, não pode ser diferente, não vou negociar”. Aí foi mais fácil, a partir do começo da década de 90.

A arte conceitual eu conheci nessa época, e a partir daí vários nomes se tornaram muito importantes para mim: Baldessari, Kosuth, e o próprio Boltanski. Eu tinha uma prática que tinha muito a ver com o trabalho dele, só que por outro viés. Ele trabalha com a memória coletiva, eu trabalho com a amnésia. Foi depois de fazer meu trabalho que as pessoas começaram a me apontar essas famílias.

CS – Tu vês as questões políticas como algo marcante no teu trabalho?

RR – Eu não vejo, elas que aparecem. As coisas têm certa urgência. Cai um material em suas mãos. Essa coisa do roubo, por exemplo. Eu soube da existência dessas imagens que iam voltando em 2007, mas só consegui parar para desenvolver o projeto um ano e meio depois, então isso só se concretizou dois anos depois. Pensando bem, foi em 2006, está vendo? Tem certas coisas que tem hora para acontecer. E também, porque tem certas questões que têm mais urgência que outras. Por exemplo, agora, o trabalho do leilão que eu vou fazer [na 29ª Bienal de São Paulo], o *Menos valia*, é uma nova versão de um trabalho que eu fiz em 2005. Fiz uma experiência de leilão com os objetos comprados nas feiras de segunda mão no México, e voltei de lá morrendo de vontade de fazer de novo. Mas não tinha plano para isso, até que veio o convite da Bienal. Então caiu de pára-quadras. Não vai dar tempo? Tem que dar, porque não há lugar melhor para fazer isso que na Bienal de São Paulo. Então tem certas coisas que puxam. A questão da urgência existiu ali, na hora, porque eu tinha que aproveitar o público e o local, principalmente. A questão de discutir o local institucionalizado da arte, legitimar os objetos que são comprados no troca-troca da praça XV, legitimar sucessivamente, através do meu nome, do nome da Bienal, do que acontece com o objeto quando ele sai do troca-troca e entra no circuito, ganhando uma espécie de chancela, de carimbo, de objeto de arte, porque passou por uma série de rituais, uma série de lugares, de operações. Eu podia ter esperado, mas como veio o convite da Bienal, corri com o trabalho para que ele acontecesse agora. Então essa coisa do envolvimento com a questão política dentro do trabalho se dá muito em questão do material que eu tenho em mãos, e dessas urgências que a coisa tem. Se eu posso segurar, seguro um pouco, porque gosto de trabalhar com mais calma. Mas tem horas em que não dá, você tem que fazer.

CS – Eu queria que tu falasses um pouco sobre questões centrais do teu trabalho. Já falaste em amnésia, e também na língua como resistência, e no interesse pelos vencidos.

RR – É, essas são questões que permeiam várias coisas, e às vezes uma aparece com mais força aqui, ou menos força ali. Acho que tem uma questão de identidade, língua é identidade, cultura. Essas são as coisas que marcam. Eu adoraria trabalhar em uma trilogia sobre essa coisa do créole e da língua francesa, que é uma língua que eu falo, que domino, e por isso posso trabalhar com ela. Queria muito terminar uma trilogia indo para Guiana Francesa, por exemplo, ver que hibridismo de língua existe lá. Mas sabe, essas são as coisas que me movem. Acho que tem a questão da identidade, mas não a identidade como ela é mencionada hoje, falo da questão da identidade de uma forma mais ampla, mesmo. Comecei a trabalhar com os retratos de identidade na década de 90, em uma época em que ninguém fazia isso, não se falava em identidade. Identidade não era uma questão. Isso aí veio depois. A Bienal de Veneza de 95 foi toda dedicada à identidade. Os meus trabalhos já eram velhos nessa época, então nem entrei. E a de 97 tinha uma coisa de arquivo, que eu já tinha começado a fazer antes. O viés é muito essa dificuldade de você definir, da mesma forma que a amnésia, em contrapartida à memória - que é o que as pessoas normalmente gostam de associar à fotografia -, a questão da identidade, a dificuldade de você identificar o que é o Brasil, afinal. O Brasil é um tripé. E, no entanto, a gente mata índio, faz piada de português e maltrata negro. Que composição é essa, que o próprio brasileiro despreza? Que auto-estima nós temos? É muito essa questão do renegar, nós vivemos fazendo piada que o Brasil é perdedor, o Brasil não consegue ganhar a Copa de uma forma tranquila. Ele não entra na roupa, no uniforme do vencedor. Nós não somos como os americanos, não temos essa coisa da bandeira. Nós achávamos um “mico” o americano pintar a bandeira no rosto. Até que a gente conseguiu entender isso como um valor, que é possível carregar o símbolo da bandeira sem ser piegas ou brega... São essas idiosincrasias que sempre me interessaram. E a dificuldade de ter uma definição sobre o que é identidade brasileira é uma das questões também. Acho que é por isso que gosto de lidar com língua e linguagens, não só língua. Acho que as questões políticas todas vêm por causa disso, da questão social, dos problemas sociais, dos problemas de identidade que nós temos, a auto-estima do brasileiro, que é baixa. Acho que são os dois grandes temas. A questão do arquivo também aparece porque somos um país tão novo que não damos importância para ele.

CS – E a questão da visibilidade, o que é possível ver e o que não é?

RR – Acho que isso está associado a essa questão também. Porque é melhor não ver, não? O Brasil está cheio de episódios que prefere não enxergar. Você não enxerga para não sofrer, não cavuca para não... é aquela coisa, você não mexe no seu armário para não perceber que você perdeu metade das coisas que você supunha que estavam ali dentro. É muito isso: não mexe nisso não, porque o dia em que você for mexer, você não só vai se deparar com aquilo tudo que é o seu passado, mas com tudo aquilo que você não vai conseguir recuperar. Eu detesto revirar pilhas de papel, porque vou procurar uma coisa e não vou achar. E pior que achar que você não vai achar é achar e achar que é velho. É difícil.



Mulheres iluminadas