

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
FERNANDA BEC ROSSONI

**ALÉM DA FOTOGRAFIA: ANOTAÇÕES, RELATOS DO COTIDIANO E FORMAS
DE ESPACIALIZAÇÃO DA IMAGEM**

Porto Alegre
2010

FERNANDA BEC ROSSONI

**ALÉM DA FOTOGRAFIA: ANOTAÇÕES, RELATOS DO COTIDIANO E FORMAS
DE ESPECIALIZAÇÃO DA IMAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Fotografia, pelo Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

Orientação: Prof^a Dr^a. Maria Ivone dos Santos

Banca de avaliação:
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha
Prof^a Dr^a. Elida Tessler

Porto Alegre
2010

Agradecimentos

À minha querida e atenciosa orientadora

Aos membros da banca, tão especiais

Aos professores, singulares

À minha amável família, toda ela

Ao amor da minha vida

Aos amigos, verdadeiros amigos

Ao Instituto de Artes, minha segunda casa

Resumo

Esta é uma pesquisa no campo das Poéticas Visuais, com ênfase em Fotografia, que procura aliar uma prática artística a reflexões teóricas e críticas. Sendo uma monografia de conclusão de curso, aborda questões próprias da técnica utilizada, bem como questões mais conceituais ligadas às intenções e pensamentos sobre meu processo. Neste trabalho, fotografo meu cotidiano a partir de regras que elaboro anteriormente à captura, gerando assim a principal investigação do trabalho: os lugares destas imagens-experiência.

Além da fotografia: anotações, relatos do cotidiano e formas de espacialização da imagem está dividido em três grandes partes. A primeira destina-se à identificação do surgimento da fotografia na minha prática artística, o reconhecimento do meu modo de operar, pensar e guardar a imagem, bem como as escolhas pelo tema, ou melhor, os assuntos que me encontram. O segundo capítulo aborda o emergir de novos critérios para fotografar, que configuram o trabalho visual desta pesquisa. Neste espaço também discorro sobre os resultados obtidos e o que eles provocam para a próxima etapa do trabalho: os arranjos e as espacializações da imagem. A terceira e última parte é dedicada às questões que se destacaram ao “concluir” a prática e obter o trabalho materializado, bem como na reflexão das possibilidades de continuidade a partir da experiência desta pesquisa.

Palavras-chave

Cotidiano, experiência, arquivo fotográfico, regra, espacialização.

Sumário

Introdução.....	5
1. Caminhadas e percursos: considerações iniciais.....	7
1.1 O raptó da imagem.....	11
1.2 Cotidiano e experiência.....	19
1.3 O arquivo, o diário.....	25
2. Deslocamentos: o raptó a partir da regra e as especializações da imagem.....	32
2.1 Entre a regra e o desvio.....	36
2.2 Agenciamentos.....	38
2.3 Foto-instrução: Afazer.....	40
2.4 Foto-veículo: O amarelo no meu cotidiano.....	44
2.5 Foto-íntervalo: Refeições.....	47
2.6 Foto-inventário: Meus calçados.....	52
3. Considerações finais.....	56
Notas.....	58
Referências bibliográficas.....	61

Introdução

As proposições apresentadas neste trabalho são decorrentes de uma investigação sobre a minha prática artística, principalmente do meu processo de captura da imagem e da relação que estabeleço com o meu estar no mundo. Nesta etapa, buscarei aprofundar alguns questionamentos sobre a imagem do meu cotidiano como proposta artística e suas possibilidades de amostragem e exposição. Fotografando através de regras onde me coloco em ação, explorarei as possibilidades de espacializações das imagens resultantes destas experiências, pensando-as também como espaços receptivos e propositivos de partilha com o espectador.

Como espacializar a vivência e descoberta de um lugar cotidiano, no âmbito de uma prática artística? O que o “colocar-me em experiência” através de uma regra revela para o plano da imagem, determinando sua forma e modo de espacialização? Estas são algumas indagações que motivarão o presente trabalho.

No primeiro capítulo dedico um olhar retrospectivo à minha prática artística. Levantarei situações recorrentes que geraram alguns modos de operação que desenvolvo ao longo deste estudo de finalização de curso de graduação, no qual apresentarei aspectos de meu encontro com a fotografia, levantando o que a imagem e o ato de “raptá-la” (e ao mesmo tempo “fabricá-la”) representam para mim. Neste capítulo me apoiarei nas colocações dos pesquisadores da imagem, como Walter Benjamin, Jacques Aumont e André Rouillé, e na prática dos artistas On Kawara e Mariane Rotter. Na segunda parte dedicarei um olhar sobre o cotidiano e sobre as minhas experiências de notar o entorno. Georges Perec é pertinente neste assunto e, além de Mariane Rotter, Mariana Silva da Silva passará a ser uma artista referencial. Concluirei este primeiro capítulo dedicando-me a pensar no arquivo, sua função de guarda e lugar de possibilidades latentes. Além de discorrer sobre a constituição e uso do meu arquivo, ampliarei a pesquisa para o agenciamento dado por outros artistas aos seus arquivos pessoais, como Vera Chaves Barcellos, Mariane Rotter, Gerhard Richter e Patrícia Franca.

Já o segundo capítulo centrar-se-á nas questões próprias ao trabalho visual desenvolvido para o projeto. Apresentarei o processo, os parâmetros e os agenciamentos das imagens, bem como o pensamento decorrente das formas de espacialização escolhidas. Dividido este capítulo em seis partes onde aprofundarei alguns tópicos. No primeiro, tratarei sobre o rapto da imagem e questionarei sobre como podem ser extraídas regras a partir da observação do meu novo cotidiano. Paul Auster e Georges Perec

contribuirão nesta etapa. No segundo refletirei sobre como agenciar imagens resultantes destas experiências a partir do que elas suscitam. Proponho-me a pensar junto a Rouillé e me aproximar mais do trabalho de Mariana Silva da Silva. Da terceira até a sexta parte deste segundo capítulo, buscarei tratar das especificidades das regras, expondo os modos de operação constituintes das imagens e as possibilidades de arranjos, bem como a exploração de distintos modos de recepção pelo o espectador. Nesta etapa do estudo me apoiarei em Paulo Silveira para pensar o espaço do livro como lugar de uma narrativa visual, Phillipe Dubois e Márcia Regina de Souza sobre os efeitos de leitura no espectador, bem como Regina Melim a respeito da publicação como espaço de exposição e difusão. Serão brevemente analisados alguns trabalhos dos artistas Fernanda Gassen e Michel Zózimo, Rochelle Costi, Daniel Spoeri e Vera Chaves Barcellos.

Proponho, no espaço que finaliza a presente monografia, dedicar uma atenção ao trabalho desenvolvido e materializado, identificando como esta prática artística e reflexiva contribui para o meu processo criativo. Buscarei levantar questões distintivas que serão focos de aprofundamento na continuidade do meu processo e minha poética.

1. Caminhadas e percursos: considerações iniciais

Considero que o meu primeiro contato com a fotografia ocorreu nas disciplinas realizadas no Instituto de Artes, em linguagem PB. Antes disso eu fotografava, em cor, momentos diversos com os amigos, mas não refletia sobre o ato e o processo, não as pensava enquanto “imagem”, eram apenas recordações.

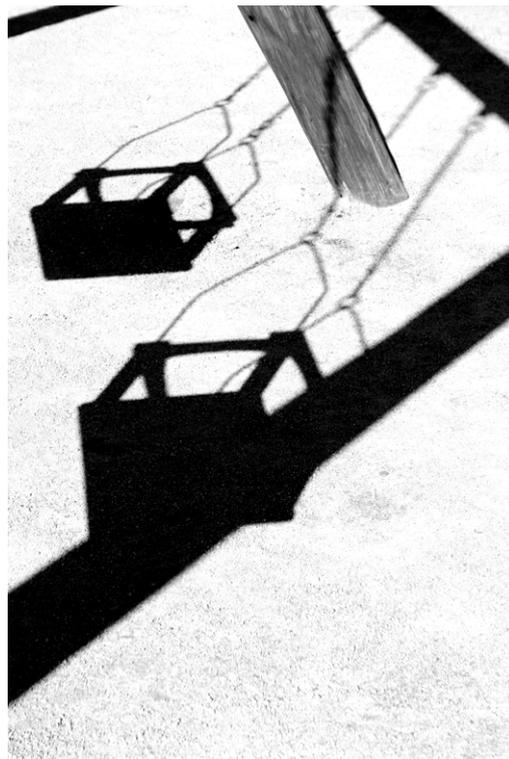
Iniciei o meu trabalho fotográfico com séries em preto e branco de pracinhas infantis vazias. Capturava os brinquedos das pracinhas e suas sombras refletidas no chão. Algumas séries enfatizavam detalhes do objeto [Fig 1], outras as sombras formadas – ora orgânicas [Fig 2], ora geométricas [Fig 3] – outras a narrativa ou ficção que da imagem “suspeita” surgia [Fig 4]. A temática da infância e o enfoque no vazio, na sombra e na relação presença/ausência e melancolia, se deu por eu não lembrar a minha época de criança. Neste momento eu usava máquina analógica, filme preto e branco, e revelava e ampliava as imagens manualmente. A ausência de cor traduzia os meus sentimentos de falta de memória, esquecimento de um passado. Esse conjunto de imagens intitulei *Silêncio*.



[Fig. 1] **Fernanda Bec**
Da coleção *Silêncio*, 2006
Fotografia PB
20x30 cm



[Fig. 2] **Fernanda Bec**
Da coleção *Silêncio*, 2008
Fotografia PB
20x30 cm

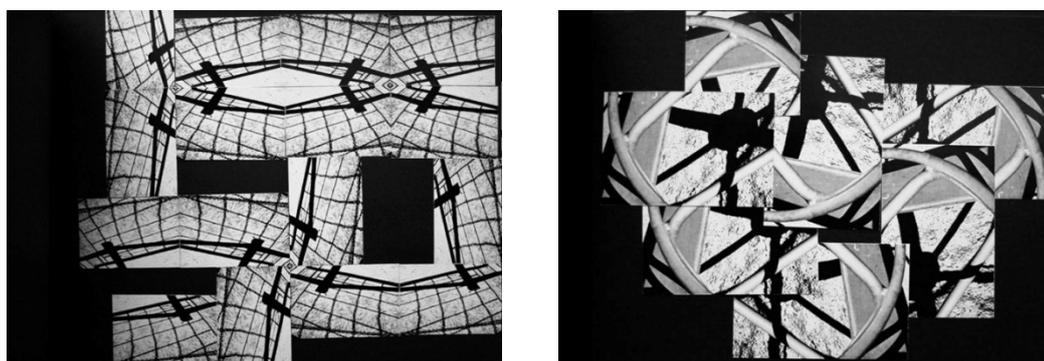


[Fig 3] **Fernanda Bec**
Da coleção *Silêncio*, 2008
Fotografia PB
20x30 cm

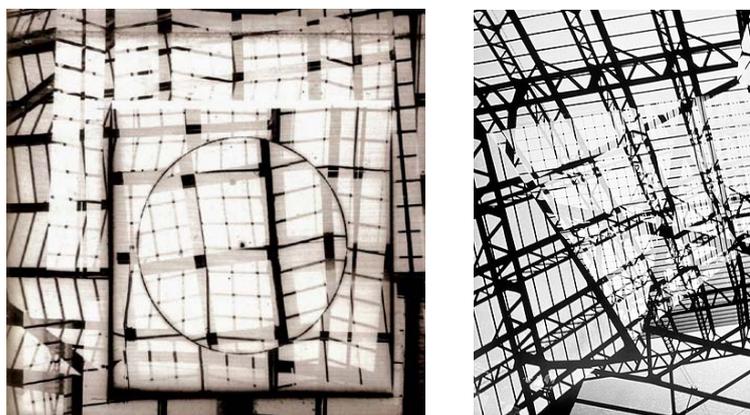


[Fig 4]
Fernanda Bec
Da coleção *Silêncio*, 2007
Fotografia PB
20x30 cm

Ao observar o conjunto de fotos que enfatizavam mais a sombra percebi que a partir de combinações entre elas – como repetição, justaposição, sobreposição – eu poderia compor novas imagens. As sombras, que evocam ausência e vazio e dão forma a um outro corpo, me instigavam como grafismos, lembrando as fotografias construtivistas¹. Assim, montei combinações com algumas das fotografias do meu conjunto e elas se desdobraram em um pequeno livro [Fig. 5] realizado como projeto da disciplina Foto V ministrada por Eduardo Vieira da Cunha² em 2008. Como não poderia deixar de ser, um de seus referenciais é a obra de Geraldo de Barros³, *Fotoformas*, realizadas entre 1946-1951 [Fig 6].



[Fig. 5] **Fernanda Bec**
Duas páginas do livro projeto Foto V, 2008
Tamanho da pág: 21 x 15 cm



[Fig. 6] **Geraldo de Barros**
Duas fotografias da série *Fotoformas*, ambas de 1950
Dimensões : 30,1 x 30,1 cm e 29,5 x 39,5 cm respectivamente

Hoje possuo um arquivo muito grande de fotografias de minha autoria. Este arquivo foi tomando corpo após a aquisição de uma câmera reflex digital. Passei a fotografar quase que somente em cor, e essa *presença de cores* na imagem passou a representar mais o relato de uma *experiência vivida* por mim, do que uma analogia com um tempo passado

pertencente à imagem, que o preto e branco pra mim representava. Acredito que esta minha nova percepção tenha sido proporcionada não somente pelo uso da cor, mas também pelo caráter instantâneo da fotografia digital, onde não há o tempo de espera para o surgimento da imagem, a imagem não está mais “latente”, ela está “presente” no visor da câmera logo após o disparo. Agora, não apenas o recorte espacial se mostra importante (o enquadramento, a composição, a parte material da representação, como o objeto e suas grafias), mas igualmente, ou, mais ainda, o momento que envolve o fotografar (o recorte temporal e sensitivo da experiência). Conseqüentemente o alvo da minha objetiva deixou de ser objetos remetentes à infância, passando a ser o meu entorno notável. Deixou de ser a busca por uma memória adormecida pelo tempo, passando a ser um encontro com o hoje, com minhas experiências e vistas cotidianas.

Nestas constatações de que a foto parece agora representar mais uma experiência, carregando uma noção de presente (e de presença), não estou desconsiderando a gênese da fotografia – não há como negar que o ato de fotografar é também o de fixar um instante já condenado ao passado, e aqui seria impossível não lembrar a expressão “isso foi” de Roland Barthes⁴. Mas, no “isso foi” de Barthes, que atesta a existência de uma realidade e de um antigo presente que “foi”, estou acrescentando um *estive aqui* e a noção que Phillippe Dubois⁵ emprega de foto-índice, quando diz que a foto atesta a existência, mas não o sentido de uma realidade (DUBOIS, 1998, p.52). Com estes pensamentos me aproximo do “isso foi feito” de Henri Bergson⁶, levantado por Rouillé⁷ em seu livro *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*, página 219. André Rouillé diz que o presente vivido de Barthes “define-se por aquilo que é” – na imagem fotográfica, através da lógica da semelhança, um antigo presente que foi – “enquanto, segundo Bergson ‘o presente é simplesmente aquilo que se faz’” – considera também o processo e as escolhas fotográficas, o momento vivido. Então, a foto não seria mais o “registro passivo de um referente material que adere” – isso foi – “mas o produto estético (impressão e escrita) de um evento” – isso foi feito.

