

A FOTOGRAFIA E AS FOTOGRAFIAS NO PROJETO LOMBA DO PINHEIRO

Ricardo Henrique Ayres Alves¹

RESUMO: O presente artigo propõe a discussão das diferentes manifestações e discursos sobre a fotografia presentes nos trabalhos que integram o Projeto Lomba do Pinheiro, que investiga, dentre outras questões, a mudança do nome de uma rua em um bairro da periferia de Porto Alegre, RS. Para a realização desse estudo, foram escolhidos os trabalhos apresentados na exposição coletiva Notas de Subsolo, realizada na Pinacoteca Aldo Locatelli, localizada na mesma cidade. A análise foi produzida a partir da teorização sobre os diferentes contextos em que a prática fotográfica foi apresentada enquanto elemento dos trabalhos de arte, a partir das considerações de autores como Geoffrey Batchen, Jean-François Chevrier, Juliana Gisi, Daniel Marzona e Roland Barthes. O estudo das obras permitiu perceber a grande variabilidade do discurso fotográfico no interior de um mesmo projeto, pois os trabalhos indicam diferentes aspectos do fazer fotográfico, tais como sua relação com o documento, a fotografia como arte e a apropriação de práticas fotográficas não-artísticas. Nesse sentido, os discursos que atravessam tais escolhas são importantes para problematizar as estratégias de uma proposta anti-hegemônica, que discute um bairro periférico e, também, a ação autoritária do poder público, que intervém no cotidiano dessa população, modificando seu espaço sem consentimento.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; Poéticas Visuais; instalação; periferia.

THE PHOTOGRAPHY AND PICTURES IN THE LOMBA DO PINHEIRO PROJECT

ABSTRACT: This article dives into a discussion on different manifestations and discourses about the photography present in the works belonging to the Lomba do Pinheiro Project, which studies, among other subjects, the change in a street's name, located in a suburban neighborhood in Porto Alegre, RS. For the accomplishment of such reflection, works presented in the Notas de Subsolo collective exhibit were chosen, which was held in the Pinacoteca Aldo Locatelli, in the same city. This analysis was put together from the theorization about different contexts in which the photographic practice was presented as an element of the artworks, from the considerations by authors such as Geoffrey Batchen, Jean-François Chevrier, Juliana Gisi, Daniel Marzona and Roland Barthes. The study of these works of art granted an understanding of the great variability of the photographic discourse in a project, since the artworks indicate different aspects from the photographic craft, such as its relation to the document, the photography as art and the appropriation of non-artistic photographic practices. In this line of thought, the discourses that permeate such choices are important to problematize the strategies of an anti-hegemonic proposition, which discusses a suburban neighborhood and, also, the authoritarian action of the government, which intervenes in the daily lives of this population, modifying their space without consent.

KEYWORDS: visual poetics; photography; installation; suburb.

¹ Doutor e Mestre em Artes Visuais (UFRGS), Bacharel em Artes Visuais (FURG). Professor do Centro de Artes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) - campus de Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: ricardohaa@gmail.com

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de um projeto expositivo pode conter uma série de etapas, configurando um processo complexo de ajuste, que envolve o trabalho artístico, sua relação com a curadoria, com o espaço da exposição e uma série de outras questões institucionais que se confrontam com a expectativa do artista e dos outros sujeitos envolvidos na proposta. No caso da exposição *Notas de Subsolo*² (2017), duas questões eram de fundamental importância para o desenvolvimento da iniciativa: a condição dos artistas que compunham a mostra, todos alunos do curso de Doutorado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e o espaço em que ela seria realizada, o Porão do Paço Municipal, que integra a Pinacoteca Aldo Locatelli, ou seja, um espaço de arte localizado dentro do prédio em que funciona a Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

A existência de duas linhas de pesquisa nesse curso de pós-graduação – História, Teoria e Crítica de Arte e Poéticas Visuais – produz uma divisão que tem como resultado a valorização da atuação dos estudantes a partir da linha em que estão vinculados. Nesse sentido, o trabalho artístico de um estudante da primeira linha não tem visibilidade, já que ele não pesquisa a prática, e sim a teoria. Procurando superar essa situação, considerada bastante arbitrária, ao realizarem uma exposição coletiva, o grupo de alunos ingressantes no qual eu estava inserido decidiu que qualquer um dos colegas poderia participar da exposição, se assim desejasse. Essa escolha, ainda que pareça singela, apresenta uma guinada epistemológica importante e desafia as delimitações acadêmicas da área, bem como do programa.

