

FOTOGRAFIA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UM OLHAR SOBRE A EXPOSIÇÃO COLETIVA CRUA (GOIÂNIA – 2018)

Ana Rita Vidica¹
Mariana Capeletti²

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir a fotografia contemporânea a partir da Exposição Coletiva CRUA, realizada no Museu da Imagem e do Som de Goiânia-Goiás, em 2018. Parte-se do referencial teórico e das diversas nomenclaturas dadas à fotografia na contemporaneidade por André Rouillé (1998), Tadeu Chiarelli (2002), Rubens Fernandes Jr. (2006) e Michel Poivert (2010) a fim de relacionar com as oito obras expostas na referida exposição. Com isso, passa-se a discutir a fotografia contemporânea produzida e veiculada no estado de Goiás, minimizando a invisibilidade percebida na produção desta região em relação ao contexto nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia contemporânea; Exposição coletiva; Nomenclaturas.

CONTEMPORARY ARTISTIC PHOTOGRAPHY: A LOOK AT CRUA COLLECTIVE EXHIBITION (GOIÂNIA-2018)

ABSTRACT: This article aims to discuss contemporary photography from the CRUA Collective Exhibition, held at the Goiânia-Goiás Museum of Image and Sound, in 2018. It starts from the theoretical framework and the various nomenclatures given to contemporary photography by André Rouillé (1998), Tadeu Chiarelli (2002), Rubens Fernandes Jr. (2006) and Michel Poivert (2010) in order to cross with the eight works exhibited in that exhibition. With this, we begin to discuss

¹ <https://orcid.org/0000-0001-6253-4428> Doutora em História pela Faculdade de História-UFG (2017) com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris), Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG (2007) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2003). Atualmente é docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI) e do Grupo de Pesquisa REdArH Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades, ambos vinculados à UFG. E-mail: anavidica@gmail.com.

² <https://orcid.org/0000-0002-8506-2563> Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), Mestre em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG), Especialista em Cultura e Criação pelo Senac e em Processos, Gestão e Cultura Contemporânea pelo Madalena Centro de Estudos da Imagem/Unimes, Bacharel em comunicação social pela PUC-GO. Docente das Faculdades PUC e Cambury. Ganhou o concurso internacional de fotografia analógica experimental da Petrobrás em 2011, que resultou em uma exposição no MAM-RJ. Dedicou-se durante um longo período aos estudos de processos fotográficos do século XIX e à docência. Em 2016, retornou à produção fotográfica através de projetos autorais de temas da sua região como, por exemplo, trabalho fotográfico documental sobre a Guerrilha do Araguaia (premiado no 13º Paraty em Foco na categoria ensaio), o desastre radiológico do Césio 137 e a história de Santa Dica de Goiás. E-mail: marianacapeletti@gmail.com.

contemporary photography produced and transmitted in the state of Goiás, minimizing the perceived invisibility in the production of this region relative to the national context.

KEYWORDS: Contemporary Photography; Collective exhibition; Nomenclatures.

FOTOGRAFIA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UMA MIRADA A LA EXPOSICIÓN COLECTIVA CRUA (GOIÂNIA – 2018)

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo discutir la fotografía contemporánea de la Exposición colectiva CRUA, celebrada en el Museo de Imagen y Sonido Goiânia-Goiás, en 2018. Comienza desde el marco teórico y las diversas nomenclaturas dadas a la fotografía contemporánea por André Rouillé (1998), Tadeu Chiarelli (2002), Rubens Fernandes Jr. (2006), Michel Poivert (2010) y Charlotte Cotton (2010) para cruzarse con las ocho obras expuestas en esta exposición. Con esto, comenzamos a discutir la fotografía contemporánea producida y transmitida en el estado de Goiás, minimizando la invisibilidad percibida en la producción de esta región relativo al contexto nacional.

