

Fotografias em Processos Artísticos de Deriva: as imagens de percurso de Vera Chaves Barcellos

Lúcia Marques Xavier

**Dissertação
de Mestrado em História da Arte**

(Agosto, 2022)

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação do Dr. Bruno Marques.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Dr. Bruno Marques, por sua disponibilidade, atenção e paciência. Sou grata imensamente à artista Vera Chaves Barcellos por conceder suas palavras e por suas obras que reverberam tanto. Um grande obrigada à equipe da Fundação pela generosidade em compartilhar informações e documentos.

Agradeço àqueles que permaneceram quando o tempo fechou. Aos amigos e amigas que fiz em Lisboa e Covilhã, com quem compartilhei essa jornada em Portugal. Aos meus companheiros de Porto Alegre que sempre me alegram e fazem a cidade ser meu porto seguro. Ao meu (quase) irmão Miguel Soll, parceiro de todas empreitadas, de viagens reais e imaginadas. À minha família, em especial às quatro irmãs Charão que, cada uma de sua maneira, proporcionaram-me suporte. Agradeço ao meu grande amigo, Lucas Campacci, que viveu comigo todo esse longo processo de escrita, mudanças, de erros e acertos.

Resumo

A presente investigação, intitulada *Fotografias em Processos Artísticos de Deriva: as imagens de percurso de Vera Chaves Barcellos* busca compreender como são criadas narrativas visuais que têm como linguagem a fotografia e como processo o caminhar. São trazidas questões sobre o ato caminhante, corriqueiro e cotidiano, e como ele pode ser imbuído de significados. Fala-se da fotografia e como, a partir da década de 1960, ela começa a ser trabalhada por artistas, sendo uma aliada para ações de derivas. Traz-se a temática da arte conceitual e conceitualista, e das práticas em comum que se estabelecem em um espectro mundial nas décadas de 1960 e 1970, afinando-se esse estudo na produção brasileira e mais especificamente do sul do país. O estudo de caso foca-se em três obras da artista brasileira Vera Chaves Barcellos: (1938), *Memória de Barcelona* (1977), *Memórias de Cotignac* (1978) e *Memórias* (1978), séries fotográficas em que o processo de obtenção se dá a partir de deambulações, questionando-se como se dá a construção desses trabalhos.

Abstract

The present investigation, entitled *Photographs in Artistic Processes of Drift: the images of Vera Chaves Barcellos' journey*, seeks to understand how visual narratives based on photography and walking are created. Questions are raised about the act of strolling – an everyday and common practice – and how it can be imbued with meanings. The study brings photography and how, from the 1960s onwards, it began to be worked by artists, being an ally for drift actions. It presents the theme of conceptual and conceptualist art, and the common practices that are established in a worldwide spectrum in the 1960s and 1970s, funneling this study in Brazilian production and more specifically in the south of the country. The case study focuses on three works by the Brazilian artist Vera Chaves Barcellos: (1938), *Memória de Barcelona* (1977), *Memórias de Cotignac* (1978) and *Memórias* (1978), photographic series in which the obtaining process is based on wanderings, questioning how the construction of these works takes place

Índice

Introdução	9
Capítulo 1 – Noções do caminhar como prática artística	
1.1. Práticas cotidianas: o caminhar.....	15
1.2. Caminhar: um ato pensado.....	23
1.3. Novas derivas e o uso da fotografia.....	34
Capítulo 2 – Conceitualismos	
2.1. Táticas Conceitualistas.....	57
2.2. Conceitualismos no Brasil.....	71
2.3. Experimentalismos regionais: O Nervo Óptico (1976-1978).....	88
Capítulo 3 – Estudo de caso	
3.1. Vera Chaves Barcellos e a fotografia.....	97
3.2. Memórias	
3.2.1. Memória de Barcelona (1977).....	110
3.2.2. Memórias de Cotignac (1978).....	127
3.2.3. Memórias (1978).....	134
3.3. Memória à deriva.....	144
Considerações Finais	147
Referências	152
Anexos	157

Lista de imagens

Fig. 1 – Gustave Caillebotte, <i>Le Pont d'Europe</i> , c. 1976.....	23
Fig. 2 – Tristan Tzara, <i>Excursions & visites Dada</i> , 1921.....	24
Fig. 3 – Anônimo, Fotografia da manifestação Dadá, 1921	25
Fig. 4 – Guy Debord, <i>Guide Psicogéographique de Paris</i> , 1957.....	30
Fig. 5 – Guy Debord, <i>The Naked City</i> , 1957.....	31
Fig. 6 – Ed Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1963.....	39
Fig. 7 – Ed Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1963.....	39
Fig. 8 – Richard Long, <i>A Line Made by Walking</i> , 1967.....	41
Fig. 9 – Hamish Fulton, <i>A Condor</i> , 1972.....	43
Fig. 10 – Hamish Fulton, <i>France in the horizon</i> , 1975.....	44
Fig. 11 – Hamish Fulton, <i>Northern France, Southern England</i> , 1977	44
Fig. 12 – Sophie Calle, <i>Suite Vénitienne</i> , 1980.....	47
Fig. 13 – Vito Acconci, <i>Following Piece</i> , 1969.....	49
Fig. 14 – Vito Acconci, <i>Following Piece</i> , 1969.....	50
Fig. 15 – 3Nós3, <i>Ensacamento</i> , 1979.....	51
Fig. 16 – Matéria de jornal sobre <i>Ensacamento</i> , 1979.....	53
Fig. 17 – Adrian Piper, <i>The Mythic Being, Butterfly Chair</i> , 1974.....	60
Fig. 18 – Adrian Piper, <i>I am the Locus (#1)</i> , 1975.....	61
Fig. 19 – Robert Smithson, <i>The monuments of Passaic</i> , 1967.....	63
Fig. 20 – Paulo Bruscky, <i>Arte Correio</i> , 1985.....	67
Fig. 21 – Nildo da Mangureira vestindo P15 (Parangolés).....	72
Fig. 22 – Lygia Clark, <i>Caminhando</i> , 1963.....	73
Fig. 23 – Antonio Manuel, <i>De 0 a 24 horas</i> , 1973.....	79
Fig. 24 – Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos 1. Projeto Coca-Cola</i> , 1970...	82
Fig. 25 – Artur Barrio, <i>Trouxa ensanguentada</i> , 1970.....	84
Fig. 26 e 27 – Artur Barrio, <i>Situação T/T1</i> , 1970.....	85
Fig. 28 – Nervo Óptico, 1977.....	89
Fig. 29 – Cartazete n. 8 Nervo Óptico, 1977.....	92
Fig. 30 – Cartazes Nervo Óptico, 1977-1978.....	93
Fig. 31 – Vera Chaves Barcellos, <i>Tríptico para Permutações</i> , 1967.....	97
Fig. 32 – Vera Chaves Barcellos, <i>Ciclo</i> , 1974.....	99
Fig. 33 – Vera Chaves Barcellos, <i>Testarte VII</i> , 1976.....	101
Fig. 34 – Respostas a obra <i>Testarte</i>	102
Fig. 35 – Vera Chaves Barcellos, <i>Manequins de Düsseldorf</i> , 1978.....	104
Fig. 36 – Vera Chaves Barcellos, <i>Per(so)nas</i> , 1980-82.....	105
Fig. 37 – Vera Chaves Barcellos, <i>Meus pés</i> , c. 1970.....	106
Fig. 38 – Vera Chaves Barcellos, <i>Meus pés</i> , c. 2000.....	107
Fig. 39 e 40 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	110
Fig. 41 e 42 – Vera Chaves Barcellos, Slides da série <i>Memórias de Barcelona</i>	111
Fig. 43 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	112
Fig. 44 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	113
Fig. 45 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	115
Fig. 46 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	116
Fig. 47 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	117
Fig. 48 – Vera Chaves Barcellos, Fotografias da série <i>Memórias de Barcelona</i>	118

Fig. 49 – Claudio Goulart, <i>O.A.N.I.</i> , 1979.....	121
Fig. 50 – Vera Chaves Barcellos, <i>Memórias de Cotignac</i> , 1978.....	127
Fig. 51 – Vera Chaves Barcellos, fotografia da série <i>Memórias de Cotignac</i>	128
Fig. 52 e 53 - Vera Chaves Barcellos, fotografia da série <i>Memórias de Cotignac</i>	129
Fig. 54 – Vera Chaves Barcellos, <i>Memórias</i> , 1978.....	133
Fig. 55, 56 e 57 – Vera Chaves Barcellos, fotografias da série <i>Memórias</i> , 1978.....	135
Fig. 58 – Vera Chaves Barcellos, <i>Mãos na Praia</i> , 1986.....	137
Fig. 59 e 60 – Vera Chaves Barcellos, <i>Memórias de um Rio</i> , 1980.....	138
Fig. 61 e 62 – Vera Chaves Barcellos, <i>Atenção. Projeto seletivo de perceber</i> , 1980-2007...	139
Fig. 63 – Carlos Tenius, <i>Monumento a Castello Branco</i> , 1979.....	140

Introdução

Caminhar não é só um ato de deslocamento, mas também de criação. Os lugares, quando habitados e percorridos, tornam-se espaços cheios de significado. A maneira com que estes lugares se tornam espaços é diversa, e muitas vezes podem nem ser explicitados. Mas quando o são, podem tomar uma forma artística. Algo que sempre me intrigou é como o momento pode ser condensado em uma imagem rápida, que ao mesmo tempo que é relativamente independente daquele que a vê, depende diretamente do ato de captura do observador. A fotografia é uma aliada do caminhante, por sua rapidez e sua discrição, por sua interdependência entre o visível e o invisível – não vemos o fotógrafo, mas o percebemos naquilo que ele fotografa. Este é o mote principal de minha pesquisa, *Fotografias em Processos Artísticos de Deriva*: as imagens de percurso de Vera Chaves Barcellos, como se criam narrativas de caminhadas a partir da linguagem fotográfica. Como se comunica a alguém os espaços que percorremos e criamos em nós por meio de imagens.

Ao mesmo tempo que este é um estudo inédito, de certo modo ele dá continuidade a uma pesquisa que me intrigou muito, que se encerrou em 2016 com a entrega do trabalho de conclusão de curso de meu bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que intitulei *Mistos, meios e múltiplos na fotografia: o Nervo Óptico em um estudo em aberto*. Este estudo tratou do grupo porto-alegrense Nervo Óptico (1976-1978), pioneiros no uso da fotografia na arte visual no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Dentre os membros, estava Vera Chaves Barcellos (1938) com sua série fotográfica *Memória de Barcelona* (1977), que retrata os muros pichados da cidade catalã, recém liberta do regime autoritário de Francisco Franco (1892-1975).

Esta série fotográfica levou-me ao estudo de mais duas, unidas tanto pelo uso da fotografia de maneira documental, quanto pelo seu nome: todas levam a palavra “memória” em seu título, *Memória de Barcelona* (1977), *Memórias de Cotignac* (1978) e *Memórias* (1978). Contudo, essas memórias têm diferenças geográficas bem acentuadas, são de cidades diferentes: Barcelona, na Espanha; Cotignac, no interior da França; e Atlântida, no litoral do sul do Brasil. Outro fator também as une, e que constitui o motor da atual pesquisa: o caminhar como um ato artístico e como a fotografia pode ser uma linguagem aliada à prática deambulatória.

Esta é uma temática que sempre me atraiu, principalmente após a leitura de três livros que foram norteadores para este trabalho: *Novas Derivas*, de Jacopo Crivelli Visconti (2014); *Walkscapes: o caminhar como prática artística*, de Francesco Careri (2016); e *Wanderlust: a history of walking* (2014), de Rebecca Solnit. Com essas leituras iniciais, começou a primeira parte do projeto de pesquisa, a revisão bibliográfica, que se dividiu em três eixos principais: o caminhar como processo artístico, a fotografia na arte contemporânea e a arte conceitual e conceitualista. Baseando-se nesses três caminhos de revisão bibliográfica, desenharam-se o primeiro e segundo capítulos.

Partiu-se de um problema principal que ordenou a pesquisa, e que continuamente surge quando se trazem exemplos dos artistas que utilizam a fotografia como aliada ao seu caminhar: como são criadas narrativas de processos de deriva a partir de imagens fotográficas?

Os objetivos gerais consideram os termos chave: memória, esquecimento, documentação, fragmento e discurso – e busca-se perceber questões da teoria da fotografia, arte contemporânea e de estudos do espaço a partir da ótica de novas derivas, contidas no livro de Visconti (2014), anteriormente citado.

O trabalho foi produzido a partir de três objetivos específicos. O primeiro consistiu no estudo de caso das três séries de Vera Chaves Barcellos, situando essas obras dentro de uma produção de arte contemporânea mundial; o segundo foi realizar um levantamento de artistas que utilizam a fotografia como linguagem artística, com ela aplicada à documentação de processos de caminhadas e ações nas ruas, agrupadas com o nome de “novas derivas”. O terceiro, realizado no fim do trabalho, trata de perceber as reverberações das produções dos anos 1960 e 1970 em propostas artísticas contemporâneas a nós. Havia também no projeto um quarto objetivo, buscar instituições internacionais que abrigam um acervo de arte contemporânea produzida entre as décadas de 1960 e início de 1980 com ênfase na fotografia, realizando visitas em Portugal, Espanha e Brasil. Como, infelizmente, muitos planos foram frustrados pela pandemia de COVID-19, esse trabalho de campo pôde ser realizado somente em Porto Alegre no final de 2021, quando as vacinas já estavam em sua segunda dose. Nesta ocasião, foi possível visitar a Fundação Vera Chaves Barcellos – momento em que pude entrevistar a artista, o que constituiu parte de minha metodologia de trabalho, junto com o levantamento de várias entrevistas realizadas com Barcellos nos últimos vinte anos.

Unindo-se o conteúdo da pesquisa e as principais leituras da revisão bibliográfica, resumo assim os três capítulos que constituem o presente trabalho: o primeiro capítulo dá

atenção primeiramente ao caminhar como uma atividade inerente à vida, trazendo à tona estudos de Michel de Certeau (1990) sobre esse ato, que tanto se dá individualmente, quanto em grupo, relacionando-o também com a formação urbana. Põe-se em evidência como esse gesto fundamental pode ser um ato criador urbano na medida em que ele constantemente interrompe à ordem de uma cidade, em atitudes microbianas dos cidadãos.

Logo em seguida, trago três exemplos como a deambulação se torna um caso de estudo e prática artística, baseando-me na imagem do *flâneur*, consolidada pelo poeta Charles Baudelaire (1821-1867) e estudada por Walter Benjamin (1985; 2019). Depois comento sobre o movimento Dadá e Surrealista, que baseiam atividades artísticas no ato de andar. Por fim, ressalto como o deambular é trabalhado pelos situacionistas, que dão o nome de deriva para as práticas transgressoras da solidificação e da espetacularização social. Para aporte desta parte da investigação, baseio-me principalmente em Francesco Careri (2016), que apresenta um estudo sobre o caminhar como prática artística, abarcando práticas que não necessariamente enquadram-se nas artes visuais como disciplina.

Na última parte desse capítulo, escrevo sobre as novas derivas, termo trazido por Jacopo Visconti. Trato como o caminhar é posto em xeque na arte contemporânea e como ele se relaciona diretamente com a fotografia, exemplificando com artistas que exploram esses dois processos. É a partir desses exemplos que são pensadas as questões teóricas da arte contemporânea e da fotografia, com Andre Rouillé (2009), David Company (2014) e Juliana Gisi (2015) como as leituras que embasaram a parte do estudo fotográfico.

O segundo capítulo inicia com uma indagação sobre a terminologia de arte conceitual e arte conceitualista. Essa divisão se estabelece influenciada pela localização geográfica e pela situação sociopolítica. Porém, a partir das práticas artísticas podem se diferenciar ou aproximar-se. Realiza-se, então, um afunilamento dessas práticas conceituais, iniciando em um âmbito global, latino-americano, brasileiro e, por último, rio-grandense, aproximando-se assim do estudo de caso. É relevante para a primeira parte do capítulo como os próprios artistas começam a escrever sobre arte e como esse fenômeno é comum para as práticas conceituais e conceitualistas. Auxiliaram-me neste estudo Paul Wood (2002), Alexander Alberro (1999), Cristina Freire (2009) e Artur Freitas (2013), além dos textos específicos de três artistas, Joseph Kosuth (1945), Ian Burn (1939-1993) e Luis Camnitzer (1937). É com Camnitzer e Ian Burn que se percebe que não há uma estética conceitualista, mas práticas em comum que unem os artistas mundialmente.

Na segunda parte do capítulo, foco-me no Brasil e como as práticas conceitualistas deram-se na década de 1960 e 1970, muito apoiadas em novas maneiras de se trabalhar com a arte em instituições, a partir de leituras de Cristina Freire (1999; 2016), Luise Malmaceda (2018), Ana Maria Maia (2015) e Daria Jaremtchuk (2013). Percebe-se a atuação diferenciada do MAM do Rio de Janeiro e do MAC USP de São Paulo, coordenadas respectivamente por Frederico Morais (1936) e Walter Zanini (1925-2013).

Lygia Clark (1920-1988) e Helio Oiticica (1937-1980) são os primeiros artistas que trago, pois são uma forte estrutura para as novas práticas artísticas. Em seguida, comento sobre as obras de Artur Barrio (1945), Cildo Meireles (1948) e Antonio Manuel (1947) da década de 1970, uma geração de artistas que segue por caminhos de confronto ao status quo da sociedade brasileira sob o regime militar. Artur Freitas (2013) denomina essas práticas conceitualistas dos três artistas como arte de guerrilha, em que o artista precisa criar estratégias para a produção e difusão de arte, extrapolando instituições oficiais. Essas obras também vão ao encontro das novas derivas na medida em que sugerem movimentações em um sentido mais abrangente do que somente o caminhar do artista.

Concluo o segundo capítulo com uma leitura sobre as práticas artísticas no fim da década de 1970 no Rio Grande do Sul. Trago como representante desses novos processos, fundamentalmente relacionados com a fotografia, o grupo Nervo Óptico, iniciado em 1976 e concluído apenas dois anos depois. De grande importância para a arte contemporânea local, o estudo acerca do grupo inicia com Ana Albani de Carvalho (1994; 2004), fundamental referência para esse assunto. Leu-se também Felipe Caldas (2011), Ana Amélia Bulhões (2009) e outras bibliografias especializadas na arte do Rio Grande do Sul, além de se trabalhar com fontes primárias, como entrevista com os artistas, realizadas entre 2015 e 2016 e consulta de documentos pertencentes ao grupo.

Já o terceiro capítulo é o estudo de caso de três séries fotográficas de Vera Chaves Barcellos, artista brasileira do Rio Grande do Sul que participou do Nervo Óptico,¹ mas já contava com uma produção experimental e baseada na fotografia anterior ao grupo, com uma carreira artística já estruturada.

Na década de 1970, Barcellos produziu o que chamou de “documentos dos anos 70”, onde registra diversos objetos, grafismos e fatos percebidos durante caminhadas. Artista de

¹ O grupo foi composto por Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1948), Clóvis Dariano (1950), Mara Alves (1950), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos.

prolixa produção desde os anos 1960, é atuante em um âmbito nacional e internacional, sendo responsável por uma fundação privada e sem fins lucrativos que leva seu nome (Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB), onde abriga um acervo artístico com diversos nomes da arte contemporânea e um arquivo documental extenso.

Nesta parte da investigação, volto-me a esta produção inicial de Vera Chaves Barcellos que, a partir de 1972, começa a incorporar a fotografia em seus trabalhos. A questão fotográfica, documental, de acúmulo de imagens semelhantes e organização destas em séries é muito presente nos trabalhos desta época inicial de sua produção e permanece até hoje. Este aspecto é definidor na escolha por estas obras, que marcam o início de uma longa jornada de pesquisa e produção da artista. A principal referência sobre Barcellos está no livro de Soulages (2009), além de diversos catálogos com a obra da artista.

Para exemplificar este fato, trago o estudo das obras *Memória de Barcelona*, *Memórias de Cotignac* e *Memórias*, realizadas entre 1977 e 1978, em que é utilizada a fotografia em uma maneira documental e seriada. Todas trazem os caminhos percorridos por Vera Chaves Barcellos, ora voltadas para a frente, retratando os muros de cidades, ora voltadas para baixo, trazendo a interferência humana no solo.

Como refere Certeau (1990, p. 282), carregamos conosco uma árvore de gestos por todos os lugares. Com isso quer dizer que temos um repertório afetivo² que altera nossa percepção de mundo – e essa percepção em si altera o que está ao nosso redor. Com isto em mente, levei comigo na bagagem uma inquietação que me acompanhou pelas ruas de Lisboa, que se fez presente em meus estudos no mestrado em Portugal e que faz parte de meus afetos. Trabalho nessa investigação com uma artista minha conterrânea, mas precisei me afastar de Porto Alegre para me aproximar da temática principal de minha pesquisa.

Penso que “todo o relato é um relato de viagem” (*ibid.*, p. 200), que são “histórias de caminhadas e gestas [que] são marcadas pela “citação” dos lugares que daí resultam ou que as autorizam” (*ibid.*, p. 205). Nas fotografias trabalhadas observamos exatamente isso. São relatos incompletos de viagens, que citam os lugares de maneira visual e seriada. Isso nos dá uma narrativa que podemos perceber, mas também inferir sobre suas lacunas. Imaginamos assim as caminhadas que Vera Chaves Barcellos precisou realizar para obter as imagens.

Nunca se pode narrar perfeitamente uma experiência física, só se dão pistas de como elas se deram. É a partir desses rastros imagéticos – que retratam outros rastros – que se dá a

² Nesse termo incluo as nossas referências sociais, éticas, étnicas, políticas, estéticas e sensíveis.

investigação, aceitando que sempre que relatamos (e investigamos) algo haverá lacunas, e essas abrem espaço para a imaginação.

1 – Capítulo 1: Noções do caminhar como prática artística

1.1. Práticas cotidianas: o caminhar

*Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio.*³

O ato de caminhar pode ser reduzido a uma ação que supre a necessidade de sair de um lugar para chegar a outro. Este é o entendimento básico sobre esta forma tão prosaica e usual de movimentação. Porém, esta ação banal carrega diversos sentidos, pode ter vários intuitos e ser o ato de base para situações que extrapolam o sentido individual do deslocamento. Mesmo quando mantém um sentido prático e individual, ainda assim comporta uma forte carga social permeada por diversos fatores que a condicionam, também sendo este ato um fator condicionante do mundo sobre o qual caminhamos. O andar, tal como diversas outras práticas corriqueiras e universais, pode estar associado a significados particulares, com intuitos que vão do religioso ao artístico, do ato revolucionário e engajado ao filosófico. E, assim como o próprio caminhar permite um deslocamento entre lugares e espaços, seu estudo também perpassa por diversos territórios, desde a antropologia, arquitetura, história, literatura, artes visuais, geografia, anatomia e literatura, mas não fixando-se em algum específico (Solnit, 2014, p. 3).

Em *Wanderlust: a history of walking*, Rebecca Solnit destaca Jean-Jacques Rousseau como um dos primeiros autores que, no século XVIII, mais contribuíram para uma produção intelectual e literária que correlaciona a prática deambulatória com o pensamento filosófico, no sentido em que o caminhar pode funcionar como um emblema do *homem simples* que, por se apartar da sociedade num momento de reclusão ambulante, exerce um ato de resistência social (*ibid.*, p. 17).

O caminhante solitário encontra-se no mundo, mas fora dele, com o desprendimento do viajante e não com os laços do trabalhador, do morador ou do membro de um grupo. Caminhar parece ter-se tornado no modo de existência escolhido por Rousseau, porque numa caminhada ele é capaz de viver mergulhado em pensamentos e devaneios, ser autossuficiente e, assim, sobreviver ao mundo que ele sente que o traiu (...).⁴

³ Certeau, 1998 p. 183

⁴ *A solitary walker is in the world, but apart from it, with the detachment of the traveler rather than the ties of the worker, the dweller, the member of a group. Walking seems to have become Rousseau's chosen mode of being*

Esta figura do caminhante solitário na natureza, que se perde em seus próprios pensamentos, é recorrente. Esta figura até hoje simboliza a resistência ao excesso de informações da urbanidade. Em Rousseau percebe-se uma aliança entre a caminhada e o ato do pensar.

(...) não vi maneira mais simples e mais segura de executar tal empreendimento que manter um registro fiel de meus passeios solitários e dos devaneios que os preenchem, quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas ideias seguem sua inclinação sem resistência nem constrangimento. Essas horas de solidão e meditação são as únicas do dia em que sou plenamente eu mesmo (...) e que posso verdadeiramente dizer que sou o que a natureza quis. (Rousseau apud Benjamin, 2019, p. 755).

Além do ato solitário, existem os movimentos em grupo. Tanto nas peregrinações e procissões religiosas como em passeatas de cunho político e social, é a partir da movimentação em conjunto que o andar é performado para um objetivo ser atingido, mesmo quando esse objetivo é o processo da caminhada em si. Ainda hoje, percorrem-se rotas milenares, onde a exigência dos corpos é o meio através do qual se encontra aquilo que os peregrinos desejam – seja o cumprimento de uma promessa ou um desejo de iluminação espiritual, onde a jornada é tão importante quanto o ponto de chegada. Em casos de procissões religiosas, deslocam-se corpos junto a figuras simbólicas em datas específicas relembrando, comemorando e mantendo uma tradição. No caso de passeatas e protestos, encontramos no meio de outros corpos que andam, exigindo a mesma coisa, demonstrando sua existência e validade de reivindicações a partir da presença física. O corpo em movimento é uma maneira universal de demonstração de convicções culturais e políticas, sendo o caminhar um ato discursivo no qual as distinções entre palavras, representações e atos se dissolvem (*ibid.*, p. 217).

Grandes massas caminhantes também podem agir sem um propósito comum. Porém permanecerem no mesmo local, com objetivos semelhantes, mas individualizados. Observa-se uma grande quantidade de corpos em movimento em centros urbanos. Encontros e desencontros diários nas mesmas ruas em regiões centrais. Alguns seguem para o trabalho, outros buscam por alguma prestação de serviço, poucos caminham na hora de ponta pelo prazer de caminhar, mas também não se exclui esta modalidade de ação. A cidade, como conceito global, é um ponto de interesse para se tratar do caminhar justamente por reunir um grande número de

because within a walk he is able to live in thought and reverie, to be self-sufficient, and thus to survive the world he feels has betrayed him. (...) Tradução nossa.

agentes ativos, que a atravessam cotidianamente, que fazem uso de sua estrutura física e dependem de um bom funcionamento urbano para poder realizar suas atividades tanto de trabalho como de lazer. Esta cidade, portanto, não se resume a seus elementos imóveis. São as pessoas e suas práticas que criam este ambiente, gerando então a *imagem* da cidade, conceito explorado por Kevin Lynch (1960). Esta imagem é construída em um processo bilateral: o meio ambiente sugere distinções e relações e o observador faz uma seleção, organização e criação de sentidos daquilo que o rodeia (Lynch, 1993, p. 16). Esta atividade perceptiva pode ser tanto individual como em grupo, quando há uma concordância visual e utilitária do local, fato que interessa aos planejadores da cidade que visam a um modelo de ambiente que agrade à maioria populacional. Distanciando-se de percepções individualizadas, Lynch analisa o que denomina de “imagens públicas”, “figuras mentais comuns que um grande número de habitantes de uma cidade possui” (*ibid.* p. 17) e como isso influencia a estrutura física e perceptível de uma cidade que conta com um aparato planejador.

Os movimentos dos cidadãos, portanto, são fundamentais para a estruturação do meio-ambiente. É esta circulação que anima a arquitetura e, muitas vezes, sobrepõe-se a ela quando esta é utilizada de maneiras opostas à sua função inicial. A relação do caminhar com o urbanismo é uma das diversas maneiras de se pensar o movimento deambulatório, fato abordado por diversos pensadores, urbanistas e artistas. Porém, esta ação é mais ampla. Não obstante, restringimos nesta pesquisa a caminhada como um ato relacional com o ambiente por onde se circula, de onde são extraídas vivências e elaborações artísticas que dialogam com o espaço.