Enquanto pesquisador da área de História, Teoria e Crítica de Arte, mas que também atua como artista, pensei que seria uma oportunidade interessante para apresentar uma ideia na qual já vinha trabalhando há algum tempo, e que se cruza com minha pesquisa de doutorado por meio do debate sobre o corpo, ainda que essa relação não seja tão evidente.³ Nesse sentido, é importante dizer que o *Projeto Lomba do Pinheiro* aborda a minha experiência enquanto um aluno de pós-graduação em uma grande universidade pública, a UFRGS, em uma grande cidade, Porto Alegre, e que cresceu no bairro cujo nome intitula a iniciativa.⁴

Outrora uma zona rural entre a região leste e a região sul da capital gaúcha, atualmente, o bairro é um dos maiores da cidade, com várias subdivisões internas conhecidas por paradas – uma referência à numeração das paradas de ônibus – ou vilas. Além disso, a região faz fronteira com a cidade de Viamão, localizando-se em uma periferia tanto social, em virtude da fragilidade das políticas públicas municipais, quanto geográfica, às margens da cidade.

2 A exposição coletiva *Notas de Subsolo* ocupou o Porão do Paço Municipal entre os dias 16 de novembro de 2017 e 09 de março de 2018, apresentando trabalhos de Alice Porto, Andressa Cantergiani, Bethielle Kupstaitis, Carla Borba, Carlos Donaduzzi, Daiana Schröpel, Elias Maroso, Emanuel Monteiro, Glaucis de Moraes, Lilian Hack, Luciane Bucksdricker, Newton Goto, Ricardo Ayres, Rodrigo Núñez, Sandro Ka, Tula Anagnostopoulos e Viviane Gueller. Em seus dois últimos dias, promoveu também um seminário nas dependências do espaço expositivo.

3 A tese *Artes visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades* (2020), orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Santos, apesar de seu recorte bastante preciso ao debater a presença da doença nos discursos artísticos no país, se inscreve também em um horizonte mais amplo ao debater as relações desse tema com o corpo, a sexualidade e a cultura.

4 Nem sempre se pronuncia o nome inteiro do bairro, que também é conhecido como *Lomba* ou *Pinheiro*.

É partir desse local que construí minhas subjetividades e era também de lá que eu me deslocava, de ônibus, até o Instituto de Artes da UFRGS para as aulas da pós-graduação. Assim, minha intenção com esse projeto era falar desse lugar, problematizando também meu próprio deslocamento pela cidade, e a minha relação enquanto um sujeito periférico no mundo da arte e na universidade.

O PROJETO LOMBA DO PINHEIRO

O projeto começou a surgir ainda no período em que eu cursava o mestrado, no momento em que percebi o estranhamento dos indivíduos no meio universitário quando respondia onde se localizava minha residência. As pessoas pareciam esperar o nome de um bairro mais tradicional e próximo ao centro, e não o de um local periférico na divisa da cidade com a região metropolitana. Percebia que, nesse estranhamento, existia uma questão de classe, e que a condição periférica da Lomba do Pinheiro era reforçada também pela distância geográfica do centro da cidade.

Comecei então a refletir sobre essa distância e sobre meu deslocamento no espaço, saindo da Lomba do Pinheiro, no limite do município, rumo ao prédio do Instituto de Artes, no centro da cidade. Essa situação foi o mote de alguns trabalhos preliminares. Enquanto os desenvolvia, entrei em contato com textos de Félix González-Torres (2011), artista cubano naturalizado estadunidense que, em uma interessante passagem, demonstra seu aborrecimento diante da obviedade com a qual a temática do corpo aparece na arte contemporânea:

Uma das coisas mais infernais dos últimos anos é toda essa conversa sobre body art, que é quase como o sistema criminal. Essas pessoas, para refletir sobre o corpo, para falar sobre o corpo, precisam ver o corpo, certo? É como ir a uma galeria, você vê cinco corpos pendurados à sua volta, e as pessoas dizem: “oh, é sobre o corpo.” Eu digo: “Você tá brincando?” Mas não é realmente sobre o corpo, é sobre cera, ou sobre gesso, porque o corpo, nesse momento da nossa história, nesse momento da cultura, é definido não apenas pela carne, mas também pela lei, pelas legislações, e pela linguagem, antes de tudo (GONZÁLEZ-TORRES, 2011, p. 116-117).