PALAVRAS CLAVE: Fotografia contemporânea; Exposição coletiva; Nomenclaturas.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a fotografia na contemporaneidade. Pretende-se levantar alguns autores que desenvolveram reflexões em torno do tema, criando nomenclaturas diversas para este fim. A partir disso, volta-se o olhar a oito obras que compuseram a exposição fotográfica coletiva CRUA, em 2018 no Museu da Imagem e do Som de Goiás, resultante da pesquisa do Grupo de Estudos de Projetos Autorais em Fotografia Contemporânea promovido pelo Coletivo MIRA – Espaço da Imagem³.

Parte da discussão sobre esta temática, o faz a partir do levantamento de obras, como será feito neste artigo. Destacamos duas publicações nacionais; “Fotografia na arte brasileira Século XXI”, organizado por Isabel Diegues e Eduardo Ortega e “Geração 00: a nova fotografia brasileira” de Eder Chiodetto, que apresentam um expressivo número de produções fotográficas contemporâneas e, entretanto, a produção goiana não é contemplada. Diante da percepção dessa invisibilidade é que produzimos este artigo, a fim de relacionar a discussão acerca da fotografia contemporânea observando suas características nas obras produzidas no estado de Goiás, especificamente na cidade de Goiânia, na referida exposição.

A discussão será empreendida por meio das diferentes nomenclaturas e apontamentos principais dos seus autores. São elas: “fotografia dos artistas” de André Rouillé (1998), “fotografia contaminada” de Tadeu Chiarelli (2002), “fotografia expandida” de Rubens Fernandes Jr. (2006) e “fotografia contemporânea” de Michel Poivert (2010)⁴ que refletem a produção fotográfica feita através de um “dispositivo artístico” (DUGUET, 2009) e não somente pela ação entre sujeito e objeto, por intermédio da câmera fotográfica. Isso caracteriza, segundo Fernandes Jr. (2006, p. 12) a ideia da

³ Este coletivo foi criado em 2017 e é coordenado por Lucy Fars e Mariana Capeletti. Ele tem o objetivo de fomentar a reflexão sobre a produção da fotografia contemporânea, através de cursos, oficinas palestras e organização de exposições.

⁴ Escolheu-se uma apresentação cronológica dos autores, modo que será feito mais adiante também. Vale ressaltar que a escolha destes autores não é exaustiva. Outros autores se debruçam à discussão e também utilizam outras terminologias. Porém, a escolha se deu para efeito de recorte metodológico deste artigo.

fotografia convencional, que se vincula ao valor instrumental da imagem fotográfica, como ressalta Poivert (2010).

Diante dessa apresentação inicial das terminologias e conceitos associados, coloca-se a questão: Como a produção fotográfica goiana, delineada a partir da exposição CRUA (2018), dialoga com esta reflexão sobre a fotografia na contemporaneidade? Para delinear caminhos possíveis, parte-se do mapeamento desta discussão através dos autores escolhidos e citados acima para, posteriormente, apresentar as obras da referida exposição e trazer possíveis relações.

FOTOGRAFIA NA CONTEMPORANEIDADE: TERMOS E DISCUSSÕES CONCEITUAIS

Não há um consenso em relação a terminologia para a discussão sobre a fotografia na contemporaneidade, produzida em fins do século XX e início do século XXI. Tanto Fernandes Jr. (2006) quanto Rouillé (2010) ressaltam essa dificuldade de estabelecer uma nomenclatura. O primeiro autor chama a atenção para os diversos nomes: “fotografia experimental, construída, contaminada, manipulativa, criativa, híbrida, precária” (FERNANDES JR., 2006, P. 10). Rouillé (2010) expõe que, embora a terminologia “fotografia contemporânea” esteja bastante presente no discurso jornalístico e na língua falada, ela ainda não é consensual no léxico especializado.

Diante desta percepção, é salutar levantar alguns autores que se debruçam nesta discussão e apresentar os termos utilizados por eles. Pretende-se ressaltar a particularidade que cada um toma e os pontos de encontro, pensando em um conjunto de reflexões que cercam a produção fotográfica contemporânea e como ela reverbera na produção local goiana.