Apesar da difícil localização de um campo teórico específico do ato de caminhada devido à grande variedade de referências sobre esta prática, existem conceitos-chave presentes na obra de Michel de Certeau, *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*, que fornecem uma base teórica para pensar-se o caminhar, tanto este como prática usual e necessária para se chegar de um ponto ao outro, quanto como integrante de um processo artístico que se destaca da mera necessidade de locomoção. A pesquisa de Certeau nasce de uma interrogação sobre as *operações dos usuários* ou consumidores, que seriam estes sujeitos subordinados a uma regulamentação imposta por um sistema produtivo que conta com aparatos de controle que muitas vezes nos são invisíveis. Supõe-se então que estes sujeitos seriam passivos e disciplinados. Porém, como observa o autor, estes usuários cotidianamente subvertem aquilo que lhes é imposto por meio da utilização e consumo, de pequenas *astúcias* e táticas.

É aqui que se situa o campo de análise de Certeau, na diferença ou no distanciamento da recepção e da prática: recebe-se um código estabelecido, *vocabulário* e *sintaxe* e, a partir

dessa estrutura, constrói-se um fraseado próprio, que é relativo a um momento e a um lugar, estabelecendo um contrato com o interlocutor em uma rede de relações e lugares (Certeau, 1998., p. 40). O objetivo de Certeau é o de compreender por que razão uma sociedade inteira não se reduz a uma rede de vigilância e quais são os procedimentos populares (“minúsculos” e cotidianos) que jogam com os “mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (*ibid.*, p. 41).

Enquanto Lynch utiliza o termo “observador”, o qual sugere uma participação quase que passiva, limitada à percepção da imagem de um local, Certeau nomeia estes cidadãos – usuários e consumidores – como *produtores desconhecidos*, que ainda que sejam submetidos a sintaxes prescritas, “desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem” (*ibid.*, p. 45). E isto dá-se por meio de *táticas*. As táticas são maneiras de agir que dependem do tempo e da ocasião, nas quais não se supõe um *próprio* ou contam com uma fronteira distintiva de ação, em que não há bases para capitalizar seus proveitos e se dão em um não-lugar (*ibid.*, p. 46-47). Estas diferenciam-se do que Certeau estabelece como *estratégias*, que são um cálculo de relações de força isoláveis, bem estruturadas, que oferecem um suporte para relações exteriores, como são a nacionalidade política, econômica e científica.

É a partir da aproximação do ato deambulatório com a retórica que Michel de Certeau observa como os produtores encontram maneiras de manipular e subverter a ordem, fazendo isso por meio de figuras de linguagem, que são aplicadas ao modo que nos movemos em um mundo ordenado por instâncias de poder, estabelecedoras da retórica de base. Mesmo em atividades que supõem uma passividade, como é o caso da leitura, Certeau observa que há uma *produção silenciosa*, uma vez que o leitor,

(...) insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma “invenção” da memória. Faz das palavras as soluções de histórias mudas. O legível se torna memorável (...). A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor (*ibid.*, p. 49).

Michel de Certeau percebe que é possível para o leitor habitar o texto como se este fosse um “apartamento alugado”, mobiliando-o com suas lembranças e gestos, tal como os pedestres que, nas ruas, fazem caminhar consigo “as florestas de seus desejos e interesses” (*ibid.*, p. 49). A

ordem preestabelecida – seja o texto, seja a cidade – então, serve de estímulo para modificações próprias, assim facilitando improvisações em operações de reemprego, de onde tiram-se efeitos imprevistos (*ibid.*, p. 93). Esta produção silenciosa muitas vezes pode não contar com um objeto visível ou de grande impacto devido ao esfarelamento dos procedimentos táticos, que jogam com as possibilidades e falhas de um planejamento maior, racional e estratégico, como é o urbano.

A *cidade habitada* opõe-se à *cidade-panorama*, esta que é somente avistada de cima, como um simulacro visual, onde permanecem desconhecidas as práticas dos produtores anônimos (*ibid.*, p. 170). Abaixo deste ponto de visibilidade panorâmico, encontram-se os *praticantes ordinários da cidade*, que escrevem um “texto” com seu movimento e ação sobre as possibilidades urbanas, do qual não há autoria ou público leitor.

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja a superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. (...) práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (*ibid.*, p. 172).

Existem maneiras de transmitir a prática individual a outro, mas entre o caminhar e a representação deste ato, observa-se que há uma intraduzibilidade experiencial. Mesmo que esse processo possa ser transcrito em mapas como os entendemos hoje,⁵ perde-se algo. Capta-se um “resíduo colocado no não-tempo de uma superfície de projeção” (*ibid.*, p. 176). Em uma transcrição de trajetória, a articulação temporal é metamorfoseada, tornando-se uma sequência espacial de pontos, que pode ser lida como um todo, tudo se vê a qualquer instante, substituindo uma prática que conta com momentos e ocasiões únicos.

Por serem práticas dependentes de uma temporalidade, um paralelo pode ser estabelecido entre o caminhar e o ato da fala. A caminhada está para o sistema urbano assim como o ato de falar está para a língua (*ibid.*, p. 177). Conta-se com a recepção de uma ordem preestabelecida e é a partir da apropriação e uso desta que o indivíduo pode ser inventivo e criar

⁵ Entre os séculos XV e XVII, o mapa ganha autonomia e toma a forma que ainda é utilizada hoje, de plano geográfico, no qual vemos uma projeção esquematizada e redutora do visível em uma superfície, suprimindo-se a ideia de trajetória e de instrucionalidade observadas anteriormente (CERTEAU, 1998, p. 206).

suas próprias maneiras, oriundas de diversos fatores e bagagens que transporta consigo. Os percursos variáveis, as escolhas que fazemos enquanto caminhamos, de tomar uma dada rua ou outra, de escolher avançar por alguma passagem proibida ou passar propositalmente por um local que nos chame a atenção (e, por vezes, desviando-nos de nosso ponto de chegada) seriam como figuras de estilo dentro da retórica urbana que nos é dada.

A gesta ambulatória joga com as organizações espaciais, por mais panópticas que sejam: ela não lhes é nem estranha (não se passa alhures) nem conforme (não recebe delas a sua identidade). Aí ela cria algo sombrio e equívoco. Ela aí insinua a multidão de suas referências e citações (modelos sociais, usos culturais, coeficientes pessoais). Aí ela mesma é o efeito de encontros de ocasiões sucessivas que não cessam de alterá-la e de usá-la como o brasão de outra, ou seja, o que carrega aquilo que surpreende, atravessa ou seduz seus percursos. Esses vários aspectos instauram uma retórica. Chegam mesmo a defini-la. (*ibid.*, pp. 180-181).

Cada um carrega em si uma *árvore de gestos* que se movimenta por toda a parte. Estas transformam a cena, porém não podem ser fixadas pela imagem em um lugar, são uma *errância do semântico*, que subvertem, esvaziam, preenchem e alteram a ordem urbana, mesmo que esta permaneça imóvel (*ibid.*, p. 182).

Dentre os produtores desconhecidos, existem os que desconhecem o ambiente pelo qual circulam, mas produzem mais justamente por isso. Produzem imagens infinitas dos mesmos lugares, resíduos de seu consumo, provocam congestionamentos de pedestres, alterando o fluxo cotidiano e produzem alterações imensas na dinâmica nas cidades em que estão em grande número. Estas figuras são os viajantes, os turistas. Problemática de grande importância, não se trata das grandes massas turísticas e do conseqüente descaso com a população local em prol de um mercado turístico, da especulação imobiliária e despejos em cidades muito frequentadas por viajantes. Convoca-se aqui uma perspectiva do viajante solitário, aquele que se mistura com os habitantes e destaca-se silenciosamente por sua contemplação do que parece óbvio para quem passa todo o dia por uma dada rua ou paisagem. É uma visão anacrônica do viajante, que se assemelha ao *flanêur*, trazido pela poética de Baudelaire e descrito por Walter Benjamin. Um viajante que, por não fazer parte da paisagem por onde circula, vagueia pelas ruas como o mais silencioso dos produtores anônimos.

Não se conhece as regras, pratica-se constantemente uma ruptura dos costumes, no contrafluxo do esperado, mesmo que se tente disfarçar comportamentos turísticos, sempre há algo que denuncia o não-pertencimento. Especificamente falando, o turista fotografa. Fotografa

o que é óbvio e corriqueiro com estranheza, para armazenar o momento em que foi provocado por uma imagem enquanto caminha. Destaca-se aqui que o ato de fotografar conta com uma máquina fotográfica, não um telemóvel, pois esta pesquisa centra-se num espaço temporal em que a fotografia digital ou telefones com câmeras ainda não existiam.

Uma viagem implica sempre estados de deslocamento e percepção, de deambulação e reconhecimento de novos espaços, diferentes contextos, comparações com o local de origem. O deslocamento geográfico tem profunda relação com um deslocamento mental, a percepção é alterada quando ela não está conectada com uma rotina caseira, fora do local de origem. Com uma viagem,

o que lhe é oferecido é a desconexão e a ocasião de se definir através de uma comparação com outros homens, e também, por um efeito de compensação, de melhor apreciar, rompendo seu enclausuramento (...). Ele se vê de outra maneira, de fora, a partir de lugares onde tudo se aprende pela diferença (Balandier, 1997, p. 240).

Quando visitamos um novo lugar, acedemos ao ímpeto de registro. Queremos criar um meio de armazenar a vivência a partir desse ato. É uma maneira física (ou virtual) de acúmulo e registro para que, de certo modo, possamos recriar parcialmente uma experiência, podendo compartilhá-la.

Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente (Benjamin, 2019, p. 703).

Uma imagem fotográfica obtida em uma caminhada exploratória do viajante é dependente do tempo e da situação que são oferecidas pelo local por onde se circula. Ela é uma *tática* tanto de apreensão quanto de criação de narrativas futuras. E essas narrativas não se limitam ao obtentor da imagem que pode utilizá-la como base de seus relatos, mas também suscitam àquele que as vê, que supostamente não estava presente nesse momento e local, que criem uma narrativa própria, uma fábula, que nasce da prática de um outro. Essa ausência pode ser como “uma ficção que tem aliás a dupla característica, como o sonho ou a retórica pedestre, de ser o efeito de deslocamentos e de condensações” (Certeau, 1998, p. 188). A imaginação perante uma imagem também pode ser como uma prática inventora de espaço, pois carrega em

si fragmentos de lugares semânticos dispersos, criando assim relatos, mesmo que silenciosos, bricolados que, se justapostos, estabelecem uma geografia segunda, este não-lugar.

1.2. Caminhar: um ato pensado

*Não é suficiente vagar daqui para lá. Eu tenho que criar uma ciência descritiva deste território, lidar com o passado e o futuro desta cidade, esta cidade que está sempre a caminho, que está sempre em processo de se tornar algo diferente.*⁶

É a partir de um modelo retórico dado aos usuários que estes podem exercer sua criatividade nos modos de praticar o espaço. Os acontecimentos, questionamentos, críticas e asserções são criados pelas ações transeuntes, mas é o local por onde se circula que permite que sejam criadas estas determinadas situações. A partir do século XIX, o conceito de cidade consolidou-se a partir das reformas modernas e da definição do urbanismo e planejamento urbano, termos que são cunhados na mesma década (Choay, 1969, p. 7). Enquanto reforça-se a ideia de *Cidade-conceito* (Certeau, 1998, p. 174), dentro desta unidade permanecem pluralidades geográficas, arquitetônicas, sociais e funcionais, muitas vezes também observando-se zonas indefinidas entre áreas determinadas. É neste período reformista que se nota mais claramente a ação do transeunte na figura do *flâneur* e sua relação com a cidade e seus habitantes. Nas décadas seguintes, essa relação expande-se e se torna um ponto de partida para artistas, urbanistas e estudiosos que visam a união entre a arte e o cotidiano, percebendo o espaço ao redor e a potência da produção anônima no meio urbano.

Juntamente com a cidade moderna, surge uma nova figura que transita por artefatos fantasmagóricos da modernidade, figura que "está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa" (Benjamin, 2019, p. 64). Benjamin encontra no poeta Charles Baudelaire este sujeito a partir da maneira com que a cidade é trabalhada em seus poemas. É com estranhamento que o olhar do *flâneur* transita por Paris, que se torna objeto de poesia lírica: "É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande" (*ibidem*, p. 38). A *flânerie* baseia-se em uma experiência que se dá de uma maneira observacional, ativa na medida em que discorre e segue no contrafluxo das multidões dispostas pelas ruas.

O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais. Assim, será Paris a cidade que se oferecerá primeiramente como território ideal das experiências artísticas que procurarão dar vida ao projeto revolucionário da superação da arte (...) (Careri, 2016, pp. 74-75).

⁶ *No basta con deambular de acá para allá. Tengo que crear una ciencia descriptiva de este territorio, ocuparme del pasado y del futuro de esta ciudad, de esta ciudad que siempre está de camino, que siempre está en el trance de convertirse en algo diferente* (HESSEL, s/p, 2017). Tradução nossa.



Figura 1
Gustave Caillebotte (1848-1894)
Le Pont d'Europe, c. 1876
Óleo sobre tela, 125 x 181cm
col. Musée du Petit Palais, Genebra

Mesmo que o deambular comece a se caracterizar como “uma forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais” (*ibid.*, p. 74), ainda não há uma reflexão ordenada sobre ele. O caminhar pode ser um *ato artístico* ou *revolucionário* em si. O que pode resultar dessa experiência é um relato da prática, na qual o caminhante destaca-se da multidão que tem um rumo certo. A prática do *flâneur* contrapõe-se ao ritmo de trabalho, ao acúmulo de capital, é a ação de um sujeito que não sofre com a imposição do ritmo de funcionamento fabril, visto que não é um operário ou um trabalhador de classe mais baixa, podendo assim observar a ação de outros produtores anônimos enquanto realiza suas deambulações à contrapelo da circulação das massas. Enquanto o caminhante que se desloca de um ponto a outro por determinada obrigação e afasta-se dessas movimentações para não interromper sua trajetória, o *flâneur* é atraído por esses eventos corriqueiros, onde a cidade manifesta-se a partir de seus produtores anônimos.

É a partir dos processos das vanguardas históricas, mais especificamente do Dadá, que o relato literário da *flânerie* pode se tornar uma operação experiencial e estética (FABRINI, 2015, p. 2). Ainda no século XIX, mas mais acentuadamente no início do século XX, havia o interesse em *representar* a cidade moderna, que era "atravessada por fluxos de energia e por voragens de massas humanas" (Careri, 2016, p. 74) a partir dos meios tradicionais da representação, como a pintura e a literatura. Com o dadaísmo, há uma intenção de *habitar* a cidade presente e banal a partir de atividades que requerem a ação e deslocamento de seus participantes, estando nesse movimento uma transição da *representação* para a *experiência* no espaço real (*ibid.*, p. 71).

(...) a pesquisa futurista, embora baseada numa sofisticada leitura dos novos espaços urbanos e dos eventos que aí se desenvolvem, detém-se no estágio da representação, não vai além, não adentra o campo de ação. O ato da exploração e da percepção sonora, visual e táctil dos espaços urbanos em transformação não é considerado em si mesmo como ação estética (*ibid.*, p. 74).

O evento que marca esta transição do representacional para o experimental ocorreu em 14 de abril de 1921, nos arredores da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris, momento em que se reuniram artistas ligados ao Dadá (Figura 2).



Figura 2
Tristan Tzara (1896-1963)
Excursions & visites DADA, 1ère visite: Église Saint Julien le Pauvre, 1921
Impressão com carimbos em tinta, 27,4 × 21,9 cm
col. MoMA, Nova York

Este foi um evento único, restando apenas a documentação escrita e fotográfica (Figura 3). Este encontro não tinha o objetivo de deixar rastros no local ou resultados póstumos a serem exibidos como trabalhos artísticos. Francesco Careri chama esta experiência de *ready-made* urbano, consistindo em uma primeira operação simbólica que atribui para um lugar ermo e "desinteressante" um valor estético, e não para um objeto que deriva desta experiência (*ibid.*, p. 75)

O dadá deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte - na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham - a um lugar banal da cidade. Aquela "nova interpretação da natureza aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida", anunciada no comunicado de imprensa que explicava a operação em Saint-Julien-le-Pauvre, é um apelo revolucionário da vida contra a arte, que contesta abertamente as tradicionais modalidades da intervenção urbana, campo de ação tradicionalmente pertencente apenas aos arquitetos e urbanistas (*ibid.*, p. 74).



Figura 3
Anônimo

Fotografia da manifestação Dadá no jardim de Saint-Julien-le-Pauvre, 14 abr. 1921
Gelatina de prata, 9,8 x 16 cm
col. Biblioteca Kandinsky, Centro Georges Pompidou, Paris

Logo depois deste acontecimento, em maio de 1924 organizou-se outro encontro, mas desta vez em um local fora de Paris, escolhido ao acaso em um mapa da França, na cidade de Blois. Este encontro caracteriza-se por ser uma “deambulação à quatro”, uma viagem que

materializa a ideia de *lâchez tout* (1922),⁷ de André Breton (1896-1966), já insatisfeito com os rumos que o Dadá estava a seguir, marcando assim, com esta viagem, a passagem para o Surrealismo.⁸ Acompanhado de Louis Aragon (1897-1982), Max Morise (1900-1973) e Roger Vitrac (1899-1952), é realizada uma deambulação em um campo aberto, “empreendida sem escopo e sem meta”, que transformou-se em uma “experimentação de uma forma de *escrita automática* no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental” (*ibid.*, p. 78). Em oposição ao acontecimento dadá em Saint-Julien-le-Pauvre que ocorre em um meio urbano, esta deambulação ocorre em um ambiente natural, sem a intervenção do urbanismo.

O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. (...) A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda de controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território (*ibid.*, p. 80).

Mesmo que essa errância campestre, assim como o *ready-made* urbano dos dadás, não tenha tido uma continuidade efetiva, o deambular em grupo pelas margens da cidade de Paris tornou-se uma prática habitual dos surrealistas para explorar uma “parte inconsciente da cidade”, deixada de lado pelas transformações burguesas (*ibid.*, p. 80). Há este território que vai além do território banal e niilista do dadaísmo, é o território do inconsciente, descobrindo-se um novo mundo que, a partir de bases psicanalíticas do surrealismo, é indagado antes de ser negado e ridicularizado. Para os surrealistas, o espaço urbano pode ser atravessado mentalmente, revelando-se assim uma realidade não visível a partir de uma investigação psicológica da relação com o urbano (*ibid.*, pp. 82-83). Foram dessas deambulações que surgiu a preocupação de formalizar a percepção de espaços experienciados sob a forma de *mapas influenciadores*, que representam graficamente os sentimentos percebidos durante o percurso no ambiente urbano, ato pensado inicialmente por Breton e trabalhado com mais ênfase pela cartografia psicogeográfica dos situacionistas.

⁷ “Deixe tudo. Deixe o Dada. Deixe sua esposa, sua amante. Deixe suas esperanças e medos. Deixe seus filhos no meio de um bosque. Deixe a substância para a sombra. Deixe sua vida fácil e a preparação para um futuro confortável. Pegue a estrada”. Trecho final de *Lâchez tout*, de André Breton, publicado em 1 de abril de 1922 na revista *Littérature* n. 2 (tradução nossa). Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/2ns/pages/10.htm>>

⁸ É após esta experiência que Breton redige a introdução de “Poisson soluble”, que veio a se tornar o primeiro manifesto do Surrealismo (CARERI, 2016, p. 78).

Na década de 1950, a abordagem do terreno urbano não é mais somente entrar em contato com um espaço *subjetivo-inconsciente*, mas como um *terreno passional objetivo* (*ibid.*, p. 85). Com o Movimento Letrista⁹, em uma Paris do pós-guerra, observa-se uma possibilidade de expressão concreta da antiarte: o perder-se na cidade, como um meio estratégico para subverter o sistema capitalista após a segunda guerra mundial.

Tanto o campo artístico quanto o político são marcados por pouca efervescência e carga revolucionária. Nas artes, o surrealismo entrou em completa decadência no pós-guerra e surge na pintura francesa o novo academicismo da École de Paris. Na política, a única posição anti-burguesa figura no Partido Comunista, que promove verdadeira perseguição aos intelectuais que não seguem a risca seus manuais, é de um dogmatismo completamente alinhado com o stalinismo da URSS. A elaboração das idéias e práticas da IL também são indissociáveis das rápidas e profundas mudanças no modo de vida francês (Magalhães, 2011 p. 13).

As primeiras atividades letristas estão relacionadas com a poesia e com o som, que se expandiram também para a questão visual e audiovisual (Home, 1999 p. 28). Abandonam-se as questões oníricas dos surrealistas. Com efeito, os letristas não viam uma separação entre a vida real entediante e uma vida imaginária maravilhosa, então criavam-se situações que realçavam a beleza do cotidiano (Careri, 2016 p. 85). Essas caminhadas eram uma maneira de rejeitar o sistema.

Perante uma cisão no Movimento Letrista surge a Internacional Letrista (1952-1957), fundada pelo dissidente Guy Debord (1931-1994), juntamente com Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau e Serge Berna em novembro de 1952. Neste momento, as questões vivenciais tomam para si um papel mais importante do que produtos culturais oriundos das caminhadas. Busca-se vivenciar uma *revolução*. Essa revolução envolve os campos teóricos da arquitetura e do urbanismo (Home, 1999 p. 34), que foram aprofundados pela Internacional Situacionista, grupo que se forma depois das experiências da IL,¹⁰ em 1957.

Desponta um novo termo, a *dérive*, cuja aparição surge primeiramente em *Formulaire pour un Urbanisme Nouveau* (1953), de Ivan Chtcheglov (1933-1998) sob a alcunha de Gilles Ivan. É descrita a cidade como uma forma mutante e continuamente diversificada por seus produtores anônimos, na qual a deriva deveria ser uma atividade contínua para criar uma desorientação total (Careri, 2016, p. 88). A deriva é uma atividade que não busca somente

⁹ Lançado por Isidore Isou (1925-2007) e Gabriel Pomerand (1926-1972), com a primeira publicação do manifesto em 1947 pela editora francesa Gallimard.

¹⁰ Internacional Letrista.

definir as zonas inconscientes urbanas, mas pretende investigar os efeitos que o contexto da cidade pode produzir nos indivíduos a partir de uma ótica da psicogeografia,¹¹ resposta crítica da IL ao urbanismo funcionalista moderno, designando uma observação sistemática dos efeitos produzidos por diferentes ambiências da cidade sobre o estado de espírito (Jappe apud Magalhães, 2011, p. 18), propondo um outro conceito, o urbanismo unitário, que seria a construção de ambiências que suscitam novas sensações, não somente as expressando (*idem*).

A deriva, que começa a ser trabalhada por Guy Debord em 1955, resulta em “Teoria da Deriva” (1956), que é publicada no segundo número da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958, em que se percebe que há uma quebra com a deambulação surrealista, visto que o acaso já não é a palavra de ordem dessa caminhada.

(...) a deriva se apresenta como uma técnica ininterrupta através de diversos ambientes. O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde (Debord, 2006, s/p).

Neste texto, definem-se as melhores condições para se realizar uma deriva, que não necessariamente precisa ser realizada a pé em sua totalidade, que pode ser realizada individualmente, mas é preferível fazê-las em pequenos grupos, define-se um tempo médio preferencial para a deriva, além de outros aspectos, como a delimitação geográfica. Realça-se a necessidade de ações lúdicas a partir de exemplos como a entrada em prédios abandonados, caminhar pelas catacumbas de Paris quando estas estão fechadas ao público ou andar incessantemente até o esgotamento físico. O que busca ser demonstrado com a deriva como um jogo sobre a cidade é que o conceito de urbanismo é tão psicológico e fisiológico quanto geográfico (Home, 1999, p. 36).

Em uma primeira fase da Internacional Situacionista, nomeadamente “artística” (1957-1961), quando a preocupação do grupo se baseava na *experimentação* e no *desvio*; das

¹¹ Este termo geral é criado para conter os estudos do fenômeno de vagar sem rumo. Uma definição possível é dada por Guy Debord, em 1955: “a psicogeografia pode determinar o estudo de leis precisas e efeitos específicos do ambiente geográfico, organizado, conscientemente ou não, nas emoções e no comportamento dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, sendo agradavelmente vago, pode assim ser aplicado aos achados resultantes desse tipo de investigação, à sua influência nos sentimentos humanos e, ainda mais genericamente, a qualquer situação ou comportamento que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta” (Debord apud Home, 1999, p. 35).

experiências de deriva poderiam surgir expressões gráficas. Procuravam-se relações sensíveis estabelecidas com a cidade nos momentos em que são realizadas, como o primeiro mapa psicogeográfico situacionista, de Debord, *La Guide psychogéographique de Paris*, um mapa dobrável de Paris com a cidade despedaçada, com fragmentos da cidade histórica sobre um vazio. Desta maneira, a cidade representada deixa de ter correspondências com o espaço geográfico literal, perdendo sua função de guia para ser uma representação subjetivada de Paris. A mesma coisa dá-se em *The Naked City*. Nela Paris é fragmentada em unidades menores que são interligadas por setas de diferentes tamanhos, que indicam possibilidades de conexões entre bairros, que se atraem e se repelem. Há uma noção de arquipélago nestes dois mapas de Debord, uma “série de cidades-ilha imersas num mar vazio sulcado pela errância” (Careri, 2016, p. 97). Esta é a expressão visual de um *desvio* (*Détournement*), em que algo preexistente torna-se outra coisa. “As duas leis fundamentais do desvio são: a perda de importância - indo até ao desperdício de seu primeiro sentido - de cada elemento autônomo desviado; e, ao mesmo tempo, a organização de um outro conjunto significante, que confere a cada elemento seu novo alcance”.¹²

¹² Internacional Situacionista n. 3, dez. 1959 pp. 10-11. In Magalhães, 2011, p. 11

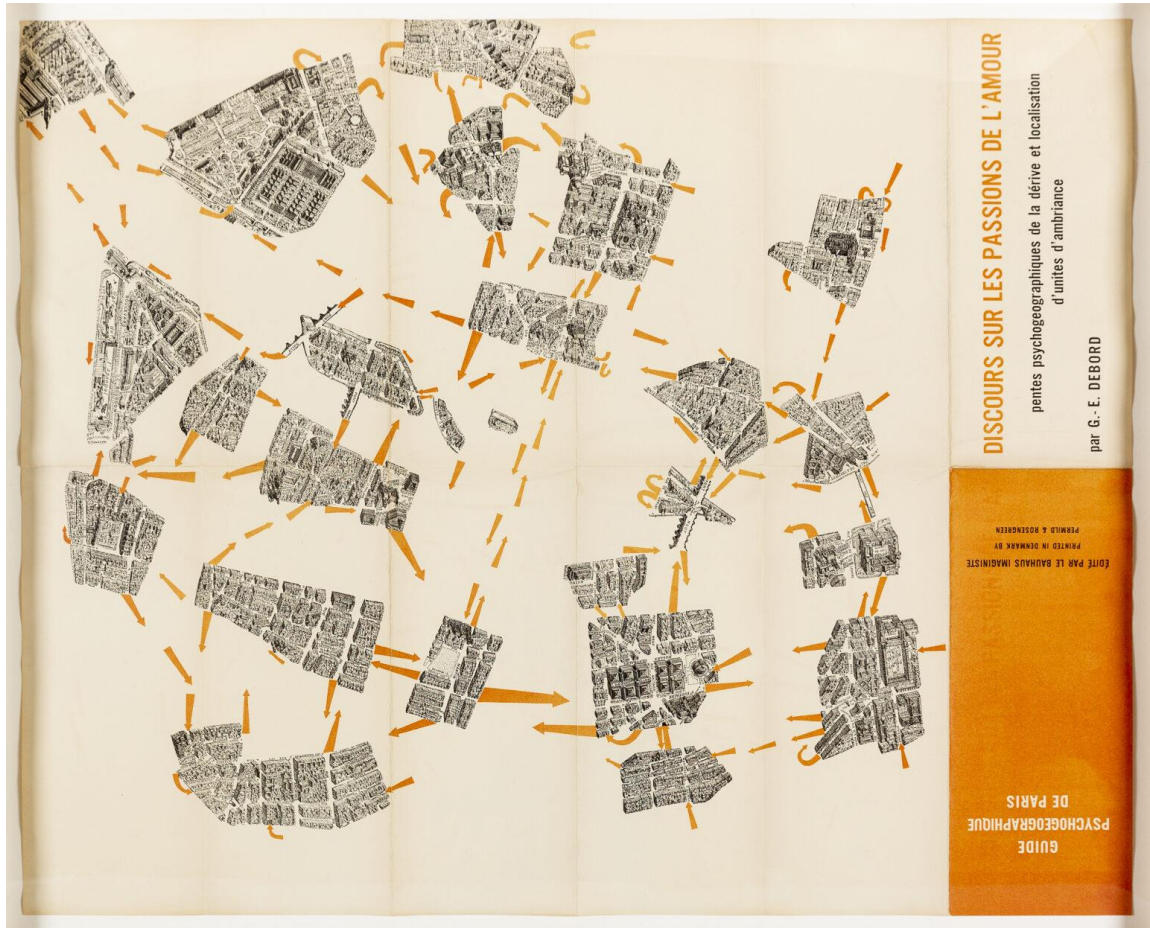


Figura 4
Guy Debord (1931–1994)
Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, 1957.
Litogravura, 59,5 × 73,5 cm