Ao entrar em contato com essa postura, percebi que os trabalhos que eu estava produzindo poderiam ser entendidos a partir da minha experiência corporal, abrangendo tanto a minha presença nesses locais quanto o deslocamento entre eles. Dessa forma, comecei a desenvolver estratégias mais elaboradas para abordar esse tema, como a elaboração de desenhos, fotografias e áudios. Uma parte desses trabalhos foi escolhida para integrar a exposição *Notas de Subsolo*.

A escolha dessas obras esteve diretamente relacionada com o espaço delimitado para a exposição, o porão que integra a Pinacoteca Aldo Locatelli, local que se apresentou como um desafio, pois difere muito do cubo branco ao qual estamos acostumados na maioria dos espaços expositivos. Suas paredes de pedras expostas, a arquitetura peculiar, assim como os sons provenientes da rua e dos outros serviços que coabitam o espaço com a pinacoteca influenciam e formatam a experiência

nesse lugar. Além disso, me pareceu emblemático realizar a primeira exposição do projeto no centro da cidade e, justamente, em um dos prédios que compõem a estrutura administrativa central do poder público municipal. Dessa forma, um certo tipo de deslocamento da periferia para um centro produtor de discursividade era promovido e, em um mesmo prédio, coabitariam o prefeito e seus asseclas, assim como outros agentes de governo, e um trabalho que problematizava a distância de suas decisões em relação à população.

Com esse fim, elaborei em uma proposta que se localiza em algum lugar entre o *site-specific* e a instalação, uma expografia que tenta dialogar com o espaço e envolver o espectador. Recorro então à teoria de Miwon Kwon (2008), que expande o sentido do lugar específico na arte, pensando como a obra se relaciona com o espaço em que ela está instalada sem necessariamente existir apenas em virtude desse local, como é o caso do *site-specific*. Por fim, escolhi a cela, um espaço mais reservado, ocupando duas de suas quatro paredes com os trabalhos.

A existência de uma cela indica que existia uma prisão e, ainda que só tenha restado um recinto mais ou menos preservado, sua existência relembra o uso original do espaço de forma incontornável. No entanto, a presença vestigial de uma cadeia no prédio da prefeitura não surpreende, pois as antigas Casas de Câmara e Cadeia do período colonial, bem como do imperial, costumavam congregar em um mesmo espaço a administração pública e o encarceramento, de modo que a existência de um recinto desses é um resquício de um uso anterior bastante recorrente em prédios dessa natureza.

Pensando em uma forma de transbordar o espaço dessa sala, propus uma ambientação que atravessasse os outros trabalhos. Assim, mesmo antes de entrar na cela, já é possível ouvir o trabalho *O problema do Brasil é que quem decide as coisas não anda de ônibus* (2017) (figura 1), peça sonora composta pelos nomes das linhas de transporte que comunicam o bairro Lomba do Pinheiro com as outras regiões de Porto Alegre e, principalmente, com o centro da cidade.

Figura 1 - O problema do Brasil é que quem decide as coisas não anda de ônibus (2017), Ricardo Ayres, instalação sonora.



Fonte: arquivo do autor.

Esse trabalho é o único do projeto que não apresenta nenhum atravessamento fotográfico em sua realização, apesar de ser possível ver o sistema que emitia o som por meio de uma fotografia aqui reproduzida, que apresenta a caixa de som parcialmente oculta sobre uma das colunas de sustentação do prédio. No entanto, considero importante pontuar sua presença, pois ele compõe o espaço junto às outras obras, envolvendo-as.