Rouillé (1998, p. 307) nomeia a fotografia contemporânea de “fotografia dos artistas” ou “fotografia-matéria”, pois, para este autor, o processo fotográfico é a matéria-prima, mas não há uma exclusividade, uma vez que pressupõe mistura de linguagens e materiais no momento de produção da obra. Este cruzamento, para o autor, se configura, no final dos anos 1990, em uma situação inédita em que se cruzam documento e arte, ou seja, a “fotografia-documento” ou “fotografia dos fotógrafos” e a “fotografia-expressão” ou fotografia dos fotógrafos-artistas”.

A “fotografia-documento” (ROUILLÉ, 1998, p. 302) se vincula à fotografia de reportagem e ilustração, baseada na instantaneidade, objetividade e racionalidade, sendo permeada pela dimensão icônica da fotografia. Em oposição, se configura a “fotografia-expressão” (*Ibid.*, p. 304), que deu os primeiros passos em direção ao desenvolvimento artístico da fotografia, porém subordinada à pintura e à arte acadêmica. Esta se alinha aos princípios ditados pelo mercado, como tiragem limitada, assinatura das cópias, o culto do original e tentativa de se diferenciar da fotografia documental.

Enquanto a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão” pretendiam estabelecer a especificidade da fotografia, mesmo que de formas diferentes, a “fotografia-matéria” passa a borrar essas fronteiras. Ela redefine a noção de documento que passa a ter a mimese como ponto de partida e não objetivo. Também a arte, que deixa de ter a pretensão da busca de uma essência, passando a se cercar de elementos de outras linguagens, artísticas ou não.

Essa mistura de linguagens é o enfoque principal colocado por Chiarelli (2002) ao dar o nome “fotografia contaminada”. Ela é o “ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Além dessa contaminação se dar no contato com outras artes, ela também ocorre por meio do olhar, do corpo, das vivências e experiências. Por isso, há um cruzamento permanente entre arte e vida, o

que distancia dos purismos dos cânones, como ressaltou Rouillé. Por isso, ambos veem os fotógrafos como artistas, uma vez que o fazer fotográfico e seus modos de relação importam mais que o resultado final da fotografia.

Essas duas questões, a mistura de linguagens e a importância do processo fotográfico estão presentes nas reflexões de Fernandes Jr. (2006) sobre a fotografia na contemporaneidade, que ele nomeia de “fotografia expandida”⁵ (FERNANDES JR., 2006, p. 10). Este termo tem como base os textos dos autores Rosalind Krauss, que criou o termo “escultura expandida”, e de Gene Youngblood, com a terminologia “cinema expandido”, que pensam, respectivamente, a escultura e o cinema, vistos a partir do processo, do fazer, e não só do resultado final.

Logo, a terminologia dada por Fernandes Jr. sugere também a expansão do fotográfico na medida em que se percebe que a produção não está mais fundada somente no resultado final, mas no processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, que são múltiplos e plurais.

O autor (*ibid.*, p. 17) resalta também que as experimentações empreendidas se tornam potentes na medida em que se expandem a outras áreas, misturando linguagens artísticas, rompendo com os limites estabelecidos e reorientando paradigmas estéticos. Nesse sentido, há uma ampliação do fazer da fotografia sem se ater à sua especificidade.

Além da inspiração terminológica, Fernandes Jr. se baseia no texto “Information Strategies”, de Andreas Müller-Pohle, publicado na Revista alemã *European Photography*. Partindo deste texto, propõe pensar três categorias ligadas aos níveis de experimentação.

As categorias são: “o artista e o objeto”, “o artista e o aparelho” e “o artista e a imagem”. A primeira se vincula às interferências no “mundo visível” (encenações do objeto ou diante da câmera, apropriações de imagem, criação de diários íntimos, construções de miniaturas etc.). A segunda traz a ideia de se brincar com o aparelho, movimentando a câmera, gerando imagens trêmulas, uso de filtros, desfoque, superposição de imagens, uso de câmeras artesanais e amadoras. A terceira categoria pressupõe a interferência no suporte, solarização, fotomontagens, superposições, uso de técnicas do século XIX, escaneamento, fotocópias, alterações por meio de softwares. (*Ibid.*, p.17-18).