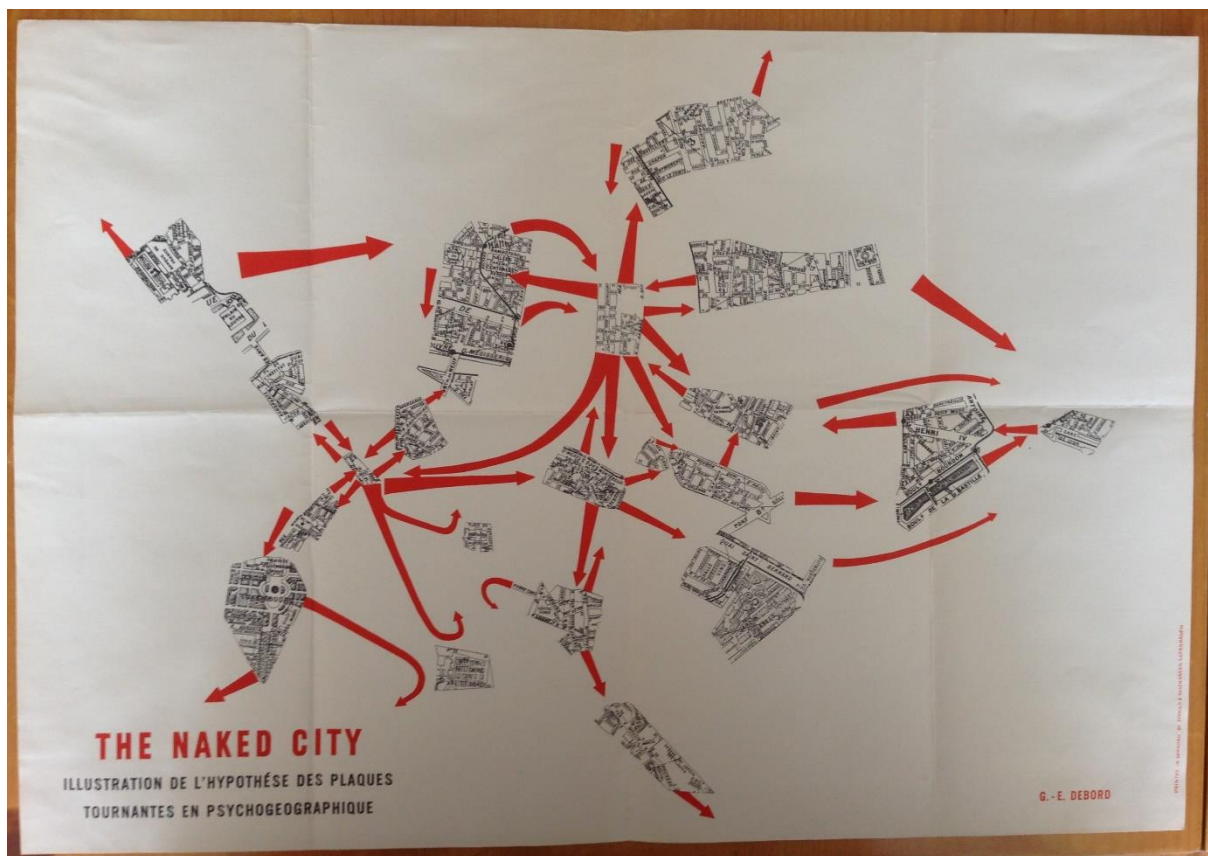


Figura 5 Guy Debord (1931–1994)
THE NAKED CITY – Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique (sic).
Copenhague: Permild & Rosengreen, n.d. [May 1957]. 1 p.
litogravura, 47 x 33 cm

Abandonando-se as práticas artístico-experimentais dos primeiros anos, os rumos do grupo avançam em direção não mais à cultura, mas à ação efetiva (fase política da IS, entre os anos de 1961-1972), com o mote de que a “revolução, portanto, deve ocorrer em todos os lugares, dentro e fora das fábricas, seu tempo e espaço é o da vida cotidiana” (Magalhães, 2011, p. 51). Como base das teorias situacionistas havia certa aversão pelo trabalho e a ideia de que haveria uma transformação iminente no uso do tempo da sociedade devido a mudanças no sistema produtivo e do progresso da automatização, aumentando-se assim o tempo livre. Este tempo livre deveria estar a favor do agente produtor, caso contrário o trabalhador iria ser conduzido a um sistema de consumo capitalista por meio da criação de necessidades induzidas (Careri, 2016, p. 98). A partir dessas necessidades induzidas, o produtor anônimo acaba sendo um consumidor passivo, mergulhado em uma sociedade espetacular, por isso a necessidade de quebrar-se com isso a partir do *jogo*, do preenchimento do tempo livre com situações lúdicas, reativando assim os desejos dos habitantes, usando-se o tempo livre como uma maneira de

quebrar as regras de um sistema espetacular, tornando possível a partir de construções de situações um novo espaço de liberdade (*idem*).

Os situacionistas tinham encontrado na deriva psicogeográfica o meio com o qual despir a cidade, mas também com o qual construir um meio lúdico de reapropriação do território: a cidade é um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde *perder o tempo útil* para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo. Era preciso contestar o bem-estar que se fazia passar por felicidade por obra da propaganda burguesa e que, do ponto de vista urbanístico, se traduzia na construção de casas “dotadas de conforto” e na organização da mobilidade (...), era preciso experimentar a cidade como um território lúdico a ser utilizado para a circulação dos homens através de uma vida autêntica (Careri, 2016, p. 101).

1.3. Novas Derivas e o uso da fotografia

*Caminhadas são fatos para quem caminha e ficção para todos os outros.*¹³

No fim dos anos 1960, as atividades artísticas da Internacional Situacionista dão lugar a um engajamento político mais explícito. Porém, a prática da deriva de cunho artístico começa a firmar-se como uma prática autônoma (Visconti, 2014, p. ix). O termo *novas derivas*, cunhado por Jacopo Criveli Visconti, abarca esse *modus operandi*, em que o processo de deslocamento não pode ser desvinculado da obra final.

Baseando-se na experiência da deriva situacionista, mas não limitado a ela (e, na maioria dos casos, não estabelecendo uma relação direta a este conceito), estão os processos de diversos artistas que, a partir da década de 1960, incorporam o ato de caminhar-em seu processo artístico, enfatizando a maneira que mudanças sociopolíticas deste período repercutiram na elaboração das obras, assim como também firma-se essa tática deambulatória como prática artística em casos em que agentes exógenos ao campo da arte não são tão atuantes na concepção das obras (*ibid.*, pp. x-xi). Dentro de um universo amplo, como é o caso do caminhar, existem as possibilidades de universalizar memórias pessoais e afetivas, trazer à tona questões sociopolíticas, questionar a perenidade da obra de arte, agir direta e esteticamente sobre uma paisagem, entre muitos outros sentidos que podem ser criados a partir de um corpo que transita sobre o espaço. Para que estas ações possam ser repassadas a outros além daquele que se desloca, é necessário traduzi-las, transpor o ato em algum suporte. Portanto, são necessários *registros*, que sempre contam com um caráter de incompletude, pois capturam apenas parte de uma ação que ocorreu em determinado lugar, em determinado tempo, a partir de um determinado corpo.

Mesmo existindo outros meios artísticos que servem como um *relato* das ações, destaca-se o papel da fotografia como uma linguagem potente nas derivas artísticas. Em primeiro lugar pelas suas características de funcionamento, de fácil mobilidade e resultados rápidos, podendo a câmera acompanhar o artista durante seus percursos; em seguida, pelo papel que a fotografia assume inicialmente na década de 1960, enquanto a linguagem capaz de englobar diversas discussões relevantes para a arte contemporânea, que reverberam até a atualidade. É interessante observar que, nos anos 1960, a fotografia ainda não havia se estabelecido

¹³ *Walks are facts for the walker and fiction for everyone else* (Fulton, 2019, p. 5). Tradução nossa.

comercialmente no mercado da arte. Foi, paradoxalmente, a partir da crítica aos seus valores estéticos e sociais que ela se estabelece como uma linguagem artística (Wall, 2003, p. 35).

Durante as décadas de 1960 e 1970, a fotografia ainda não estava firmemente estabelecida como um meio artístico. Debates sobre quais critérios poderiam permitir que ela se adaptasse às tendências modernistas apesar de sua referência indexical ao mundo, *versus* como poderia contornar ou mesmo derrubar o domínio da estética modernista, caracterizam este período. A ascensão da fotografia ao longo do final do século XX e seu atual privilégio como forma de arte dominante derivam em parte do papel central que desempenhara na prática dos artistas conceituais (Diack, 2020, p. 16).¹⁴

A fotografia tem um papel importante para a arte conceitual, sendo observada por Jeff Wall (2003) como um anti-objeto por excelência. De fácil acesso e por sua capacidade de registro, ela se torna uma linguagem comum a muitos artistas nas décadas de 1960 e 1970. A esta prática, Wall nomeia-a foto-conceitualismo. (Wall, 2003, p. 35). O autor percebe a imagem fotográfica nestas décadas como uma expressão modernista, mesmo que a fotografia não possa fugir da representação, inerente a sua linguagem. “O dilema, então, no processo de legitimação da fotografia como arte modernista é que o meio virtualmente não tem características dispensáveis, como a pintura tem, por exemplo, e, portanto, não pode estar em conformidade ao *ethos* do redutivismo (...)” (*ibid.*, 2003, p. 39).¹⁵ Contudo, o “O foto-conceitualismo foi, então, o último momento da pré-história da fotografia como arte, o fim do Antigo Regime, a tentativa mais sustentada e sofisticada de libertar o meio de sua relação peculiar e distanciada com o radicalismo artístico e de seus vínculos com a imagem ocidental” (*ibid.*, p. 44).¹⁶ Entretanto, pensa-se o contrário: a fotografia utilizada por artistas conceituais está justamente alinhada a uma posição oposta a este modelo, rompendo com um paradigma de “pureza” do modernismo (Diack, 2020, p. 20). É no ceticismo, em vez da certeza, que há uma centralidade no uso da fotografia; em seu potencial instável e incerto que está sua capacidade de força.

¹⁴ *During the 1960s and 1970s, photography was not yet firmly established as an artistic medium. Debates over what criteria could allow it to conform to modernist ideals despite its indexical reference to the world—versus how it could sidestep or even overturn the dominance of modernist aesthetics—characterize this period. Photography’s ascendancy throughout the late twentieth century and its current privilege as a dominant art form derive partly from the central role it played in the practice of conceptual artists. For these artists, photography offered a discursive space and a way to problematize “documentary” assumptions.* Tradução nossa.

¹⁵ *The dilemma, then, in the process of legitimating photography as a modernist art is that the medium has virtually no dispensable characteristics, the way painting, for example, does, and therefore cannot conform to the ethos of reductivism (...).* Tradução nossa.

¹⁶ *Photoconceptualism was then the last moment of the pre-history of photography as art, the end of the Old Regime, the most sustained and sophisticated attempt to free the medium from its peculiar distanced relationship with artistic radicalism and from its ties to the Western Picture.* Tradução nossa.

Neste período, há uma crescente preocupação com uma maior democratização das práticas do campo, a crítica institucional se fortalece e questionam-se temas tão caros à prática artística, como a questão da artesanaria e da obra de arte única.

A ideia passou a ser o centro. A crise do modernismo e a proliferação de movimentos inusitados de vanguarda implicavam a necessidade de levantar questões em relação ao "objet(iv)o" da arte; o que foi feito de modo crucial, não por acadêmicos, críticos, historiadores ou filósofos, mas pelos próprios artistas. A teoria, por assim dizer, tornava-se um assunto prático (Wood, 2002, p. 33).

Estas tendências críticas, que surgem de maneira rizomática e global entre as décadas de 1960 e 1970, são visíveis nas práticas conceituais, nas quais a ideia e o processo do artista são postos em evidência, o objeto final perde seu caráter de unicidade e qualidade estética intrínseca, questionando-se também as maneiras com que esta nova modalidade de obra deve ser introduzida em um sistema comercial e de legitimação (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999, p. vii-viii). Sendo assim, tanto para artistas que utilizam o caminhar como parte do processo quanto para os que não o fazem, as mídias utilizadas já não se centram na pintura ou escultura. Com efeito, serão usadas outras linguagens que extrapolam as mais tradicionais da arte, com a utilização de objetos industriais, da fotografia, do texto e da confecção de mapas ou esquemas que consolidam propostas efêmeras (Archer, 2012, p. 78).

A partir da década de 1960, o resultado final pode importar menos que o processo de criação e apreensão da obra. Destaca-se tanto o discurso do artista quanto o lugar do espectador perante o trabalho quanto o discurso do artista. A obra, pode ser "(...) um meio em vez de um fim em si mesmo ou 'arte como arte'. O meio não precisa ser a mensagem, e alguma arte ultraconceitual parece declarar que as mídias artísticas convencionais não são mais adequadas como meios para ser mensagens em si mesmas", como afirmam Lucy Lippard e John Chandler em "A Desmaterialização da Arte" ([1967] 2008, p. 156). Com esta opção por mídias mais compatíveis às propostas, mudam também as relações institucionais e comerciais com os objetos artísticos (quando existem). Com a *desmaterialização* da arte, a obra não é suprimida por completo, pois o *não-visível* não quer dizer que é *não-visual* (*ibid.*, p. 160).

Arte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível ou visionária. A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas. Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura. O artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como

artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos (*ibid.*, p. 160).

É importante lembrar que este processo traz consigo uma discussão ampla, pois aliado ao interesse da desmaterialização da obra está uma busca pela alteração da lógica do sistema de arte, questionando-se o papel das instituições legitimadoras e comerciais, da autoria e aura dos objetos artísticos e da participação dos artistas dentro dos espaços de arte. A partir dessas movimentações, buscou-se uma articulação de estratégias alternativas, buscando uma ampliação do alcance de produções artísticas (Carvalho, Lage, 2020, p. 3). A escolha de certos materiais e linguagens está relacionada a esse processo de oposição à lógica mercadológica hegemônica. Esta aspiração à desarticulação de um sistema de arte e de produção de uma arte não comercializável está presente na produção em nível mundial (Visconti, 2014, p. X), ressaltando-se que cada uma das localidades das quais os artistas são porta-vozes possui características geopolíticas e sociais próprias, com a desarticulação material e sistemática estando de acordo a essas questões.

Nesta mesma lógica de declínio do objeto em prol do processo e conceito precedentes, a fotografia que, por suas características – consistência material frágil, investimento manual diminuto, tratamento específico, déficit histórico de legitimidade dentro do campo da arte e suposto afastamento do indivíduo – acaba sendo incorporada neste fenômeno da arte contemporânea (Rouillé, 2009, p. 311-312). André Rouillé observa que a fotografia utilizada por artistas relacionados à arte conceitual, *land art* e *body art* tem um caráter de acessório, articulando-se juntamente com outras linguagens, como a textual e a cartográfica. Este uso também está presente nas obras com a deriva como processo. A função da imagem fotográfica é *vetorial*, pois acaba caracterizando-se como um “documento trivial, como um veículo neutro, como um registro automático, como uma coisa banal em meio a outras (...)” (*ibid.*, p. 311). Em dissonância com a afirmação da fotografia ser um “veículo neutro”, levanta-se a potência deste uso vetorial que, por “simplesmente usar a fotografia de modo tão obviamente inartístico poderia forçar uma relação diferente com o visual, e uma compreensão diferente do papel do artista” (Campany apud Gisi, 2015, p. 190). Desta maneira, aproxima-se o artista de uma concepção documental de trabalho, sempre parcial, pondo o espectador não somente em contato com uma obra que se expressa por sua materialidade, mas também por aquilo que excede sua forma. Em uma aparente oposição a isso, que haveria uma grande ideia predecessora e que se sobressai ao resultado final, existem obras em que a banalidade do conceito resulta em imagens banais, o que não coloca essa concepção distanciada da arte de viés conceitual, ao contrário,

pois a função do artista não é de ilustração de grandes teorias, mas de tornar seu “trabalho mentalmente interessante para o espectador”, como afirma Sol LeWitt em seus “Parágrafos sobre a Arte Conceitual”, texto de 1967 (2006, p. 177).

A questão documental e do uso da fotografia de maneira “não-artística”, isso é, a fotografia vista muito mais como um meio mundano de apreensão do que algo para ser esteticamente apreciado por suas qualidades únicas (Campany, 2014, p. 23), são fatores determinantes para a série de fotografias que compõem o livro *Twenty six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha (1937). São retratados postos de gasolina ao longo da estrada entre a casa de Ruscha em Los Angeles e a casa de seus pais em Oklahoma City, identificados textualmente por uma legenda logo abaixo das imagens. *Twenty six Gasoline Stations* foi publicado pela primeira vez em 1963, em uma edição de 400 cópias numeradas, com suas próximas edições perdendo essa numeração para que fosse possível imprimi-las sem uma responsabilidade com a quantidade estipulada. Depois da publicação de *Twenty six Gasoline Stations*, Ruscha também começou a recusar-se a assinar seus livros,¹⁷ excluindo assim a marca do artista sobre o objeto seriado. A intenção do artista era produzir algo simples, acessível e facilmente reproduzível e transportável, estando relacionada esta veiculação diretamente com as ideias de democratização da circulação de objetos de arte. O banal é levado ao extremo pelo artista estadunidense, tanto em forma quanto em conteúdo,

(...) as fotografias não têm qualidades artísticas ou técnicas, a escolha do assunto não se deve à necessidade de se dizer algo importante sobre qualquer coisa, e a utilização da produção em série não é uma exploração das suas possibilidades. Ruscha parece afirmar que não há nenhum tipo de tensionamento nesse trabalho (Gisi, 2015, p. 97).

Ruscha também traz questões urbanas importantes com suas obras, com a fotografia ingressando na arte conceitual como uma introdução ao urbanismo: questões da arquitetura, espaço urbano ordinário e tráfego de uma maneira que não havia sido trabalhada por artistas na Europa e Estados Unidos por muitos anos até os anos 1960 (Buchloh, 2020 p. 693). “Somente com o trabalho de Ruscha e com as práticas subseqüentes de [Dan] Graham e dos artistas conceituais é que as questões do espaço urbano público, da arquitetura, da “publicidade” – e como concebê-la em primeiro lugar – reentram no campo da reflexão de vanguarda” (*idem*).

¹⁷ SCHEFFLER, The Late Edition: Twenty Years of Dissemination at Printed Matter. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110606070054/https://www.printedmatter.org/catalogue/recs.cfm?list_id=224>. Acesso em 12 fev. 2021

Em uma definição dada para tentar compreender a produção artística que conta com a linguagem fotográfica no período dos anos 1960 e 1970, Juliana Gisi propõe três chaves de compreensão da modalidade do uso da fotografia: a fotografia como documento, como registro de ações que tornar-se-iam inacessíveis a um público futuro, que não as acompanhou; a fotografia integrada à prática artística, no centro da ação que a compõe, onde a manipulação da câmera é central; por fim, a fotografia como trabalho final, onde uma situação é criada ou encenada para ser fotografada, a fotografia como um objeto autônomo (Gisi, 2015, p. 116-117). De acordo com a autora, esses agrupamentos são flutuantes, e servem como forças gravitacionais que possibilitam estabelecer aproximações entre abordagens de diferentes artistas, pois eles não estão contidos em um ou outro agrupamento, mas transitam por eles (*idem*, p. 116). O caso de Ruscha parece adequar-se ao segundo grupo, da fotografia integrada à prática artística, em que a escolha e a organização das imagens fotográficas subordinam-se ao *layout* do livro e ao número previamente estabelecido de postos de gasolina (Gisi, 2015, p. 157), mas também oscila para a terceira categorização, em que uma situação rotineira para o artista é subvertida em uma jornada que deixa de ser um simples deslocamento para um caminho de apreensão das imagens. Mesmo fugindo da caminhada literal, esta pode ser incluída na noção de novas derivas, em que ocorre um deslocamento real para a realização da obra, previamente estabelecida em temática e quantidade de imagens que entrariam para o livro. Na deriva situacionista, não há obrigatoriedade de seguir sempre a pé, se as situações requerem a utilização de um meio de transporte, seu uso é encorajado (Debord, 2006, s/p). Além da aproximação das derivas pelo deslocamento ressignificado, nesta obra, por excelência, verifica-se um alto teor *banal*, sem um ponto culminante, ressaltando o sentido de transitoriedade, que acaba tendo a capacidade de adensar o ocorrido, dando significado a coisas aparentemente banais (Visconti, 2014, p. 98).

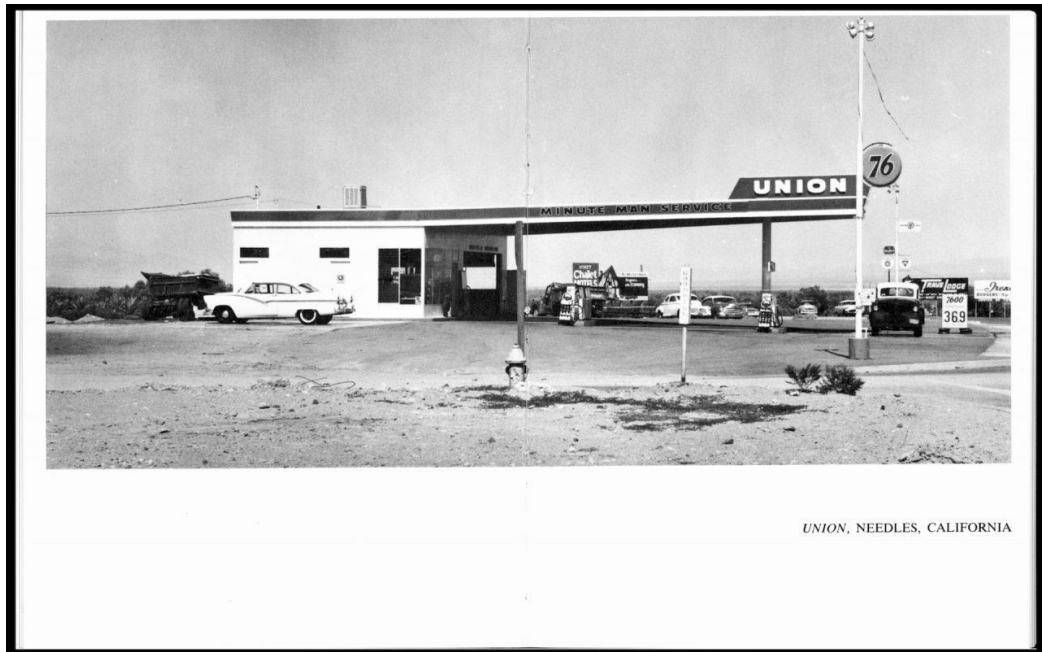


Figura 6 Ed Ruscha (1937)
Twentysix Gasoline Stations, 1963
 Fotolivro, 17.9 x 14 x 0.6 cm

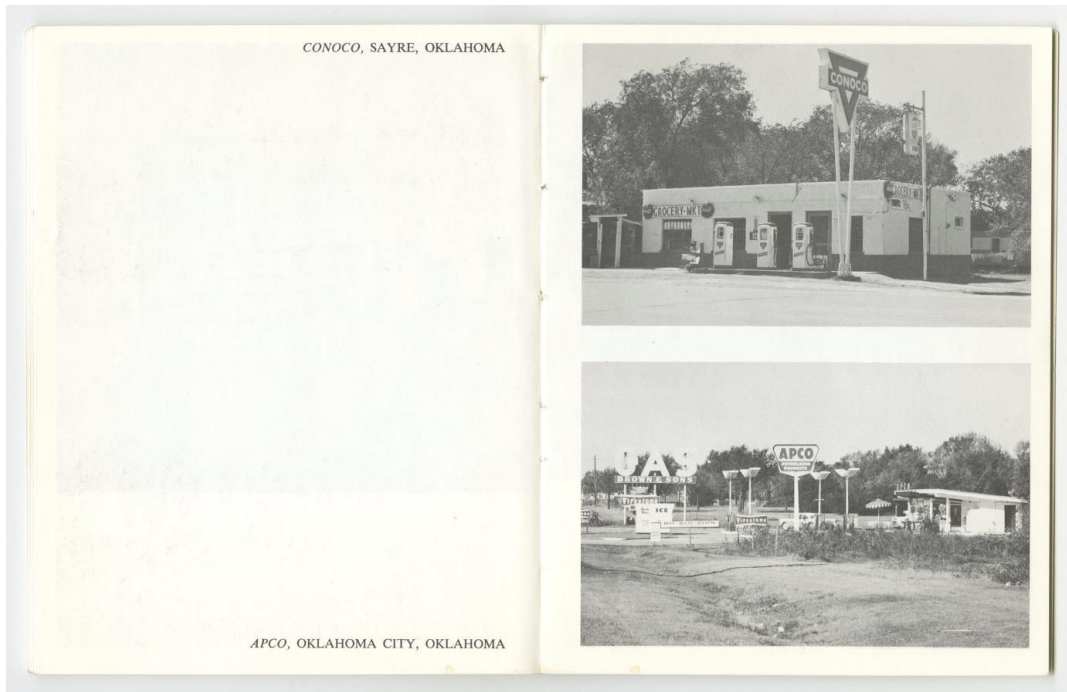


Figura 7 Ed Ruscha (1937)
Twentysix Gasoline Stations, 1963
 Fotolivro, 17.9 x 14 x 0.6 cm

Há um trabalho de catalogação nesta prática de Ruscha, em que locais de mesma funcionalidade e tipologia, em um determinado caminho, são retratados e agrupados em um mesmo espaço. Desde o seu surgimento no século XIX, a fotografia é utilizada como uma base científica e jurídica por meio de sua sistematização, que se dá por meio de agrupamento de imagens, comparação, repetição e distribuição. Mesmo assim, esses documentos imagéticos sempre são parciais e fragmentários, dependendo muito mais de um aparato discursivo do que de sua existência por si mesma (Campany, 2014, p. 20). Esta ambivalência da imagem fotográfica há muitos anos é explorada por instituições artísticas, na medida em que uma fotografia não-artística pode tomar um sentido artístico a partir de determinado discurso,¹⁸ com o contrário também podendo vir a acontecer, caso tomemos alguma fotografia de cunho “artístico” como um documento visual ou antropológico. Esta noção arquivística já estava presente na *Pop Art*, na maneira em que se recategorizavam imagens da mídia de massas, e também no trabalho fotográfico sistemático de estruturas industriais em estado de desaparecimento de Bernd e Hilla Becher, iniciado em 1957. Esta noção surge com mais intensidade e de maneira mais extensiva nas práticas da arte conceitual, que inserem estratégias *não-artísticas* em sua produção por meio de uso de formas burocráticas, uma prevalência do serialismo e trabalhos que buscam retratar o cotidiano (*ibid.*, 2014, p. 21).