Portanto, a imagem para mim representa, além de um relato da presença daquele momento em minha vida e da minha vida presente naquele momento, uma escrita do meu ver para o mundo da imagem.

Também Jacques Aumont⁸, discorrendo sobre a questão da analogia e representação, diz que “a visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana. Ao copiar, nós fabricamos”. (AUMONT, 1995, p. 202). A fotografia, considerada um dispositivo mecânico de registro que assegura uma semelhança ao real pela referência física (questão, alias, muito debatida por diversos autores e também questionada neste

momento), “fabrica” a imagem do real, através deste “ver” do fotógrafo que interpreta sua impressão de mundo. Pelas escolhas de enquadramento, ângulo, assunto, tipo de exposição e planos destacados, o “real” é transformado, até pelo simples fato de ser reduzido a uma representação bidimensional. Lembro, neste ponto, de um texto de Helio Ferverza⁹ a respeito de uma apresentação do artista Daniel Buren em um congresso. Buren está mostrando a documentação fotográfica de seu processo artístico, de trabalhos realizados, quando, de repente aparece nos slides a foto de uma paisagem, e então ele diz: “isto é para lembrar que vocês estão vendo imagens, e não o trabalho”. (FERVENZA, 2009, p. 52 e 53). Estabelecendo as devidas diferenças, pois neste exemplo a função da fotografia era de registrar um trabalho artístico, este fato citado serve para evocar o poder de deslocamento que uma imagem produz no espectador, ultrapassando os propósitos de registro e documento.

1.1 O rapto da imagem

(...) as fotografias são experiências capturadas, e a câmara o instrumento ideal da consciência na sua atitude aquisitiva.

Susan Sontag

Pela facilidade e rapidez de obtenção da imagem pretendida, a câmera digital se tornou uma aliada ao meu processo íntimo de trabalho.

O momento da captura quase sempre foi problemático para mim, não me agrada ser notada no ato, pois me sinto tanto uma seqüestradora de imagens (estas aparentemente “banais”), como sua própria vítima. O ato é para mim um momento íntimo e autobiográfico, me sinto ao mesmo tempo descoberta e descobrindo. Isso me faz lembrar o conto de Ítalo Calvino¹⁰ *A aventura de um fotógrafo* (no livro *Os amores difíceis*), em que o personagem principal – Antonino – na busca do verdadeiro sentido do seu ato de fotografar, se torna dependente da imagem indo até o esgotamento da fotografia e diz que uma vez que se começa não há nenhuma razão para parar. (CALVINO, 1992, p. 54)

Considero o fotografar tomar posse de um momento vivido, um recorte de tempo, espaço e lugar, deslocando este complexo recorte para a esfera da imagem, que possibilita inúmeras narrativas e significações. Neste ponto, vale citar André Rouillé, quando diz que:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.

(ROUILLÉ, 2009, p. 77)

Hoje identifico no meu processo de captura pelo menos duas características intrínsecas: uma relacionada ao meu modo de apreensão do notável, (empresto este termo do escritor Georges Perec), algo que me atrai no cotidiano, e outra relacionada a uma idéia pré-definida, uma regra na qual me entrego à deambulação, de certa forma dirigida. Esta última é a que desenvolvo neste trabalho de conclusão, e foi pensada a partir da reflexão sobre a anterior.

A primeira característica do meu processo, citada acima, se dá a partir da identificação de "momentos" em meus percursos urbanos. É como se eu identificasse algo a mais na realidade visível. Os momentos, que me parecem "suspensos" no tempo e me motivam à captura, são aqueles onde, na proximidade das coisas surge um intervalo no fluxo da percepção. Esse intervalo que, no primeiro momento parece distanciar, me aproxima da natureza destas coisas, o notável na sua essência: a vivência do ver. Assim, preciso possuir esta experiência de mundo pelo dispositivo fotográfico. Relaciono os *momentos suspensos* com o que Walter Benjamin¹¹ denomina de "aura":

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Em um livro escrito anteriormente, ao invés de "figura singular" Benjamin usa a expressão "uma peculiar fantasia de espaço e tempo" (BENJAMIN, 1985, p.228). Ele também fala sobre o "fazer as coisas ficarem mais próximas" através da sua reprodutibilidade e que "cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução" (BENJAMIN, 1994, p.170). Seria o meu fotografar para, de certa forma, "possuir" a experiência? Benjamin diz que ao fazer as coisas ficarem mais próximas a aura é destruída, pois deixa de ser um fenômeno único e autêntico¹². Mas, quando eu transporto esse *momento* para o universo da fotografia, eu o transformo em potência de outra natureza. O

que a imagem produz em mim, não é mais a “aura” daquele sentir que me motivou a captura, mas, de certa forma combinada a ela, uma experiência relacionada às escolhas fotográficas, tais como a dimensão e a escala que a imagem toma, a forma de apresentação que ela suscita. Posuo o “recorte” de uma experiência vivida, estendida e transformada em outra experiência.

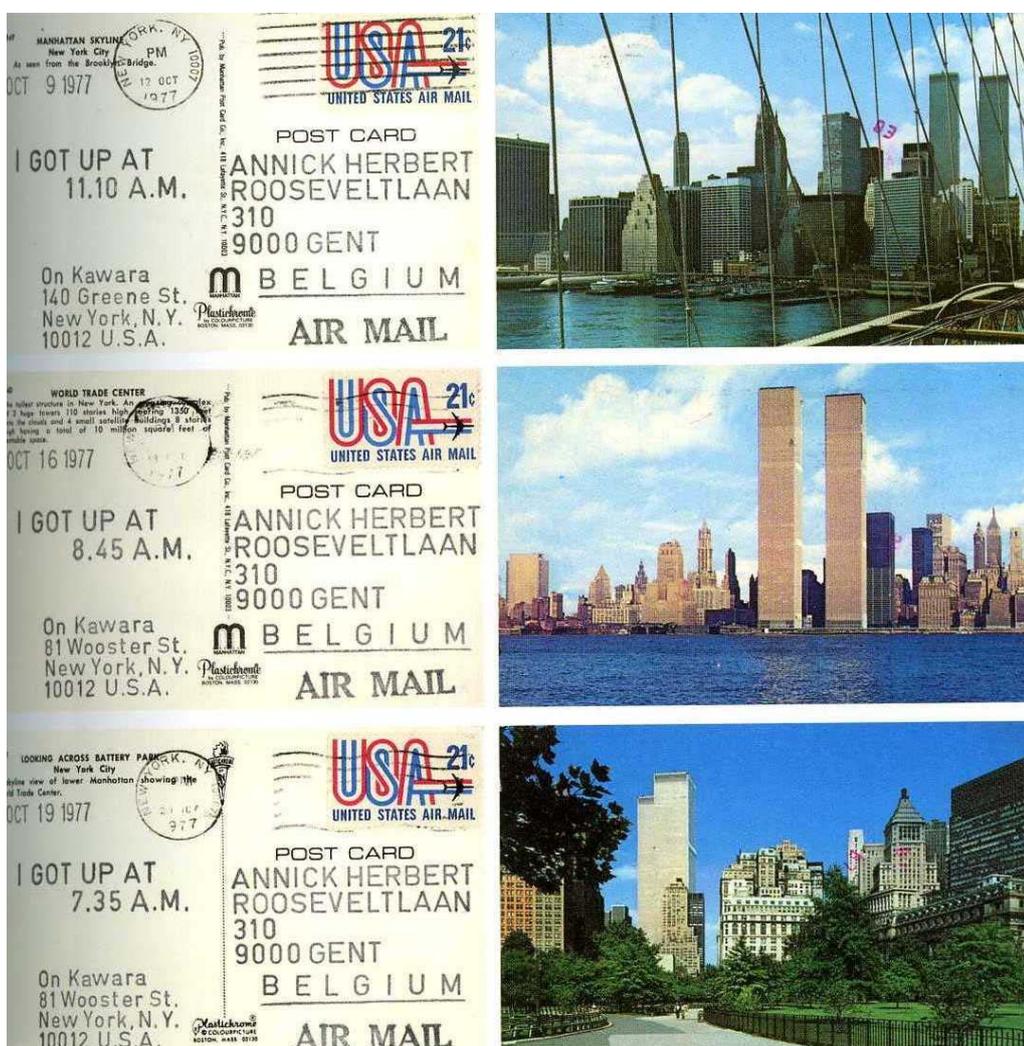


[Fig. 7] **Fernanda Bec**
Piquenique no zoológico
Foto de arquivo: 09/03/2008

A fotografia *Piquenique no zoológico* [Fig. 7] é um exemplo importante do que chamo de “momento suspenso” em minhas experiências cotidianas, ilustrando as reflexões citadas anteriormente. Neste caso eu protagonizo a imagem.

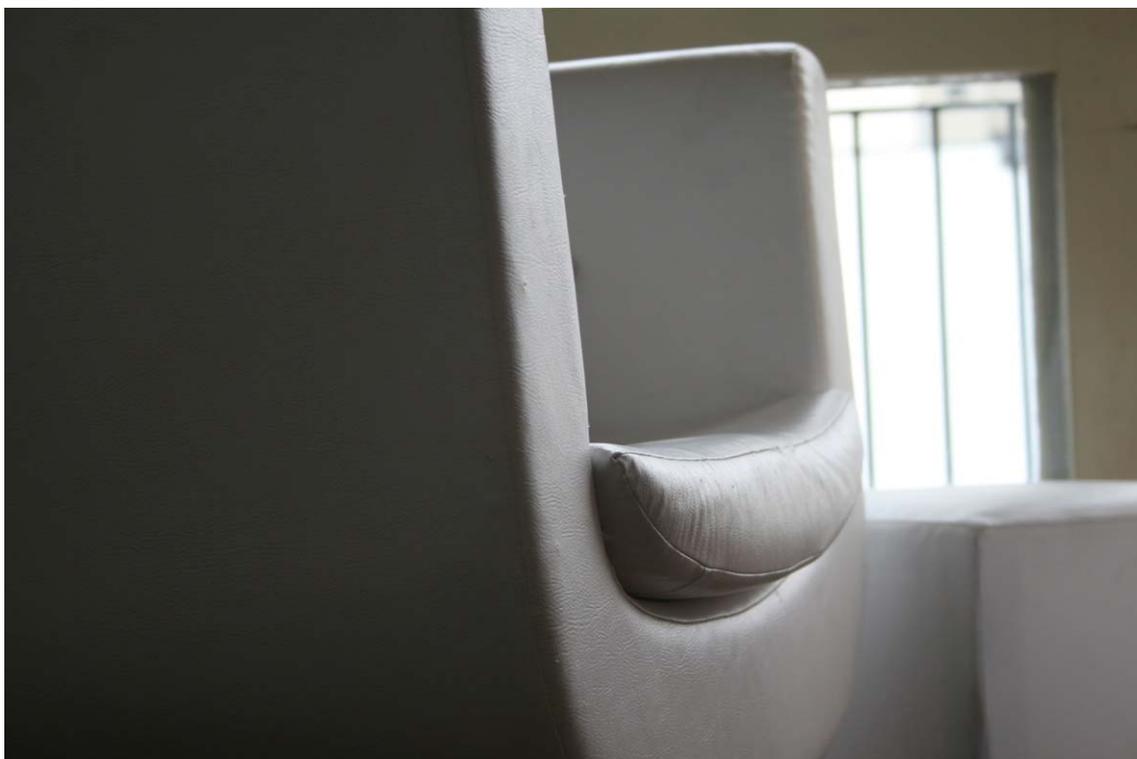
Estou suspensa das águas verdes por uma ponte também suspensa. As plantas flutuam na superfície aquosa como corpos suspensos de gravidade. A sombra parece suspender um outro tempo na imagem, tempos paralelos mas distintos em suas naturezas. Momento.

Neste “estar ali”, “sentir-me viva” naquele instante fez-me lembrar do trabalho do artista On Kawara¹³, iniciado em 1970 no qual, através da escrita como meio direto de inscrição e registro de sua existência, envia cartões-postais ou telegramas com a mensagem “*Eu ainda estou vivo*”. Além desta, ele também usa “*Eu levantei às ...*” [Fig. 8], “*Eu conheci ...*”, “*Eu li ...*”, “*Eu não vou cometer suicídio. Preocupe-se*”, “*Eu não vou cometer suicídio. Não se preocupe*”¹⁴. Evocam não só o estar vivo, mas a consciência de estar vivo no tempo, naquele instante e lugar.



[Fig. 8] **On Kawara**
Série *I got up at*, 1977
Cartões-postais

Os meus “momentos suspensos” também ocorrem em espaço privado, quando a disposição de objetos ou algum enquadramento e situação se revelam para mim como um “intervalo” deste cotidiano e “pedem” para ser fotografados. É como se eu antevisse uma imagem fotográfica.



[Fig 9] **Fernanda Bec**
Foto de arquivo: 31/03/2010

Neste processo do meu dia-a-dia são gerados além de fotografias, anotações (mentais e escritas) e relatos. Quando algo se destaca é impossível eu ignorar este fato. Descrever uma imagem ou a sensação de vê-la, fotografar um sentimento, ou simplesmente fixar este conjunto em reflexões mentais é estar vivo. É a consciência de “estar vivo no tempo” e sentir conexão com o “banal” à sua volta. Como formalizar a experiência particular do meu estar e sentir o mundo no âmbito de uma prática artística?



[Fig.10] **Fernanda Bec**
Foto de arquivo: 19/07/2009

A artista Mariane Rotter¹⁵ fotografa o seu cotidiano a partir do ponto de vista de sua baixa estatura [Fig. 11 e 12]. Comenta em sua tese de mestrado a importância do parâmetro singular que se encontra em suas imagens e como surgem os assuntos fotografados. Eis um trecho:

Procuro capturar imagens do meu cotidiano e tento perceber, a partir do recorte feito pela fotografia daquele instante, o que é notável para mim, digno de nota, essencial, importante [...] Registro o cotidiano, fotografando momentos vividos, separando-os do real para então tentar ver o notável. Confio nas imagens que capturo para tentar ver melhor. (ROTTER, 2008, p. 23 e 24)

O meu processo se dá de forma semelhante, mas, inversamente à Mariane, o notável aparece para mim antes da imagem ser capturada. É esse “ver” e “notar” em experiência vivida que me motiva à captura. E a “separação do real” proporcionada pela fotografia me permite não um “ver melhor”, mas um “ver de mais maneiras”, já que agora o notável é imagem fixa e deslocada. São fatias de tempo-experiência distintas. É o tempo-experiência do olhar e o tempo-experiência de olhar o olhar.