Essa categorização não é exaustiva e não tem o intuito de esgotar as possibilidades. Entretanto, apontam a ênfase dada por Fernandes Jr., fundada na experimentação que se dá no processo de feitura da obra, seja como ponto de partida, o objeto, o aparelho ou a imagem.

Na esteira de pensar uma categorização para a produção fotográfica contemporânea segue também Poivert (2010). Vale ressaltar que a criação das categorias não tem o intuito de definir cada obra, mas é parte de um processo de compreensão da produção a partir do entendimento dos procedimentos utilizados pelos artistas.

A categorização de Poivert (2010, p. 8) se relaciona à sua historicidade, ou seja, uma história inscrita no tempo presente, ligada à produção dos últimos 30 anos, que coloca em discussão o fazer fotográfico. Por isso, mesmo que utilize o termo “fotografia contemporânea” este não denota uma estrutura instituída, mas se relaciona à reflexão sobre a produção, pensada pelo autor pela sua historicidade.

Para Poivert (2010, p. 24) existiriam cinco regimes de historicidade da fotografia: historicidade de herança (a condição experimental); historicidade de crise (a fotografia contemporânea e a informação); historicidade de legitimação (a fotografia contemporânea e a crítica de arte);

⁵ Em 1996, Fernandes Jr. apresentou o texto “Descobertas e surpresas na Fotografia brasileira contemporânea expandida” no seminário “Panoramas da Imagem”, realizado pelo Mube-SP.

historicidade de utopia (um modelo documental como ultrapassagem da referência artística) e historicidade de destino (uso da imagem teatral).

A historicidade de herança demarca a condição experimental da fotografia, ocorrida no final dos anos 1970 e início de 1980, marcando um desejo de teorizar sobre os limites convencionais da prática fotográfica, ou seja, a fotografia como índice, indo além da sua iconicidade. Isso possibilitou a abertura a um diálogo com outras linguagens como a literatura e as artes plásticas.

A historicidade de crise se funda na relação entre fotografia contemporânea e informação, a crítica das mídias, que se dá desde os anos 1980. A fotografia passa a ser instrumento de desconstrução da autoridade midiática. O furo jornalístico dá lugar a imagens ligadas à memória e à alteridade.

A historicidade de legitimação alicerça a fotografia contemporânea e a crítica de arte, no final dos anos 1980 e início de 1990, promovendo a institucionalização da fotografia e sua consequente legitimação, por meio da entrada em museus e galerias e a realização de projetos fotográficos e críticas de arte que promovam o alargamento do fazer fotográfico.

A historicidade de utopia vincula-se, no início dos anos 1990, a um modelo documental como ultrapassagem da referência da criação artística. O uso da imagem não está ligado à comunicação, mas à construção de formas que mantém com o seu referente uma relação de equivalência. Logo, a mensagem não é mecânica e há um esfacelamento das ambiguidades (arte; documento / artista; espectador), propiciando a construção da imagem a partir do lugar do espectador. Desse modo, o “leitor-espectador” não é mais visto como um consumidor, mas um sujeito.

A historicidade de destino, através do uso da imagem teatral, feita a partir dos anos 2000, se torna a parte mais emblemática da fotografia contemporânea. É a proposta de performar uma imagem, ou seja, efetuar uma imagem como se efetua um gesto com o objetivo de abrir os sentidos, uma vez que a imagem se torna uma forma de experiência do mundo e não a produção de uma mensagem. Mescla-se, portanto, arte e documento, real e imaginário.

Esses cinco regimes de historicidade não estariam articulados sob um plano estritamente cronológico, pois não se sucedem, mas estão ligados historicamente. O trançamento desses regimes ocorre também pelo fato de a fotografia contemporânea se fundar na contínua discussão de valores dados como absolutos, a exemplo: a fertilidade da experimentação, verdade do testemunho, autoridade da representação, retidão da relação imagem-espectador, poder da imaginação.