Como outro exemplo de uma ideia simples que toma também uma forma descomplicada, Richard Long em *A Line Made by Walking*, de 1967, expressa já pelo título o conteúdo de sua obra: uma linha feita pelo caminhar. Esta marca na relva, resultado de uma repetição de movimentos sobre ela, é registrada fotograficamente. A ação banal do ir e vir que marca o campo também tem um caráter temporário, essa intervenção sobre a natureza é mínima, a tendência é que essas gramíneas cresçam rapidamente e desapareça a interferência de Long sobre a paisagem. Com esta ação simples e despreziosa, que aspira a nada além daquilo que se pretende, apontam-se para questões mais complexas, como a da fugacidade da obra e do valor do registro, que pode ser confundido com ou considerado a obra em si (Visconti, 2014, p. 42). Sobre *A Line Made by Walking*, Long declara: “Tenho de dizer que não estava interessado

¹⁸ Como exemplo desta ambivalência do registro fotográfico, há o caso de Eugene Atget, fotógrafo com uma extensa produção que Rosalind Krauss denomina como um *operator*, porém que foi percebido como um *artista* em uma exposição realizada pelo MoMA, organizada por John Szarkowski, que realiza uma interpretação aos trabalhos do fotógrafo, como a intencionalidade artística e evolução estética de elementos presentes nas suas fotografias, importando uma determinada visão e aplicando-a sobre esta produção, dando-lhe um reconhecimento somente a partir destas definições importadas. A fotografia de Atget, ao invés de ser percebida em seu contexto de produção, é deslocada para enquadrar-se em um discurso estético-artístico, atribuindo-se assim este estatuto (KRAUSS, 2006).

em fazer arte efêmera. Por isso, no caso de *A Line Made by Walking*, por exemplo, estava interessado em fazer uma obra de arte realizada com o ato de caminhar. O facto de ela ser efêmera foi apenas um resultado; não era o objetivo, nem a intenção” (Long apud Visconti, 2012, p. 45). Nesta obra, complementada sua compreensão com o comentário do artista, observa-se que o ato foi executado em função de seu registro fotográfico, não há um caráter performático que perder-se-ia por ser efêmero, há um tema, o *caminhar*, e a fotografia é a forma que esta situação pode ser relatada.



Figura 6 Richard Long (1945)
A Line Made by Walking, 1967
Impressão em gelatina de prata e grafite sobre cartão, 37,5 × 32,4 cm
col. Tate, Londres

Em contrapartida às derivas situacionistas, que devem ser realizadas em uma cidade, Richard Long as realiza em terrenos campestres. O campo expandido determinado por Visconti as considera como inseridas na lógica das *novas derivas*, estando elas também relacionadas com as experiências realizadas pelos surrealistas no campo, anteriormente citadas. Essas caminhadas, realizadas em paisagens naturais, aproximam-se da deriva situacionista na medida em que brotam de um posicionamento crítico em relação ao *status quo* na medida em que o andar pela natureza ainda reflete uma posição opositora a um excesso de informações de um mundo urbano, em que o caminhar também se faz como uma maneira de resistência contra a apatia imposta por uma sociedade espetacular (Visconti, 2014, p. 42). Nessa mesma lógica de relação do humano com o mundo natural e do teor central ser o caminhar em si, desenrolam-se muitas das propostas de Hamish Fulton (1946). As caminhadas de Fulton, que se denomina um *walking artist*, são trabalhadas por ele a partir de diversas linguagens, como a textual e a fotográfica ou por meio de esquematizações gráficas e desenhos. Para ele, em que todas suas obras são oriundas de experiências caminhantes desde 1973, andar é a constante, o meio artístico é variável e o que mais importa, no fim, é o conteúdo da obra, e não sua forma (Fulton, 2000).¹⁹ Tanto para Long quanto para Fulton há um trabalho que suscita diretamente a relação entre o ser humano e o mundo natural, mas, ao contrário da *Land Art*, definição muitas vezes atribuída aos dois artistas, a intervenção na natureza é mínima ou inexistente. Hamish Fulton declara que “alteram-se as percepções, não a paisagem”. Seus trabalhos baseiam-se em suas anotações pela facilidade de carregar um papel e um lápis. O seu universo de atuação artística é, portanto, o suporte escolhido, não o mundo ao redor, impondo a “ordem sobre o papel, não sobre a terra”.

Concentrando-se em produções mais antigas de Fulton que utilizam a fotografia e pequenos excertos textuais descritivos, em obras como *A Condor* (1972), *France on the horizon* (1975) e *Northern France/Southern England* (1977) observa-se um desejo de objetividade, em que a fotografia tem um amplo espectro de profundidade e o texto limita-se em descrever o que foi visto no percurso, onde a fotografia foi tirada ou a duração da caminhada. Tendo consciência que o trabalho artístico nunca pode representar a experiência em si, documenta sua atividade por respeito à sua prática de caminhadas (*idem*), em uma maneira de comunicar a outros, realizando essa documentação de maneira visual. A fotografia, com sua rápida resposta de captação, é o meio ideal para o caminhante exercer esse trabalho de registros de experiência,

¹⁹ As seguintes referências de Fulton, do ano de 2000, foram retiradas de uma fala do artista, disponível no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=0r1YhR4Xd0M>>

deixando claro também por suas características de enquadramento que há muito que escapa nessa tradução do vivido para o imagético. Na produção de Fulton e em suas declarações sobre sua obra está a questão que Certeau trata, da intraduzibilidade do experiencial quando tratado em imagem, das perdas e da incompletude do resultado final, do que chega para o observador. Mesmo que as obras de Fulton sempre sejam relatos de caminhadas que aconteceram (que não foram imaginadas), o que elas nos trazem sempre é uma ficção (*idem*), parte fragmentada da experiência de outrem, que imaginamos e recriamos mentalmente a partir de nossa própria "árvore de gestos". Com isso, pensando-se na fotografia produzida a partir de experiências caminhanças, a câmera fotográfica permite que essa ação sobreviva, mas de nenhuma maneira a substitui (Campany, 2014, p. 26).



Figura 7
Hamish Fulton, 1946
A Condor, 1972
três fotografias, gelatina de prata e letreset sobre cartão, 56,5 x 82 cm
col. Tate, Londres



Figura 8
 Hamish Fulton, 1946
France on the horizon, 1975
 fotografia gelatina de prata e letraset sobre cartão, 102x122
 col. Tate, Londres



Figura 9 Hamish Fulton, 1946
Northern France/Southern England, 1977
 fotografia gelatina de prata e letraset sobre cartão, 51,4x60 cm
 col. Tate, Londres

Os casos trazidos acima operam fora de um sistema urbano, porém mantêm contato com as novas derivas na medida em que o trânsito – a pé ou não – parece ser a centralidade das obras trazidas. Em relação às caminhadas no campo, Guy Debord afirma que “vagar em campo ao relento é deprimente, evidentemente, e as interrupções do acaso são mais pobres que nunca” (2006, p. 2). Esta colocação em reação especificamente à experiência surrealista de 1923 não condiz com as produções artísticas vindouras, mas é fruto do ideário de um grupo que visava repensar as maneiras com que o urbanismo se desdobrava em uma sociedade pós-industrial, por isso as situações criadas são pensadas para funcionarem em cidades, ignorando-se a paisagem campestre. Artistas como Sophie Calle (1953) e Vito Acconci (1940-2017) operam em locais urbanos, Veneza e Nova York respectivamente, assim como também o grupo 3NÓS3 (1979-1982), que realiza intervenções na cidade de São Paulo. A associação feita aqui, além da deambulação e do uso da fotografia, é o anonimato que uma cidade proporciona, onde dissolve-se, de certa maneira, a atividade artística em meio ao ruído urbano.

Suite Vénitienne (1980) é a proposta de Sophie Calle (1953), inicialmente publicada como um livro, mas também repensada para exposições em parede, com os textos impressos acompanhando as fotografias. Ela é a realização de uma "perseguição" a um homem a quem se referencia somente por "Henri B.", acompanhando-o de longe, anônima, por 13 dias. A artista, que já seguia pessoas pelas ruas em Paris, fotografando-as sem que percebessem, perdendo-as de vista rapidamente. Ao reencontrar um destes anônimos e ser apresentada a ele em uma abertura de exposição no mesmo dia em que havia o seguido, o interesse em continuar essa perseguição surge. Mesmo sem ter a certeza de que a viagem citada por ele iria ocorrer, ela parte de comboio para Veneza. Enquanto o observa tentando manter-se desconhecida, escreve em um diário de bordo, no qual compartilha seus movimentos, fotografias e suas projeções acerca de Henry B. Tudo gira em torno de seguir este homem, mas não há um motivo concreto do porquê. Por fim, enquanto o persegue desacompanhado pelas ruas, ele a percebe e a reconhece, mesmo disfarçada. Conversam brevemente e encerra-se seu anonimato. "What did I imagine? That he was going to take me with him, to challenge me, to use me? Henri B. did nothing, I discovered nothing. A banal ending to this banal story" (Calle, 1988, p. 51). É isto que é relatado na parcela textual dessa obra que, em forma de livro, naturalmente, é *lida*, sendo as fotografias partes integrantes, mas não fundamentais para seu entendimento. Contudo, como o intuito não é tratar do conteúdo literário somente, mas da obra como um todo – considerando que esta também toma outras formas de visualização.

No caso das derivas, mais especificamente, o ato de andar, que na maioria das vezes não visa nenhum objetivo prático, exige até alguma forma de explicação: cria, por assim dizer, o espaço e a necessidade para um relato. Os vários meios que os artistas podem utilizar para transmitir a ação realizada ou, em alguns casos, apenas planejada (...) nada mais são, de fato, que relatos, versões atualizadas de *topói* literários como o conto de viagem ou de investigação (VISCONTI, 2014, p. 3).

A fotografia não aparece como mera ilustração do texto, mas como ponto de articulação entre realidade e ficção. Mesmo que a fotografia não seja um documento em si, nela insere-se um valor documental (que não é fixo nem absoluto) em um âmbito de um regime de verdade. "O registro, o mecanismo, o dispositivo contribuem para resistir à crença, para consolidar a confiança, para sustentar tal valor, mas nunca vão garanti-lo totalmente" (Rouillé, 2009, pp. 27-28). Existe sempre a possibilidade de forjar-se a imagem fotográfica para garantir aquilo que se diz. Por ser uma narrativa em primeira pessoa, em que os anseios da artista misturam-se com a suposta objetividade de marcação de locais, datas e horários de suas observações do quase-estranho, Calle torna-se uma narradora que não podemos confiar, talvez porque em seu relato, insere-se como uma personagem insegura de suas ações, suprimindo ou aumentando sensações, talvez não "estava dizendo toda a verdade para si mesma, para o leitor ou para ambos, talvez porque seu senso de direção estava mudando de um momento para outro. Toda a premissa documental de *Suite Vénitienne* é confusa".²⁰ Essas fotografias não servem para se criar um arquivo de imagens, mas "simplesmente se diz: aqui, naquele momento, naquele lugar, sob esta luz, havia alguém. E, também se diz, ao mesmo tempo: não havia razão para se estar lá, naquele lugar, naquele momento exato (...)" (Baudrillard, 1988, p. 78-79).²¹ Insere-se, de certa maneira, uma "fábula na rapidez da metrópole" (Davila apud Visconti, 2014, p. 11), neste caso a metrópole não se limita a um espaço geográfico, mas, metaforicamente, às mudanças rápidas que, tanto a arte quanto o mundo estavam sofrendo. Há um espaço subjetivo em que compartilhamos com a artista sua busca, motivada por razões desconhecidas, por um desconhecido.

²⁰ <https://www.frieze.com/article/suite-v%C3%A9nitienne>

²¹ *She photographs him. She photographs him continuously. Here the photography does not have the voyeur's or archivist's perverse function. It simply says: Here, at that time, at that place, in that light, there was someone. And it also says, at the same time: There was no reason to be there, at that place, at that moment-indeed, there was no one there-I who followed him, I can assure you that no one was there. These are not souvenir snapshots of a presence, but rather shots of an absence, the absence of the followed, that of the follower, that of their reciprocal absence.* Tradução nossa.



Figura 10
Sophie Calle (1953)
Suite Vénitienne, 1980
Livro de artista

Uma história começa a decorrer a partir de um fato privado, do encontro com um desconhecido. Há um tom confessional, de engajamento do leitor/público na fábula criada pela artista. O que era privado, seja factual ou não, está em seus textos e fotografias, que nos levam a acreditar nesta pequena saga que se acendeu por causa da curiosidade da artista em relação a um indivíduo em especial. Não há distanciamento de nós e da perseguidora, vemos com seus olhos a deambulação por Veneza. Neste caso, toda a obra funciona a partir da subjetividade do

indivíduo criador. Ninguém, além de Sophie Calle, retiraria as informações devidas de sua jornada e as transformaria nesta obra. Sua forma é imprecisa, ela pode ser facilmente inserida em outros meios de comercialização em detrimento de apenas circular por instituições artísticas. Dessa maneira, a subjetividade e sua forma variável – que pode ser exposta ou lida – torna a obra acessível e, por torná-la democrática, também a torna política e passível de ser relacionada com uma noção conceitualista mais global. Esse tema será mais trabalhado no segundo capítulo, em que se busca entender a pluralidade das produções ligadas ao conceitualismo, não somente realizando um paralelismo oposicionista entre produção anglo-americana e latino-americana, mas tenta-se identificar características em comum enquanto aponta-se as diferenças devido aos diferentes contextos nos quais os artistas estão inseridos, além de trazer à tona questões de gênero pertinentes às produções do eixo temporal pesquisado.

Assim como Calle, Vito Acconci (1940-2017) propôs-se a seguir estranhos pelas ruas até que estes entrassem em um espaço privado, encerrando-se assim essa perseguição. Acconci, que também é escritor e arquiteto, percebe a performance nos anos 1960 como uma arte do tempo, que pertence a um *non-field*, um não-campo. Isso dá espaço para inovação e para agir de forma livre. “A arte para minha geração era uma espécie de não-campo. Não parecia ter nenhuma característica inerente e própria. A arte era um campo que se podia se importar [coisas] de outros campos, então eu me senti livre para adentrá-la, vindo do campo fechado da poesia, no qual os parâmetros já estavam estabelecidos”. (ACCONCI apud Manolescu 2013, p. 1).²² Enquanto artista, ele parte da página em branco para agir nas ruas (Melville apud Manolescu 2013, p. 3), utilizando o próprio corpo para realizar suas obras que podem ou não vir acompanhadas do registro fotográfico de suas ações, uma das maneiras possíveis de transmitir ao público o resultado destas.

Following Piece (1969) foi uma atividade²³ que se deu em Nova York entre 3 e 25 de outubro de 1969 em decorrência de um evento organizado pela *Architectural League of New York*, em que a temática da exposição *Street Works IV* era utilizar-se das ruas da cidade nestas três semanas (Rhee, 2007, p. 20). Esta proposta, ao contrário de *Suite Vénitienne*, é construída de maneira esquemática e objetiva. As fotografias que acompanham as anotações de Acconci, não são um registro em primeira pessoa, mas obtidas por um terceiro enquanto o artista realiza

²². *Art for my generation was a kind of non-field. It didn't seem to have any inherent characteristics of its own. Art was a field into which you could import from other fields, so I felt free to come to it from the closed field of poetry, in which the parameters were set.* Tradução nossa.

²³ É Vito Acconci quem dá esta denominação aos seus trabalhos (MANOLESCU, 2013, p. 7).

sua perseguição. Vito Acconci e Sophie Calle agem na rua e a partir da figura de um outro e ambos partem do campo da literatura. No caso de Acconci, são completos desconhecidos que são acompanhados até que entrem em um lugar privado, assim encerrando o enalço, e o que se vê dessa perseguição são poucas fotografias, relatos e planos gráfico-textuais de seu *modus operandi*. Mesmo que o corpo do artista seja fundamental no fazer da obra, o artista não demonstra muito de si, sua disposição e ânimo não chegam até o público. Este é um ponto fundamental para esta obra. Acconci se coloca na disposição do perseguido, “I am almost not an 'I' anymore; I put myself in the service of this scheme”.²⁴

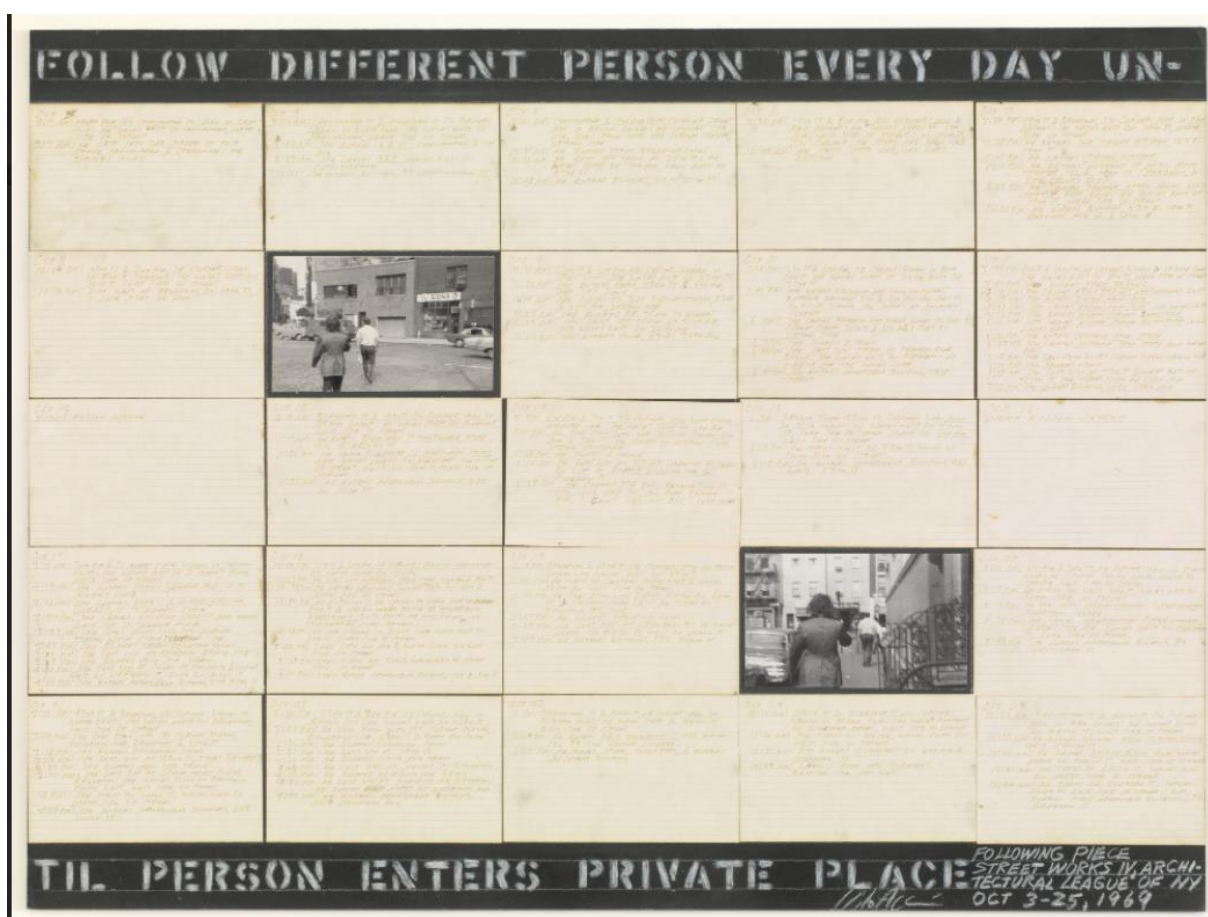


Figura 11

Vito Acconci

Following Piece, 1969

Impressão em gelatina de prata, giz e tinta sobre cartões montadas em um quadro, 76 x 100,6 cm
col. MoMA, Nova York

Mesmo que seja uma atividade performada, ela é assim feita para existir como imagem fotográfica, não sendo meramente um registro da performance, que ocorre independentemente

²⁴ Acconci in *Following Piece*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/190036953>.

se está sendo registrada ou não. É interessante observar que, mesmo comumente chamadas de performances, as ações desses artistas que caminham não se estabelecem estritamente como performances no sentido de estarem ligadas com um público. Toda a ação ocorre em determinado lugar, em um determinado tempo, mas está ausente por completo este elemento fundamental. Quem, por acaso, observar o artista, não está ciente do que vê, diluindo-se assim a ação em meio de múltiplas ações, principalmente quando esta ocorre em uma grande cidade como Nova York, uma metrópole em que sucessivos movimentos individuais se confundem em uma grande massa de fluxo contínuo de pedestres. A fotografia nesta obra de Acconci é parte integrante de um esquema maior, somada com elementos esquemáticos e textuais em algo que “se aproxima de uma performance” (Gisi, 2015, p. 155). Esse processo fotográfico pode ser visto como uma estratégia dupla que se desvia da produção de um objeto produzido para ser contemplado e em que se estabelece uma condição de “tolerância” para a conformação do resultado alcançado. “Desde que as instruções/tarefas sejam realizadas de acordo com o que foi preestabelecido (...) os produtos ou subprodutos resultantes são aceitos, pois são como dados coletados na ação (*ibid.*, p. 156).

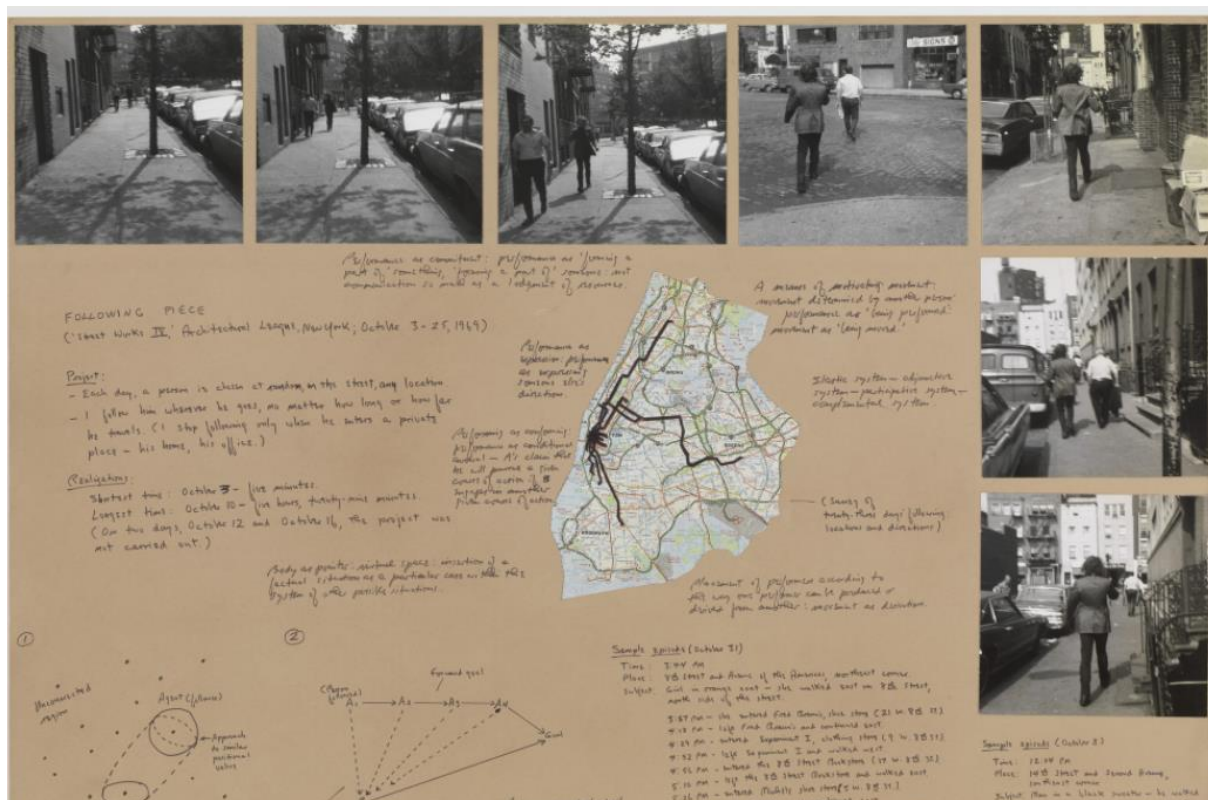


Figura 12

Vito Acconci

Following Piece, 1969

Impressão em gelatina de prata, caneta e colagem sobre cartão, 76 x 102 cm
col. MoMA, Nova York

Neste aspecto, Acconci aproxima-se de maneira mais explícita com o Situacionismo: há um jogo e a cidade assemelha-se a um tabuleiro, em que o objetivo não é sair vencedor, mas seguir as regras criadas e comunicar seus movimentos oriundos desses encontros. É a cidade em si que estabelece o enredo maior, na medida em que a noção do espaço público e privado pauta as ações que podem ser realizadas. Manolescu em seu artigo aponta esta diferença, que não é a cidade que é experienciada de maneira que traga novidades e confrontos, o que seria o objetivo dos Situacionistas, contudo há entre estes e Acconci uma dimensão subversiva elaborada entre vigilância e acossamento, que os aproximam (Manolescu, 2013, p. 8). Discorda-se desse aparente afastamento, visto que a deriva e a psicogeografia baseiam-se no uso lúdico da cidade e o que Acconci faz é justamente isso, parte-se do anonimato de uma metrópole e se estabelece um jogo baseado em um esquema previamente estabelecido, que tem consciência de suas possibilidades. Esta obra existe porque o artista encontra-se em Nova York, os esquemas que ele estabelece estão diretamente relacionados com a experiência da cidade. Relembrando Certeau, o espaço fornece a retórica para que se estabeleçam táticas que se contraponham às regras.

A clara subjetividade ou envolvimento do corpo dos artistas não parecem ser o foco das ações do 3NÓS3 em São Paulo. O anonimato é parte integral do processo, que conta mais explicitamente com um teor político na medida em que se confunde com um protesto; e o público, transeuntes desavisados, é confrontado com estátuas cobertas por sacos de lixo, que rapidamente são removidas pelo poder público, com os passantes sem entenderem o que se deu. Mesmo que não compreendessem, o impacto é gerado: por que as estátuas amanheceram cobertas? Quem fez isso, e por quê? Esse burburinho também é fomentado por matérias jornalísticas especulativas; essa intervenção foi documentada pelos jornais diários da cidade de São Paulo. Esta proposta, realizada por Mario Ramiro (1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957-1991) chamou-se *Ensacamento*, que ocorreu na madrugada do dia 27 de abril de 1979, inaugurando o que denominaram de “interversão”. Ela ocorre na véspera da posse do presidente brasileiro (1979-1985), general João Batista Figueiredo (1918-1999), que propôs uma maior abertura política após os anos de forte repressão da ditadura militar no Brasil. Figueiredo foi o último militar a tomar posse no governo, antecedido por quatro militares que, em 15 anos, estabeleceram diversos decretos, dentre eles o AI-5, que visavam de maneira explícita, a censura e a punição de seus opositores.

Este grupo de artistas, com uma intenção política velada e desejo de sair dos moldes tradicionais da arte, fez parte de uma geração que deu início a ações artísticas não mais dentro de instituições de arte, mas no contexto urbano, comprometendo-se com as transformações políticas e socio-econômicas do Brasil (Cidade, 2017, p. 113). Foram localizados 27 monumentos e 68 cabeças das estátuas envolvidas com sacolas pretas. Este ensacamento, que remete às torturas realizadas pelos perpetradores da violência ditatorial, foi realizado após de um mapeamento dos monumentos da capital paulista. Em relação aos monumentos,

Pensar a relação dos habitantes de uma cidade com seus monumentos é ver a cidade além de sua funcionalidade imediata, é privilegiar, antes de tudo, seu componente histórico e estético. Afinal, o que são os monumentos numa cidade? Longe de se referirem a traçados urbanos abstratos, carregam-na de sentido simbólico; testemunham sistemas mentais da época em que foram criados e solicitam, não raro, uma relação não apenas perceptiva mas também efabuladora, que mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas (Freire, 1997, p. 56).



Figura 13
3NÓS3
Ensacamento, 1979
Fonte: CIDADE, 2017, p. 115.

Contudo, na agitação cotidiana, que não percebe os monumentos em sua amplitude histórica ou como marco ideológico de uma época, estes acabam passando despercebidos ou como meros marcadores de localização geográfica. Logo, em uma cidade como São Paulo de grande fluxo pedonal e tráfego de automóveis, perde-se o sentido em que estes foram erguidos em detrimento da dinâmica da cidade. O que traz à tona a estatuária pública é justamente um ato que desloca seu sentido inicial, apontando-se não para as figuras históricas que foram cobertas, mas ao próprio ato de vandalismo efêmero. Esta *interversão* também coincidiu com a greve dos lixeiros da cidade de São Paulo, o que aumenta o rumor em relação ao ato.