[Fig 11] **Mariane Rotter**
Série MAX, 2004-2005
Fotografias emolduradas
Exposição *Pequena Distância*
Espaço Piloto, UNB, Brasília



[Fig. 12] **Mariane Rotter**
Banheiro rosa, 2007
Fotografia backlight
80x50x14cm
Exposição *Pequena Distância*
Fundação Ecarta, POA, 2010

Penso que a tensão que sinto no ato existe também por eu ver as coisas (e as coisas me verem) como se estivessem em mundo paralelo e simultâneo – seria o da imagem? O da ficção? O “meu” mundo? Não sei dizer se sou eu que seqüestro as imagens, ou se são elas que me seqüestram.



[Fig. 13] **Fernanda Bec**
Foto de arquivo: 19/11/2007



[Fig. 14] **Fernanda Bec**
Foto de arquivo: 05/02/2008

Sobre este poder de arrebatamento que a fotografia possui, volto a lembrar do personagem Antonino de Ítalo Calvino quando diz: “o passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo”. (CALVINO, 1992, p. 54)

Após a identificação e reflexão do processo de captura relatado até aqui – o notável que vêm à tona – eu coloquei em prática outro modo de recepção e apreensão da imagem: partindo de uma regra. É como se, através de uma idéia pré-definida, eu dirigisse o rapto de certos momentos específicos do meu cotidiano. Este modo de captar empregando uma regra e “me colocando em ação” é o que desenvolvo na presente pesquisa. Aproximo-me do modo de operação da performance¹⁶, bem como do uso da fotografia pela arte conceitual, tomando importância maior sua função de documento aliada às formas de apresentação ao espectador. A regra evidencia o recorte ideológico de uma experiência, como foto-anotações de um propósito de captura em um espaço de tempo determinado.

A observação do meu novo cotidiano, idas e vindas POA-NH [Fig.15], é o ponto de partida para elaboração da regra. Está relacionada com assuntos e não com o modo de operar o aparelho fotográfico (a exemplo de Mariane Rotter que emprega os ângulos proporcionados pela sua baixa estatura como critério fundamental de tomada). O processo da regra no meu trabalho e as questões que giram em seu entorno são aprofundadas no capítulo 2 desta monografia.



[Fig. 15]
Fernanda Bec
 Fotos de arquivo: 16/03/2010

1.2 Cotidiano e experiência



Muitos prédios, janelas, cores, ruídos. A vida borbulha. A luz amarela que reflete esta energia me invoca ao seqüestro. Sou uma ínfima parte deste todo, mas eu o percebo, o sinto, estou nele e ele está em mim agora. Borbulho.

[Fig.16] **Fernanda Bec**
POA – Urbano
Foto de arquivo:
18/06/2008
20x30 cm

O automatismo criado pelos hábitos cotidianos, bem como a quantidade absurda de imagens das mídias de massa que nos “invadem” todos os dias, possuem uma capacidade enorme de nos tornar cegos e passivos, nos distanciando do aqui, do agora, do hoje, do sentir-se vivo, do ver e notar nossa vida habitual. Pode parecer contraditório, mas quando descobri a fotografia encontrei a fuga. Ela me proporcionou a reflexão sobre o ato de “ver”.



[Fig. 17]
Fernanda Bec
Foto de arquivo: 15/11/2007

Mariane Rotter, que utiliza a fotografia para relatar as pequenas coisas, os objetos cotidianos e os gestos comuns, comenta sobre a dificuldade de ver o que está próximo: “fotografar o cotidiano é coisa difícil, pois o dia vicia o olhar e esconde detalhes óbvios. Tentar enxergar a beleza e a poesia diária – o que é notável – requer além de percepção, tempo. Muitas vezes é necessário forçar um distanciamento para olhar”. (ROTTER, 2008, p. 23)

Perceber o que acontece em seu entorno, pôr-se a observar atentamente os detalhes de um lugar em uma certa hora, anotar, aprender a “ver” um lugar comum e tudo que o cerca é o que faz Georges Perec¹⁷ em *Trabalhos práticos*¹⁸:

Observar a rua, de tempos em tempos, talvez com uma preocupação sistemática.
Aplicar-se. Tomar seu tempo.
Anotar o lugar: o terraço de um café perto do cruzamento Bac-saint Germain
a hora: sete horas da noite
a data: 15 de maio de 1973
o tempo: fixo com sol.
Anotar o que se vê. O que se passa de notável. Sabe-se ver o que é notável? Há algo que nos assuste?
Nada nos assusta. Não sabemos ver.
(PEREC, 1974, p. 70)

Perec é uma importante referência para mim. Ao descobrir este escritor, identifiquei-me bastante, pois o “ver” me instiga a fazer exercícios de nota, às vezes metódica como registros e descrições, às vezes poéticas como relatos e confissões, usando a escrita pela imagem, a escrita pela palavra ou ambos.

No final do capítulo *Trabalhos práticos*, brevemente introduzido na citação acima, Perec coloca:

O tempo passa. Beber sua cerveja. Esperar.
Notar que as árvores estão longe (lá, em Saint Germain e em Raspail), que não há cinemas, nem teatros, que não se vê nenhum canteiro mais evidente, que a maioria das casas parece ter obedecido as prescrições de reforma de fachadas.
Continuar
Até que o lugar torne-se improvável
Até experimentar, durante um breve instante, a impressão de se estar em uma cidade estrangeira, ou melhor ainda, até não compreender o que acontece ou que não acontece, que o lugar inteiro torne-se estrangeiro, que não se saiba mesmo que isso se chama uma cidade, uma rua, prédios, calçadas...
(PEREC, 1974, p.73)

Percebemos que há um esgotamento, uma dedicação ao “notar” até o esgotamento de suas possibilidades narrativas e perceptivas. Ele denota que para isso, é preciso dedicar-se ao tempo: o tempo de “ver” o lugar completamente até não fazer mais sentido.

Perec, também no livro *Vida modos de usar* utiliza a potência da narrativa detalhando situações, lugares comuns e objetos do cotidiano de forma reflexiva e minuciosa. Ele faz as palavras ficarem tão próximas, que assumimos os personagens das histórias.



[Fig. 18] **Fernanda Bec**
Foto de arquivo: 20/01/2009



[Fig. 19] **Fernanda Bec**
Foto de arquivo: 20/01/2009

Nas imagens acima [Fig. 18 e 19] a questão a destacar é a carga que elas possuem, expondo à superfície camadas de tempos e gestos de intervenções de outros passantes por este espaço. Elas revelam uma dupla escrita: a escrita fotográfica, que eu faço do meu entorno, locais de passagem, e a escrita destes gestos, feita por outros passantes que deixaram sua marca. Elas descrevem por si só. São foto-anotações de anotações.

Mariana Silva da Silva¹⁹ em seu processo criativo também utiliza o cotidiano e gestos comuns, mas submete a fotografia a um outro modo de operar. A imagem entra no trabalho da artista como registro de uma interação, mais que isso, a fotografia amplia seu fazer experiencial.

A proposição *Para preencher um buraco*, que Mariana desenvolveu entre 2002 e 2004, é um bom exemplo destes enunciados. Utiliza a fotografia primeiramente para catalogar e demarcar buracos em muros existentes nos seus percursos cotidianos, e, após, a utiliza novamente para registrar sua ação de encher estes buracos com algodão cru [Fig 20]. Nas palavras dela, preencher um buraco faz com que ele exista realmente aos olhos dos outros.

Percoiro uma área restrita da cidade, as mais próximas ao centro, um caminho desenhado pela rotina. Como moradora de uma cidade em constante transformação, observo suas mudanças diariamente – um novo edifício, uma cafeteria que abre na esquina de casa, um muro que de tão antigo começa a desabar. A cidade possui um circuito ativo, em movimento contínuo, bairros, ruas, prédios, calçadas, carros. Tudo aparentemente funciona, todos andam, todos os dias. Exceto em algumas situações. Desatenta, meu olhar converge para determinados pontos. Para algumas pequenas interrupções que vibram de maneira diferente do restante. o que pode acontecer quando alguma coisa está fora da marcha? Um passo depois do outro sempre nos leva a algum lugar, pelo menos não àquele pretendido, àquele que estipulamos quando abrimos a porta e saímos à rua. Não sei exatamente onde vão aparecer, nem mesmo os procuro, mas inesperadamente eles despontam nos mais variados lugares, e são dos mais variados tipos. Interrompem meus percurso, pois não posso ignorá-los, desestabilizam a paisagem. Buracos, vazios que descontinuam superfícies. (SILVA In SANTOS; SANTOS, 2004, p 188)

Na proposta *Para preencher um buraco* Mariana aponta uma analogia entre a fotografia e o buraco como elementos interruptivos de uma continuidade espaço-temporal. Ambos operadores de uma lacuna, algo que é suprimido.



[Fig 20] **Mariana Silva da Silva**
Para preencher um buraco, 2002-2004

Seguindo a reflexão sobre as possibilidades de analogia entre a fotografia e elementos de uma ação, cito minha performance intitulada *Autoimagem* [Figuras 21 a 26]. Aqui opero com a questão da morte²⁰, do instante eterno e do caráter de verdade proposto pela fotografia em contraponto com o tempo que escoar, o gesto efêmero da performance e com a nossa existência no tempo. Apago meu autorretrato fotográfico (atual) com minha própria saliva e riscar da unha. Removo e transporto o resíduo desse apagamento (as tintas da imagem) como maquiagem em meu rosto. Recoloco na parede o meu autorretrato, agora sem imagem, mas com um vulto. É um ato sobre o tempo e verdade da imagem, e sobre a consciência do viver no tempo²¹. Passado, presente, futuro. Lembrança, esquecimento. Aparecer, desaparecer. Vida, morte.



[Fig. 21, 22, 23] Registros da performance *Autoimagem* realizada na Galeria Subterrânea, Porto Alegre, integrando a mostra de performance *Ilhas e Arquipélagos*, em 09 de dezembro de 2009. Registros fotográficos da ação: Laura Bortolazza [Fig. 14] e Adreson Vita Sa [Fig. 15 e 16]

Fernanda Bec
Duração: 10 minutos



[Fig. 24, 25, 26] Registros da performance *Autoimagem* realizada na galeria do DMAE, Porto Alegre, integrando a programação do evento *Plataforma Performance*, em 16 de maio de 2010. Registros fotográficos da ação: Rogério Alves Wanderley

Fernanda Bec
Duração: 09 minutos

Neste ponto da necessidade de “dizer o tempo” e inserir-se nele, cito um trecho do livro da filósofa Jeanne Marie Gagnebin²² onde investiga, entre outros textos, as *Confissões* escritas por Santo Agostinho:

Ao propor uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica, Agostinho abre um novo campo de reflexão: o da temporalidade, da nossa condição específica de seres que não só nascem e morrem “no” tempo, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência dessa sua condição temporal e mortal. (GAGNEBIN, 1997, p. 70)

Segundo André Rouillé “na virada dos anos 1980, os grandes relatos cedem lugar, na arte, à proliferação de pequenos relatos e ao emprego crescente da fotografia para lhes dar corpo e forma.” (ROUILLÉ, 2009, p. 356). Há uma passagem do universal para o particular. Acredito que isto tenha ocorrido antes, no final dos 60, início dos 70, sobretudo pelo advento da performance, happening, body art, e artistas que começaram a trabalhar com questões mais ligadas ao cotidiano e ao irrisório, ou com a narrativa.

Pequenos relatos do extraordinário no ordinário é o que considero dois vídeos meus da série *Rastros* [Fig. 27 e 28]. Encontro e persigo índices e marcas de sangue deixadas na calçada até seu sutil desaparecimento. A duração da imagem (neste caso, o vídeo) é o encontro com sua ausência. Vou do princípio ao esgotamento do rastro. Pequeno relato de que algo aconteceu neste pequeno percurso que acompanhei, mas num tempo diferente que não alcancei. O meu experimento em vídeo pode ser concebido como extensão e continuidade de uma ação e de seu registro.



[Fig. 27] **Fernanda Bec**
Frames do vídeo 08/10/2009 da série *Rastro*
Duração 4'52"



[Fig. 28] **Fernanda Bec**
Frames do vídeo 18/10/2009 da série *Rastro*
Duração 9'48''

Identifico no atual projeto de graduação uma relação entre o ato performático e a captura dada pelo ato fotográfico, visto que as imagens geradas para o trabalho se configuram como anotações de ações que executo seguindo regras pré-estabelecidas e geram possibilidades de espacialização distintas. Nestas espacializações também abro a atuação para o espectador.

1.3 O arquivo, o diário

Há poucos acontecimentos que não deixem ao menos um traço escrito. Quase tudo, em um momento ou outro, passa por uma folha de papel, uma página de caderneta, uma folha de agenda ou qualquer outro suporte que seja (um ticket de metrô, uma margem do jornal, uma carteira de cigarros, as costas de um envelope, etc.).

Georges Perec

Possuo o hábito de guardar em caixinhas comprovantes ou objetos que evidenciem meu estar no tempo [Fig. 29 a 32]. Quase de forma compulsiva, coleciono os tickets de passagem de ônibus, ingressos de cinema, bilhetinhos de amigos, recortes de jornais, convites de exposições e aniversários, cartões recebidos, cartões telefônicos, etc. Ainda tenho minha coleção de papel de cartas, álbuns de figurinhas, bolas de gude, brinquedos da infância. Arquivo representa a conservação da memória, a guarda de documentos e registros. Mas, o ato de arquivar também é uma analogia ao esquecimento.



[Fig. 29, 30, 31, 32] Caixinhas onde guardo recibos, bilhetes, recordações de algum acontecimento rotineiro

Não poderia deixar de citar, pelo modo de apresentação e pela sistemática do “arquivo” que ela instaura, a instalação *Arquivo-morto* [Fig.33], que realizei em 2008 como uma atividade da disciplina *Laboratório da Linguagem Tridimensional*, ministrada por Maria Ivone dos Santos²³.

Esta instalação consiste em um arquivo de ferro com pequenas gavetas contendo em cada uma um objeto. Em algumas o objeto é um brinquedo meu usado na infância, em outras, é fotografia PB de pracinha vazia (da coleção *Silêncio* que discorri no início da monografia), em outras, ainda, o objeto é o som de balanço e gangorra que se propaga ao abrir a gaveta, silenciando ao fechar.