Uma das motivações para sua elaboração foi o fato de que muitas pessoas que vivem na cidade conhecem alguns dos nomes das linhas de ônibus, já que os veem passar enquanto esperam seu próprio transporte ou dirigem, mas talvez não saibam exatamente para onde eles vão. Assim, procurei provocar a memória dessa possível referência, justapondo o áudio com alguns outros elementos que também remetem ao bairro, estes incorporados aos outros trabalhos.

Partindo dessa presença sonora, organizei as outras obras pelo espaço da seguinte maneira: *Dossiê Beco da Taquara* (2017), composto por uma dezena de folhas impressas, foi colocado em um mural branco, assim como as fotografias *Oroboros* (2015) e *Sem título (Borba Gato)* (2014) foram, respectivamente, dispostas em um nicho ao lado do trabalho anterior e em um prego já existe na

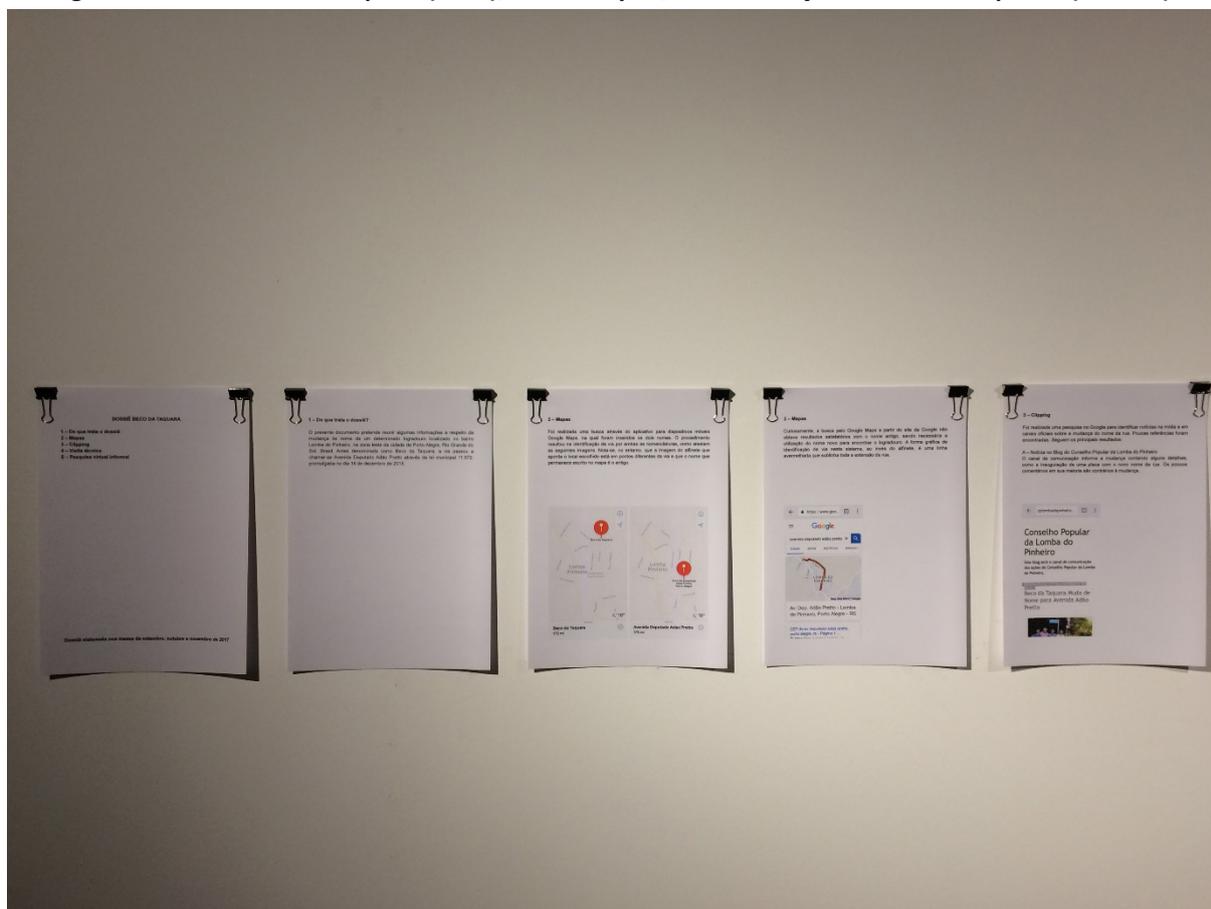
parede perpendicular àquela onde as duas outras obras estavam fixadas. Também nessa superfície, foi colocada a mesa sobre a qual os objetos *Produtos Lomba do Pinheiro* (2017) foram dispostos. Após a montagem no espaço, percebi que essas últimas quatro propostas flertavam com a fotografia de diferentes maneiras, e pensei que poderia ser interessante compreender como, dentro do projeto, os diferentes discursos sobre essa linguagem se manifestavam.