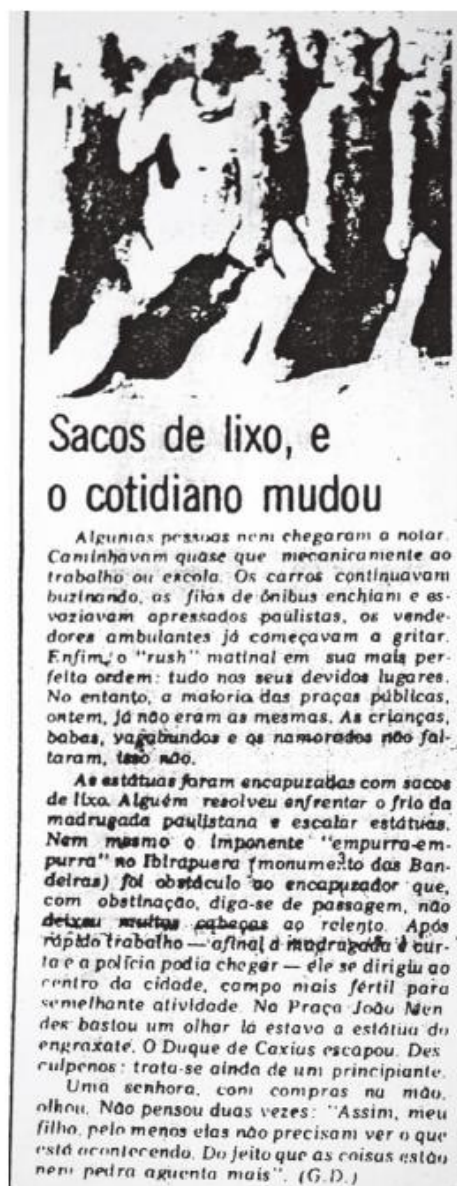


Figura 14
Imagem de uma matéria de jornal acerca da atividade Ensacamento, 1979
Fonte: CIDADE, 2017, p. 115

Além do mapeamento e do ensacamento em si, foi o próprio 3NÓS3 quem enviou *press releases* e denúncias anônimas para os jornais de São Paulo, mas não em um sentido de afirmação que estes atos eram artísticos, mas em mera denúncia do que estava acontecendo. O intuito era garantir a disseminação das intervenções, provocando os editoriais para chamadas de primeira página, gerando uma alteração na ordem pública de um fato extraordinário que adquiriu grande repercussão (Cidade, 2017, p. 114). Foram os próprios artistas que controlaram a recepção de sua intervenção, não somente restritos à mídia especializada de arte, mas em jornais de ampla circulação. Ademais, com este ato, houve uma documentação mais ostensiva da ação efêmera do 3NÓS3, que não se limitou somente às fotografias tiradas na execução do projeto. As fotografias tiradas na hora dos ensacamentos, em sua grande maioria, eram em preto e branco e, pelo fato de serem um grupo de jovens artistas, não se contava com um grande recurso econômico para a elaboração de um catálogo das intervenções. A solução encontrada pelo 3NÓS3 foi realizar um *portfolio* a partir das matérias impressas, catalogando-se assim as ações efêmeras (Ramiro, 2011).²⁵ Ressalta-se aqui a importância da fotografia como registro de proposições performáticas e transitórias nos anos 1960/70. A fotografia foi muito usada por residentes de países assolados com ditaduras militares pela facilidade de sua revelação, reprodução e troca/intercâmbio. Essas imagens não tinham caráter de exposição ou de obra finalizada, mas de circulação, sempre à margem de um sistema oficial (Freire, 2009, p. 15). As imagens fotográficas produzidas pelo 3NÓS3 e pelos meios de comunicação enquadram-se na primeira nuvem de agrupamento dada por Gisi, que serve como um documento, registrando a ação que se tornaria inacessível a um público futuro.

Essa intervenção surge no QG do grupo, apartamento de Rafael França, com a intenção de criar um “distúrbio” na praça General Osório porque a comitiva do general Figueiredo iria passar por ali. O que se sucedeu foi a criação de *ruídos urbanos* para também criticar a arte neoclássica que decora São Paulo, com seus monumentos de cunho positivista. O caráter político não foi um pensamento inicial, mas com o tempo foi agregando-se às ações, que contavam com influência da *land art* norte-americana, de intervenções de grande escala, levada ao grupo por França, o único da época que falava inglês e possibilitava ao grupo o contato com a bibliografia internacional, principalmente sobre a arte conceitual (Ramiro, 2011). O que ocorre é uma tomada de assalto da cidade, em que a ação artística ultrapassa o alcance do campo específico, mas toma vida dentro de uma arena muito maior. A partir desse apontamento de

²⁵ As referências relativas a Mario Ramiro do ano de 2011 foram retiradas da gravação de sua palestra “3NÓS3, por Mario Ramiro”, realizada no MAC-USP em 09 ago. 2011 para o programa “O MAC encontra os artistas”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzIlg5B5Y>>

Ramiro, que indica a influência de movimentos internacionais, percebe-se um paralelo assimétrico, que inclusive não pode ser medido em metragem com as alterações físicas da *land art*, porém serve como uma resposta ao que estava acontecendo no mundo da arte mais bem estabelecido, com as ferramentas possíveis em um contexto completamente diferente.

Além do processo de mapeamento, da ação nestes lugares previamente demarcados e o consequente deslocamento pela cidade, a intervenção do 3NÓS3 modifica a paisagem da cidade e, conseqüentemente, o olhar daqueles que por ela circulam. Muito mais que a movimentação dos artistas por São Paulo, é a marca que estes deixam que altera, mesmo que por um curto espaço de tempo, o caminho do público desavisado, gerando com essa tática a alteração da retórica urbana. O ato de uma nova deriva aqui ultrapassa o movimento individual e toma uma grande proporção: a intervenção na rua desfaz o caminhar automático e gera rumores, viradas de cabeça e pequenas interrupções de percurso no fluxo intermitente de uma metrópole.

As obras mostradas aqui trazem questões plurais das novas derivas, que tomam caminhos diversos, reforçando que há um universo amplo que o caminhar traz consigo: a capacidade de universalizar memórias pessoais e afetivas, como parece ser o caso de Sophie Calle, trazer à tona questões sociopolíticas e a ação direta sobre uma paisagem, mais especificamente demonstrado com o “Ensacamento” feito pelo 3NÓS3, questionar a perenidade da obra de arte e a consolidação estética de atos efêmeros, como com Richard Long e Hamish Fulton, a documentação do caminho banal de Ed Ruscha e a esquematização do caminhar e do jogo com esse ato, como é feito por Vito Acconci. A fotografia está presente em todas as obras levantadas, também tomando caminhos diversos, mas que são passíveis de um agrupamento que, mesmo que maleável, organizam esta produção fotográfica, ligada aos procedimentos contemporâneos da arte.

Capítulo 2: Conceitualismos

2.1. Táticas Conceitualistas

A partir da década de 1960, observa-se um aumento de escritos de artistas, já não somente em forma de manifestos.²⁶ O que se verifica neste momento é uma produção textual variada, que inclui entrevistas, *statements* individuais, reflexões sobre as formas artísticas e textos em primeira pessoa ou textos que são a obra em si. O papel do artista, produtor de formas que falavam por si só, expande-se ao campo da crítica e da teoria de maneira mais acentuada. A discussão, mesmo que possa também centrar-se no fazer artístico enquanto prática formal, engloba questões externas às obras em si, considerando-se seu contexto social, político, histórico e, notadamente, institucional. Não mais serão indicadas as técnicas ou meios utilizados, como pintura ou dança, mas para os praticantes denominar-se-á unicamente “artista” (Kaprow *apud*. Ferreira, 2006, p. 18).

Essas mudanças nas artes visuais coincidem com a desestabilização política que estava ocorrendo mundialmente, notadamente em dois momentos, o primeiro dos anos 1950 até 1973, com a guerra fria e a bipolaridade entre o comunismo e o capitalismo e a industrialização e urbanização dos países, inclusive dos considerados “terceiro-mundistas”. Há também desenvolvimentos tecnológicos e comunicacionais, que permitem um maior acesso à educação. Além disso, há uma onda de revoltas estudantis e intelectuais em vários pontos do mundo. Começa a discutir-se no meio artístico acerca da ideia da arte e sobre as instituições (Cannizter, Farver, Weiss, 1999 p. vii). O segundo momento caracteriza-se pelo fim da guerra fria, a ascensão econômica de países asiáticos, o fim de antigas colônias, e de períodos de crise na América Latina por causa da tomada de poder por militares. Havia uma grande urgência de respostas nas artes visuais para as condições políticas e sociais de diversos países, e estas resoluções, muitas vezes, vem em uma forma conceitualista (*idem*).

²⁶ Considera-se aqui manifestos como tomadas de posições coletivas nas quais é defendida a autenticidade de um projeto artístico, relacionando a práxis artística com uma teoria, servindo como “um bastião teórico da vanguarda histórica de defesa em relação à incompreensão do público, assim como de resistência à interferência das instituições culturais (...)” (Ferreira, 2006, pp. 13-14).

Durante esses dois períodos, o conceitualismo questiona a ideia de arte, não no sentido de negá-la, mas no intuito de alargar o que ela poderia ser (*idem*). Tratando-se da arte conceitual de uma maneira generalista e internacional, é possível chegar em um acordo, em que

(...) não são os meios materiais que dão propriedade à arte, por meio de seu caráter visual autorreferencial, mas são aqueles elementos constitutivos de uma autorreflexão sobre os seus próprios dados como campo de conhecimento – e a relação deste com o âmbito cultural, político e social – que lhe dão propriedade, o que não significa uma defesa da autonomia (pelo menos nos moldes modernos) (Oliveira, 2014, p. 38).

Pode-se agrupar diversas produções entre os anos 1960 e 1970, mesmo que exista uma diferenciação pautada na origem dos artistas. Há uma separação entre arte conceitual dita hegemônica, anglo-americana e a arte conceitualista global, delimitando-se aqui na produção latino-americana. A primeira, intelectualizada e sintética estaria centrada nas discussões internas da arte, enquanto a segunda preocupa-se com questões externas ao sistema artístico, notadamente sociais e políticas (Wood, 2003, p. 9). A arte conceitual é um termo que se usa para denominar uma prática que tem por essência o formalismo, desenvolvido no começo do minimalismo. Já o conceitualismo é um termo usado para práticas que rompem com a dependência histórica da arte de formas físicas e com sua apreciação visual (Camnitzer, Farver, Weiss, 1999, p. viii).

O conceitualismo foi uma atitude mais larga em sua expressão, que agrupa uma grande variedade de trabalhos e práticas que, na redução radical do papel do objeto artístico, reimaginou o papel da arte *vis-à-vis* com as realidades sociais, políticas e econômicas das quais estava sendo feito (*idem*).²⁷

Porém, essa compartimentação não é de todo hermética e existem obras e artistas que não são fixados nos lados opostos dessa fronteira. Justamente pelo globalismo há maiores conexões entre os espaços geográficos que resultam em uma maior troca cultural de maneira rápida devido a inovações dos meios de comunicação. Há um mapa de práticas que possui diversos pontos de origem no qual eventos locais se mostram como cruciais e determinantes das formas artísticas (*ibid*, p. vii).

Dentro dos debates que ocorrem entre a década de 1960 e 70, em que havia muito mais forças antagônicas que conciliadoras em locais de grande concentração da produção artística,

²⁷ Tradução nossa.

Alberro (1999) propõe uma hipótese que aponta para quatro caminhos tomados por artistas de viés conceitual. O primeiro caso tem a característica de equidade entre elementos da obra, e, em seu processo, a habilidade manual é geralmente abandonada e a noção de unicidade é borrada. A segunda linha é o que pode ser chamado de “reducionismo”, que empurra a materialidade convencional ao limite, em direção à completa desmaterialização em que os elementos visuais das obras são desafiados. Há uma proeminência da palavra escrita e o contexto estabelecido torna-se um ponto focal. A terceira via é a completa negação do objeto estético, sendo possível traçar sua origem chegando em Duchamp. Coloca-se a arte no limiar da informação por meio de uma série de mediações ao longo do século XX. Por último, o que leva à prática conceitual é a problematização da inserção da obra. O tema da obra reflete tanto sua colocação institucional quanto uma autocrítica de como ela será comunicada ou exibida (Alberro, 1999, pp. xvi-xvii).

Compactuando com esta terceira linha, a rigidez do que ficou consolidado como símbolo da arte conceitual notadamente anglo-americana, pós-minimalista, exemplifica-se na obra e no texto fecundo de Joseph Kosuth (1945), “A Arte depois da Filosofia” (1969), no qual o autor e artista define um contraste rígido entre uma produção formalista, decorativa e dispensável e, de outro lado, a própria arte conceitual, que tem por base proposições analíticas, tautológicas e independentes, válidas por si.

Segundo a tese de Kosuth, questionar a natureza da arte deveria ser a principal preocupação dos artistas. Permanecer dentro das categorias tradicionais de pintura e escultura, no entanto, dificulta tal investigação, uma vez que essas categorias artísticas são convencionais e sua legitimidade é tida como certa. Assim, essas categorias devem ser repudiadas, consideradas anacrônicas, inúteis, até prejudiciais, para os artistas (Alberro, 1999, p. xvii).²⁸

A tradição da pintura na arte moderna é refutada por Kosuth, destacando em seu texto a importância de Duchamp, na maneira em que este artista rejeita a tradição pictórica e liberta-se de suas restrições, partindo para uma análise do significado da arte por meio de suas obras (*ibid.*, p. xviii). Essas proposições analíticas da natureza da arte, muitas vezes, vêm em formas textuais, “nunca, antes disso, se produziu tanto texto, tanta anotação e documento escrito como arte ou com pretensão artística” (Freitas, 2013, p. 44). Esta vertente liga a arte com a linguagem textual e se torna a principal referência no debate internacional sobre a arte conceitual (*idem*),

²⁸ Tradução nossa.

em que se observa uma maneira hermética e burocrática no fazer artístico, com uma espécie de “estética administrativa” (Buchloh *apud*. Oliveira, 2014, p. 14), como um refletor das estruturas capitalistas ocidentais em seu período administrativo e pós-industrial e que a única prática conceitualista passível a ser aceita seria a de uma crítica institucional e cultural (Wood, 2002, p. 7).

Postumamente, a partir do uso da fotografia, existem artistas que se colocam em confronto com o conceitualismo ligado à tautologia. Esses artistas norte-americanos, no fim da década de 1970 associam-se com a noção documental da imagem fotográfica, redescobrimo a potência política da imagem, recusando a neutralidade que era visada pelos conceitualistas (BUCHLOH, 2020, p. 694). Allan Sekula (1951-2013), Martha Roesler (1953) e Fred Londier (1942), que estudaram na Califórnia com Allan Kaprow (1927-2006) e John Baldessari (1931-2020). Critica-se a aparente apatia de artistas como Ed Ruscha a partir de contingências políticas, contextuais e históricas que foram recusadas pelo conceitualismo (*idem*).

Identificam-se aqui dois motores da modernidade – o que pode ser levado para dentro da arte conceitual se identificarmos as práticas tautológicas da arte como continuação do modernismo –, um que seria uma “revolução antimimética”, que valoriza uma conquista da forma “pura e nua” da arte, da “exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional”, e de outro lado, uma postura que valoriza uma determinação da arte como autoformação da vida, “para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre”, negando-se a autonomia da arte, mas observando esta fundida com a vida (Rancière, 2009, p. 38-39).

Uma arte conceitual "analítica" é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar. A história expandida, por outro lado, começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se, de uma maneira "conceitualista" já a partir da década de 50, em uma série de temas emancipatórios que abarcavam desde o imperialismo até a identidade pessoal, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígene e a Rússia (Wood, 2005, p. 9).

Mesmo a arte conceitual produzida nos Estados Unidos não é uniforme, conforme anteriormente visto nas colocações de Alberro, e é possível perceber nas produções anglo-americanas que questões políticas também estão em xeque para alguns artistas. Este é o caso de Adrian Piper (1948). Em semelhança a Vito Acconci, que parte da palavra à inserção de seu

corpo em seus trabalhos, Piper tem trabalhos iniciais baseados na linguagem e em esquemas de mapeamento, como em *Parallel Grid Proposal for Dugway Proving Grounds Headquarters*, de 1968 (Mantanakis, 2018, s/p).²⁹ Nos trabalhos em que a artista insere seu corpo, o que inicia ainda nos anos 1970 e segue fazendo, arte e vida se misturam, pois é no fazer cotidiano que Piper age, participando de situações comuns ao mesmo tempo que executava uma série de ações que causam estranhamento (Wood, 2005, p. 64). Esse é um exemplo das muitas obras conceituais que se engajam com o mundo e têm preocupações sociais e políticas, extrapolando a questão das linguagens artísticas tradicionais. Traz-se esse exemplo aqui porque a produção de Adrian Piper também compactua com as Novas Derivas, destacando-se aqui *Mythic Being* (1973-1975), uma série de performances documentadas em fotografia, nas quais a artista assume outra identidade, de um homem negro da classe trabalhadora, colocando uma grande peruca afro, um bigode falso e óculos escuros.



Figura 17
Adrian Piper, 1948
The Mythic Being: Butterfly Chair, 1974
Impressão em gelatina de prata, 25,2 x 20 cm
col. Centre Pompidou, Paris

²⁹ Neste trabalho a artista propõe a construção de uma estrutura acima da cidade de Dugway (EUA), que seria conectada a um telefone para informar os moradores próximos por meio de alto-falante sempre que a área afetada fosse usada como local de teste. Este trabalho surge como uma reação a um acidente causado por um vazamento acidental de gás próximo à Salt Lake City, Utah, por militares americanos, que se recusaram a assumir a responsabilidade. No entanto, sua negação foi seguida por um vazamento de informações que levou políticos e autoridades de saúde a exigir mais investigações (Mantanakis, 2018, s/p).



Figura 18
I am the Locus (#1), 1975
Pastel oleoso sobre fotografia
col. Smart Museum of Art, Universidade de Chicago

Enquanto caminha por Nova York, Piper age de maneira masculinizada, tentando produzir reações dos passantes, demonstrando o poder e influência de estereótipos. “Acontecimentos políticos da época, como o bombardeio do Camboja, o massacre de Kent State, o movimento de mulheres e a proliferação de mostras de arte conceitual levaram Piper a criar a persona para abordar questões atuais e se refazer como objeto de arte” (Huang, 2016, s/p). Estas performances tratam da percepção sobre uma determinada identidade, neste caso de homem negro exibindo um comportamento tipicamente masculino. Com elas, também é permitido para a artista se desvencilhar do espaço ambíguo que ela ocupa como uma mulher negra de pele clara, traços finos e altamente escolarizada (*idem*). Ao contrário da primeira onda da arte feminista norte-americana, voltada para a pintura e, conceitualmente, na exploração da essência

feminina (Heartney, 2002 p. 52),³⁰ Piper explora questões de gênero e raça utilizando seu corpo como ferramenta, dispondo da fotografia como maneira documental de suas performances.

Destaca-se aqui a presença da fotografia na arte conceitual norte-americana que, mesmo não tendo um viés politizado, o político persiste (Diack, 2020, p. 24). A fotografia conceitual tem um impacto crítico e é uma estratégia para confrontar as maneiras convencionais do olhar, da descrição e do retrato da realidade. Mesmo em trabalhos que parecem desconectados da situação social, ou quando artistas se afastam da vida cotidiana, é notável a presença do político (*idem*). Allan Sekula (1951-2013) e Martha Rosler (1943) são outros exemplos de artistas que trazem questões politizadas em suas obras. Além deles ainda há outros artistas norte-americanos que, a partir do uso da fotografia, adentram em uma esfera política, como Dan Graham (1942-2022) e Robert Smithson (1938-1973) em obras como em *Homes for America* (1966-1967) e *The Monuments of Passaic* (1967), respectivamente. A partir do uso documental da fotografia, questões que estão fora da esfera da arte podem ser discutidas a partir das imagens.

Monuments of Passaic também se enquadra em uma Nova Deriva. A partir de um dia de caminhada por sua cidade natal, Smithson retrata “monumentos”: canos de esgoto, pontes, uma caixa de areia. São cenas banais, locais que aparentemente não despertam um interesse. Juntamente com as fotografias, o artista também publica um texto na revista Artforum em dezembro de 1967. Assim como as fotografias, o texto é descritivo e, em alguns momentos, observa-se que o artista age em função de sua câmera.

Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma lâmpada monstruosa que projetou uma série destacada de “fotos” através da minha Instamatic em meu olho. Quando eu andava na ponte, era como se eu estivesse andando sobre uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo do rio existia um enorme filme que mostrava nada além de um vazio contínuo (Smithson, 1967, s/p).³¹

³⁰ No início dos anos 1970, na América do Norte, no âmbito de produção artística, há uma ênfase na busca de elementos femininos, que integrem o universo da mulher: formas que remetam ao corpo feminino, questões próprias das mulheres, como a menstruação e a maternidade, assim como o trabalho com técnicas artesanais historicamente associadas às mulheres, como o bordado, a cerâmica e o decorativismo, características usualmente relacionadas com a “primeira onda feminista” (HEARTNEY, 2002 p. 52).

³¹ *Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of “stills” through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.* Tradução nossa.

Visconti percebe que esta obra se insere em um “campo estendido do tédio” devido a monotonia e objetividade tanto das fotografias quanto do texto de Smithson (Visconti, 2014, p. 64). Há uma aproximação de questões políticas a partir do que é retratado e no uso despretensioso da linguagem fotográfica. São imagens de espaços que, se deslocadas para outras disciplinas, podem ser trabalhadas como retratos de industrialização, da ação do homem sobre a paisagem.

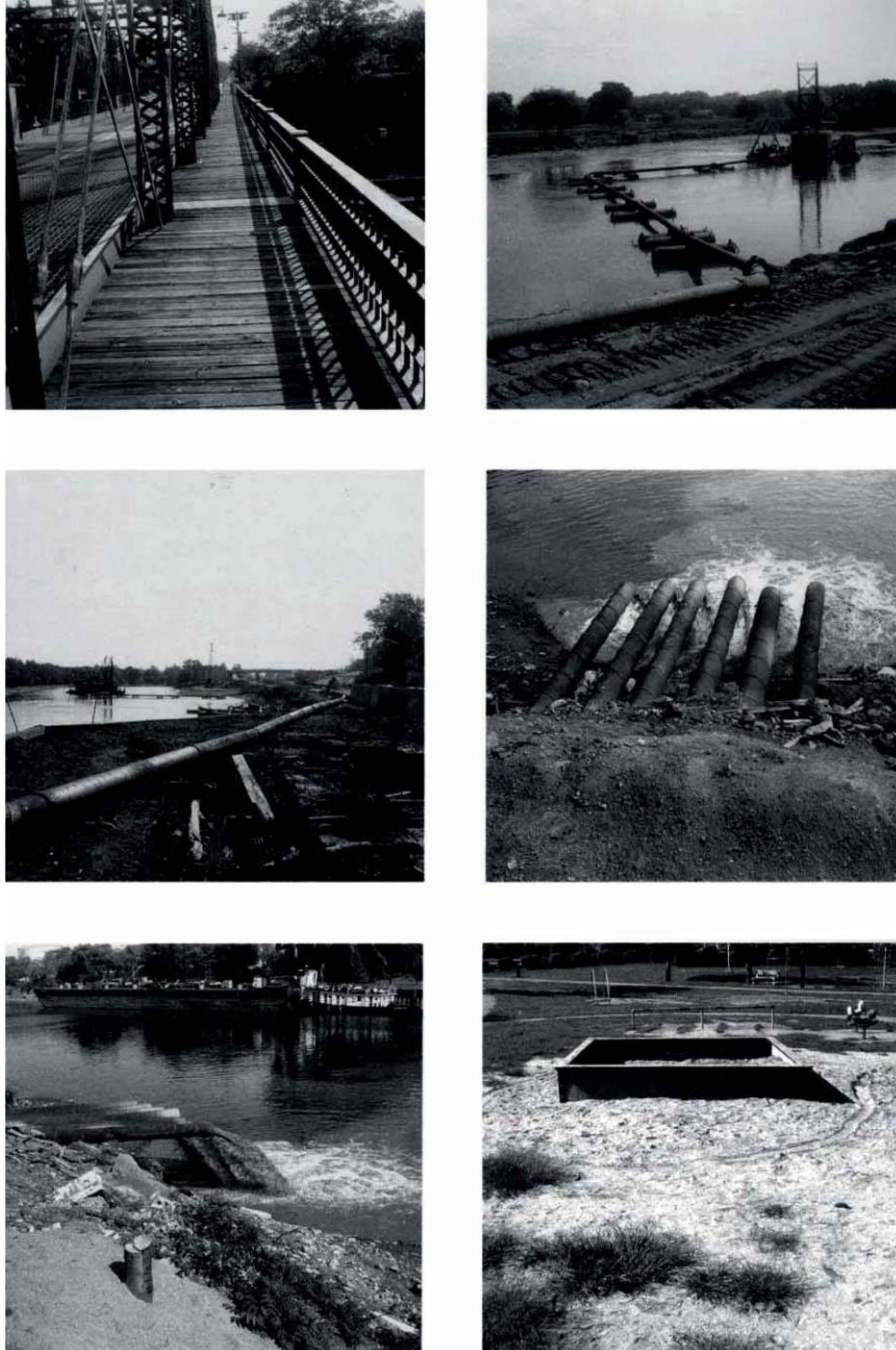


Figura 19 - Robert Smithson (1938-1973)
The Monuments of Passaic, 1967
Fotografias em preto e branco

Em um texto publicado paralelamente ao de Joseph Kosuth, Luis Camnitzer, artista, professor e teórico uruguaio radicado nos Estados Unidos desde a década de 1970 traz questões sobre a arte produzida na América Latina. Em *Arte contemporânea colonial* (1970), ele observa que há um processo de “transculturalização”, em que as colônias – países latino-americanos – vivem em função dos moldes metropolitanos, notadamente dos Estados Unidos, na medida em que se estabelece uma dependência econômica, monoprodução, criação de necessidades artificiais e substituição de valores culturais (2006, p. 267). É percebida uma relação desigual de poderes ao mesmo tempo que unilateral no âmbito de transmissão de informações e costumes, com a figura do artista participando de um seguimento informado e, ao mesmo tempo, isolado.

Nas áreas coloniais, em um papel que não é muito definido – algo entre um bufão e um porta-voz –, ele é uma das fendas pelas quais a pressão informativa do império permanece se infiltrando. É estranho que a expressão “Arte Colonial” seja preenchida apenas com conotações positivas e que ela se refira apenas ao passado. Na realidade ela acontece no presente, e com benevolência é chamada de “estilo internacional”. Com menos cortesia, tende a ser epígona, derivada e algumas vezes até oportunista (*ibid.*, p. 268).

Problematizando a visão de uma produção simultânea em âmbitos globais, Camnitzer aponta que, ao invés de se procurar a identidade local da América Latina, “vende-se” uma ideia de exotismo. Também ocorre de o artista tentar encaixar-se em uma metodologia estranha às origens, desligando-se de seu continente para produzir nos moldes estrangeiros e imperialistas. Julgando-se livre para fazer escolhas, o artista colonial na verdade estaria restrito a três possibilidades de produção baseadas na manufatura de produtos culturais: uma produção pautada no “estilo internacional”, que é uma ferramenta para o enriquecimento da cultura metropolitana e que a arte da colônia sempre se vê atrasada e na qual se fazem rupturas artificiais e sempre em favor dos “centros imperiais”; o folclorismo, noção que leva ao escapismo da realidade; e, a terceira opção é a “subordinação ao conteúdo político-literário”, em que se tem um comprometimento político prioritário em relação à criatividade, o que deixa pouco espaço para a originalidade (*ibid.*, p. 270-271).