[Fig 33] **Fernanda Bec**
Arquivo-morto, 2008
Objeto-instalação

Destaco um trecho retirado do texto *Sinopse da Proposta Arquivo Morto*, projeto final da disciplina Laboratório da Linguagem Tridimensional (2008/1):

Construir através da descoberta dos conteúdos guardados no arquivo, uma memória individual, passando a uma rememoração coletiva. Todos os brinquedos ali colocados eu usei na minha infância. E provavelmente os colegas, tendo mais ou menos a minha idade, reconheceriam, se identificariam, reconstruiriam sua memória individual, comparariam com a atualidade, ou, poderiam estabelecer relações entre as gavetas, como se procurassem formar uma narrativa. Volto a dizer que não lembro deste período da minha vida, tenho muito poucos “flashes” de algumas cenas. Brincando em pracinhas, não me vem cena alguma (isso explica as imagens fotografadas). Arquivada em mim, expus os indícios materiais da minha experiência infantil na possibilidade de ser resgatada, através da manipulação das gavetas, do jogo de memória estabelecido. Esse meu “conjunto de documentos” arquivados, estão ali dispostos e impregnados de histórias particulares adormecidas pelo tempo. O engavetamento remete à morte. O ato de desengavetar seria um retorno, um reviver, ou rememorar.

Fernanda Bec

No ensaio crítico de Maria Ivone intitulado *Diante da perda do arquivo* é tecida uma reflexão sobre a problemática da memória e da reconstrução de um arquivo perdido. No caso da minha instalação, o conteúdo do arquivo não está perdido, inexistente, pois eu ainda possuo os objetos indiciais da minha infância, o que está perdido é a minha memória sobre a sua constituição, sobre o vivido antes de virar arquivo ou “testemunhos”. Estabelecendo as devidas diferenças, vale destacar um trecho deste ensaio crítico, onde a partir do desaparecimento de registros fotográficos e breves anotações de viagens de uma artista francesa, Ivone diz:

[...] seria preciso entender que a dimensão temporal de nossa experiência no mundo se esvai quando perdemos os documentos, permanecendo talvez a capacidade de retrair uma experiência por novos modos de narração. Os arquivos de imagens, os álbuns e as coleções de objetos de nossa cultura material pareceriam cumprir esta função de testemunho, podendo servir de suporte de uma narração. (SANTOS, jul/dez 2009, p 163)

Outro trabalho que cabe destacar, mas nunca o pensei como produto de uma “prática artística” são as caixinhas-relicário [Fig 34]. Elas são objetos que crio após deambulações. Cumprem uma função análoga ao guardar em seu interior plantas ou flores achadas no chão e coletadas nas caminhadas. Os motivos da coleta são: chamar a minha atenção, ter sido vivo (a) antes do meu encontro (ou estar morrendo) e caber em uma caixinha de fósforo (pois é o recipiente que uso). Após confortar o material coletado a

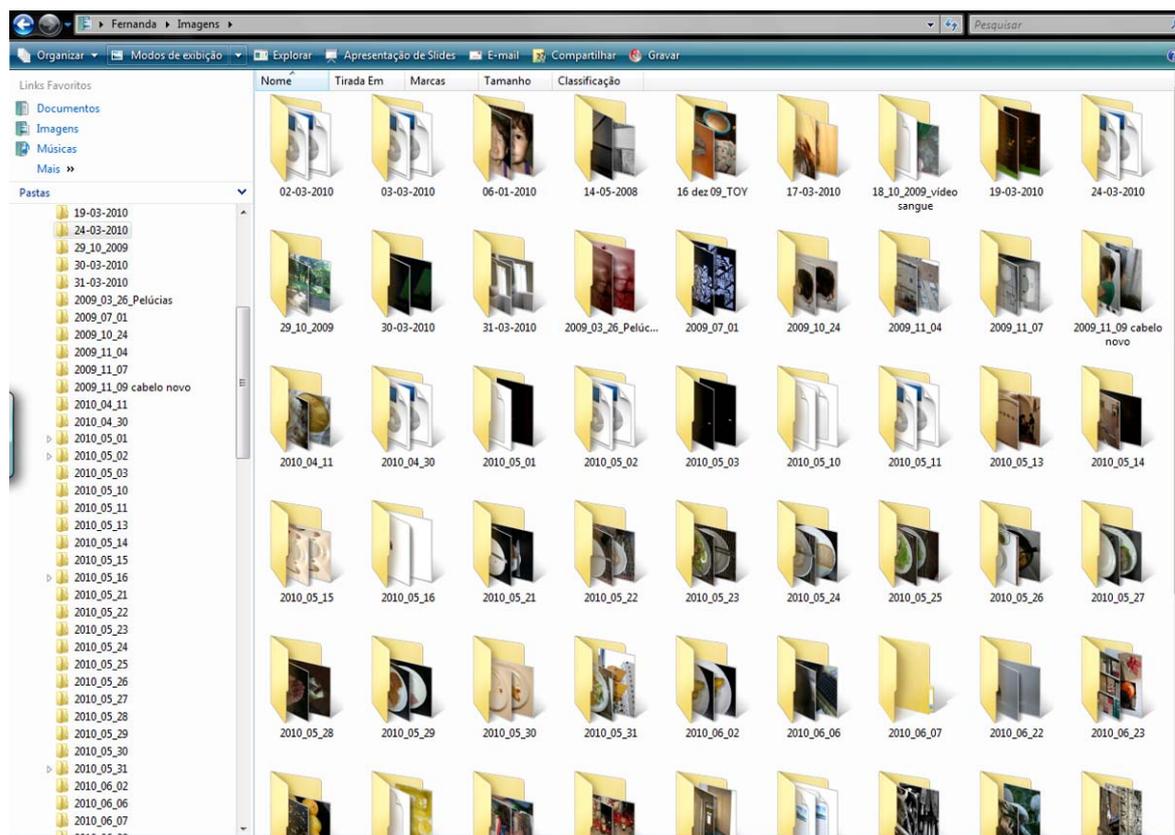
fachada da caixinha recebe um apelo visual, geralmente uma imagem de alguém da família, sendo esta, retrato ou montagem. Mesmo não tendo proposição artística, sendo resultados de hábitos que adquiri, identifico nas caixinhas-relicário valor poético de experiências individuais que estão recontextualizadas por sua forma de apresentação.



[Fig. 34] *Caixinhas-relicário*: objeto que crio a cada coleta em uma deambulação, re-significando o contexto

Todas as fotografias que realizo vêm sendo organizadas no meu arquivo virtual por data de ocorrência, como diários de experiências vividas [Fig 35], e regularmente eu as revisito. Podem ser arranjadas em séries temáticas ou temporais, podem constituir pequenas coleções, e também funcionar enquanto imagens avulsas. O arquivo serve de guarda às minhas experiências e anotações diárias através da imagem. Este meu grande conjunto de fotografias do meu (extra)cotidiano, não poderia ser considerado um diário pessoal? Ou ainda uma espécie de “autobiografia”? Mas neste ponto eu relembro as minhas indagações anteriores e penso o meu processo: a partir do momento que a experiência se torna imagem e que eu as revisito em autocontemplação, ou quando agencio para exposição, tomam forma novas experiências e tempos. Minha “autobiografia” de certa forma se transforma.

Assim como considero o meu arquivo como “diário biográfico”, como posso considerar os agenciamentos que produzo? Essa notação “autobiográfica” não se tornaria uma ficcionalização do meu estar no mundo?



[Fig. 35] Pastas do arquivo *Fernanda > Imagens*

Vera Chaves Barcellos²⁴ é uma artista singular no que diz respeito às investigações da imagem. Explorando a fotografia desde os anos 70 como base para trabalhos em diferentes técnicas, Vera utiliza a fotografia em seu processo artístico como anotação. Registrando momentos do seu cotidiano que lhe são admiráveis ou que possuem potencial poético para novos trabalhos, a artista constitui desta forma um extenso arquivo de imagens latentes. *Per(so)nas*, série na qual a artista registra a parte de trás das pernas e pés dos passantes, a partir do ângulo do seu olhar, nos serve como um bom exemplo dessas anotações. Voltarei a falar desta série no capítulo 2.6.

Mariane Rotter também conserva seu arquivo em estado de latência, acessando seu banco de imagens quando há uma circunstância de trabalho. Mas ela não utiliza a fotografia como matriz para o desenvolvimento em outras técnicas como em alguns casos Vera magistralmente faz, e sim agencia os formatos e lugares de atuação da imagem (página de livro, backlight, painéis na parede, etc).

As artistas que levantei até aqui trabalham e mantêm o seu arquivo de forma particular privada e as imagens ali contidas carregam as notas de seu cotidiano pessoal, pequenos relatos. Eu também me enquadrado neste método. Já o próximo artista que evocarei, Gerhard Richter²⁵ mantém público o seu grande arquivo (*Atlas*) e diz em seu

escrito *Notas*, publicado pela primeira vez em 1987, que “o emprego da foto vem ao meu encontro: a foto existe para mim como relato sobre uma realidade que não conheço e não avalio, que não me interessa e com a qual não me identifico.” (RICHTER, 2006, p. 118).

Notamos assim, que Gerhard não estabelece ligação pessoal ou importância afetiva com o acontecimento da imagem, mas elas são em sua maioria de grande importância histórica, são grandes relatos. As fotos do arquivo de Richter servem para ele de modelo para pintura. O artista afirma: “fotos têm valor de verdade e os quadros têm valor de artifício.” (RICHTER, 2006, p. 114). *Atlas* é formado por fotografias (algumas captadas por ele, outras apropriações), recortes de jornais e revistas, bem como planos de exposição para este material. Um arquivo-coleção. Esta grande obra já esteve em diversas galerias e museus na forma de exposição e está disponível em um livro publicado, também difundido na internet.

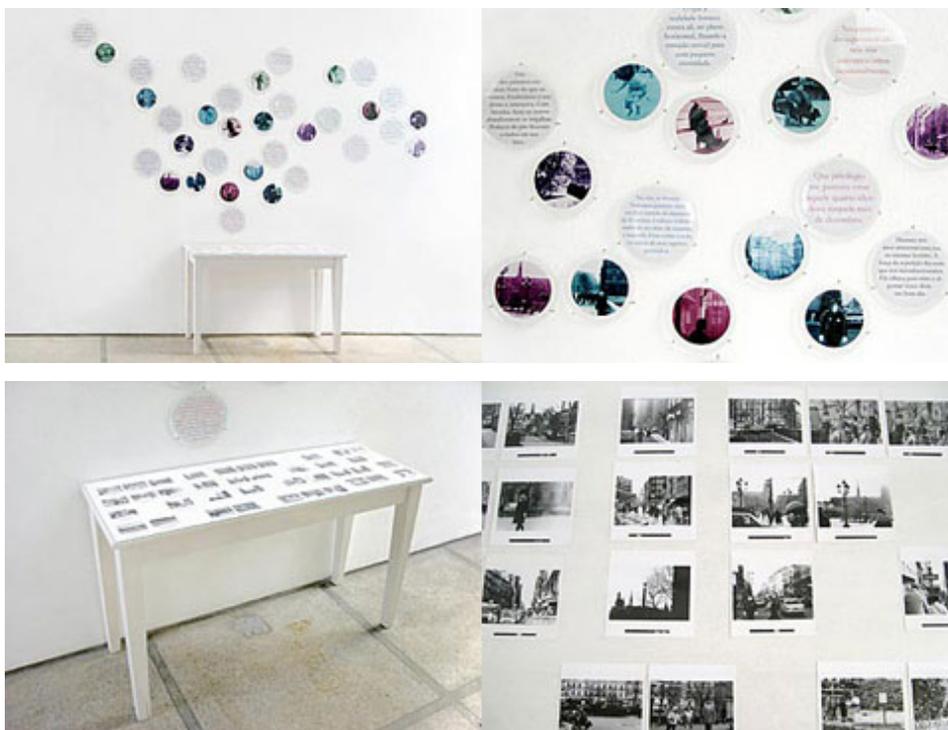
A pesquisa *Anarquivos* de Patrícia Franca²⁶, bem como suas operações de exposição constitui uma importante referência para o meu trabalho, visto que a artista também explora o caráter das múltiplas direções instigadas por uma proposta em fotografia, sobretudo fotografias elaboradas a partir de ações que são revividas.

Patrícia Franca, neste trabalho, resgatou de seu arquivo pessoal propostas antigas onde contrapunha fotografias de seu cotidiano com anotações de seu caderno de notas. Propostas de pequenas ações de captura pela cidade (seguir alguém na rua e fotografá-lo durante uma hora, fotografar os vizinhos, sentar em um café e fotografar seus ocupantes durante duas horas) são, segundo as palavras da própria artista, “pequenos desafios, criados por mim e para mim”²⁷. A partir do ato de “re-ver” recordar e reprojeter todo este material, Patrícia explorou dentro da estrutura tradicional de um arquivo a liberdade de seus agenciamentos, agrupamentos e organização. Para ela, foi estimulante experimentar múltiplas associações, estas chamadas posteriormente de *Sentimentos topológicos*. Para exposição a artista agenciou estes trabalhos de maneiras distintas.

Em *Anarquivos: Sentimentos topológicos I* [Fig. 36 e 37] as imagens e notações tomaram forma circular e estão dispostas na parede como pontos de memória no espaço. Há também uma mesa com fotografias em preto e branco (estas, formato quadrado).

Para outra exposição Patrícia explorou uma espécie de “gabinete de curiosidades”, intitulado *Anarquivos: o gabinete verde* [Fig. 38 e 39]. Nesta instalação há uma mesa onde estão dispostos um abajur, placas de acrílico com textos e arquivos de slides ao qual se

pode manusear, e, ao lado desta mesa há séries de fotografias e instruções dispostas na parede.



[Fig. 36 e 37]

Patrícia Franca

Anarquivos: Sentimentos topológicos I
Pace Galeria de Arte - Belo Horizonte
2004



[Fig. 38 e 39]

Patrícia Franca

Anarquivos: O Gabinete Verde
Cinco + sete: Exposição 4
Pace Galeria de Arte – Belo Horizonte
Setembro de 2004

Os agenciamentos que pretendo para a exposição na banca final se assemelham formalmente e conceitualmente com o “gabinete de curiosidades”, que carrega as distintas proposições da artista de forma interativa com o espectador.

2. Deslocamentos: O rapto a partir da regra e as especializações da imagem

No agradável filme *Cortina de fumaça* (SMOKE), cujo roteiro é do escritor Paul Auster, Auggie, o dono de uma tabacaria, fotografa todos os dias às 8 horas da manhã a esquina onde fica sua loja, faça chuva ou faça sol. Ele revela as fotografias preto e branco e as organiza em álbuns seqüenciais. Já possui mais de quatro mil imagens da esquina. Ele considera este projeto como obra da sua vida.

Ao revelar este *hobby* e mostrar os álbuns para o amigo Paul, um romancista, Auggie comenta sua escolha: “É a minha esquina, antes de tudo. Quero dizer, é apenas uma parte do mundo, mas... as coisas acontecem ali, também, como em qualquer outro lugar. É um registro do meu pequeno cantinho”²⁸. Aconselha o amigo a olhar as fotografias mais devagar, dizendo que elas são do mesmo lugar, mas cada uma tem algo diferente da outra:

Você verá manhãs brilhantes e manhãs escuras. Verá a luz do verão e a luz do outono...