Embora a nomenclatura da categorização de Poivert seja diferente da apresentada por Fernandes Jr., que toma como base Andreas Müller-Pohle, percebe-se que a “historicidade de herança” se vincula à terceira categoria, “o artista e a imagem”, e também ao enfoque dado por Rouillé (1998) e Chiarelli (2002), na medida em que pressupõe uma mistura com outras linguagens artísticas, a partir de intervenções diretas na imagem. Os regimes “historicidade de crise” e historicidade de destino” tangenciam a primeira categoria, “o artista e o objeto”, uma vez que trazem quebra da relação documento e arte e da possibilidade de teatralização diante da câmera.

Já os regimes “historicidade de legitimação” e “historicidade de utopia” não fazem ligação direta, já que a categorização apresentada por Fernandes Jr. se volta ao olhar do processo e não na relação com a crítica de arte ou com o olhar do espectador.

Entende-se que a definição das categorizações propostas, apesar de diferentes, apresentam pontos de encontro, tanto entre elas quanto com as discussões dos autores que não usam esta metodologia para pensar sobre a fotografia na contemporaneidade. Embora as nomenclaturas propostas por Rouillé (1998), Chiarelli (2002), Fernandes Jr. (2006) e Poivert (2010) sejam distintas, ambas trazem como ponto comum a percepção da fotografia como processo feita a partir de um “dispositivo artístico”.

Para Duguet (2009, p. 21), todo dispositivo visa a produção de efeitos específicos. De início, esse “agenciamento dos efeitos de um mecanismo” é um sistema gerador que, a cada vez, estrutura a experiência sensível de maneira específica. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, e implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção.

Os “dispositivos artísticos” na fotografia contemporânea se configuram, portanto, em estratégias de produção que se vinculam a outras linguagens artísticas e ao borramento entre arte e documento. Essas características mostram o esfacelamento da especificidade da fotografia convencional, centrada no produto final, em diálogo com a discussão dos autores apresentados.

CRUA – EXPOSIÇÃO COLETIVA DE FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNE (GOIÂNIA – 2018)

Essa proposta da não-especificidade fotográfica e outras características suscitadas por meio dos termos propostos por Rouillé, Chiarelli, Fernandes Jr. e Poivert está presente no texto curatorial⁶ e nas obras expostas na exposição CRUA, de 23 de agosto a 31 de outubro de 2018, no Museu da Imagem e do Som de Goiás, na cidade de Goiânia.

O texto curatorial começa expondo que “A fotografia já não acontece em um quarto escuro. Agora ela é janela, espelho e tela. A imagem transcende o papel, o bidimensional; pode ser própria, alheia ou coletiva”. Desde o início do texto fica clara a intenção de demarcar a não especificidade da fotografia convencional e a abertura ao uso de outros materiais e modos de produção. Além de apontar a importância e a necessidade do processo no fazer fotográfico, o que é perceptível no trecho “Para além do simples registro, fotografar hoje é imaginar, selecionar, editar, compartilhar, reciclar, inventar e criar” (vale a fonte?).

Com isso, a exposição de nome CRUA se torna participante desse processo de (re)invenção da fotografia, de si mesmo e do espaço expositivo, que se abre ao olhar do outro, como descrito na parte de finalização do texto. “Carregadas de simbologias, significados e intenções, as imagens aqui presentes se mostram abertas ao olhar do outro, que se soma e transforma. Do universo particular ao coletivo. O seu olhar é muito bem-vindo!”

Ao tomar o espaço expositivo e texto curatorial como pontos de partida à relação com a discussão anterior, em especial, à categorização proposta por Poivert (2010), percebem-se indícios de dois regimes de historicidade, o de “legitimação” e da “utopia”. A “historicidade de legitimação” se relaciona ao processo de institucionalização da fotografia e sua consequente legitimação pela entrada nos museus. A “historicidade de utopia” aparece no texto curatorial ao convidar o outro a olhar, somar e transformar as obras ali expostas. Isso se alinha à ideia do “leitor-espectador” como um sujeito e não um consumidor de imagens.