Optar pela “arte tradicional” seria concordar com as instituições de poder que asseguram a estabilidade passiva, por isso para o artista é preciso uma “estética do desequilíbrio” para que haja mudanças estruturais. Isso seria possível a partir de duas estratégias: a primeira pauta-se na continuidade do uso do sistema de referências relativo a formas artísticas, contudo não para a produção de produtos culturais, mas informar sobre as condições de se fazer cultura,

assumindo o subdesenvolvimento econômico como estímulo cultural; a segunda possibilidade é a que implica influenciar estruturas culturais por meio de estruturas sociopolíticas, aplicando a mesma “criatividade” que é utilizada para a produção artística. Nesse aspecto, Camnitzer aproxima o artista a um guerrilheiro urbano, em que há um objetivo parecido, “comunicar uma mensagem e ao mesmo tempo mudar, no decorrer do processo, as condições em que o público se encontra” (*ibid.*, p. 273).

Este, assim como o texto de Kosuth, é um texto radical em suas colocações, que deve ser lido contemporaneamente com certa cautela e com a consideração que é fruto de sua época. No caso de Camnitzer advém de um período conturbado política e socialmente, no qual os países latino-americanos estavam sofrendo com as ditaduras militares, portanto as preocupações artísticas contemporâneas se centravam principalmente em criar táticas para poder driblar a censura.

Em 2005, Camnitzer publica o livro *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, no qual compartilha um conceito primordial que diferencia as produções anglo-americanas e latinas: nos Estados Unidos, em especial em Nova York, preocupava-se com as linguagens e meios – e sua desmaterialização –, era a disciplina artística que estava em questão. Já os países latino-americanos, incluídos no que o autor denomina “periferias”, a preocupação centrou-se na comunicação de ideias, e como a situação era turbulenta e enfrentavam-se questões econômicas precárias e sistemas políticos conturbados, uma grande parte dessas ideias tinham a política como um ponto principal.

Isso criou uma grande divisão entre centro e periferia. O centro - neste caso identificado principalmente como Nova York, que havia assumido o papel anterior de Paris, criou o termo “arte conceitual” para agrupar manifestações que davam primazia às ideias e à linguagem, tornando isso um estilo de arte, historicamente falando. A periferia, no entanto, não poderia se importar menos com estilo e, em vez disso, produzia estratégias conceitualistas. Essas estratégias eram formalmente abertas e muito mais propensas a serem interdisciplinares (Camnitzer, 2005, p. 1-2).³²

³² *On the periphery, Latin America included, the accent was on communication of ideas, and given turmoil, economic exploitation, and cold war, a great percentage of ideas dealt with politics; thus politics were in. This created a big divide between center and periphery. The center—in this case identified primarily as New York, which had taken over the previous role of Paris—created the term “conceptual art” to group manifestations that gave primacy to ideas and language, making it an art style, historically speaking. The periphery, however, couldn’t have cared less about style and produced conceptualist strategies instead. These strategies were formally open ended and much more likely to be interdisciplinary.* Tradução nossa.

Usando-se os termos de Certeau, o que se observa na arte latino-americana nas décadas de 1960 e notadamente 1970 são *táticas* que pretendem “burlar” um sistema oficial, lembrando que estas são dependentes da ocasião, e o momento em que se encontram os vários países exigem que se constituam outras maneiras de comunicação. Mari Carmen Ramírez (1999) também percebe esse conjunto de trabalhos sob o nome de conceitualista não como participantes de uma corrente estética, mas como estratégias de anti-discursos em que táticas evasivas colocam a fetichização da arte e seus sistemas de produção e distribuição à prova (Ramírez, 1999, p. 53).

Destacam-se dois momentos anteriores ao fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, período em que se populariza a arte conceitualista na América Latina. Primeiro, entre 1960 e 1974, as práticas estavam restritas a grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil, em Buenos Aires e Rosário, na Argentina e na comunidade sul-americana localizada em Nova York, nos Estados Unidos. Em sua grande parte, esses artistas estavam engajados ideologicamente e teoricamente na elaboração de movimentos radicais de vanguarda (*ibid.*, p. 55). O segundo momento, entre 1975 e 1980, as práticas conceitualistas espalham-se pelo continente, percebendo-se agitações em países como o Chile, Colômbia, Venezuela e México. Esses artistas começam a ocupar as ruas e tentam engajar o público em seus trabalhos (*idem*).

Portanto, muitas vezes quando se fala da produção periférica ressalta-se os novos fluxos de informação criados pelos próprios produtores, como a arte postal ou *mail art*, que possibilita uma comunicação direta entre os artistas, criando uma rede alternativa de disseminação de arte, que determina, portanto, uma tática conceitualista de amplo alcance. Torna-se uma prática comum a transformação da publicação gráfica em um espaço de exposição. Esta prática, muito cara às vanguardas do início do séc. XX como forma de divulgação de manifestos é acrescida de outras características e circulam por meio desse sistema marginal de postagem. Surgem iniciativas de grupos de artistas, como publicações em cópias mimeografadas com características simples, fora de um sistema padrão de edição e de um eixo oficial de distribuição, nas quais se delimitam características de “certo espírito do tempo onde a experiência do coletivo, a ética da resistência e da cooperação são os princípios norteadores” (Freire, 2009, p. 18).

A arte postal pertence à classe dos sistemas que desfazem as fortes barreiras que têm separado os níveis da arte daqueles da vida. As motivações para essa nova expressão são múltiplas e não dependem de qualquer circunstância especial. Artistas, em número considerável, rompendo com o conceito tradicional de obra, afastando-se dos esquemas de exposições oficiais e comerciais, desconfiados da função da crítica e no mínimo indiferentes às revistas de artes dominantes – ou seja, hostis a todo o *status*

quo que poderia parecer indispensável à carreira artística – passaram a organizar-se para enfrentar uma situação inteiramente diversa. Criando suas próprias associações, seus próprios intercâmbios, suas próprias publicações e selecionando os locais para as suas exposições (ZaninI *apud*. Maia, 2015, p. 36).

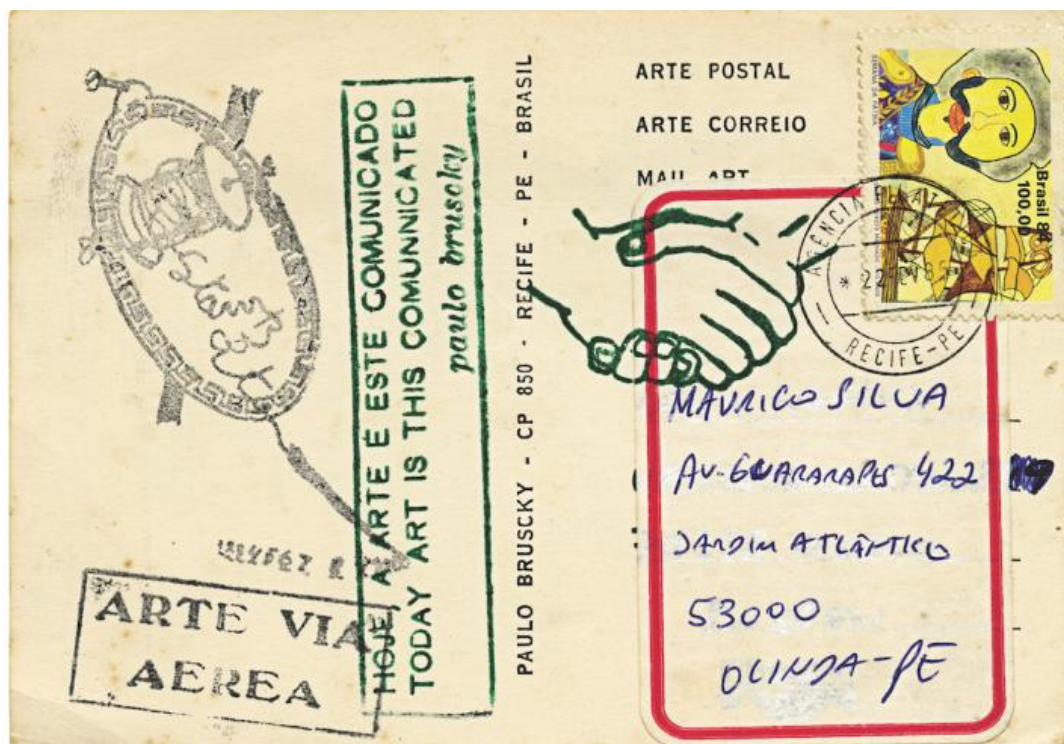


Figura 20 Paulo Bruscky (1949)
Arte Correio, 1985

Paulo Bruscky (1949), artista de Recife, é um dos pioneiros arte postal no Brasil, e até hoje mantém um dos maiores acervos de *mail art* do continente, com correspondências que incluem muitas obras do grupo *Fluxus* (Estados Unidos) e *Gutai* (Japão). Juntamente com os artistas argentinos Edgardo Antônio Vigo (1928) e Horácio Zabala (1943), e o uruguaio Clemente Padín (1939), são as maiores referências da arte postal da América do Sul, e estimularam na década de 1970 a difusão e expansão dessa linguagem artística (Britto, 2013, p. 211).

A fotografia também assume um papel fundamental para as práticas conceitualistas, visto que servem de testemunho para muitas ações temporárias por suas características intrínsecas de registro e cópia. É por meio do uso de comunicação de massa que se estabelecem propostas e por sua subversão também é possível provocar uma questão de falso e verdadeiro em uma sociedade do espetáculo, invocando aqui Guy Debord. Por ser uma ferramenta de fácil manuseio, tanto na obtenção quanto na revelação da imagem e de sua capacidade de criar várias cópias, estabelecem o duplo papel de registro e obra. É a partir de um acervo fotográfico que

obras temporárias chegam até nós, como em *Tucumán Arde*, ação que ocorreu em 1968 em Rosário, na Argentina em reação ao fechamento de usinas e consequente abandono do território, localizado no distrito de Santa Fé. Este evento artístico ocorreu na sede da Confederação Geral do Trabalho, fora de uma instituição artística. Essa proposta, ao invés de estar isolada em uma galeria ou museu, funde o artístico ao político, adotando menos o plano estético da arte e muito mais a capacidade comunicacional ampla (Marques, Capra, 2019, s/p).

(...) No caso de *Tucumán Arde* o registro era essencial à obra, e esse registro foi pensado para ser exibido nas exposições em Rosário e Buenos Aires, além de outras que não se realizaram. O registro não foi apenas fotográfico; filmes e gravações de entrevistas foram também realizados pelos artistas. Lamentavelmente – lembra a artista –, tudo isso se perdeu e ficaram apenas fotografias e textos. Os diversos registros funcionavam como fontes de acontecimentos do que se passava em Tucumán, pois a obra foi concebida como uma ação de denúncia de uma realidade que não se fazia visível na imprensa (Carnevale *apud* Freire, 2009, p. 17).

Levantando uma questão que demonstra a interdisciplinaridade, há uma forte relação entre as publicações de artistas e a poesia de vanguarda. Na década de 1960 dava-se o nome “Nova Poesia” para grupos heterogêneos que se distanciavam da poesia tradicional. As publicações artesanais contavam com sofisticação intelectual, em um contraste entre forma e conteúdo, com códigos que estavam distantes dos trabalhados em revistas de larga circulação (Freire, 2009, p. 19). Diversos grupos em países da América do Sul se formam, como o Grupo Noigandres (1956) e a Poesia Concreta, em São Paulo, Brasil; a Poesia Inobjetal (1971), de Clemente Padín, no Uruguai; e a Poesia para y/o realizar (1970), na Argentina (*idem*).

Portanto, as táticas conceitualistas que ligam os países da América Latina consistem muito de maneiras de comunicar e salvar o que era produzido, tendo a produção uma relação direta com a noção arquivística, visto que muitas vezes era tarefa dos próprios artistas manterem um arquivo de suas ações. É preciso atestar que o conceitualismo na América Latina não ocorreu de maneira continental ou homogênea. Vinte países a compõe e todos são diferentes política, econômica, social e racialmente. O conceitualismo estabeleceu-se de maneira correspondente a cada país, mais especificamente, a cada centro urbano (Ramírez, 1999, P. 54).

É no uso e na subversão de linguagens que se estabelece uma rede de práticas comuns, muito mais que uma estética derivada de um polo metropolitano. Em uma analogia interessante sobre a arte produzida na América Latina, Camnitzer a descreve como um sistema:

De fato, para descrever a situação latino-americana com precisão, a coisa mais próxima provavelmente seria uma daquelas enormes configurações rizomáticas que se dão sob o solo e abrangem vários (pequenos) países, surgindo por todos os lugares como o que visualmente identificamos como cogumelos. Cada cogumelo é visto como um único corpo de frutificação, ou o que quer que sejam os cogumelos, mas é apenas uma das muitas pontas nascidas de uma entidade que atua como terreno fértil e uma teia de conexão para todos eles. Não há relação causa-efeito entre os cogumelos; ainda assim, eles são sinais da mesma coisa (Camnitzer, 2005, p. 9).³³

³³ *In fact, to describe the Latin American situation with precision, the closest thing would probably be one of those enormous rhizomic configurations that can go underground and span several (small) countries, popping up everywhere as what we visually identify as mushrooms. Each mushroom is seen as a single fruiting body, or whatever mushrooms are, but it is just one of many tips sprung from one entity that acts as fertile ground and a connecting web for all of them. There is no cause-effect link between the mushrooms; still, they are equal signs of the same thing.* Tradução nossa.

2.2. Conceitualismos no Brasil

O Brasil, assim como a Argentina, ainda nos anos 1950 já contava com uma infraestrutura cultural que dava suporte e promovia movimentos artísticos contemporâneos. No caso brasileiro, havia a Bienal de São Paulo, iniciada em 1951. Com isso, ocorreu um ativo circuito de intercâmbio cultural e artístico, principalmente com os Estados Unidos e particularmente com Nova York. Parcialmente, isso explica por que desde muito cedo o conceitualismo, forma provocativa de arte, estabeleceu-se desde cedo no país (Ramírez, 1999, p. 58). Não se pretende fazer aqui uma genealogia da arte conceitualista no Brasil e traçar os precedentes da arte produzida nos anos 1970, contudo é importante levantar alguns momentos importantes que possibilitaram a produção da arte baseada em novas linguagens e integrantes de uma circulação alternativa às relações entre artistas e instituições hegemônicas.

A fotografia como um testemunho de ações, ainda antes de receberem a denominação de “performance” tem um marco com o trabalho de Flávio de Carvalho (1899). A partir do exemplo de “Experiência nº 4” (1958), é discutida a importância da fotografia (realizadas por Raymond Frajmund), pois é ela que chega até nós, elas próprias com caráter performático, mesmo que a “Experiência” não se resuma às fotografias. “Nessa medida, como observa Paul Auslander, a autenticidade de um documento de performance ou ação reside na relação com o observador e não com o momento ‘originário’, ou seja, sua autoridade como documento é mais fenomenológica do que ontológica” (Freire, 2009, p. 16). Existe uma interdependência entre performance e fotografia, e o caráter documental de uma fotografia não anula seu estatuto como obra de arte. Este fato já foi levantado com o exemplo das ações de 3NÓS3, no qual as ações de curta duração chegaram até nós por meio da documentação pensada pelo grupo, que além de fotografar as intervenções, entraram em contato com jornais de grande circulação de maneira anônima para relatar os incidentes, criando assim uma movimentação que extrapola os limites dos meios especializados e adentra no cotidiano, enriquecendo as discussões corriqueiras dos transeuntes.

Destaca-se aqui duas exposições importantes na década de 1960, *Opinião 65* e *Proposta 65*. A primeira foi sediada no MAM do Rio de Janeiro, considerado o primeiro momento que artistas coletivamente manifestaram-se contra o golpe militar realizado em 1964. Nesta mostram duas correntes experimentais podem ser observadas: a primeira, de viés pictórico, faz um uso da estética da Arte *Pop* mas com um teor crítico e de maior agressividade em relação

às matrizes norte-americana e britânica, representada por artistas como Antonio Dias (1944-2018), Carlos Vergara (1941) e Rubens Gerchman (1942-2008). De outro lado, o Neoconcretismo já partindo para o que se chama Nova Objetividade, representado por Hélio Oiticica (1937-1980) e seus parangolés, uma frente que traz, “(...) a vivência como um vetor real, em todo o contexto espacial, político e social que a comporta” (Malmaceda, 2018, p. 76).

Já a exposição Propostas 65, realizada em São Paulo na Fundação Armando Álvares Penteado, reuniu um maior número de artistas, abandonando o conflito entre figuração e abstração em função do que se chamou Novo Realismo (*ibid.*, p. 77). Esse conceito deu continuidade aos debates da exposição anterior, em especial no caso da interpretação brasileira da *Pop Art*, retomando a importância comunicacional da arte em um “novo humanismo”, preocupado com uma maior conscientização social a partir de perspectivas democráticas modernas (Ribeiro *apud.* Malmaceda, 2018, p. 77). Esse modelo nas artes visuais é caracterizado pelo teor crítico das produções artísticas, que expande seu domínio para fora do seu campo, participando efetivamente do cotidiano. Isso não se deu por uma via nacionalista, mas a partir da própria linguagem artística, que não abdica do experimentalismo de vanguarda (Malmaceda, 2018, p. 77).

Em 1967, em razão da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (MAM – Rio de Janeiro), Hélio Oiticica dá um depoimento sobre o que seria esta Nova Objetividade, que possui seis características principais:

1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência essa que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (Oiticica, 2016, p. 154).

Assim como Camnitzer, Oiticica demonstra uma preocupação social com a produção artística que vai além de trazer temáticas políticas para os trabalhos. Há uma preocupação com o papel do espectador, com este precisando interagir com as obras, saindo de sua posição passiva e ativamente participando das propostas. Alguns dos itens coincidem com a arte conceitual anglo-americana, pois há uma preocupação matérica e um índice de rompimento com a história da arte tradicional enquanto fala da “abolição dos ‘ismos’”, porém afasta-se justamente quando traz à tona o papel ativo do espectador, que se torna o ativador das propostas artísticas – fato

que pode ser observado com os Parangolés, que só se transformam em obras quando vestidos pelo público. Além disso, há na primeira característica um apontamento sobre a condição do país em relação aos Estados Unidos e Europa:

Somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo (...). Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva (*ibid.*, p. 155).

Mesmo que Hélio Oiticica traga este fato como uma necessidade nacional de construção identitária, esse posicionamento está de acordo com as necessidades de outros países latino-americanos. No caso da arte brasileira, isso se dá pelo resgate das culturas populares e sua inserção em espaços institucionais, não somente como referências para obras, mas de sua participação ativa. Oiticica chama isto de *superantropofagia*, a abolição de todo o colonialismo cultural.



Figura 21
Nildo da Mangueira vestindo P 15
Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta
(1967)

Lygia Clark (1920-1988), também envolvida com a Nova Objetividade, cria a série *Bichos* no período de 1960 e 64, que são construções metálicas geométricas, cujas diferentes partes que as compõem se articulam por meio de dobradiças e requerem a coparticipação do espectador. Este, agora transformado em participante, é convidado a descobrir as inúmeras formas que esta estrutura aberta oferece, manipulando as suas peças de metal. Com essa série, Lygia Clark torna-se uma das pioneiras da arte participativa mundial. A transferência de poder do artista para o propositosor tem um novo estágio em *Caminhando*, também de 1964.

O 'Caminhando' tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um 'Caminhando' com a faixa branca de papel que envolve o livro. Corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada, e escolha cortar à direita ou à esquerda. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode ser mais aberto. É o fim do atalho (Clark, 1980, p. 25).

O objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio corpo que interessava à artista. A proposta é fazer os sentidos emergirem. Ao cortar a fita de papel, o participante constrói seu próprio caminho. Mesmo que ele queira reverter uma escolha, colando as tiras de papel, restará uma marca aparente, uma cicatriz do gesto que lembrará o que passou.



Figura 22
Lygia Clark
Caminhando, 1963
Papel, tesoura e cola, dimensões variadas

Estes dois artistas são de fundamental importância para o envolvimento da arte com a vida, extrapolando o sentido de obra, incluindo a participação do espectador para a ativação de suas proposições. Ambos já contavam com uma atuação reconhecida no campo da arte pelo neoconcretismo, tanto nacional quanto internacionalmente, que precedem seus trabalhos com viés pós-moderno, o que proporcionou uma maior circulação em âmbitos institucionais, abrindo espaço para jovens artistas que estavam trabalhando com outras linguagens. Dentre muitas, a fundamental importância de Clark e Oiticica consiste na criação de um novo público, tendo o artista somente uma parcela na equação da criação. Frederico Morais, em seu artigo “Contra a Arte Afluente: O corpo o motor da ‘Obra’” percebe que o artista, voluntariamente

Não sendo mais ele autor de obras, mas propositos de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desdobramento, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam ele de qualquer ordem (Morais *apud*. Freitas, 2013 p. 54).

Entretanto, em 1969 com o acirramento do regime militar no Brasil, a censura se deu com maior intensidade, com o decreto AI-5 promovendo um fechamento para novas linguagens e discursos que se distanciavam do oficial, promovendo perseguições ideológicas que levaram ao exílio, prisão e tortura de diversas figuras importantes da cultura brasileira.

Neste período conturbado nos anos de chumbo (1969 – 1977), surgem espaços de resistência, que se tornam para os artistas uma alternativa ao mercado e às iniciativas públicas que financiavam e validavam a ideologia de um estado ditatorial. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve uma atuação muito importante no sentido de ser um espaço aberto para as novas proposições artísticas. Sob a coordenação dos cursos do MAM por Frederico Morais, importante crítico de arte, eram diversas práticas educativas e museológicas, com objetivo de ampliação da noção de ateliê, não mais como um espaço de criação individual, mas aberto a todos. Uma proposição marcante foram os “domingos de criação”, seis encontros de janeiro a agosto de 1971, abertos ao público para se engajarem em um momento de criação coletiva. Cada encontro era intitulado de acordo com os materiais disponibilizados para o uso dos participantes, deixados no pátio do museu por doações de empresas. Em cada uma dessas ações, um artista era convidado para criar proposições para a participação do público, que se perdiam dentro do exercício criativo coletivo (Malmaceda, 2018 p. 216).

Também se destaca o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo que, entre 1960 e 1970, esteve à frente Walter Zanini. Em seu trabalho como diretor atrelaram-se as funções museológicas tradicionais, pautadas na conservação e circulação de seu acervo, e da promoção de atividades experimentais e interdisciplinares que reuniam artistas no museu. “Zanini visava a constituir um território neutro, um lugar de resistência que oferecia alguma blindagem em relação à censura vigente e motivava a liberdade, o senso crítico e o empoderamento do espaço e dos programas do MAC pelos artistas” (Maia, 2015, p. 33). Havia um incentivo aos multimeios e à arte postal, assim como um investimento na implementação de um programa de videoarte a partir de 1973. Sobre a arte postal, conectaram-se, através dessas práticas, além de artistas de São Paulo, artistas de locais periféricos, de João Pessoa, Recife, Fortaleza e Porto Alegre, dentre outros. Também as trocas postais fomentaram o diálogo do museu com artistas de outras nacionalidades, como Dick Higgins (1938-1988), da Grã-Bretanha e o espanhol Antoni Muntadas (1942), além da conexão com países não-ocidentais, como com Yutaka Matsuzawa (1922-2006), do Japão (Maia, 2015, p 41). Neste trabalho de recepção de arte postal percebe-se uma estratégia para a internacionalização, ampliação e atualização do acervo do MAC USP mesmo com escasso incentivo fiscal. “Tal expediente tornou possível a um museu periférico e praticamente sem recursos financeiros no Brasil angariar, naquele momento, a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul” (Freire, 2016, p. 196).

Sobre a virada dos anos 1960 para os 70 no Brasil, Zanini percebe que

Declarou-se com maior intensidade em que outros momentos anteriores do século XX o convívio internacional dos nossos artistas. Tal busca de respiração no mundo que se globalizava, afirmando-se-ia (sic) nos espaços depois abertos à arte conceitual, à linguagem das novas mídias, aos processos, de uma desmaterialização da arte. Introduzidas, essas novas figurações ganharam aspectos múltiplos com uma parte importante de artistas interacionada às questões sociais e na busca de responder, como instrumento de resistência e denúncia, às adversas contingências políticas (Zanini *apud*. Maia, 2015, p. 37-38).

Mesmo que a censura exercesse um papel de cerceamento da cultura, esses anos mostraram-se férteis “em nosso universo periférico mas de disposição abrangente” (idem). Surgem eventos como a JAC, Jovem Arte Contemporânea no MAC de São Paulo, que reúne linguagens artísticas, destacando-se sua sexta edição, destacada por um posicionamento mais radical, mas integrada a outros eventos de caráter experimental, que demonstra o desejo de Zanini de construir um “museu-fórum” em oposição à ideia de um “museu templo” (Maia, 2015, p. 39).

Foram 15 dias de ocupação do museu, em que se apresentou ao público um grande processo de trabalhos, não se chegando a uma exposição final. Participaram artistas como Artur Barrio (1945), Rubens Gerchman (1942-2008), Claudio Tozzi (1944). No caso de São Paulo, o museu pode ser visto como uma espécie de “laboratório”, que transferia o centro gravitacional do objeto exposto para seu agente propositor. “Dentro do espírito das mostras processuais daquele momento, um projeto e seu desdobramento no tempo poderiam ser mais significativos do que a apresentação de objetos (Jaremtchuk, 2013, p. 14). Salienta-se aqui que o eixo de práticas conceitualistas, antes concentrados no Rio de Janeiro a partir de uma construção narrativa hegemônica da atuação de Hélio Oiticica e Lygia Clark, desloca-se para São Paulo na década de 1970 a partir da atuação de Walter Zanini como diretor do MAC USP. Este espaço torna-se um “ponto difusor e acolhedor das propostas mais instigantes naquele momento” (Freire, 2016, p. 196).

No período ditatorial, havia um discurso que referia que estava ocorrendo no Brasil um “milagre econômico” que, na verdade, consistia em um aumento do poder aquisitivo da elite econômica. O crescimento industrial, o capitalismo dependente e o ufanismo da classe média estavam lado a lado ao “reino de terror”: o fim da liberdade civil, o controle da imprensa e as prisões, torturas e morte (Freitas, 2013, p. 27). Este maior poder aquisitivo resultou em um crescimento da aquisição de obras de artes, principalmente das obras modernistas. Em 1972, com os 50 anos da Semana Moderna de 22, houve um *boom* de vendas. No entanto, essa movimentação não reverteu em uma promoção cultural e os valores arrecadados poucas vezes o foram pelos artistas, pois essa movimentação estava pautada no mercado secundário promovido por leilões de arte (Maia, 2015, p. 40).

Nesse contexto, a produção experimental da década de 1970 não encontrou espaço. Mas é preciso lembrar que muitos artistas destas poéticas utilizaram a precariedade e a pobreza como estratégias conscientes de resposta ao fenômeno comercial. Tratava-se de um desafio: apresentar obras invendáveis. Trabalhar com materiais banais e perecíveis também significava uma tomada de posição diante da atitude laudatória do mercado de arte de boa aparência (Jaremtchuk apud. Maia, p. 40).

A negação da arte de “boa aparência”, ou seja, das práticas tradicionais pautadas na pintura e escultura, são uma atitude política perante às exigências do mercado de arte tradicional, mesmo quando as obras não tragam um conteúdo explicitamente político e panfletário. É no uso de práticas atreladas ao conceitualismo que se observa uma tomada de posição opositora às instituições oficiais atreladas ao regime militar.

Na metade da década de 1970, redefine-se o papel das vanguardas artísticas do país. Frederico Morais, juntamente com Walter Zanini, são nomes fundamentais para as práticas artísticas da década de 1970. Tomando uma posição de crítico de arte *atuante*, agindo juntamente com os artistas. “Mediante a superação das imagens do crítico juiz ou censor, almejava-se uma crítica efetivamente transformadora, ativista e propositora de novas atitudes criativas” (Freitas, 2013, p. 28). É ele quem primeiro compara o artista com o guerrilheiro, cunhando o termo “arte-guerrilha”, com o espectador converteu-se em vítima e, sentindo se acuado, obrigou-se a “aguçar e ativar seus sentidos” (Morais apud Fabbrini, 2013, p. 15).