AS FOTOGRAFIAS

No entanto, entender a produção de sentidos sobre uma prática tão importante e ampla como a fotografia não permite classificações fechadas, já que uma fotografia pode, simultaneamente, ser atravessada por diferentes questões. Nesse sentido, um pensamento plural que se dedique a investigar esses cruzamentos parece mais adequado. Por esse motivo, pretendo analisar cada um dos trabalhos discutindo a sua polissemia, promovendo algumas comparações e tensões entre eles ao fim do texto.

Dossiê Beco da Taquara (figura 2) não surgiu necessariamente como um projeto fotográfico, mas sim, como uma espécie de emulação de um documento oficial que aborda a mudança do nome de uma rua do bairro, o Beco da Taquara, que deu lugar à Avenida Deputado Adão Pretto. Tal iniciativa foi levada à cabo por vereadores que, ao modificarem o nome do logradouro, ignoraram a memória coletiva e social dos moradores da região. O documento foi composto das seguintes partes: uma introdução que explica o trabalho; imagens de mapas virtuais obtidas por meio de *prints* de aplicativos de celular; um *clipping* contendo as notícias encontradas na internet sobre o episódio; o resultado do que chamei de *visita técnica*, a documentação de uma caminhada pela rua produzida com imagens e textos; e, por fim, o resultado de uma enquete informal realizada em um grupo do *Facebook* composto por moradores da Lomba do Pinheiro perguntando o que eles achavam da mudança. Dessas partes, apenas o *clipping* e a documentação da visita técnica possuíam imagens fotográficas. Esse aspecto é interessante para pensar que o trabalho, de certo modo, parodia o formato de um documento oficial ao mesmo tempo em que produz, de fato, uma documentação sobre uma questão à margem da memória oficial, discutindo também o caráter documental da fotografia.

Figura 2 - Dossiê Beco da Taquara (2017), Ricardo Ayres, documentação instalada em painel (detalhe).



Fonte: arquivo do autor.

Nas imagens fotográficas apropriadas por meio dos *prints* das notícias, encontra-se a fotografia em seu modelo costumeiramente empregado nos meios de comunicação, como espelho do real, atestando o que está escrito na notícia, ilustrando-a. Esse discurso é encontrado tanto na fotografia do conjunto de vereadores inaugurando a placa da rua com o novo nome quanto na utilização de um retrato do político homenageado pela iniciativa. Tais imagens reforçam o caráter documental do dossiê, e além disso, a primeira fotografia proporcionou uma informação importante, a existência de uma placa com o novo nome. Não tendo encontrado nenhum vestígio desse objeto na minha caminhada, pude supor que ela foi retirada, talvez por um morador descontente.⁵

No entanto, é necessário apontar que penso isso porque acredito na imagem fotográfica, porque acredito que aqueles indivíduos estiveram ali e que inauguraram a placa nessa rua. Tal crença, teorizada por A. D. Coleman (2004), atravessa boa parte da história da percepção da fotografia. O autor comenta justamente a possibilidade de encenação e de não representação da realidade que a imagem fotográfica pode possuir, e no quanto nosso teísmo na fotografia influencia a nossa

⁵ Na enquete já citada, todos os moradores foram contrários à mudança, comentando o desrespeito com a memória do bairro, a falta de relação da comunidade com o homenageado e o fato de um projeto como esse ser priorizado pelo poder público em detrimento de outras necessidades que consideram mais importantes.

leitura de qualquer imagem dessa natureza. Nesse caso específico, o fato das fotografias integrarem notícias reforça sua credibilidade.