Essa categorização de Poivert (2010) em diálogo com a de Fernandes Jr. (2006) será percebida nas oito obras expostas pelos artistas goianos. Há também forte relação das mesmas com as características e pontos enfatizados pelos outros autores, como a mistura de linguagens por Chiarelli (2002) e o cruzamento entre arte e documento por Rouillé (1998). Contudo, decide-se olhar as obras pelas categorias propostas pelos dois primeiros autores por uma questão didática e também pelo fato destas características aparecerem, de algum modo, nas categorias propostas.

As obras “A percepção da dor”, de Graça Monteiro, e “Centro abandonado”, de Alex San poderiam ser vistas como participantes das categorias “o artista e a imagem” (FERNANDES JR., 2006) e do regime “historicidade de herança” (POIVERT, 2010), por irem além dos limites da fotografia

⁶ O texto foi escrito pelas curadoras Lucy Fars e Mariana Capeletti.

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 061 – 073 Jul.-Dez. 2019

convencional no seu modo de apresentação, misturando-se a outras linguagens, interferindo no suporte, fazendo montagens e superposições.

Na obra “A percepção da dor” (Figura 1), a artista mergulha nas suas dores crônicas para a construção do seu trabalho. Ela mescla fotografias do seu corpo fragilizado pelas dores a imagens médicas de ultrassom, sobrepõe textos aos hematomas adquiridos de tratamentos realizados e constrói objetos que representam essa fragilidade, fotografando-os posteriormente.



Figura 1 – Obra “A percepção da dor”, de Graça Monteiro (2018)
Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras

Na obra “Centro abandonado” (Figura 2), o artista cria um dispositivo artístico para fotografar imóveis do centro de Goiânia, lotes vazios que não atendem a função social exigida pela constituição federal, a fim de suscitar a discussão sobre o desrespeito às leis e pessoas que não tem onde morar⁷. Seu dispositivo consiste em andar pelo centro em busca desses imóveis e ao expor na parede do museu o faz de modo a fragmentá-los e sobrepô-los, colocando-os como lambes do espaço urbano.



Figura 2 – Obra “Centro Abandonado”, de Alex San (2018)

⁷ De acordo com o censo de 2010 do IBGE, existem mais imóveis ociosos do que famílias sem moradia no Brasil, o que reforça a tese de espetacularização imobiliária.

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 061 – 073 Jul.-Dez. 2019

As demais obras se vinculam à relação entre a categoria “o artista e o objeto” (FERNANDES JR., 2006), no que tange a um desejo de construção e o arranjo do assunto fotografado, visando “interferir no mundo visível”, através de encenações do objeto, direção de cena, construção de “realidades”, apropriação de imagens e criação de diários íntimos. De forma correlata ao que ocorre nos regimes de “historicidade de crise” e “historicidade de destino” (POIVERT, 2010). No primeiro, dando lugar às imagens ligadas à memória e à alteridade, em detrimento do furo jornalístico. No segundo, trabalhando a imagem como uma experiência, por meio de teatralizações, criando gestos que abrem outros sentidos aos objetos fotografados. Desse modo, borrando as fronteiras entre arte e documento.

Na obra “Araguaia”⁸ (Figura 3), Mariana Capeletti vai em busca da história da Guerrilha do Araguaia⁹ através do olhar dos oprimidos e perdedores, os camponeses que viviam na divisa de Goiás (hoje Tocantins) e Pará, que sofreram cruelmente as consequências da guerrilha. O trabalho fotográfico não consiste em um furo jornalístico ou um documento fiel da realidade, mas em uma porta de entrada para reviver uma história jamais contada por esse ponto de vista. A fotografia se torna ferramenta para se viver o luto, escavar a memória e refletir sobre a identidade, além de ser uma forma de construir uma memória negada pela história oficial. Para isso, a artista borra documento e ficção, fotografa os locais dos acontecimentos, mescla imagens de arquivo e fotografa os camponeses utilizando recursos de encenação, possibilitando que cada um deles crie e encene a si mesmo e a própria história, construindo “realidades” esquecidas.



Figura 3 – Obra “Araguaia”, de Mariana Capeletti (2017-2018)

Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras

⁸ Esta obra recebeu o prêmio Melhor Ensaio fotográfico no Festival Paraty em Foco, realizado em Parati-RJ.