Traz-se então, exemplos das obras de três artistas muito ativos na década de 1970 presentes no livro de Artur Freitas, *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil* (2013). Artur Barrio (1945), António Manuel (1947) e Cildo Meireles (1948), que estavam produzindo em um momento conturbado da história brasileira, trazendo estas problemáticas no cerne de suas obras, não somente operando dentro de instituições artísticas. Opta-se por introduzir as obras na vida cotidiana, estas circulam pelas ruas e pelos jornais diários, não se limitando ao público informado. Para a análise da produção desses artistas, o autor indica cinco itens: a alegoria da violência, o uso da palavra, a efemeridade, o corpo e o circuito (*ibid.*, p. 25).

Selecionou-se uma obra de cada artista, *De 0 a 24 horas* (1973), de António Manuel, *Situação T/TI* (1970), de Artur Barrio e *Projeto Coca-Cola* (1970), de Cildo Meireles, respectivamente abordando o uso da palavra, o precário e o circuito. Estes exemplos também vão ao encontro das Novas Derivas na medida em que sugerem movimentações. Este movimento não é do artista, mas pauta-se no traslado da obra, que se insere em circuitos alternativos: nas bancas de jornais, nas ruas e em produtos de consumo corriqueiro.

De 0 às 24 Horas, do artista Antonio Manuel (1947) é uma proposta de ação e intervenção do artista que consistiu na publicação de um *jornal-exposição* (suplemento cultural de seis páginas) em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, no dia 15 de julho de 1973. O uso do jornal como *meio* ou *fim* de uma obra é um fato recorrente na produção de Antonio Manuel, tendo ele um interesse no jornal tanto por sua circulação pública quanto por seu apelo estético. Em *De 0 às 24 Horas*, o que é montado pelo artista é um caderno de jornal, mas o seu conteúdo não se resume a uma produção gráfica; não é também uma apropriação de outro objeto, um *ready-made*; não é uma colagem com pedaços de papel como obras cubistas. Artur Freitas percebe que existe um “limbo ontológico”, sendo compreendida a obra somente se forem analisados seus propósitos, função e história. Este objeto pode ser visto ora como obra, ora como jornal, surgindo assim uma ambiguidade. Nesta ambiguidade, vê-se uma “virtude”: “diante desse

trabalho, não há como simplesmente optar entre vê-lo uma obra ou lê-lo como um jornal [...] ela foi criada justamente com base nessa ambiguidade. Aí sua força de sentidos, seu jogo aberto entre o ver e o ler” (Freitas, 2013, p. 188). A obra-exposição consiste em seis páginas (três folhas) de papel-jornal impresso em preto e branco contendo imagens de obras, fotos e textos do artista e de críticos.

O nome da obra dá-se por seu tempo de exposição nas bancas de jornal, que se tornam um espaço expositivo. A sua circulação dá-se de maneira involuntária, pois o público que compra o jornal não está necessariamente interessado no suplemento cultural com a intervenção do artista. Esse espaço no jornal foi cedido após a censura de última hora de sua exposição no MAM-RJ prevista para 13 de julho de 1973. “Como gesto político estrito, por exemplo, ela é no mínimo insubordinada e comprometida com o seu tempo, pois viabilizou na esfera pública um material ‘pré-censurado’ pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (*ibid.*, p. 212). Além disso, a obra de Antonio Manuel teria pressionado alguns limites das vanguardas: colocou em questão mitos estéticos modernos como o fetiche da obra única, o toque do artista e o registro individual da autoria. Mas mais importante para o autor é destacar outro aspecto dessa obra que diz respeito ao conflito entre obra e objeto. *De 0 às 24 Horas* é uma obra que não se resume a sua parte material, mas também supõe distribuição e troca efetivas dos exemplares de jornal.

Outra obra de António Manuel, esta contendo informações falsas, é *Clandestinas* (1973), uma intervenção no jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro. Já acostumado com o cotidiano das oficinas gráficas de jornais, que passou a frequentar desde a década de 1960 para reaproveitar os *flans* de impressão dos jornais, começou a utilizar-se do mesmo *design* do jornal *O Dia*, trabalhando juntamente com os operários da oficina para ocupar criticamente a imprensa, criando notícias inventadas, a diagramação padrão, a maquinaria industrial de impressão e o trabalho cooperativo.

MAC-NITERÓI
Dep'te de Teoria e Prática

o jornal. / tema

Antonio Manuel é um artista plástico que se dedica
principalmente ao desenho. Desde 1973, quando se mudou para o Brasil,
desenhou e pintou mais de 100 obras. É conhecido por suas obras
sobre a condição humana e a sociedade. Suas obras são
repletas de crítica social e política.
Ele vive atualmente em São Paulo.
Ele é casado e tem dois filhos.
Ele é conhecido por suas obras
sobre a condição humana e a sociedade.
Ele vive atualmente em São Paulo.
Ele é casado e tem dois filhos.

A LEITURA
QUENTE DE PAIXÃO
E DA MORTE

EXPOSIÇÃO DE ANTONIO MANUEL

(de zero às 24 horas nas bancas de jornais)



Detesto o sentido que se procura ao
desenhar de identificar ou encontrar as
semelhanças para uma arte evasiva. É a
tendência de racionalização de tudo,
nas coisas mundanas, discursivas - desen-
ho.

CAPIM - AOS INTELLECTUAIS

A coisa viva deve ser percebida, en-
volvendo tudo isso. Fazer e sentir a
coisa andando pelo pé, percorrendo o
corpo até o cabelo e amarrando no
corpo. É explorar o processo evolutivo de
le (corpo) sem sentido, e principalmente
com a consciência do perigo de ser con-
siderado num objeto.
Intellectual tem mesmo que parecer: ca-
pim para os intelectuais. Claro de modo
plástico, modo algo, modo me pergun-
tar - mas basicamente não proporcionar
pensamentos que possam me afastar do
sentir, sem traces de uma racionalização
- isso é uma pré-conceção, algo racional
e que sempre sendo transformado por
aspectos de consumo. O intelectual é
uma peça de consumo, ou seja, neste
contexto os objetos são vistos em movi-
mento, para praticar e reapresentar, como
uma arte que se está, articulada e sentida,
que chamamos de linguagem.

A arte não é um tipo de consumo,
muitas coisas são vivas e evolutivas.
Mas trabalhos são as coisas evolu-
ções, marcas de minha carne. São uma
reapresentação da carne, mas são e coisa
viva - todas com grande carga de reali-
dade, despojadas, profundas, profere-
mando cada passo de minha vida.

Detesto a representação, e creio que o
criador hoje é aquele que pratica o que
Mário Pedrosa chama de atitude-cristi-
vidade.

É muito diferente pintar um ru e ficar
no. O primeiro é uma representação, sem
a menor carga emocional ou algo que se
possa apreender-aproveitar. O outro é a
coisa viva e vital, é o gesto carregado de
uma carga emocional muito grande. Un-
que de sentir e sentir emocionalmente.
Detesto a coisa superficial, porque ela já
traz no seu forma a coisa oficializada, a
coisa já feita. Detesto a coisa, mesmo no
meio vivo.

Quero a coisa viva, a coisa que pro-
prio sua a mesma densidade de corpore-
idade, ou seja, não existe diferença das
cargas emocionais das duas coisas. A
coisa viva é uma coisa só, fato de totalidade.

A representação - essa não pode repre-
sentar mais nada porque já nasce morta,
está a coisa viva, o papel de receber essa
coisa viva e incorporar de forma as for-
mas, criativamente. É por que representa-
la? por que documentar? se eu posso
guardar a coisa de resto de uma maneira
muito profunda.

Documentar uma vivência é uma gran-
de perda de tempo, mas usar esse modo
de proporcionar é perigoso.
Somente a atividade, e talvez poder
diver do estado de morte.

Antonio Manuel

Figura 23
Antonio Manuel (1947)
De 0 às 24 Horas, 1973

Cheguei a construir alguns jornais com a logomarca *O Dia*. Parte de sua tiragem era colocada nas bancas onde as pessoas o compravam pensando levar o jornal autêntico, porque eles eram idênticos. Isso era uma subversão dentro do sistema que então se vivia e uma forma de introduzir o elemento arte. (...) A ideia era fundir o meu jornal com o jornal do dia, sem nenhuma diferença entre um e outro. É a maneira de introduzir um elemento de arte dentro de um processo industrial de jornal (...). Alguns desses jornais eu peguei e deixei nas bancas. Era assim um lado marginal, clandestino dentro da própria estrutura de um veículo industrial de massa. Podia até acontecer de alguém comprar sem saber se era o jornal ou se era o clandestino (Manuel apud Freitas, 2013 p. 181).

Essas intervenções literalmente “botam” a arte na rua, ocupando lugares não usuais e circulam fora de um sistema institucionalizado, percebendo aqui a atuação do artista com práticas conceitualistas politizadas, em que o trabalho cooperativo se dá juntamente com os operários do jornal. “Nas obras que se inserem nessa tendência [do movimento que não é visível], o que está em movimento, ou remete à ideia do movimento, não é o artista nem o protagonista de uma narrativa concebida por ele, mas o objeto por ele criado ou modificado (...)” (Visconti, 2014, p. 101).

Esse movimento alternativo das obras é muito bem observado no caso de Projeto Coca-Cola, de Cildo Meireles, parte das “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Essa obra, que muito mais que objeto, constitui-se como uma ação, dá-se em três atos: a aquisição de garrafas da bebida, a impressão de mensagens imperativas e a devolução dos cascos retornáveis com suas novas inscrições, com elas voltando para seu meio usual de comércio.

Projeto Coca-Cola não era uma obra comum, mesmo naquela conjuntura de intensa experimentação artística. Seus limites fugidios e sua ironia frente à própria noção de arte e de obra de arte eram expedientes que transferiam para o terreno da experiência estética um determinado sentido de resistência e provocação (Freitas, 2013, p. 81).

Essa proposta de Cildo apropria-se de materiais de uso generalizado e carregados de um forte valor simbólico, tornando-os veículos de mensagens de resistência ao regime militar, como a impressão em cédulas a frase “Quem matou Herzog?”³⁴ ou “yankees, go home!” nas garrafas da bebida mais conhecida dos Estados Unidos, apontando o *American Way of Life* como algo negativo e que precisa ser exorcizado. Esta obra consiste em uma ação clandestina, no sentido literal e metafórico, apontando para uma insurreição e remetendo à figura do clandestino,

³⁴ Vladimir Herzog (1937-1975) foi um jornalista alinhado com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) que foi preso, torturado e assassinado pelo regime militar. No seu laudo de morte constava um suicídio, contudo essa não era a causa de sua morte, o laudo pericial havia sido forjado, fato que se sucedeu em diversos outros assassinatos pelo estado militar.

“passageiro incógnito e quase invisível que, feito um parasita, aproveita-se de uma estrutura ou infraestrutura preexistente, apesar de não seguir suas regras ou até de opor-se frontalmente a elas” (Visconti, 2013, p. 103). Com esta proposta, Cildo Meireles invertia a lógica Duchampiana, ao invés de inserir objetos industriais no campo da arte, ele desloca uma proposta artística para o mundo da indústria (Freitas, 2013, p. 95).

Cildo Meireles, na década de 1970, já contava com uma produção reconhecida internacionalmente, como um representante da continuidade vanguardista e, ao mesmo tempo, como prova ou esperança da “regeneração permanente” da arte (*ibid.*, p. 80). Em 1970 participa da exposição *Information* (MoMA, Nova York) por meio de convite do curador Kynaston McShine, enviando duas propostas, *Projeto Cédula*, notas de dinheiro carimbadas e *Projeto Coca-Cola*. Aberta ao público entre 2 de julho e 20 de setembro de 1970, foi a primeira grande exposição de arte conceitual, com vários artistas importantes participando. Joseph Beys, Jan Dibbets, Richard Long, Sol LeWitt, dentre outros, eram nomes importantes que participaram desse evento. Destaca-se também que foi uma das poucas exposições de arte conceitual da época que incluíram artistas de países comunistas e da América Latina, “o que por certo potencializava, ao menos para os artistas daqui, uma situação de confronto cultural direto entre a produção artística brasileira e a internacional” (*ibid.*, p. 90).

Cildo apresenta pela primeira vez no Brasil o *Projeto Coca-Cola* na exposição *Agnus Dei*, na Petite Galerie no Rio de Janeiro. Agora apresentada dentro de uma galeria, fora de um circuito, faz-se uma escolha estética de mostrar três garrafas, uma cheia, outra pela metade e a última vazia, forma que se afasta do projeto de circulação na medida em que se encontra restrito seu movimento.

Diante do mundo da arte (galeria, galeristas, críticos, artistas), era necessário formatar de algum modo a abstração do sistema de circulação e troca de mercadorias: era preciso, numa palavra, tornar visível, esteticamente visível, uma proposta que remontava justamente à invisibilidade das relações econômicas (*ibid.*, p. 103-104).

É importante ter em mente que existe um desnível entre intenção e efeito, uma falha de proporção: o trabalho não foi elaborado somente se pensando em sua circulação como bem de consumo usual, mas também para os circuitos da arte. Há uma preocupação com a maneira com que esta obra é mostrada em galerias e museus. Contudo, Cildo Meireles afirma que, quando expõe as três garrafas em conjunto em determinado local, cada uma com um nível de preenchimento diferente – e somente com a garrafa cheia é possível ler com clareza o texto –,

este conjunto não é a obra em si. “A sequência das garrafas em foto ou exposta no museu não é um trabalho (...), é uma relíquia, uma referência. O trabalho só existe enquanto estiver sendo feito. O seu lugar é um pouco o do terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali num processo de passagem” (Meireles apud Freitas, 2013, p. 104).



Figura 24

Cildo Meireles, 1948

Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola, 1970

Inscrições em garrafas de vidro, 6,00 cm x 24,50 cm

Col. Acervo Banco Itaú, São Paulo

Justamente nessa tradução de ação para um objeto fixo, “uma relíquia no lugar das performances”, vemos nessa documentação incompleta do que aconteceu, sendo este registro “o sinal de seu apagamento” (Certeau, 1998, p. 99). Esta fixação imagética é vista como um processo de esquecimento, onde uma coisa vem a substituir a outra, o relato imagético substitui a prática, o que demonstra que, quando um sistema metamorfoseia uma ação (que depende do tempo e de oportunidades) em uma representação legível, ele faz esquecer com isso “uma maneira de estar no mundo” (*ibid.*, p. 176). De fato, com o decorrer do tempo, observa-se que essa obra que, em seu discurso busca ruptura com um sistema capitalista imperialista em um âmbito artístico, acabou sendo “fagocitado” pelo próprio sistema. As notas de cruzeiro, uma moeda já não existente, não possuem valor econômico. Contudo, aquelas com a intervenção de

Cildo Meireles tem um alto valor no mercado de arte. As obras que tinham como objetivo (mesmo que utópico) de questionar e atacar o sistema, tornam-se extremamente valiosas (Visconti, 2013, p. 106).

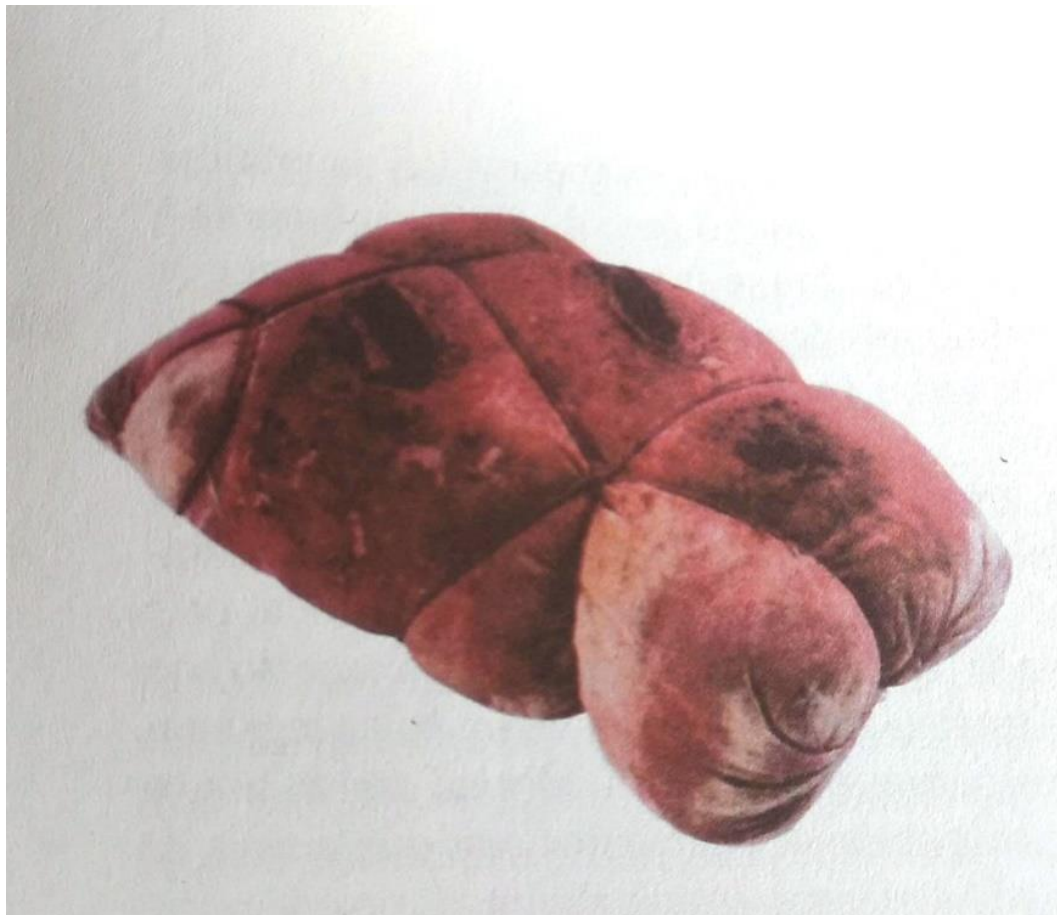
Situação T/T1 é um conjunto de três ações realizadas no decorrer dos dias 19 e 21 de abril de 1970 em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Essa proposta dá continuidade ao trabalho *Trouxas Ensanguentadas* (1969-1970), objetos criados com carne e sangue, páginas de jornal, sacos, panos e outros detritos amarrados com corda. Essas trouxas de formas disformes, mas sugestivas, “compõem um trabalho que não se constrói na delicadeza, é obra de luta explícita contra a indiferença, é um agudo desafio perceptivo, hermenêutico e ético (...)” (Freitas, 2013, p. 115). Em razão da abertura do Palácio das Artes, é organizada uma exposição por Frederico Morais, um dos mais impactantes eventos da arte contemporânea brasileira, a mostra *Do Corpo à Terra*.

Em *Do Corpo à Terra*, a estratégia em pauta era a do desvio, pois, entre as obras apresentadas, invariavelmente partiu-se da problematização da arte e seu contexto para se chegar, de modo “desviado”, a questões sociais mais urgentes, como a violência militar ou a liberdade de expressão. Partindo da comemoração de um evento artístico não só institucional como sobretudo oficial, *Do Corpo à Terra*, nas mãos de Frederico Morais, e na prática dos artistas, acabou por fazer das questões da política da arte uma possibilidade de se tentar fazer política *tout court* num contexto repressivo – e a participação de Artur Barrio nesse contexto teve repercussão exemplar (*ibid.*, p. 153).

Acompanhado pelo fotógrafo César Carneiro, realiza esta *ação*, que é dividida em três partes: a primeira, batizada de *14 movimentos* ou *Preparação das T.E.* inicia na noite de 19 para 20 de abril. O que ocorre é a confecção ritualizada de catorze objetos-touxa, documentados em fotografia preto e branco. O material que os compõem são “sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo (cordas), facas, sacos, cinzel, etc.” (Barrio apud Freitas, 2013, p. 154). A segunda parte, que se inicia na manhã do dia 20 é o abandono dos objetos em um córrego situado no Parque Municipal de Belo Horizonte. Esta ação de abandono das trouxas também foi fotografada, agora em cores. Segue a documentação das imagens da reação das pessoas ao redor das trouxas em fotografias anônimas, sendo que esse aglomerado de pessoas logo deu lugar à reunião de policiais e bombeiros ao redor daqueles objetos que remetiam a corpos flutuantes na água do córrego. E, na terceira parte, agora sem o acompanhamento dos objetos-touxa, Barrio desenrola 60 rolos de papel higiênico em uma parte mais erma e rochosa do

mesmo córrego, remetendo a sua própria obra P... H....., de 1969, também fotografado a cores por César Carneiro. Em relação às trouxas abandonadas, diz Barrio

O que procuro é o contato da realidade em sua totalidade, de tudo que é renegado, de tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador; contestação esta que encerra uma realidade radical, pois que essa realidade existe, apesar de dissimulada através de símbolos [...]. Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas, etc, automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU), nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é... os pedestres etc. O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico (Barrio apud Freitas, 2013, p. 159).



*Figura 25 – Artur Barrio, 1945
Trouxa ensanguentada, 1970*



Figura 26
Artur Barrio, 1945
Situação T/T1, 1970
fotografia de César Carneiro



Figura 27
Artur Barrio, 1945
Situação T/T1, 1970
fotografia de César Carneiro

Assim como *Ensacamento*, de 3NÓS3, cria-se uma alteração do ciclo normal de circulação pedestre, rompendo-se a ordem e causando uma agitação pelos transeuntes e alerta para instituições de controle social. Seu fluxo no percurso do rio os transporta para outros locais, havendo um processo de deriva em seu movimento involuntário. A documentação do que ocorre também não é de total controle do artista, visto que é fotografada por terceiros, que podem estar desinformados daquilo que está acontecendo e esse registro se dá pelo estranhamento causado. É impossível ficar passivo as formas e materiais dos objetos-trouxa, que se assemelham a corpos desovados, causando um rompimento de ordem. Com essa inserção no mundo, desapegando-se dos objetos largando-os pela cidade, o artista “(...) propunha o aleatório e abandonava sua obra esgoto abaixo. O meio era outro e confundia-se anonimamente – e para muito além do campo da arte – com o corpo social da vida na urbe” (*ibid.*, p. 160).

O que se observa, com a produção desses três artistas é o início de um período produtivo “marcado pelo medo, pelas metáforas e, no nosso caso, pela rearticulação (...) da própria ideia de vanguarda”, que se afasta do ideário utópico do início dos anos 1960, participativo e tropicalista a partir das produções de Oiticica (Freitas, 2016, p. 23). Também havia as obras que traziam problemáticas sociais como tema de suas obras, como nos trabalhos de Claudio Tozzi (1944) e Rubens Gerschmann (1942-2008), por exemplo. Porém, há uma diferença entre as obras de “guerrilha” e a produção de influências *pop* com conteúdo político. Ambas as vanguardas dos anos 1960 e a dos tempos do AI-5 partilhavam uma preocupação política, mas a primeira estava vinculada à nova-figuração e à arte *pop* e viam no político um tema a ser tratado. Na segunda, ao inverso, se pensava na própria prática artística como ideológica, “muito embora toda prática o seja, sabemos todos (Freitas, 2013, p. 99).

A ação era incorporada nos objetos que, hoje, somente são relíquias da performance realizada em certo tempo e situação. Nada resta além de uma documentação – em exemplares, em objetos descolados de sua função ou de fotografias. Contudo, é nesta documentação que reverbera ainda um sentido de obra, sendo esses objetos fundamentais justamente por seu valor de relíquia de movimentos, derivas traduzidas em imagem.

2.3. Experimentalismos regionais: o Nervo Óptico (1976-1978)

Em comparação com os dois principais eixos artísticos do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro, o sistema de arte do Rio Grande do Sul não compreende instituições bem delineadas voltadas à arte visual na década de 1960. A resistência a novas expressões é histórica no estado, vistas como estrangeirismos. Mesmo o modernismo, que ingressou como uma discussão em âmbitos artísticos ainda no início do século XX em outras cidades do Brasil, como Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, só foi absorvido institucionalmente entre 1950 e 1960 no Rio Grande do Sul. O que havia sido concebido dentro de uma linguagem moderna não contava com o amparo de instituições locais. Esses artistas que contavam com uma produção “menos cartesiana e centrada nos cânones da ‘boa representação’” viam-se obrigados a sair da cidade e até do país para poderem seguir seus estudos (Malmaceda, 2018, p. 318).

Além de escassos os espaços, os investimentos da iniciativa privada e do Estado eram raros. Não existem muitas publicações especializadas e o espaço em jornais é reduzido para a difusão da arte (Carvalho, 1994, p. 31). É um ambiente em que a autonomia artística ainda não havia sido atingida e que a discussão e a produção se concentravam em questões mais tradicionais. Ao longo da década de 1960 articulou-se no estado um sistema moderno de artes visuais em que se destacava o desenvolvimento do mercado ao lado de instituições de arte com estruturas frágeis, espaços de atuação inexpressivos para a crítica especializada, com essas características persistindo na década seguinte (Bulhões, 2007, p. 125).

Na década de 1970 há uma expansão das galerias de arte privadas, porém, como não havia uma tradição de comércio de arte no Rio Grande do Sul, tem-se um grande excedente de produção de artistas já consolidados, relacionados com a arte modernista, representando um mercado sem maiores riscos e atitudes que prezem uma maior inovação e incentivo a jovens artistas (Caldas, 2011, p. 59). Contudo, existem artistas que têm uma atuação engajada com a renovação das artes visuais, utilizando novas estratégias e linguagens.

Considerando o Instituto de Artes da UFRGS³⁵ como a principal instituição de ensino de arte no estado, percebe-se que, na década de 1970, ocorrem mudanças positivas no currículo: são incorporadas disciplinas de serigrafia e fotografia (Carvalho, 1994, p. 40), contrapondo o

³⁵ Em 1962, o Instituto de Belas Artes é anexado à Universidade, passando a se chamar Escola das Artes da UFRGS e, em 1967, recebe o nome atual, Instituto de Artes. Primeiramente, os focos do ensino prático concentravam-se na pintura e escultura, enquanto os teóricos centravam-se na história da arte ocidental (Bulhões, 2007, p. 118).

anterior foco nas técnicas tradicionais, pintura e escultura. A criação do Salão de Artes Visuais (SAV) em 1970, promovido pela UFRGS, também teve um impacto no processo de incentivo da carreira de novos artistas e na difusão de novas linguagens dentro das artes visuais (Carvalho, 1994, p. 104). Há uma grande importância dos salões de arte universitários para artistas não inseridos em um sistema mercadológico de arte, suas obras podem circular e serem exibidas sem a pretensão e necessidade de venda, o que foi o caso de muitos dos artistas vinculados ao Nervo Óptico, que participavam ativamente desses salões. Outro evento ocorrido no Instituto de Artes que merece atenção é *Proposições Criativas*, curso teórico-prático ministrado pelo artista Julio Plaza (1938–2003), em 1971.

Plaza contestava os materiais tradicionais e a arte como objeto acabado, as categorias como pintura, desenho, escultura etc. e também a divisão da arte em categorias estanques como teatro, música, cinema, escultura, gravura, o que seria como ter um ponto de vista fixo. Ele, portanto, acreditava na interdisciplinaridade. A tendência desse curso era aproximar arte e vida, não estabelecendo divisões e barreiras entre uma e outra (Barcellos, 2013, p. 54).

A vontade de pensar e produzir proposições e ações a partir de materiais não usuais às práticas artísticas canônicas já estava ali presente entre os alunos e este curso teve grande influência para uma ação mais engajada com a renovação artística.

Eu já estava no Instituto de Artes e um grupo de pessoas começou a se reunir, outros artistas, etc. Porque nessa época, 1970, 71, a fotografia estava começando a se fixar como linguagem em artes e o mercado em Porto Alegre principalmente, no Rio Grande do Sul, não tinha nenhuma intenção e nenhum direcionamento, nenhuma galeria tinha também uma abertura para a fotografia. A gente já estava com uma série de ideias que estavam beirando a arte conceitual, embora a gente nem tivesse muita... Era uma coisa meio implícita (Dariano, 2014).³⁶

Algo importante a ser ressaltado é a presença da fotografia nesse curso: o método diversificado de proposições era registrado por meio tanto de projetos gráficos quanto por fotografias. Muitas das ações consistiam em intervenções urbanas e criação a partir de materiais pobres, que não tinham como objetivo permanecer intactos, de terem uma durabilidade (Barcellos, 2013, p. 55).