Acredito que a utilização dessas imagens também inspira certa credibilidade à história que estou contando: o homem que dá nome ao logradouro tem rosto, as pessoas que o homenagearam também. Isso se deve à ontológica condição da fotografia comentada por Roland Barthes (2012), o *isto foi*, ou seja, o efeito decorrente da grande semelhança que pode ser alcançada pelo dispositivo fotográfico, a ponto de podermos garantir que aquelas pessoas e objetos estiveram diante de uma câmera, que aquilo aconteceu. Obviamente, tal condição só é possível pela natureza da fotografia, que entre outras características, teria a faculdade de apresentar o que esteve em frente a câmera com grande capacidade mimética.

Um aspecto que atravessa esse campo emergiu na realização da visita técnica. Antes de andar pela rua, supus que seria interessante produzir fotografias da mesma. Operando por essa lógica documental, encarei as imagens como prova das coisas que havia encontrado, como todas as placas com o nome antigo, as duas extremidades da via, com destaque para uma que não possuía asfalto, dentre outras particularidades. Dessa forma, assinalando a capacidade mimética da fotografia, anexei tais imagens no documento, que foi apresentado em uma série de dez folhas de papel A4.

Após diagramar o dossiê de forma simples, fiquei pensando se as fotografias deveriam ser coloridas ou não: em termos de mimese, a versão colorida reproduziria com maior proximidade a realidade. No entanto, a utilização do preto e branco ao longo da história da fotografia consagrou essa combinação como uma imagem de certa sobriedade, associada principalmente com o caráter documental, aspecto explorado por artistas como Ed Ruscha e Robert Smithson em alguns de seus trabalhos mais antigos. O impasse foi resolvido por meio da reflexão sobre a imagem da rua não pavimentada. Pareceu-me importante que a cor da terra estivesse evidente, que ela surgisse como um índice do descaso do poder público, que modifica o nome de uma rua sem nem mesmo concluir sua pavimentação.

Consta ainda no dossiê a transcrição de algumas informações obtidas na enquete virtual: todos os moradores do bairro que comentaram minha publicação na rede social foram contrários à mudança, comentando questões como o desrespeito com a memória do bairro, a falta de relação da comunidade com o homenageado e o fato de um projeto como esse ser priorizado pelo poder público em detrimento de outras necessidades, as quais os cidadãos consideram mais importantes.

Além disso, com o dossiê finalizado, percebi que muito do que eu havia pensado em termos de produção e apresentação se assemelhava às práticas de uma grande parcela dos artistas pioneiros da arte conceitual. Daniel Marzona (2007) identifica nesses artistas o uso da fotografia como uma forma de produção de imagem que procura se afastar da subjetividade do artista, uma imagem técnica, algo que remonta ao discurso hegemônico sobre a fotografia quando do seu surgimento, no séc. XIX. Para alguns desses artistas, existiria um desejo de produzir uma imagem que fosse o

mais distante possível do campo das artes. Tal desejo por uma antiarte os levou tanto a utilizar a fotografia quanto a palavra escrita, e muitas vezes ambas, como meios de produção de suas obras.

A pesquisadora Juliana Gisi (2015), ao analisar os discursos de diversos artistas das décadas de 1960 e 1970, percebe não uma hegemonia da conceituação sobre a prática fotográfica, e sim diversas direções, das quais destaco: a fotografia qualquer, a fotografia como documento, a fotografia integrada à prática e a fotografia como trabalho de arte. A primeira dessas abordagens se aproxima da perspectiva apresentada por Marzona (2007). Segundo Gisi (2015), essa postura operaria um questionamento do artista como gênio criador, entendendo a produção fotográfica como algo acessível não só ao artista, mas a qualquer pessoa. É um entendimento da fotografia como uma imagem banal, cotidiana, de pouco valor.

A questão da fotografia como documento estava ligada ao registro de ações efêmeras, o que compreende a relação mimética da fotografia, bem como o seu uso enquanto um dispositivo que pode preservar, pelo menos parcialmente, um vestígio de certos projetos. Já a ideia de fotografia integrada à prática, apesar de parecer mais orientada para ações performativas, parece contemplar, em parte, minha empreitada, já que meu deslocamento pelo espaço e a tentativa de reproduzir algo dessa experiência me levou ao fazer fotográfico.