Você verá dias da semana e os fins de semana. Verá pessoas com casacos e galochas, e em outras pessoas de camiseta e shorts.

Às vezes são as mesmas pessoas, outras vezes são pessoas diferentes. E algumas vezes aquelas que eram as diferentes se tornam as mesmas, e as mesmas de antes desaparecem.

A Terra gira em torno do sol, e todo dia... a luz do sol ilumina a Terra por um ângulo diferente.

[...]

Sabe como é. Amanhã, e amanhã, e amanhã...

O tempo caminha em pequenos passos.

(WANG, 1995, 13min 56seg – 14min 49seg)

Como vimos anteriormente, pôr-se a observar um lugar minuciosamente também era a prática do escritor Georges Perec:

Não dizer, não escrever “etc.”. Forçar-se a esgotar o assunto, mesmo se ele tiver um ar grotesco, ou fútil, ou estúpido. Não olhamos nada ainda, só assinalou-se o que há muito tempo já havíamos assinalado.

Obrigar-se a ver mais planamente.

(PEREC, 1974, p. 70)

Notamos aqui que tanto Perec, quanto o personagem Auggie, se posicionam como espectador do seu próprio “cantinho”, dedicam-se a uma ação, uma regra de ver melhor e capturar este “ver”. Auggie através da análise da fotografia, que mostra o mesmo ângulo de tomada do mesmo local e mesmo horário de dias diferentes (todos os dias), sucessão de

tempos fixos. Percorri através da vivência no local em uma duração de tempo, um tempo que decorre, em movimento, movimentando também sua a escrita.

Para a presente pesquisa, escolhi sistematizar a noção de “raptar” da imagem no meu cotidiano pela alternância do modo furtivo de captar, através de experiências guiadas por uma regra.

Para definir o trabalho visual a ser produzido, bem como o modo de extração da regra, elaborei pequenos ensaios. A partir dos primeiros, que constituíram diários de imagens do meu percurso habitual durante um dia inteiro [Fig. 40, 41 e 42], percebi que, ao estabelecer uma norma ampla, ampliou-se também a quantidade de imagens geradas e que cada uma delas poderia me levar a fazer outros trabalhos.



[Fig. 40 e 41] Primeiros testes “Diário de imagens”, registrando o despertar, deslocamento, refeições, momentos. Folhas 1 e 3 – Montagem para impressão – Fotos de arquivo: 31/8/2009



[Fig. 42] Espacialização do diário de imagem 31/08/2009
Caixa-arquivo de um dia inteiro

Na vida, estamos o tempo todo fazendo escolhas, às vezes até sem perceber. Ao acordar já escolhemos, desde o que vestir, que atividade fazer primeiro, o que levar consigo, qual lado da rua andar, até determinações para o resto do dia. Planejamentos diários. Mesmo que nem sempre os sigamos até o final, eles existem. A caixa-arquivo de um dia inteiro – 31/08/2009 – mostra, de certa forma, as minhas escolhas, conscientes e inconscientes, feitas naquele dia. E isso através de outras escolhas, que englobam o recorte, o enquadramento fotográfico, o tamanho da imagem e o espaço que as fotografias ocupam posteriormente.

Um dia é um espaço grande de tempo, mas representa no cotidiano uma pequena parte de um todo. Por isso, o espaço que estas imagens capturadas ao longo de um dia tomaram foi o espaço 3x4 cm de uma caixinha de fósforo. A caixinha foi “registrada” por mim com a data carimbada e minha digital impressa. Neste trabalho percebo algumas características do uso conceitual da fotografia, a começar por esta atitude de “registro” dada pelo meu carimbar. Indico pelas escolhas do formato e do “tema” das imagens, a ideologia que está por trás do trabalho: documentar pequenos fatos da minha vida diária. Annateresa Fabris²⁹, a respeito das idéias de outra teórica sobre Arte Conceitual, aponta: “O papel desempenhado pela câmara — aparelho de registro mudo — tem sua razão de ser no interior de uma poética particularmente interessada no aspecto documental da operação artística” (FABRIS, jan/jun 2008, p. 20).

No ensaio *O jardim de Rosa Lúcia – 15’* [Fig.43] realizado paralelamente ao descrito anterior, experimentei outro arranjo. Consultei a pasta (virtual) de arquivos do dia 19/07/2009 que continham imagens do jardim de minha sogra. Selecionei algumas imagens de detalhes das plantas, que totalizavam um espaço de tempo de quinze minutos. Imprimi-as em papel fotográfico num tamanho 3x4cm e elaborei uma espécie de livro-painel com papel Canson, que recebeu as fotografias. Neste ensaio, o teste foi de arranjo espacial e a operação da regra apareceu no critério de avaliação das imagens no meu arquivo: o espaço de tempo de 15 minutos. Este critério temporal continuou a operar no desenvolvimento do modo de apresentação, visto que as dobras desencadeiam um “desenrolar o tempo no tempo”, descobrir todas as imagens no livrinho.

Após estes exercícios, muito valiosos, decidi não agenciar fotografias já existentes no meu arquivo, não fotografar os percursos que faço nos meus dias, mas me colocar em experiências específicas em determinados períodos, que de certa forma já façam parte de meu cotidiano hoje, e só estão esperando serem ativadas por uma consciente vivência em imagem. Então, volta a pergunta: como extrair uma regra a partir do meu cotidiano? Como é

meu cotidiano hoje, visto que me mudei para outra cidade, outra casa, formando uma nova família?



[Fig. 43] Teste de espacialização com arranjo de algumas fotos do arquivo 19/07/2009
Livro-painel *O jardim de Rosa Lúcia* – 15'

Pareceram-me latentes questões relacionadas com esta mudança de moradia e com os trajetos POA-NH que passaram a fazer parte dos meus hábitos. Entre outros aspectos, refleti que não há bancas de frutas nas ruas de Novo Hamburgo, já em Porto Alegre, encontramos em quase toda esquina movimentada aquele ponto amarelo. Houve um reconhecimento e reunião de todas as minhas coisas materiais para fazer a mudança, a consciência do que possuo, do que guardo, do que ignoro. Meus vizinhos não são mais os

mesmos, os antigos que se distanciaram e afetivamente sempre foram distantes, agora parecem mais próximos quando os revejo, e, os novos só estão próximos fisicamente. Assumi uma nova “posição” nesta nova morada, antes era moradora (filha, morava com os pais) agora sou proprietária (casei, conquistei a minha casa).

Estou conhecendo todos estes novos ritmos em minha vida, e ao tomar consciência dos detalhes, elaborei uma extensa lista de regras de “ação” para captura. Pelos limites do presente trabalho, precisei selecionar algumas delas. As regras escolhidas para este momento foram:

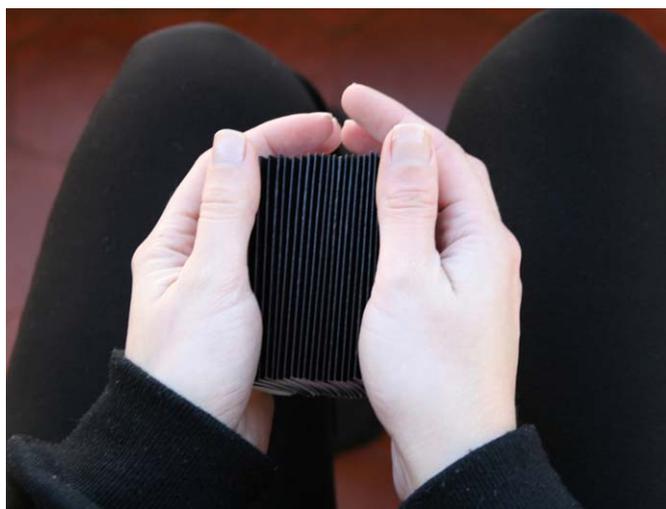
- ✓ Fotografar as atividades domésticas que realizo em um dia.
- ✓ Fotografar coisas amarelas que me chamarem atenção dentro do meu percurso habitual em um dia, podendo, conforme o resultado, se estender por mais tempo.
O amarelo no meu cotidiano.
- ✓ Fotografar o que eu comer durante 3 dias.
- ✓ Monitorar os apartamentos do prédio em frente à minha sacada, tirando fotografias de sua lateral a cada 5 minutos durante 3 noites, com a finalidade de captar as luzes que ascendem e apagam nos cômodos.
- ✓ Inventariar meus calçados com imagens e anotações pessoais sobre o uso de cada um.

De uma forma geral, os formatos que me parecem apropriados neste momento, conservando a idéia de coleção de experiências e arquivo, bem como dispositivos de partilha de uma ação, são os de pequenos livros, caixas, fichas ou painéis. Mas somente após ter o resultado das imagens obtidas com a regra que as possibilidades de especialização podem ser efetivamente trabalhadas. Minha intenção é que a idéia (tanto da regra, como das operações por trás da regra) sejam evocadas nos seus agenciamentos expositivos. Mais adiante tratarei caso a caso.

2.1 Entre a regra e o desvio

Como comentei anteriormente, na vida fazemos escolhas a todo instante, nem sempre conseguindo segui-las até o momento pretendido, e, neste trabalho, uma etapa importante de minha vida, não poderia ser diferente. Ao me colocar em regra fui negociando com a experiência e com os resultados imagéticos desta experiência.

A regra de fotografar minhas refeições, que eu tinha pré-estabelecido para 3 dias, tomou proporções maiores tendo duração de 10 dias. A captação de imagens das coisas amarelas não se estendeu por mais do que um dia inteiro, visto que encontrei uma quantidade representativa. A regra do monitoramento do prédio em frente, durante 3 noites, ocorreu, mas não obtive o resultado esperado, portanto eu a excluí deste projeto, mesmo após finalizá-la em sua especialização [Fig 44 e 45].



[Fig. 44 e 45] **Fernanda Bec**
Regra Monitoramento
30/04/2010, 01/05/2010, 02/05/2010
Fase de laboratório de especialização
7,5 x 240 cm

Sobre os desvios de regras em propostas artísticas, volto a lembrar de Mariane Rotter, quando altera a regra do seu ângulo de captação. Inicialmente ela fotografou mantendo a linha do horizonte de seus olhos. Após experimentar movimentar este ângulo um pouco mais para cima e um pouco mais para baixo, a artista negocia com sua norma primeira e altera o parâmetro de captura.

2.2 Agenciamentos

Analisando as mudanças do emprego da fotografia pelos artistas no decorrer da história da arte, Virgínia Gil Araújo³² diz que na contemporaneidade “a fotografia pretende um novo projeto visual de buscas sensoriais, perceptuais e conceituais ligando-se à recepção, à vida cotidiana”. (SANTOS, 2004, p. 81). Parece-me importante reforçar este comentário que desvenda a existência da quebra de modos hegemônicos de ver, pelas colocações de Rouillé:

Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se às concepções modernistas, para quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito. (...) O advento das estéticas do ordinário se traduz por uma série de reorientações temáticas: para o privado, para os pequenos gestos íntimos, para a poetização do irrisório, para os signos da sociedade de consumo, para uma arqueologia dos estereótipos visuais, para uma taxonomia e um recenseamento dos automatismos da vida cotidiana, para a uniformização planetária dos corpos, etc. (ROUILLÉ, 2009, p. 358 e 359)

Formatos, dimensões, suportes, recepção. Como partilhar minha experiência através do arranjo e dos modos de espacialização de minhas imagens? Qual o tamanho, material e forma adequados para cada uma das regras que eu me propus seguir? O que deve aparecer mais em cada trabalho: a operação da regra ou o resultado estético das imagens? Buscando responder a estas indagações, observei-as atentamente, bem como a norma que as originaram e as escolhas fotográficas que sofreram. A partir deste diálogo, onde, de certa forma me coloquei como espectadora do próprio trabalho, pude perceber o que cada conjunto parecia rogar. Percebi que, agora, além de anotação, eu uso a fotografia como apontamento de certas narrativas.

Volto a lembrar de Mariana Silva da Silva, que através do uso da fotografia como apontamento, investiga no seu processo as questões do gesto de mostrar e do contato com elementos de seu cotidiano. Um exemplo é a série *Objets-trouvés* [Fig 46].

Em *Posições para leitura* [Fig. 47] o gesto da imagem foi pensado por Mariana a partir do seu destino: o trabalho surgiu com o convite de Paulo Silveira³⁰ para ocupação de quatro páginas no livro *Ciranda*³¹ [Fig. 48].



[Fig. 46] **Mariana Silva da Silva**
Objets-trouvés, 2008
 Fotografias



[Fig. 48] Livro Ciranda publicado



[Fig. 47] **Mariana Silva da Silva**
Posições para leitura, 2005
 Recepção por Fernanda Bec

Em *Posições para leitura* o processo se deu inversamente ao meu, pois parto da regra para o arranjo, mas cito este exemplo por perceber neste conjunto a mesma atenção no que concerne à relação imagem – amostragem – recepção. Relaciono esta obra principalmente com a minha regra “inventário de calçados” (que logo mais discorrerei) pelo qual eu utilizo as fotografias em formato ficha e as disponho em um fichário de mesa. Há em ambas situações uma reflexão sobre o suporte, o que de certa forma determina a recepção das imagens pelo espectador. Ele se torna também agente de um processo. Vale destacar que, um ano mais tarde, Mariana expôs 3 fotografias desta série em impressão fotográfica colorida, 50 x 70cm, dispostas na parede com emolduração pôster.

No meu processo, por utilizar a fotografia como apontamento e anotação, tanto de uma regra como de minha experiência dentro da regra, combino as imagens com o uso de texto e inscrições. Em alguns casos utilizo carimbos para registrar o tempo e o local onde ocorreu a ação-imagem. Em outros trata-se de produzir escritas que aludem a experiências mais sensoriais. Aproximo-me do modo de operação de artistas conceituais, onde o emprego de modos gráficos, números, textos ou mapas são aliados à imagem para destacar a intenção, o processo e o pensamento gerado por “proposições”. Eu opero de forma singular, visto que as fotografias carregam a minha experiência do fazer e perceber estético, bem como o registro temporal desta experiência. Quando as agencio em outro dispositivo, mesmo que este seja aberto à recepção do espectador, estes blocos de experiências recebem um status de objeto. Um objeto de proposições abertas à manipulação e ao contato com meu público? Neste ponto, se faz necessário a análise de cada regra e suas formas de espacialização.

2.3 Afazer: foto-instrução

Fotografar as atividades domésticas durante um dia. Assim começo o trabalho. Retiro o tripé de sua capa, o coloco em ação junto comigo. Registro os momentos de meu afazer doméstico, os afazeres de uma “dona de casa”. Cada movimento que altera um estado me parece importante fotografar. Crio quase um passo-a-passo, como se estivesse instruindo alguém como se faz as atividades da casa, ou como se estivesse registrando para avaliar posteriormente como faço [Fig. 49 e 50]. Foto-instrução.