⁹ A guerrilha do Araguaia ocorreu entre 1970 e 1974, durante o regime militar no Brasil (1964-1984), na divisa entre Goiás (hoje Tocantins) e Pará. Foi um movimento idealizado pelo Partido Comunista que acreditava semear a revolução através do campo, porém os participantes foram reprimidos pelo governo, tendo como resultado aproximadamente 79 mortos/desaparecidos e apenas 20 sobreviventes.

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 061 – 073 Jul.-Dez. 2019



Figura 4 – Obra “Duelo”, de Lucy Fars (2018)
Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras

Esse borramento entre documento e ficção para vivenciar um luto também está presente na obra “Duelo” (Figura 4) de Lucy Fars. O luto não se refere a uma questão social, mas individual, o que faz a artista recorrer à criação de um diário íntimo construído a partir da sobreposição de imagens, assim como faz a memória. As imagens remontam a fotografias de arquivo e produzidas por ela quando soube da morte do pai. Nesse momento, ela vivia na Espanha e o pai, no Brasil. A obra fotográfica se constitui em um encontro com a memória do pai e uma forma de viver o luto de perto, como não pôde fazer no passado.

“Casa de vó” (Figura 5) de Samuel Hilário resgata a memória de momentos vividos na infância da casa dos avós em Anápolis. Ele revisita o lugar, cujo vazio abre espaço às histórias vividas por ele e pelos familiares. Esse trabalho constituiu também na criação de um diário íntimo, feito em contraponto entre passado, as imagens cheias de gente colocadas em um expositor e o presente, espaços esvaziados revisitada pelo artista. As fotografias não são documentos miméticos de uma casa, mas a ponte para uma visão nostálgica, trazendo à tona a ausência e o aconchego, a saudade e a presença.



Figura 5 – Obra “Casa de vó”, de Samuel Hilário (2018)
Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras



Figura 6 – Obra “Aversa”, de Rodolfo Brasil (2018)
Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras

O território íntimo também se faz presente na obra “Aversa” (Figura 6) de Rodolfo Brasil, não mais na forma de uma espécie de diário, mas através da direção de cena e da teatralização. A mãe do artista é colocada por ele diante da câmera com suas roupas, que borram os limites entre masculino e feminino, se constituindo em uma espécie de *alter ego* do artista que performa junto com ela. Ela é seu espelho e ele o dela, uma duplicidade que se funde nos registros precários, sem preocupação com a luz e o enquadramento. Nesse sentido, o fotográfico vai além da especificidade do ato de fotografar, mas se mistura à performance e ao teatro.

Do território íntimo, volta-se ao território urbano, com a obra “Senti-se” (Figura 7), de Ana Rita Vidica. Entretanto, o processo de encenação permanece, ao colocar em cena os sofás abandonados nas cidades. Eles são documentados com um propósito de se criar um inventário, uma catalogação. A repetição dos objetos e documentação da existência de cada um dos sofás traz na colocação lado a lado a ficção embutida neles. Eles trazem à tona as histórias ali vividas, possibilitando que o outro crie e imagine uma história diferente para aqueles estofados gastos e descartados. A obra se torna um convite para olhar e criar, tornando, portanto, o espectador, também um criador de imagens, mesmo que mentais.



Figura 7 – Obra “Senti-se”, de Ana Rita Vidica (2018)
 Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras



Figura 8 – Obra “Provadores”, de Pedro Gil Xavier (2018)
 Fonte: CRUA – registro fotográfico das autoras