Por seu turno, o entendimento da fotografia como trabalho artístico é uma compreensão que está mais próxima à tradição da imagem pictórica, sendo contemplado nas duas imagens apresentadas de forma independente: *Oroboros* (figura 3) e *Sem título (Borba Gato)* (figura 4). No entanto, isso não quer dizer que elas não contenham em si também a relação com o documento, mas sim que, nestes dois casos, essa perspectiva está sobreposta ao entendimento de que o fazer fotográfico também pode ser considerado por si próprio artístico.

Figura 3 – Oroboro (2015), Ricardo Ayres, 40 x 30 cm, fotografia digital em moldura caixa.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 4 – Sem título (Borba Gato) (2014), Ricardo Ayres, 28 x 20 cm fotografia digital em moldura pôster.



Fonte: arquivo do autor.

A forma de apresentação dos trabalhos demonstra essa inclinação: diferente das imagens do dossiê, impressas em papel comum, formato A4 e presas por cliques na parede, essas fotografias são exibidas ao público por meio de uma configuração que emula a pintura, a mais tradicional das artes, o que é chamado por Jean-François Chevrier (2003) de *forma quadro*. Ainda que essa expressão esteja muito associada à fotografia de grandes dimensões que começou a ganhar espaço nas artes visuais durante as décadas de 1970 e 1980, acredito que a questão não seja somente o tamanho, mas sim o uso da moldura, seu formato e disposição no espaço. *Oroboro* está em uma moldura caixa de madeira, protegida por vidro e *Sem título (Borba Gato)*, em uma moldura pôster, pendurada em um prego (figura 5). Ambas são retangulares e estão no formato paisagem, dispostas na parede de forma semelhante à qual uma pintura seria colocada. São obras únicas, apresentadas de forma individual. Também as considero paisagens, pois são fruto de um exercício de reconhecimento da minha própria rua, ou seja, existe um desejo de emular também um gênero pictórico.

Figura 5 – Vista da exposição (2017).



Fonte: arquivo do autor.

A imagem em preto e branco atravessada pelo asfalto é a minha vista da parada de ônibus enquanto espero o transporte. Como dito anteriormente, a numeração das paradas é um elemento importante para se localizar no bairro, então é relevante que eu tenha produzido uma imagem da parada 11, onde se localiza minha residência. A outra fotografia, o registro de um animal morto na frente da casa de meus vizinhos, também apresenta o asfalto. Nesse caso, ele é o lugar no qual jaz o corpo do pássaro, que se encontra impresso na superfície da via pública.

É importante dizer que não vejo essas imagens como resultado de um automatismo, mas sim como parte de um projeto artístico e subjetivo, no qual eu escolho o que apresentar e como apresentar. No entanto, não posso negar que elas operam no campo da documentação e da tentativa de comunicar algo sobre o espaço em que vivo, ainda que essa tentativa esteja sempre fadada ao fracasso. Além disso, é um pouco difícil para mim não pensar no aspecto objetual de *Oroboro*, ainda que isso não se oponha a sua natureza fotográfica. Acredito que eu tenha perturbado a sua aderência ao aspecto da *forma quadro* ao colocá-la em um nicho, apoiada por si própria, e não pendurada na parede.

É interessante perceber que essa configuração dialoga com o último trabalho, *Produtos Lomba do Pinheiro* (figura 6). Essa ideia surgiu a partir de uma prática fotográfica não artística, e acabou originando um trabalho final no qual não existem fotografias. A obra teve sua primeira inspiração no momento em que visitei um laboratório fotográfico popular e percebi uma grande diversidade do que são chamados de *fotoprodutos*, objetos de uso cotidiano e ou decorativo com fotografias em sua superfície. Chaveiros, chinelos, canecas, porta-lápis e muitas outras quinquilharias poderiam então receber uma imagem fotográfica, transformando-se em *fotoprodutos*. No entanto, quando comecei a trabalhar com o projeto, nenhuma imagem fotográfica me agradou para esse fim, razão pela qual acabei optando por uma imagem cartográfica digital do bairro produzida a partir do site *Google Maps*.