[Fig. 49] **Fernanda Bec**
07/04/2010 – 11:32
Da regra *A F A Z E R*
Fotografia



[Fig. 50] **Fernanda Bec**
07/04/2010 – 10:41
Da regra *A F A Z E R*
Fotografia

Amanheceu: fazer o café da manhã, comer, lavar a louça, cozinhar, fazer a sobremesa, pôr a mesa, servir, almoçar, lavar novamente a louça (outra louça), limpar o fogão, recolher o lixo, dobrar as roupas lavadas de ontem, arrumar a cama que ainda não foi arrumada, limpar a casa, varrer, passar pano, organizar. Entardeceu: descansar.

Ao concluir este duplo trabalho, e olhar as imagens resultantes, eu não pude pensar em outra forma de arranjo entre elas que a sequência. Com isso o espaço do livro pareceu-me o mais apropriado para recebê-las. Iniciei, então, a montagem de uma narrativa visual.

Paulo Silveira, em sua tese de doutorado *As existências das narrativas no livro de artista*, trata das questões referentes ao livro como espaço de partilha e como forma de amostragem para séries de fotografias e proposições artísticas contemporâneas. Ele explora exemplos onde aparecem distintas formas de arranjos de séries fotográficas como meios estratégicos do artista passar uma intenção e gerar narrativas, como por exemplo, a preferência pela sequência visual, ou temporal, a alteração dos planos como recurso de aproximação da visão, a organização tipológica como forma de catalogação e rememoração, etc. Paulo, assim, nos apresenta e discute as publicações pioneiras (anos 60 e 70) de Ruscha, Bernd e Hilla Becher, Sophie Calle, Michel Snow, entre outros.

Phillipe Dubois, comenta sobre os recursos do formato álbum ou livro para veicular fotografias e ressalta a questão da leitura como um elo entre intenção e recepção:

[...] é de fato um volume, é um objeto tridimensional, manipulável que se pode virar e revirar, abrir e fechar, folhear e atravessar, ele apela para uma experiência física, implica de fato um espaço e uma temporalidade específicas, um paginador que ordena o dispositivo, todo um jogo de relações instituído pelo tipo de encenação das fotos no volume, um destinatário preciso cujo trabalho é atualizado pela leitura. (DUBOIS, 1993, p. 292)

O espaço do livro se mostra como um outro espaço expositivo e uma nova forma de operar, revelando também desafios para o espectador / leitor / vedor.

No meu caso, busco o formato do livro para proporcionar uma relação mais próxima a “pequenas instruções cotidianas”. Optei por montar esta primeira regra num livro de tamanho pequeno (14x15cm), utilizando a sequência temporal e visual das imagens em páginas simples e páginas com abas. Pensei no título A F A Z E R, separando as letras para não fecharem em uma palavra, podendo, assim ser entendido como tarefas a serem feitas (a fazer) ou a própria atividade (afazer). Mas este não parecia ser o título apropriado para a

capa. A meu ver, ela deveria de alguma forma convidar o leitor a entrar no trabalho e compartilhar uma atividade que se deu *no tempo*, uma ação ocorrida em um determinado dia, intervalo de tempo e local. Fiz um boneco do livro para testar as distintas possibilidades [Fig. 51], e cheguei à conclusão de que a capa deveria ser vazada deixando visível apenas a informação: 07/04/2010, 08:33-18:41. A folha de rosto recebeu o título A F A Z E R. Fiz um livro único, mas pretendo estudar a viabilidade de publicá-lo na sequência. Foi impresso em papel *couche* 170gr e encadernado por uma capa-dura branca [Fig 52]



[Fig 51] **Fernanda Bec**
Da regra A F A Z E R, 07/04/2010
Boneco do livro
14 x 15cm (fechado)



[Fig. 52] **Fernanda Bec**
Da regra A F A Z E R, 07/04/2010
Livro
14 x 15cm (fechado)

Na página que encerra o livro eu revelo não o intervalo (como fiz na capa), mas o tempo que está dentro deste intervalo: a duração – 10'08". Confronto o espectador com a duração do seu perceber a ação, dadas pelo folhar o livro, e o tempo de duração da ação vivida, captada em sequência pela fotografia. A artista Márcia Regina de Souza³³, a partir de sua prática, comenta a respeito do espaço do livro como evocador de experiências temporais:

Sendo a imagem fotográfica considerada um recorte na duração e na extensão, e a página como unidade espaço-temporal que estrutura o livro, suas lógicas podem ser sobrepostas, uma vez que praticamente coincidem. A ênfase na questão da sequência fotográfica convoca uma noção de temporalidade, de passagem do tempo, seja a partir dos movimentos registrados na captura de imagens quanto na disposição formal do trabalho [...] A experiência espaço-temporal do livro é aqui associada a um outro espaço-tempo vivido, que vai gerar no folheador um terceiro espaço e um terceiro tempo, feitos da conjunção entre essas experiências. (SOUSA, jul/dez 2009, p. 297 e 298)

Mesmo neste momento não tendo me dedicado a pensar nas questões relativas à facilidade de difusão pela publicação, reconheço que o livro impresso serve como espaço portátil de exposições. Sobre este assunto, Regina Melim³⁴, discorre sobre o dispositivo “publicação” e sua potência como lugar da arte:

[...] expande o circuito dos espaços institucionais de museus e galerias, extrapolam o meio físico de uma sala expositiva, bem como suas fronteiras geográficas.

Reconhecido como informação primária, a publicação converte-se ela própria na exposição, alterando profundamente a forma convencional de recepção, uma vez que o espectador não apenas leva consigo, mas passa a interagir taticamente com as obras artísticas que ali se inserem. (MELIM, ago.2006 / jul.2007, p. 1)

A partir desta idéia, Melim também coloca que o livro gera a possibilidade de criação de um espaço relacional, de performance do espectador, que é dependente do seu grau de envolvimento com o trabalho. Com estas colocações reitero meu pensamento do livro como um potencial de partilha e interação de uma experiência artística com um espectador que participa e atualiza sua leitura, dado neste lugar singular. [Fig 53 e 54]



[Fig 53 e 54] **Fernanda Bec**
Livro 07/04/2010 08:33 - 18:41
Da regra *A F A Z E R*
14 x 15cm (fechado)

2.4 O amarelo no meu cotidiano: foto-veículo

Por alguma razão intuitiva, ainda não muito bem esclarecida, elaborei esta regra que consiste em capturar coisas amarelas que eu encontrar no meu cotidiano, dedicando a esta experiência o período de um dia.

Dia 08 de abril, uma quinta-feira, dediquei-me a notar e capturar o amarelo. Fui à Porto Alegre pela manhã, voltando à Novo Hamburgo pela tarde. Assim que saí de casa, as coisas amarelas me saltaram à vista: o cordão da calçada, a placa da garagem, os semáforos de pedestres, a pastilha do prédio. Antes mesmo de sair para rua a cor havia aparecido em meu alimento. Ao pegar o ônibus, lembrei: *o ticket da passagem é amarelo!*

Assustei-me com a quantidade de amarelos que poderia encontrar ao longo do dia e fui aos poucos deixando de lado algumas coisas que pareciam repetitivas. Durante o percurso entre NH-POA e POA-NH o amarelo não foi fotografado, pois o movimento do ônibus não me permitia ter a atenção necessária para isso. Percebi que estava formando uma coleção fotográfica de coisas amarelas notadas dia 08/04/2010 em Porto Alegre e Novo Hamburgo. A imagem virou para mim um objeto apontado em um dia, horário e cidade específica. A foto destacava e impunha a essas imagens um status de objeto-veículo.

Após imprimir as imagens em tamanho 10x15 cm [Fig 55], refleti sobre o lugar ideal para agenciar esta pequena coleção. Pensei então que seria o caso de reimprimi-las em tamanho menor e papel adesivo, pois assim compartilharia o sentido de foto-veículo acima notado. A espacialização que proporcionaria uma melhor recepção a este conjunto, neste momento, me pareceu ser um álbum. Um álbum-diário do dia 08/04/2010. Queria convidar o meu espectador/leitor a viver de outra forma a experiência da regra pelo manipular o trabalho. Eu decidi envelopar as figurinhas registrando na embalagem a abreviatura do nome da cidade, o dia e a hora exata do encontro com a imagem [Fig 56]. No álbum, por si só um lugar de imagens, eu não indico as páginas que as figuras devem ocupar, possuindo os encaixes de forma que se pode escolher seguir tanto uma sequência temporal, como criar composições ou grupos categóricos por página. A espacialização possui um grau de aleatoriedade visto que o agenciamento pode ser construído por parâmetros de cada espectador [Fig. 57].



[Fig 55] **Fernanda Bec**
 Da regra *O amarelo no meu cotidiano*, 08/04/2010
 Fotografias
 10 x 15cm



[Fig 56] **Fernanda Bec**
 Da regra *O amarelo no meu cotidiano*
 08/04/2010
 Figurinhas e envelopes carimbados
 10 x 6,5cm / 12 x 10cm



[Fig. 57] **Fernanda Bec**
 Da regra *O amarelo no meu cotidiano*
 08/04/2010
 Álbum 08/04/2010
 29,7 x 21cm (fechado)

A respeito do álbum como lugar de “guarda” e “arranjo” de coleções de imagens, destaco o trabalho de meus contemporâneos, os artistas Fernanda Gassen e Michel Zózimo³⁵, *Álbum volume I – Fotografia de Instantâneos*. Ele é uma proposição para o espectador colocar-se a ver e pensar determinados assuntos do seu entorno como alvo para a fotografia. Um convite à percepção e guarda do seu notar, constituindo no álbum, uma foto de coleção. Possui um formato pequeno, e, em cada página o local destinado à imagem é acompanhado por uma legenda instrutiva de captura do assunto. Este álbum se aproxima de um pequeno manual de instruções do ver, bem como constitui um conjunto de imagens *souvenir* do espectador. *Álbum volume I – Fotografia de Instantâneos* [Fig 58 e 59] possui um tiragem de 100 exemplares.



[Fig 58 e 59] **Fernanda Gassen e Michel Zózimo**
Álbum Volume I – Fotografia de Instantâneos, 2010
 13 x 13cm (fechado)

Assim como na proposta de Fernanda e Michel, no meu trabalho o espectador também “descobre” uma imagem, mas aqui, através do recorte do *meu* olhar. Ele arranja as imagens dentro do álbum, que é desprovido de texto. A capa possui miniaturas das imagens notadas, mas sem o código que as localizam no tempo e espaço. A página central é exclusivamente dedicada às conjugações do verbo amarelar (a única página textual), evocando assim o que une o conjunto desta regra. Neste momento o álbum *08/04/2010* [Fig. 60] possui uma única cópia. De certa forma, ele próprio é um objeto de coleção.



[Fig. 60] **Fernanda Bec**
 Espacialização da regra *O amarelo no meu cotidiano – 08/04/2010*
 Álbum e figurinhas envelopadas
 29,7 x 21cm (álbum fec) 10 x 6,5cm (figurinha) 12 x 10cm (envelope)

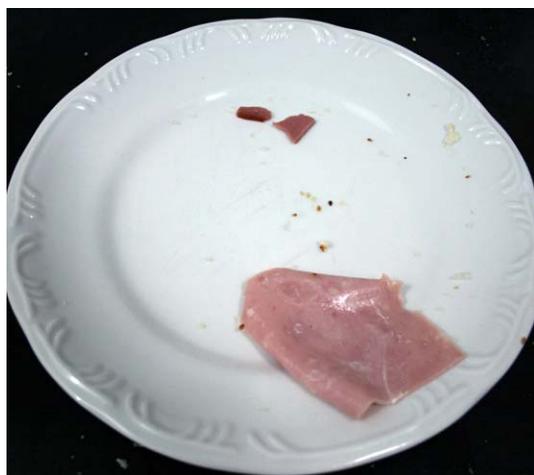
2.5 Refeições: foto-intervalo

Fotografar o que eu comer durante 3 dias. Essa foi a regra inicial a qual me coloquei. Fotografei meu café da manhã, almoço e janta durante os três dias planejados. Percebi que no café da manhã costumava não sentar para comer, buscava os alimentos um a um quando encerrava de digerir, ou seja, notei que muitas vezes não sabia a quantidade de alimento que ingeria, nem o tempo que me dedicava a isso. Passei a me servir corretamente em um prato, para melhor fotografar, e isso gerou uma atenção maior ao meu ato “tomar café da manhã”.

Algo parecido ocorreu nas demais refeições, visto que fotografar o prato servido e o prato “comido” quebra o ritmo habitual e instaura um tempo do olhar e enquadrar estas escolhas e rejeitos no dispositivo fotográfico [Fig. 61 e 62]. Não consegui parar no terceiro dia. Além deste espaço de dias resultarem poucas imagens captadas, ficou difícil me separar desta nova consciência em imagem que eu adquiri. Não parecia ser tempo suficiente para separar-me do aparelho e continuar a dar atenção da mesma forma. Mais alguns dias se passaram e eu fui conseguindo colocar-me em estado de experiência sem sentir necessidade do registro. Estava me libertando da regra. No décimo dia não precisei mais fotografar, o trabalho, então, também estava livre. Descarreguei as imagens no meu arquivo no computador, manipulei seu tamanho e formato. O meu intento era manter o convite à atenção através de algo aparentemente normal, portanto um formato aproximado ao qual estamos habituados a ver fotografias em um álbum (10x15 cm, por exemplo) pareceu-me o mais adequado.



[Fig. 61] **Fernanda Bec**
29/MAI/2010 – 22:26
Fotografia da regra *Refeição*



[Fig. 62] **Fernanda Bec**
29/MAI/2010 – 22:51
Fotografia da regra *Refeição*

Estas fotografias que dão a ver o alimento ao qual me disponho a ingerir e aquele que sobra pela recusa, foram agenciadas, neste momento, de duas maneiras: em pequenos dípticos manipuláveis empilhados em uma caixa, servindo como uma espécie de “bandeja” de amostragem e acondicionamento [Fig. 63 e 64], e um painel com todas as imagens em seqüência pendurado na parede [Fig. 65]. Nos dípticos, mesmo pequenas, as imagens estão maiores que no painel e são cartões manipuláveis. No painel optei por miniaturas dispostas como pequeninas etiquetas, quase como lembretes de calendário, e, formam um único quadro.



[Fig. 63 e 64] **Fernanda Bec**
Dípticos *Refeição*, 2010
10 x 21cm
Espacialização em caixa-bandeja
13 x 24cm



[Fig. 65] **Fernanda Bec**
Painel *Refeição*, 2010
35 x 90cm

Registrar o “antes e depois” do ato que fazemos no mínimo três vezes ao dia, aponta a efemeridade do cotidiano. A temporalidade está implícita através de um intervalo de tempo. O espaço de tempo de um café da manhã, o espaço de tempo de um almoço, o espaço de tempo de uma janta, o espaço de tempo de dez dias anotando o espaço de tempo de cada refeição. Notar e anotar o banal. O banal que é nossa vida. O banal que não é banal: diz quem somos.