A colocação lado a lado de imagens no formato de inventário foi, também, o procedimento adotado na obra “Provadores” (Figura 8), de Pedro Gil Xavier. Assim como na obra anterior, há o borramento de fronteiras entre espectador e produtor de imagens, mas de formas diversas. Enquanto, na obra anterior o espectador pode se converter em produtor, nesta obra o artista é um espectador das imagens que circulam na internet e se apropria das mesmas para criar a obra. São fotografias que mostram pessoas se fotografando na frente dos espelhos dos provadores de roupas. Não são meros documentos coletados, mas abrem um outro sentido à reflexão da era das *selfies* e das redes sociais e do modo como passamos a compartilhar nossas vidas no espaço virtual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao olhar as oito obras expostas na Exposição CRUA constata-se pontos de semelhança e distanciamento entre elas, especialmente no que tange às estratégias escolhidas pelos artistas, suas propostas enquanto “dispositivos artísticos”. A existência dessa multiplicidade de procedimentos e

abordagens, que hora se cruzam, hora se distanciam, revela sobretudo a pertinência de serem pensados a partir das discussões que cercam a produção fotográfica na contemporaneidade.

As obras “A percepção da dor” de Graça Monteiro e “Centro abandonado” de Alex San se utilizam de estratégias de montagens e sobreposição de imagens. As obras “Araguaia” de Mariana Capeletti e “Duelo” de Lucy Fars borram as fronteiras entre documento e ficção ao propiciarem um retorno ao passado pela memória, respectivamente, dos outros e de si mesma, usando imagens de arquivo. Para isso, Lucy Fars lança mão da produção de uma espécie de diário íntimo, assim como em “Casa de vó” de Samuel Hilário que, também remonta às suas memórias, misturando passado e presente. Essa estratégia do diário íntimo se faz presente em “Aversa” de Rodolfo Brasil, mas pela teatralização. A urbanidade, pelos sofás abandonados e o interior dos provadores de lojas, ganha relevo nas obras “Senti-se” de Ana Rita Vidica e “Provadores” de Pedro Gil Xavier que exploram o artifício da repetição que leva a perspectivas imaginárias e críticas à sociedade de consumo.

Nestas obras, por meio de estratégias diversas, trançam-se as categorias propostas por Poivert e Fernandes Jr., além de conceituações de Rouillé e Chiarelli. Percebe-se que, apenas a categoria “o artista e o aparelho” (FERNANDES Jr., 2006) e o regime “historicidade de herança” (POIVERT, 2010) não encontram eco nas obras apresentadas na referida exposição na cidade de Goiânia. Isso decorre do fato de os artistas não terem trabalhado, diretamente, com a manipulação do aparelho, seja movimentando a câmera para gerar imagens trêmulas, usando de filtros, desfoques, câmeras artesanais e amadoras ou técnicas fotográficas do século XIX.

Porém, a ausência destes usos e outros procedimentos ligados às categorias apresentadas não invalida a relação da produção fotográfica goiana à produção contemporânea de âmbito nacional ou internacional. Isso fica claro devido à possibilidade de conexão com os conceitos propostos pelos quatro autores que possuem, como ponto comum, a busca pela não especificidade do fotográfico, propiciando trançamentos entre linguagens artísticas e também o borramento entre o documento e a ficção.

Além disso, tanto a proposição teórica de Chiarelli, Fernandes Jr., Poivert e Rouillé, quanto a apresentação das obras desta exposição no território goiano quanto também a de outros teóricos ao terem feito esse método de agrupamento de obras em âmbito nacional ou internacional, não tinham a intenção de esgotar o assunto pela discussão ou seleção de obras e artistas. Ao contrário, a proposta é de ampliação e percepção de que os caminhos da produção fotográfica são diversos e estão em permanente construção, uma vez que, como já observado, existe uma multiplicidade de procedimentos a serem inventados e (re)inventados, tendo a mimese como ponto de partida e não objetivo final.

REFERÊNCIAS

CHIARELLI, T. A fotografia contaminada. *In: Arte internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p. 115-120.

CHIODETTO, Éder. *Geração 00: A nova fotografia brasileira*. São Paulo: Ed. SESC, 2013.

DIEGUES, Isabel e ORTEGA, Eduardo. *Fotografia na Arte Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Cobodó, 2013.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. *In: Transcineamas*. Kátia Maciel (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FERNANDES Jr., Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Revista FACOM*, n. 16, 2006.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Ed. Flammarion, 2010.

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27. *FUNARTE* : Rio de Janeiro, 1998.