parece atravessar o *Projeto Lomba do Pinheiro* como um todo, já que ele consiste na apresentação integrada de obras resultantes de minha visão sobre o local em que vivo a partir de alguns fatos, imagens e dados pitorescos que foram reunidos para apresentar uma posição periférica em um espaço expositivo no centro da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebo que a prática fotográfica nesse projeto contemplou a apropriação de diversas posições diante da fotografia, mas que dois aspectos, supostamente antagônicos, se encontram: o caráter documental e a fotografia como obra de arte. A associação com a documentação não é oriunda do campo artístico, correspondendo principalmente aos usos sociais da fotografia exteriores à arte. No entanto, as mudanças promovidas pelos movimentos modernos, que encontram sua radicalidade na arte conceitual, promoviam tanto a aproximação entre arte e vida quanto a reflexão sobre a natureza do objeto artístico. Dessa forma, eles promoveram a dilatação das definições sobre o que poderia ser ou não arte, dando ênfase ao aspecto conceitual e à intencionalidade do artista, que poderia eleger, cada vez com maior liberdade, o que poderia se tornar arte.

É graças a esse processo que é possível entender a pluralidade de práticas fotográficas na arte atual e também a abrangência desse aspecto nas obras aqui analisadas. Minha intenção ao começar o *Projeto Lomba do Pinheiro* não era fazer um trabalho fotográfico, mas é inegável que a fotografia emergiu desse processo com destaque, justamente por sua pluralidade, que transita entre a arte, o cotidiano e os demais campos que constituem a experiência visual. Sendo assim, acredito que seja mais adequado pensar a fotografia em sua forma plural, compreendendo suas diferentes manifestações como resultado também de diferentes intenções.

A partir desse horizonte, penso que o desejo de exibir no dossiê certos dados com fotografias endossa o entendimento delas como um espelho do real, mas que a produção das imagens fotográficas como obras de arte opera no âmbito da possibilidade de ver algum valor visual/artístico em imagens produzidas na periferia. Além disso, a invenção de uma linha de produtos ficcionais, cujo tema é o bairro, opera em um âmbito satírico, pois quem se dedicaria a usar uma marca construída tão à margem da hegemonia? Ainda é necessário dizer que, neste último trabalho, a sátira é reforçada pelo uso de *fotoprodutos* que não tem fotografias, o que abre espaço para serem pensadas formas de subversão da imagem que confundem suas definições e seus usos cotidianos a partir do desenvolvimento de propostas artísticas.

Logo, foi por meio de diferentes estratégias atravessadas pelo fazer fotográfico que construí esse conjunto de proposições, abordando tanto a minha experiência a partir da Lomba do Pinheiro quanto a necessidade de apresentar aspectos dessa realidade periférica elaborados a partir de minha subjetividade. Nesse movimento pendular entre o documental e o artístico, é bastante difícil

separar tais aspectos. Por esse motivo, acredito que é justamente no espaço entre o documento e a arte que o fotográfico e as fotografias se manifestam nesse projeto.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2012.

BATCHEN, Geoffrey. Aterrador fantasma del antiguo esplendor: qué es la fotografía. *In*: GREEN, David (org.). **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona, España: Gustavo Gili, 2007 (p. 12-29).

BORRIAUD, Nicolas. **Post producción**: la cultura como escenario. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 2004.

CHEVRIER, Jean-François. El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica. *In*: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (org.). **Indiferencia y singularidade**. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2003 (p. 201-212).

COLEMAN, A. D. El método dirigido: notas para una definición. *In*: RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2004 (p. 129-145).

GISI, Juliana. **60/70**: as fotografias, os artistas e seus discursos. Curitiba: Ed. da autora, 2015.

GONZÁLEZ-TORRES, Félix. **Félix González-Torres**. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**: volume 5. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. **Arte & Ensaios**. 2008, n. 17, p. 166-187, ISSN: 2448-3338. Recuperado de: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

MARZONA, Daniel. **Arte Conceptual**. Lisboa, Portugal: Taschen, 2007.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020