Rochelle Costi³⁶, artista gaúcha que parece ter o ato de colecionar na raiz de seu processo de trabalho, traz igualmente à tona, através da fotografia, um íntimo banal. Ela relata que o precário a estimula. Que precário seria esse? Em *Pratos típicos* a artista fotografa refeição nos diferentes níveis sociais dos habitantes de uma grande cidade (no caso, São Paulo), organizando-as por categorias através do título [Fig 66, 67 e 68]. A artista altera a escala de suas imagens e agencia superfícies não usuais na arte para o lugar de destino da imagem, como por exemplo, toalhas de mesa³⁷ [Fig 69, 70 e 71]. Desde o início de sua trajetória se preocupou em aproximar o espectador da obra através do seu formato expositivo.



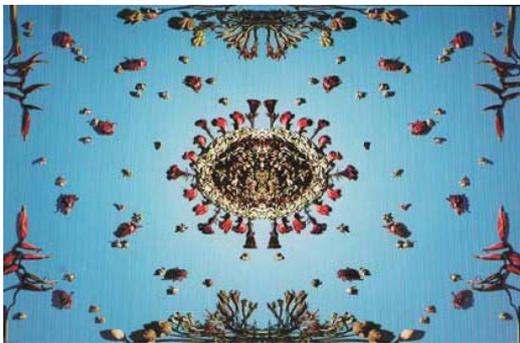
[Fig 66] **Rochelle Costi**
Familiar
 Série *Pratos típicos*
 1994/97



[Fig 67] **Rochelle Costi**
Sem-teto
 Série *Pratos típicos*
 1994/97



[Fig. 68] **Rochelle Costi**
Comercial
 Série *Pratos típicos*
 1994/97



[Fig. 69] **Rochelle Costi**
 Toalha
 Série *Toalhas*
 1996-2006



[Fig. 70] **Rochelle Costi**
 Toalha *Vegetais mofados* (detalhe)
 Série *Toalhas*
 1996-2006



[Fig 71] **Rochelle Costi**
 Toalha *Frutas podres*
 Série *Toalhas*
 1996-2006



[Fig 72] **Rochelle Costi**
 Vista da exposição da série *Pratos típicos*
 SP, Arte cidade, 1997

Rochelle se interessa pelos hábitos e espaços íntimos das pessoas. Partilha particularidades de indivíduos quaisquer para evocar não só uma despreensão do tema, o ordinário, mas, quase como um antropólogo, chegar mais próximo do seu público, seu espectador. Ambientando estas imagens “ordinárias” através de grandes ampliações [Fig 72], elas passam a ter um valor de monumento. Segundo a artista, as fotos em grande formato ocupando o espaço proporcionam uma viagem participativa ao público e um novo olhar às imagens do cotidiano. Rochelle faz instalações fotográficas. Além da série *Pratos típicos* (1994-1997) e *Toalhas* (1996-2006) cabe destacar a série *Quartos* (1998), onde fotografa este ambiente, considerado o mais íntimo de uma casa.

A artista aborda o particular através de outros indivíduos, a relação do homem com o ambiente doméstico. Eu, na regra *Refeições*, assim como em todas as regras, abordo o particular a partir do meu íntimo, da minha vivência. Percebo que a questão do tempo de duração do ato, ou seja, questões mais próprias do fazer e do viver uma experiência como obra, aparecem mais no meu trabalho e não tanto no de Costi. O intervalo e a consciência do espaço de tempo de uma refeição, do efêmero gesto que repetimos, experimentado em proposta artística, transformaram qualitativamente a minha percepção. É um tipo de experiência que eu procuro proporcionar também ao espectador agenciando as imagens do meu alimento para exposição.

Daniel Spoeri³⁸, artista suíço, utiliza como principal tema a comida. Nos *Eat Art* [Fig. 73 e 74] ele se apropria de restos de comidas deixados na mesa do restaurante que ele trabalhava, fixando-os e os expondo na parede. Troca o plano de vista aérea, que comumente temos diante de um prato, por um plano horizontal. Assim ele desestabiliza o nosso olhar e causa uma estranheza. Daniel não usa fotografia para “congelar” o instante, ele utiliza os próprios objetos para isso. Daniel Spoeri evoca em suas obras um “acontecimento”.



[Fig. 73] **Daniel Spoeri**
Eaten partly by Visitors of the Biennale of Sydney, 1979
Eat Art - 100 x 220cm
Acervo Australian National Gallery



[Fig. 74] **Daniel Spoeri**
Eaten by Marcel Duchamp, 1964
Eat Art

De certa forma em minha regra *Refeição* eu aponto um acontecimento, mas pelo registro de um intervalo: “o intervalo consiste sempre em manter uma distância, um afastamento, uma diferença visual entre duas imagens, e em mostrar o tempo por esta diferença”. (AUMONT, 1995, p.240). Intervalo de uma refeição. A imagem como índice temporal [Fig. 75 e 76].



[Fig. 75] **Fernanda Bec**
24/MAI/2010 – 11:16
Da regra *Refeição*
Fotografia



[Fig. 76] **Fernanda Bec**
24/MAI/2010 – 11:25
Da regra *Refeição*
Fotografia

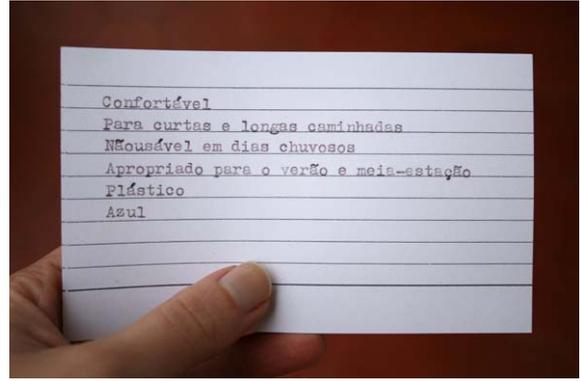
2.6 *Meus calçados*: foto-inventário

Calço um sapato. Sinto-os em contato com os meus pés. Visto a roupa que melhor vai com ele. Caminho. Procuo o chão que melhor nos recebe. Registro.

Assim fiz com todos os calçados que possuo. Produzi uma espécie de inventario do que conforta o meu caminhar, composto por fotografia [Fig 77] e texto [Fig 78]. O texto inscrevo em ficha pautada 3"x5"; a imagem é impressa em *posterboard*⁸⁹ no tamanho aproximado das fichas (12x8cm). A espacialização desta regra tomou a forma de sua operação: o dispositivo em que foram armazenados é um fichário de mesa. A imagem e o texto estão em suportes separados, portanto apresento duas formas de escrita que podem ser consultadas independentes. [Fig 79 e 80].



[Fig 77] **Fernanda Bec**
 Da regra *Inventário de meus calçados*
 Fotografia
 12 x 8cm



[Fig 77] **Fernanda Bec**
 Da regra *Inventário de meus calçados*
 Texto
 3" x 5"



[Fig 79] **Fernanda Bec**
 Da regra *Inventário de calçados*
 Fichário de mesa
 10 x 15 x 21cm



[Fig 80] **Fernanda Bec**
 Da regra *Inventário de calçados*
 Fichário de mesa
 10 x 15 x 21cm

O ângulo de tomada utilizado para fotografar os pés calçados não poderia ser outro: de cima para baixo, deixando em evidência a minha visão do meu pisar. Pés que habitam, pés que percorrem. Pés que caminham, que descansam, que descobrem. As palavras do texto que inscrevo à máquina foram pensadas a partir da minha experiência de uso do calçado.

Consultando a internet, descobro ao acaso um *work-in-progress* de Vera Chaves Barcellos, de 1970, intitulado *Meus pés*⁴⁰ [Fig. 81]. Quase pude enxergar os meus naquelas imagens. Eu sempre dou atenção ao chão que piso. Sinto em meu corpo as diferenças de superfície. Era isso que a imagem apontava e mostrava. Pés fotografados a partir da tomada do olhar, assim como eu também faço.



[Fig 81] **Vera Chaves Barcellos**
Meus pés
Work in progress
1970



[Fig. 82]
Vera Chaves Barcellos
Testartes VII
Proposta do Mês
Pinacoteca do Estado de São Paulo
1977

Barcellos, já citada anteriormente sobre o uso do arquivo, é uma importante referência também no que concerne ao uso da imagem e do texto. Associados, ora como aproximação e enunciado, ora como estranheza e antagonismo, a artista em seu processo cria instigantes jogos de percepção em suas obras. Cabe destacar *Testartes* (1974-1976) [Fig 82], onde o texto chama a participação do espectador num envolvimento reflexivo sobre a imagem. Através de perguntas ou revelando situações, Vera convida o espectador a “ver”, a “notar”, ou melhor, a “sentir” a imagem que o acompanha. Evoco aqui um exemplo do que nos propõe: “Há um pedaço de muro à sua frente. Tente sentir, como se o tocasse, as reentrâncias da pedra, a temperatura dos musgos, a textura do reboco descascado. Ou você se recusa a tocá-lo?” Vera propunha ao espectador a experiência da imagem.

Neste meu trabalho a partir da regra *Inventário de calçados*, o texto induz à procura da imagem correspondente através das sensações e características do seu uso descritas por mim. Como eles estão separados, de certa forma o espectador é colocado num jogo de percepção buscando ver onde se dá a relação imagem-texto. Ele pode escolher se quer jogar o jogo.

Nota-se que cada imagem deste inventário, além de mostrar os distintos calçados (o propósito da sua construção) demonstra também momentos, roupas, pisos e lugares distintos. Podemos, a partir disso, imaginar muitas situações, bem como a “personalidade” referente a este conjunto. Mesmo percebendo a ocorrência do mesmo pé nas imagens, podemos ser levados a pensar que são pessoas diferentes. Personagens?

Neste ponto volto a lembrar de um outro trabalho de Vera: *Per(so)nas* (1980-1982) no qual a artista fotografa a parte de trás das pernas e pés de mulheres desconhecidas na cidade. Produz espécies de “retratos”, onde, através deste pequeno recorte de corpo provoca ao espectador a construção da identidade destas mulheres: *personas* [Fig. 83 e 84].



[Fig 83] **Vera Chaves Barcellos**
Per(so)nas, 1980-1982
Fotografias



[Fig 84] **Vera Chaves Barcellos**
Exposição *Per(so)nas*, 1980-1982
Bienal de Havana, 1984

3. Considerações finais

Ao finalizar o presente estudo intitulado *Além da fotografia: anotações, relatos do cotidiano e formas de espacialização da imagem* reflito sobre o status deste texto. Considero-o uma espécie de diário, um registro do meu “estar aqui”, do meu estar presente no tempo e no meu cotidiano, mais ou menos como os postais de On Kawara onde nos afirma que ainda está vivo. Ao “colocar-me” o desafio de seguir determinadas regras de percepção para captura deste cotidiano, transformei de certa forma o meu ato em experiência, que, após passar para o plano da imagem resultou em formatos com os quais eu proponho partilhar meu processo com o espectador.

Notei ao longo desta etapa que o caráter **temporal** é importante no meu trabalho, não só por ter determinado espaços de tempo para cada ação que me dispus a seguir e elaborar, mas por tornar o tempo e duração visíveis, seja através da imagem, seja através da escrita, carimbo ou arranjo. A temporalidade é também estendida no momento da recepção: a ação do espectador que folheia as páginas, que descobre as figurinhas e escolhe seu destino, que partilha os intervalos de refeições, bem como a experiência de usar um calçado. Entendi que meus objetos não aludem simplesmente à idéia, mas, antes de tudo, exaltam o meu processo que leva à formação da idéia: a experiência vivida, a consciência de “estar no tempo”.

O trabalho aponta um olhar sobre as práticas processuais na arte, exploradas de forma intensiva desde os anos 1960 por diversos artistas, com novos procedimentos e gestos que até então não eram levados em conta, e que requerem um modo de abordagem tanto teórica quanto sobre as mudanças de formatos de recepção. Identifico que esta pesquisa de conclusão de curso está em processo e me desafiou a continuar investigando e aprofundando de forma mais contextual as práticas contemporâneas da arte. Pretendo continuar, focando nas possibilidades de “exposições portáteis” (termo usado por Regina Melim), bem como sobre os meios possíveis de desenvolver pequenas publicações. Percebo que esta seria uma etapa consequente do meu trabalho, que além da difusão, pode tornar mais viável financeiramente falando. Uma atenção maior às pesquisas de Regina se mostra necessária.

Também senti necessidade de aprofundar os assuntos e autores brevemente colocados nesta monografia, tanto os relacionados com as temporalidades da imagem quanto aos relacionados aos dispositivos. Pude contar com a contribuição de autores como Jacques Aumont, exemplar nestes assuntos, assim como Bergson e Dubois, a noção de

experiência e cotidiano (em Benjamin) onde pretendo aprofundar também com Michel de Certeau. Outra grande descoberta refere-se às potencialidades do espaço do livro como partilha de uma proposta artística e lugar para agenciamentos e construção de narrativas. Vejo que poderei na sequência estudar mais a fundo os feitos por Paulo Silveira e a analisar outros artistas que trabalham nestas expansões de formatos e temas da arte, bem como dar o devido relevo ao aporte trazido à fotografia pelas experiências da arte conceitual.

Sobre questões mais formais, saliento que eu gostaria de seguir experimentando mais os formatos menores, criando arranjos que se desdobrassem em grandes ocupações no espaço a partir de regras que, no seu ápice possa também tomar grandes ocupações de tempo e espaço (semelhante com a regra e espacialização *Monitoramento*).

Finalizo reconhecendo que estas proposições de trabalho e seus arranjos se configuraram para mim como reconhecimentos efetivos de novos territórios para a minha prática da arte, visto que, ainda seguirei explorando a cidade onde resido, desejando dar continuidade ao presente estudo. Assim, pretendo continuar indo ao encontro do hoje e experimentá-lo de outras maneiras através da construção de pequenas narrativas. O conjunto das regras espacializadas experimentadas aqui: livro, álbum e figurinhas, caixinha-bandeja, painel, fichas e arquivo de mesa, aparecem para mim como uma espécie de coleção. Mais do que isso, representam para mim *novos* e se configuram como *outros lugares*.

O lugar é aquilo que me pertence enquanto experiência.

Notas

¹ Pertencente aos princípios da arte concreta, esta vertente da fotografia primava pelo abstracionismo da imagem através de composições geométricas oriundas da arquitetura ou sobreposições de estruturas e suas sombras. A foto era pensada como construção e não como representação.

² Eduardo Vieira da Cunha (Porto Alegre, 1956), é mestre e doutor em Artes Plásticas (Brooklyn College, City University de Nova York e Universidade de Paris I – Panthéon /Sorbonne). Pesquisador, pintor e fotógrafo, também é professor da graduação e dos programas de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Eduardo Vieira da Cunha é membro da banca examinadora desta monografia.

³ Geraldo de Barros (SP, 1923 - 1998) foi um múltiplo e importante artista do modernismo brasileiro. Participou do Grupo XV, fundou o Grupo Ruptura (em conjunto a outros artistas), integrou o Foto Cine Clube, fundou a Galeria Rex juntamente com Nelson Leiner e Wesley Duke. Dedicou-se à pintura, à fotografia (foi o pioneiro do abstracionismo fotográfico no Brasil, se tornando o grande expoente da fotografia construtivista - concretista brasileira), dedicou-se ao desenho industrial e design de móveis (ajudou a fundar o projeto Unilabor, fundou a Hobjeto Indústria de Móveis junto com Aluísio Bioni), e também à publicidade criando comunicação visual, marcas e logotipos (fundou o primeiro atelier de grafismo no Brasil: Forminform).

⁴ Roland Barthes (Cherbourg, 1915 - Paris, 1980) foi filósofo, crítico literário, sociólogo e semiólogo francês, um dos primeiros teóricos que estudou os limites do estruturalismo. Além das críticas literárias, e pesquisas sobre semiótica, escreveu sobre música, artes, cinema, fotografia. Foi fundador da semiótica na França, foi também o maior representante do pós-estruturalismo francês e um dos “pais” da semiótica moderna.

⁵ Phillipe Dubbois (Bélgica, 1952) é um exemplar teórico francês que vêm aprofundando os estudos sobre a imagem, sobretudo pelo viés da estética e da semiótica. Possui formação em Letras e Comunicação (Cinema e Audiovisual). Philippe Dubois é hoje pesquisador e professor da Université Paris III, na Unidade de Formação e Pesquisa “Cinema e Audiovisual”. É um dos maiores pesquisadores do campo da imagem, particularmente no que concerne à reflexão sobre fotografia, cinema e vídeo, arte e tecnologia. É atuante em diversos países do mundo, onde participa com publicações em periódicos, palestras e curadoria de exposição (como a exposição ocorrida em 2003 no Banco do Brasil – RJ – *Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea*).

⁶ Henri Bergson (Paris, 1859 – 1941) foi um filósofo e diplomata francês. Lecionou em diversas localidades da França, seu último cargo foi o de professor de Filosofia no Collège de France. A sua pesquisa filosófica é uma afirmação da liberdade humana frente as vertentes científicas e filosóficas que querem reduzir a dimensão espiritual do homem a leis previsíveis e manipuláveis, análogas as leis naturais, biológicas e sociais. Seu pensamento está fundamentado na afirmação da possibilidade do real ser compreendido pelo homem através intuição da duração. Os conceitos de duração e intuição foram os que Bergson mais se dedicou, deixando este valioso legado para estudos atuais aplicáveis em diversas disciplinas, como cinema, literatura, bioética, etc.

⁷ André Rouillé é um grande pesquisador na área de fotografia e arte contemporânea. Professor na Universidade de Paris VIII (Unidade de Formação e de Pesquisa em Arte, Estética e Filosofia), publicou diversas obras a respeito da imagem fotográfica. Ele é também criador e editor do site <www.paris-art.com>, primeiro site em francês sobre arte contemporânea, fotografia, vídeo, design e dança. Participa, no Brasil e em diversos locais do mundo, em palestras, workshops e debates sobre o que cerca seu objeto de estudo. Foi redator-chefe da revista *La Recherche Photographique* (1982-1992) e curador de diversas exposições.

⁸ Jacques Aumont (Avignon, 1942) é um destacável teórico do cinema e escritor. Publica textos em revistas especializadas nesta área e dirige o Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa. Atualmente Leciona na Universidade de Paris 3 (Nova Sorbonne) e na EHESS (Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais).

⁹ Hélio Ferverza (Sant'ana do Livramento, 1963) é doutor em Artes pela Universidade de Paris I *Panthéon / Sorbonne*. Artista plástico, professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS desde 1994, e à partir de 1996, pesquisador do CNPq. Coordena o grupo de pesquisa *Veículos da Arte*. Vive e trabalha em Porto Alegre.

¹⁰ Ítalo Calvino (Cuba, 1923 – Itália, 1985) formou-se em Letras, participou da resistência ao fascismo durante a Segunda Guerra Mundial, foi membro do Partido Comunista. Foi notável sua obra literária, onde explorou com maestria a fábula e o fantástico.

¹¹ Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Portbou, 1940) foi filósofo, ensaísta, crítico literário e tradutor que muito contribuiu para diversos campos do conhecimento, sobretudo da filosofia, arte e literatura. Foi inspirado por autores marxistas, associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica. Teve inúmeros textos e livros publicados dos quais são utilizados como importante fonte de reflexões, debates e pesquisas até hoje.

¹² Cabe destacar que Walter Benjamin associa posteriormente suas constatações com a reprodução de obras de arte através do seu registro fotográfico que pode ser depois publicado em livro, e através da televisão e do cinema que reproduzem imagens das obras tornando-as cada vez menos originais, desta forma sendo impossível de vê-las verdadeiramente. É importante ressaltar que esta relação com a reprodução de obra de arte não abrange minha pesquisa (ou colocação).

¹³ On Kawara é um importante artista conceitual japonês, atuante desde os anos 60 que utiliza o registro do tempo como objeto do seu trabalho artístico. Emprega distintos suportes para representar o passar do tempo: jornais e datas pintadas por ele, números seqüenciais, mensagens de cartões postais registrando sua existência em um espaço de tempo (aliado ao carimbo de envio dos correios), etc.

¹⁴ Ver página 124 do catálogo *Every Day – Catalogue 11th Biennale of Sydney 1998* de Jonathan Watkins. [Tradução minha].

¹⁵ Mariane Rotter é artista gaúcha formada em Artes Visuais com habilitação em fotografia, licenciada em Educação Artística e mestre em Poéticas visuais, todas pelo Instituto de Artes da UFRGS. A principal investigação de seu trabalho em fotografia é a imagem do cotidiano a partir dos parâmetros que usa na captação: sua baixa estatura. Atua como artista e é professora na grande Porto Alegre.

¹⁶ Um fato importante da minha trajetória é o de integrar o grupo n.a.i.p.e (núcleo de arte, intervenção e performance formado entre colegas do Instituto de Artes da UFRGS, em 2008), onde pesquisamos e experimentamos ações no espaço público e institucional. Isso abriu para mim outra possibilidade de linguagem, que também venho desenvolvendo individualmente: a performance.

¹⁷ Georges Perec (1936 – 1982) foi um importante ensaísta e romancista francês. Através de jogos de palavras, detalhamentos minuciosos e reflexões sobre a categorização, ele traz para escrita uma potencialidade narrativa singular se utilizando de objetos e situações comuns da vida cotidiana.

¹⁸ Capítulo do livro *Espèces d'espaces*, traduzido por Mariana Silva da Silva.

¹⁹ Mariana Silva da Silva (Porto Alegre, 1978) mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, trabalha como artista e pesquisadora, atuando principalmente nos seguintes temas: processos e conceitos da arte contemporânea, imagem fotográfica, gestos do contato. É professora de Arte da Universidade de Caxias do Sul, RS.

²⁰ Sobre a relação da fotografia morte que se aproxima ver texto *O luto recuperado em imagem* (trad. Eduardo Vieira da Cunha) publicado no livro *Le Mystère de la Chambre Claire* de Serge Tisseron psiquiatra, psicanalista e doutor em psicologia.

²¹ *Autoimagem* é um trabalho em performance e utilizo a fotografia (meu autorretrato) como material do ato. A breve análise feita da relação do tempo e da fotografia, não considerou a imagem do registro desta ação, embora pudessemos considerar, visto que o seu propósito de registrar, torna "permanente" um gesto "passageiro".

²² Jeanne Marie Gagnebin é doutora e pós-doutora em filosofia. Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Livre-docente da Universidade Estadual de Campinas.

²³ Maria Ivone dos Santos (Vacaria, 1958) é mestre e doutora em arte pela Université Paris 1, Panthéon/Sorbonne. Atualmente é professor adjunto 2, do DAV e PPGAV, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Escultura, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, corpo, paisagem e memória, ações públicas na arte contemporânea e publicações de artista. Coordena com Helio Ferverza o grupo de pesquisa Veículos da Arte, UFRGS/CNPq. Maria Ivone dos Santos é orientadora desta monografia.

²⁴ Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) é artista multimídia que explora a fotografia e os meios de reprodução da imagem desde os anos 70. Participou do grupo Nervo Óptico (1976-1978), fundando em conjunto

a outros artistas o Espaço N.O. (1979-1982). Fundou em 2004 a Fundação Vera Chaves Barcellos, uma importante instituição cultural que difunde a arte contemporânea.

²⁵ Gerhard Richter (Dresden, 1932) artista alemão que sofreu muitas contradições em sua vida familiar. Parte era aderente ao nazismo, outra sofria seu terrorismo. Provavelmente isso explique a escolha indistinta de temas sem posição ideológica a nenhum deles.

²⁶ Patrícia Franca é mestre e doutora em Artes pela Universidade de Paris I – *Panthéon/Sorbonne*, artista plástica, pesquisadora e professora na Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais.

²⁷ Ver <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/pesquisa_02.html>

²⁸ Ver WANG, 1995, 13min 00seg – 13min 12seg

²⁹ Annateresa Fabris, graduada em História, mestre e doutora em Artes Pela Universidade de São Paulo, atua como professora titular da graduação e pós-graduação da mesma instituição. É também pesquisadora do CNPQ. Tem experiência na área de Artes com ênfase em Teoria e História da Arte contemporânea.

³⁰ Paulo Silveira é pesquisador do Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UFRGS e integrante do Grupo de Pesquisa *Veículos da Arte*. O principal foco de suas pesquisas gira em torno do livro de artista e publicação.

³¹ Livro fruto do Projeto Ciranda. SILVEIRA, Paulo (org.). **Ciranda**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

³² Virgínia Gil Araújo possui graduação e mestrado em História pelo pela PUC/RS, é doutora em História da Arte pela ECA/USP. Atualmente é professora da Graduação em Design Gráfico da ESPM/SP e pesquisadora dos temas Intervenção urbana e Arte fotográfica junto à FAAP.

³³ Márcia Regina de Souza é mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina e atua como artista

³⁴ Regina Melim, mestre e doutora em comunicação e semiótica pela PUC de São Paulo, é docente no Departamento de Artes da, onde também coordena o grupo de pesquisa *Processos Artísticos Contemporâneos*.

³⁵ Fernanda Gassen e Michel Zóximo são artistas visuais que pesquisam e exploram as possibilidades da publicação como trabalho artístico e museu portátil.

³⁶ Rochele Costi (Caxias do Sul, 1961) é fotógrafa e artista multimídia. Sua formação acadêmica se deu em Comunicação Social na PUC/RS. Podemos perceber a ligação com questões sociais através das temáticas que Rochele aborda em seus trabalhos artísticos.

³⁷ As imagens das toalhas de mesa de Rochelle Costi, cuja série se intitula *Certos hábitos*, são montagens de fotografias de alimentos velhos que a artista captura. Notamos também um trabalho de design de superfície quando ela compõe uma estampa a partir dos motivos imagéticos.

³⁸ Daniel Spoeri (Romênia, 1930) é escritor e artista. Estudou dança clássica na década de 50, conheceu os artistas surrealistas, mais tarde participou do grupo Fluxus. Em 1959 fundou a Editions MAT. Foi um dos criadores do manifesto do Novo Realismo, *Eat Art* e *Snare-pictures* são obras destacáveis do artista.

³⁹ *Posterboard* é um tipo de display, de chapa rígida usado para impressão de pôsteres de qualidade. O que utilizei possui gramatura de 890gr e foi impresso pela *Sul Fotos Lab Pro*.

⁴⁰ *Meus pés* participou da exposição *Imagens e migração* dedicada ao trabalho da artista. Ocorreu no MASP, em São Paulo em setembro e outubro de 2009

Referências Bibliográficas

Livros

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

_____. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1985. p. 219-240.

CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo. In: CALVINO, Ítalo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 51-64.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1998.

FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos *registros* da arte. In: COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009. p. 43-64.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 69-79.

MISSELBECK, Reinhold. **Geraldo de Barros** – Fotoformas. Munique: Prestel Verlag, 1999.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Éditions Galilée, 1974

RICHTER, Gerhard. Notas, 1964 – 1965. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.) **Escritos de artistas** – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 113-119.

ROUILLÉ, André. **A fotografia** – Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura / Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. p. 13-32.

TISSERON, Serge. O luto e o objeto recuperado em imagem. In: TISSERON, Serge. **Le Mystère de la Chambre Claire**. Paris: Archimbaud, 200, p. 67-69. (Capítulo traduzido por Eduardo Vieira da Cunha)

Catálogos

WATKINS, Jonathan. *Every Day – Catalogue 11th Biennale of Sydney 1998*. Sydney: Biennale of Sydney Ltda, 1998.

Revistas

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p.19-32, jan./jun. 2008.

Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1494/2749>>

Acesso em: 21 de junho de 2010.

MELIN, Regina. Outros espaços expositivos. **DaPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em:

<www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Regina%20Melim.pdf>

Acesso em: 19 de junho de 2010.

SANTOS, Maria Ivone dos. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória. **Crítica Cultural**, Santa Catarina, v.4, n. 2, p. 163-176, jul./dez. 2009. Disponível em:

<<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040210.pdf>>

Acesso em: 13 de abril de 2010.

SANTOS, Maria Ivone dos. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. **Revista PALÍNDROMO 2**, Santa Catarina, n.2, p. 114-146, ago 2009. Disponível em:

<http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_santos.pdf>

Acesso em: 13 de abril de 2010.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. A fotografia e o livro como lugares para a ação: projeto espaços. **Crítica Cultural**, Santa Catarina, v.4, n. 2, p. 291-299, jul./dez. 2009. Disponível em:

<<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040222.pdf>>

Acesso em: 09 de maio de 2010.

Dissertações e Teses

ROTTER, Mariane. **Meu ponto de vista: o cotidiano e os lugares da imagem**. 2008. 178f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13877/000657498.pdf?sequence=1>>

Acesso em: 07 de novembro de 2009

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. 321f. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais,

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12111/000623021.pdf?sequence=1>>
Acesso em: 17 de março de 2010

Sites

<<http://www.artnet.com/artist/2179/bernd-and-hilla-becher.html>>
<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1263>>
<http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=37>
<http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/articles/kawara.html>
<<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/>>
<<http://www.edruscha.com/>>
<<http://www.fvcb.com/>>
<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/entidades_03/macba/herbert/index.htm>
<<http://www.gerhard-richter.com/>>
<<http://www.marianerotter.net/>>
<<http://marianasilvadasilva.blogspot.com/>>
<<http://www.verachaves.com/>>
<<http://www.youtube.com/watch?v=qFJRqcTfQz4>>

Filmes

SMOKE (Trad. Port. Cortina de fumaça). Dir. Wayne Wang. Escr. Paul Auster. Miramax Films. 1995. Arquivo AVI, 112min, cor. Leg. Port