³⁶ Entrevista, Clóvis Dariano (nov. 2014).

Em reação ao conservadorismo que ainda permeava as instituições e o mercado, e marcadamente por seu crescente interesse em novas proposições artísticas, oito jovens assinam um manifesto em 1976, posicionando-se não contra o mercado de arte do Rio Grande do Sul em si, mas ao seu *dirigismo*, que exigia uma produção em técnicas preestabelecidas. Os signatários do manifesto são Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1948), Clovis Dariano (1950), Jesus Escobar, Mara Alvares (1950), Romanita Martins (1940), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos (1938). Uma das propostas dos signatários é de assumir “um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante” (In: Carvalho, 2004, p. 32). O posicionamento desse grupo de artistas gerou críticas por parte de galeristas, professores e mesmo de outros artistas, sob o argumento de que os signatários do manifesto pareciam desprezar o que sempre havia sido almejado: a profissionalização do artista e a consolidação de um mercado de arte local (Carvalho, 2004, p. 31).



Figura 28
Nervo Óptico, 1977 | Fotografia | Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos Porto Alegre ³⁷

³⁷ Da esquerda para a direita, na parte superior, estão Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clovis Dariano e Telmo Lanes. Abaixo estão Mara Alvares e Vera Chaves Barcellos.

É no artigo publicado no jornal *O Globo* (RJ) que o Nervo Óptico é chamado de grupo pela primeira vez por Frederico Morais. O autor também tece um comentário sobre o dirigismo do mercado no estado:

(...) no Rio Grande do Sul é o mercado que vem dando o tom, é ele que está comandando o espetáculo, impondo métodos de trabalho, orientando gostos, definindo opções, forçando revisões, orientando acervos particulares e públicos, forçando o debate (Morais, 1977, s/p).

O caminho de resistência fez com que os artistas pudessem criar mais livremente, e as ações em conjunto fortaleceram sua visibilidade individual, um espaço que dificilmente iria ser conseguido se não houvesse uma colaboração mútua. A prática de colocar-se contra a sistemática do mercado de arte, juntamente com mais quatro características – o uso de mídias mais democráticas e com maior alcance comunicativo, trabalhos organizados coletivamente, atenção aos relacionamentos humanos e o interesse pela educação e desmistificação da arte – fazem parte das características que Ian Burn (1939–1993) dá à arte conceitual (Burn, 1999). Todas essas características estão presentes nas ações e trabalhos dos artistas relacionados ao Nervo Óptico neste momento.

O que ocorre juntamente com a apresentação do manifesto é uma exposição-relâmpago com produções variadas dos signatários: álbuns, ambientes, gravuras e fotografias ocuparam o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, no que se chamou de “Atividades Continuadas”. O objetivo dos artistas não era de exclusão do circuito artístico, nem somente criticar o comércio de arte local. Eles propõem uma reflexão sobre o que significava ser artista, para quê e para quem estava se produzindo, sobre as novas manifestações artísticas que estavam surgindo e que pareciam não ter lugar. O manifesto foi realizado em meio à ditadura militar, situação comum a muitos países da América Latina. As ações do Nervo Óptico não contam com um forte caráter político no âmbito de críticas diretas ao regime militar, porém não é somente esse aspecto direto que liga o político à prática artística. O ataque ao mercado de arte também consiste em criticar indiretamente o sistema político conservador em vigência (Caldas, 2011, p. 55-56).

Com efeito, a ditadura se satisfazia muito bem com a abstração e com a pintura, na medida em que nem uma, nem outra falavam da realidade social e política; elas interrogavam apenas as formas; elas não questionavam a arte e, por conseguinte, as outras instâncias da sociedade. (Soulages, 2009, p. 32).

Dos oito artistas signatários do manifesto, seis permanecem atuando em conjunto. O “Nervo Óptico” nunca se considerou um grupo. Muito menos um grupo de fotógrafos. Trata-se muito mais de uma operação coletiva, na qual cada um contribuía com sua produção individualmente, trabalhando com as questões da linguagem fotográfica. Entre 1976 e 1978, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alves, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos tiveram atuações em conjunto em eventos e publicações questionadores do sistema de arte local e da produção artística. O emprego da fotografia é uma linha em comum entre esse grupo de artistas. Porém, ela não é a única linguagem utilizada por eles durante esse período; os artistas não se definiam como fotógrafos, sendo Clovis Dariano a exceção. Em relação ao conceitualismo, chave de leitura da produção do Nervo Óptico, o que se está em questão não são mais os objetos “auráticos”, mas ideias concretizadas em ações. Estes artistas opunham-se a um modelo de sistema de arte guiado por demandas de um mercado, criticando as produções que atendiam somente exigências comerciais. Para esse grupo de artistas é necessário que as operações artísticas fossem produto de uma consciência crítica e transformadora, não importando o seu suporte. A fotografia entra nesse foco.

O nome *Nervo Óptico* deriva dos cartazes que começam a ser publicadas por estes seis artistas. No oitavo número (Figura 29), lê-se:

Pressupondo a necessidade do público em se manter constantemente informado das modificações do pensamento artístico e, conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal, em folhas colecionáveis, denominada Nervo Óptico. Consideramos que este trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço. Este cartazete é uma opção que tenta diminuir o isolacionismo da obra, causada em parte pelos hábitos do próprio artista e pela estrutura permanente dos meios e circuitos de divulgação e distribuição, distanciados do contexto geral.

Fica evidente a intenção dos artistas que, após defenderem seu posicionamento acerca da arte mercadológica no manifesto de 1976, buscam criar um novo espaço para que possam veicular suas ideias e trabalhos. Inicialmente mensal, o cartazete, impresso em *offset* (33x22cm), traz os trabalhos individuais dos artistas-editores, colaborações mútuas entre os artistas relacionados a sua produção, projetos de outros artistas de fora do grupo e serve como divulgação para eventos realizados em conjunto. Foram treze publicações destas folhas avulsas e colecionáveis, de tiragem de dois mil cada uma. Nunca houve uma intenção mercadológica nestes cartazes: sua distribuição era gratuita. Geralmente, os próprios artistas encaminhavam os cartazes às

universidades, instituições de arte e para artistas e editores, mas também havia pedidos do público para que lhes enviassem, conforme algumas cartas presentes no acervo documental da Fundação Vera Chaves Barcellos.

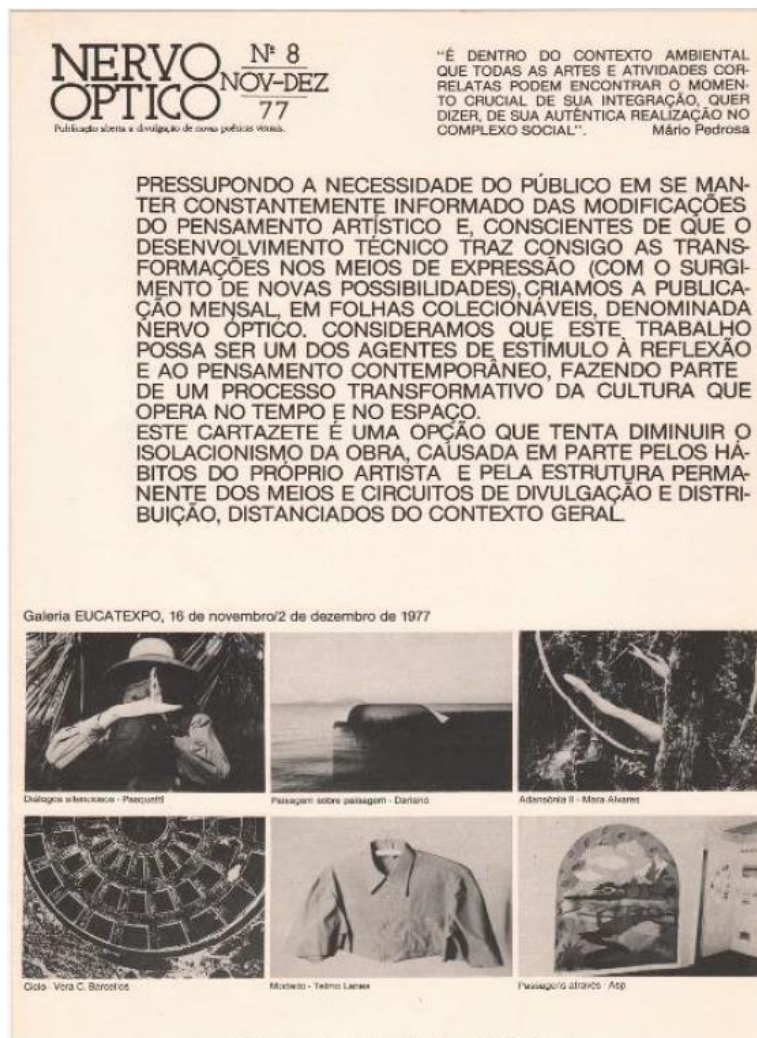


Figura 29

Nervo Óptico: publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais. n. 8, abr. 1977.

Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos Porto Alegre

Sobre as produções independentes, que se utilizam de novos meios de produção e/ou de circulação, é importante mostrar sua pertinência: “todo o *sistema de arte* que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado a partir dessas poéticas” (Freire, 1999, p. 30). É então criada uma rede independente de contatos, que parte diretamente dos produtores sem precisar da mediação de galerias ou de uma instituição de arte ou universidade. Essa publicação não chega

a ser caracterizada como arte postal, porém é uma operação que funciona à margem de uma institucionalização, visto que a ação parte diretamente dos artistas, direcionando-se para o público. Eles têm controle da produção à recepção, tomando assim o poder sobre a circulação de seus trabalhos, de maneira insubmissa, à parte de um sistema artístico mais tradicional.



Figura 30
Todas as publicações do Nervo Óptico, 1977-1978

Como foi dito anteriormente, os cartazes vão além da mera divulgação de produção, eles servem de espaço expositivo das propostas dos artistas que, mesmo que contassem com um certo reconhecimento, ainda careciam de espaços alternativos para a exibição de sua obra. Caso parecido, porém, divergente na maneira circulatória e em certos aspectos de concepção, está a obra *De 0 às 24 horas*, de Antonio Manuel. Assim como os cartazes, *De 0 às 24 horas* conta com uma definição incerta. “Diante desse trabalho, não há como simplesmente optar entre vê-lo uma obra ou lê-lo como um jornal [...] ela foi criada justamente com base nessa ambiguidade. Aí sua força de sentidos, seu jogo aberto entre o ver e o ler” (Freitas, 2013, p. 188).

A fotografia tem um papel crucial nos cartazes “Nervo Óptico”. Tendo em vista a consideração de que a dimensão imagética de uma obra que se utiliza de *práticas* conceitualistas é mais importante do que sua dimensão objetual (Couto, 2014, p. 63), principalmente quando se trata de uma fotografia, surgem as seguintes questões: seriam as imagens nos cartazes reproduções ou os trabalhos em si? Qual a diferença de uma fotografia emoldurada e pendurada na parede de um museu e uma impressa em um cartazete veiculado pelos próprios artistas? Caso se pendure o cartazete em uma parede, ele vira uma obra, um documento exposto ou uma publicação que cessou de circular? Não se pretende responder essas questões, mas com elas ilustrar o caráter múltiplo que certos documentos adquirem. Na Fundação Vera Chaves Barcellos, eles estão alocados no acervo documental, mas mesmo sendo caracterizados como documento, o caráter artístico não se perde. A dificuldade de definição do *status* de criações de artistas é uma problemática contemporânea. “A intersemiotividade, a intermediação e a interdisciplinaridade que permeiam estas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a demarcação de um trabalho como ‘artístico’ dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte” (Plaza apud Freire, 1999, p. 36).

O Nervo Óptico, tanto os cartazes quanto as ações em grupo, teve uma curta duração, determina-se seu início em 1976, com a publicação do manifesto e seu fim em 1978, com o encerramento da publicação dos cartazes. Neste meio tempo, foram realizadas três exposições, a exposição-relâmpago e ação denominada *Atividades Continuadas* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 1976), exposição na Galeria Eucatexpo (Porto Alegre, 1977) e, encerrando, a exposição *Mixtos e Manias*, também conhecida somente como *Nervo Óptico*, na Pinacoteca do Instituto de Artes (Porto Alegre, 1978).

Com pouco espaço midiático, as questões levantadas pelo Nervo Óptico à época não foram discutidas de maneira ampla.

(...) a cidade [de Porto Alegre] praticamente não encontrou ressonâncias institucionais ou midiáticas que levassem os debates de vanguarda ao encontro do público de forma ampla, o que gerou uma certa marginalidade das primeiras propostas artísticas conceitualistas (Malmaceda, 2018, p. 316).

Mesmo assim, os artistas vinculados a ele consolidaram suas carreiras trabalhando com diversas linguagens artísticas, com destaque à Vera Chaves Barcellos, responsável pela criação de uma fundação que possui um acervo artístico voltado à arte contemporânea e um arquivo documental de sua produção e dos eventos organizados pelo Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., um importante difusor cultural nos anos 1980 também fundado por ela, que supriu a considerável carência de Porto Alegre no âmbito das artes visuais.

Desde os anos 1990, com a dissertação de Ana Maria Albani de Carvalho, *Nervo óptico e espaço n.o.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70* (1994), foi iniciado um processo de retomada acadêmica da produção do Nervo Óptico, que se tornou desde então uma temática amplamente discutida, principalmente pelos alunos do Instituto de Artes da UFRGS, conforme levantado na revisão bibliográfica desta pesquisa. Destaca-se também a exposição *Nervo Óptico: 40 anos*, no Centro Cultural São Paulo – CCSP (São Paulo, 2016) e na Fundação Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 2017),³⁸ que fazem uma retomada da produção dos artistas vinculados ao Nervo Óptico. De caráter inaugural, a ação em grupo reverbera até hoje e estabelece-se como um marco primeiro, tanto da produção e táticas conceitualistas, quanto da incorporação da fotografia dentro das artes visuais.

³⁸ A curadoria desta exposição foi realizada por Ana Maria Albani de Carvalho.

Capítulo 3: Estudo de Caso

3.1. Vera Chaves Barcellos e a fotografia

Vera Chaves Barcellos, natural de Porto Alegre, inicia sua carreira artística em 1960 e segue ativamente produzindo, renovando-se continuamente. Como apontado anteriormente, o Rio Grande do Sul não contava com muitas instituições artísticas e, mesmo com o desenvolvimento de um mercado de arte na década de 1970, este operava muito mais com um excedente de obras de décadas anteriores. Além disso, uma corrente artística apoiada pelo estado priorizava o regionalismo. Contudo, havia diversos artistas empenhados com a produção e divulgação de uma arte com viés experimental.

A artista inicia sua produção com uma estética voltada ao moderno, baseada na forma e na cor, trabalhando primordialmente com a gravura, em especial litografia e xilogravura. Chegou a trabalhar com pintura em meados dos anos 1960, mas destas guardou poucas: fez uma fogueira com a grande maioria de suas pinturas e queimou-as, fato de que não se arrependeu. Nos anos seguintes, nunca volta a trabalhar em quantidade com a técnica (Barcellos, 2021).³⁹ Em 1967, sete anos depois de sua primeira exposição,⁴⁰ Vera Chaves Barcellos produz um trabalho que incita a participação do público, consistindo em xilogravuras sobre placas de acrílico montadas em uma estrutura de madeira, que podem ser intercambiadas pelo espectador. Este trabalho, intitulado *Tríptico para Permutações* recebe a medalha de ouro no Salão de Campinas (São Paulo, Brasil). Muito cedo em sua carreira há uma preocupação que ultrapassa a questão estética da obra, a essa inquietação dá o nome de “modernismo experimental” (*idem*).

³⁹ Entrevista com a artista realizada em 20 dez. 2021 na Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão, RS). Disponível nos anexos.

⁴⁰ Em 1960, expõem dez desenhos na galeria de arte da Aliança Francesa de Porto Alegre, juntamente com a artista Berenice Gorini (1941).

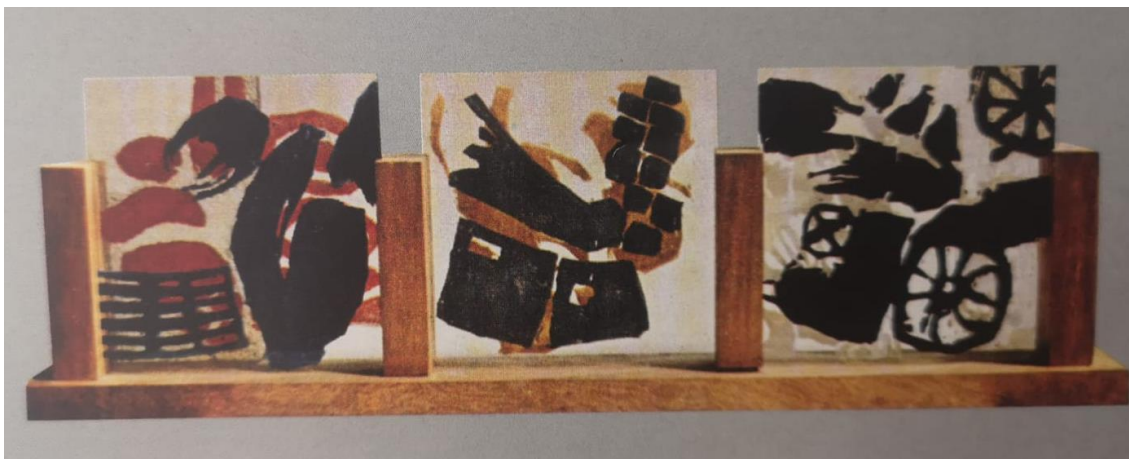


Figura 31 Vera Chaves Barcellos (1938)
Tríptico para permutações, 1967
Xilogravura

Além de artista, Vera Chaves também tem um papel fundamental como animadora cultural desde a década de 1970, possibilitando pontes entre a produção de artistas do Rio Grande do Sul com a arte nacional e internacional. Após a dissolução do Nervo Óptico em 1978, Barcellos junta-se a artistas mulheres atuantes em Porto Alegre, como Ana Torrano (1949), Heloisa Schneiders da Silva (1955) e Karin Lambrecht (1957), dentre outras vinculadas ao teatro, à música e à arte postal. Foi criado, então, o Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O. em outubro de 1979, estabelecido em uma sala cedida por Vera Chaves, que passa a sediar exposições, eventos, performances, cursos, palestras e intercâmbios de artistas contemporâneos. O Espaço N.O. tinha como objetivo a promoção cultural de viés experimentalista, voltado principalmente às formas que não tinham um respaldo junto ao mercado ou de instituições culturais oficiais (Grös, 2014. p. 30-31).

Em 1972, realiza suas últimas xilogravuras, que adquiriram com os anos grandes formatos. É neste ano que a artista começa a incorporar a imagem fotográfica em sua obra por meio de serigrafias. No ano seguinte, produz seu primeiro livro de artista, *Ciclo*, com imagens e textos serigrafados. Sobre a incorporação da fotografia, afirma que foi com esta linguagem que achou seu caminho, educando seu olhar a partir dela: “Aí, foram surgindo questões sobre a imagem, sobre o que é a imagem, o que é a representação, o que é falso, o que é a cópia. Creio que essas questões é o que foram formando o que poderia se chamar a poética do meu trabalho” (Barcellos apud Ferreira, 2009, p. 13). Em entrevistas, Barcellos indica que há um esgotamento da gravura em sua produção, sentia-se desconectada do mundo ao seu redor. A fotografia *obriga* a artista a prestar atenção no mundo ao redor, adquirindo com ela um olhar mais objetivo (Barcellos, 2021). A fotografia *adentra* a obra da artista, que dela faz o uso, mas não se

caracteriza como uma fotógrafa. Mesmo que tenha tido um laboratório e feito suas próprias cópias fotográficas, ela conta:

Não me considero fotógrafa, que fique muito claro isso. Nunca me considerei fotógrafa, não domino a técnica fotográfica nem nunca me preocupei muito com as questões técnicas da fotografia. Fiz algumas coisas assim, que são corretas e tal, e tomei alguns cuidados e tal. Mas não sou uma conhecedora de lentes e coisas desse tipo. Mas, enfim, fiz uso da fotografia partindo de uma coisa, vamos dizer, que tem alguma relação com a tradição da fotografia documental. Vou, contudo, modificando isso, tirando algumas conclusões ou colocando vários outros documentos semelhantes um ao lado do outro por uma questão de comparação e de que se vá lendo cada um deles de uma maneira diferente (Barcellos apud Ferreira, 2009, p. 40).

Também, em relação a sua prática fotográfica comenta que raramente opera com só uma imagem, resultante de um momento culminante, mas trabalha em imagens seriadas, percebendo que as séries dão outro sentido ao tipo de fotografia que pretende, que possui laços com a fotografia documental.

Talvez eu guarde um pouco a tradição da fotografia cartierbressoniana, por assim dizer, de fotografar o cotidiano. Mas tenho poucos trabalhos que eu possa dizer: essa fotografia é o trabalho. Que não seja uma série. (...) Mas de pegar essa coisa do cotidiano que é bastante da tradição da fotografia, da fotografia como documento (*ibid.* p. 39-40).

Mesmo que opere com imagens que se assemelham à fotografia documental do fotojornalismo, a artista não se conforma em apenas documentar a realidade, indicando que há um “vício de artista”, de resistir em se tornar “apenas” um fotógrafo, “(...) como se fosse pouco ser fotógrafo – de acrescentar alguma ideia mais reflexiva e aí entra todo aquele histórico conceitual de acrescentar coisas a essa fotografia que realmente tem uma origem documental” (*ibid.* p. 40).

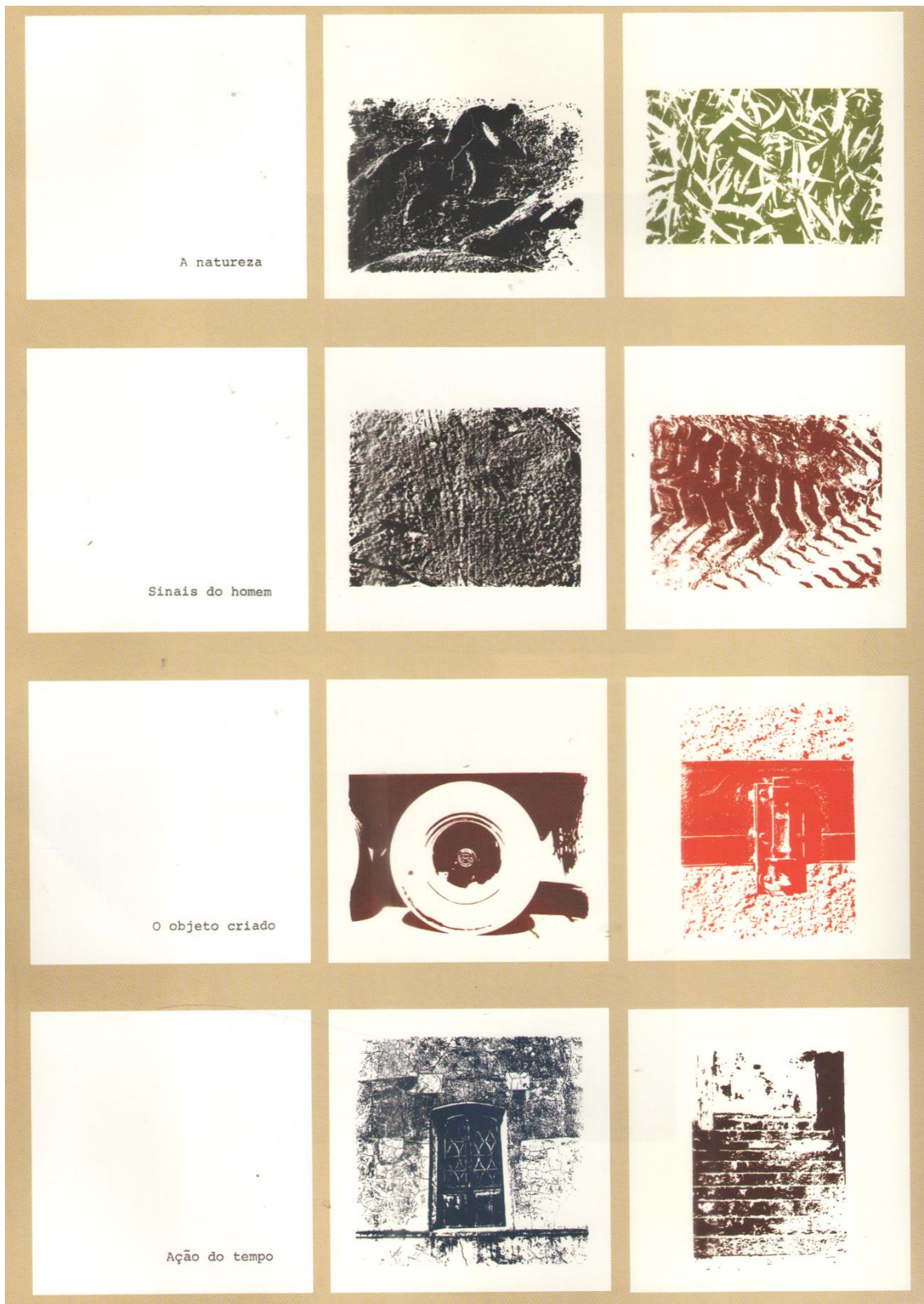


Figura 32 Vera Chaves Barcellos (1938)
 Ciclo, 1974
 Serigrafia, Livro de artista

Anos antes, o primeiro evento realizado com os artistas que formariam o Nervo Óptico em 1976, no qual foi assinado o Manifesto (mencionado no capítulo anterior) ocorreu dentro de um museu estadual, uma instituição oficial de arte. Nesse evento, além da exposição de obras, foram realizados debates em relação a arte e a política cultural. Como diz a artista, “foi um momento (...) de poder falar coisas que não se podia, e aí se falou” (Barcellos apud Ferreira, 2009. p. 31). Em um período de repressão aos direitos de livre expressão, foi a partir de um evento organizado por um grupo de artistas que se abriu um espaço de diálogo crítico acerca da realidade. Na mesma direção, no MAC-USP de São Paulo e no MAM do Rio de Janeiro, houve uma oportunidade de maior abertura para experimentações e debates em um meio institucional. Contudo, foi em um espaço alternativo, gerido por artistas, que se encontrou maior liberdade. Quando Barcellos abre o Espaço N.O., ele se tornou um local acolhedor de outras propostas que não são exclusivas às artes visuais, como o teatro, a dança e a música. Havia uma intenção de ser um centro de contemporaneidade de várias manifestações artísticas (*ibid.*, p. 30).

Ao contrário de muitos artistas que começam a operar com novas linguagens e não atingem uma projeção maior de seus trabalhos, desde muito cedo a produção de Barcellos toma uma grande notabilidade. Em 1976, mesmo ano em que é publicado o manifesto que dá origem ao Nervo Óptico, Vera Chaves Barcellos participa como representante brasileira da Bienal de Veneza com a série *Testartes* (iniciada em 1974). Esta é uma série composta de imagens fotográficas e textos que convidam o espectador a questionar as fotografias apresentadas pela artista.⁴¹ Para que esses questionamentos tomassem forma, nas exibições, eram fornecidas folhas de papel em que os participantes pudessem responder por escrito. Nesta obra, estão presentes características muito importantes da produção da artista e de práticas que a alinham com o conceitualismo: o uso da fotografia, a prática documental, a constituição de um arquivo e a inclusão do público como coautor da obra. Quando a artista incorpora essas práticas em seu trabalho, ela percebe que há um alinhamento maior com a arte conceitualista justamente porque há uma preocupação com a multidisciplinaridade (Ferreira, 2009, p. 29) que, conforme dito anteriormente, incorpora o próprio papel do artista, que além de um produtor de imagens, também age como difusor de suas obras. A obra *Testartes* tem influências da leitura de Karl Jung, que fora apresentado para Vera Chaves pela artista Anna Bella Geiger (1933), com quem ela convivia em suas estadas no Rio de Janeiro. Bella Geiger preocupava-se com questões simbólicas em sua produção, como em *Circumalbulatio*. Barcellos, em *Testartes* opera com a

⁴¹ Estes documentos estão resguardados pela Fundação que leva o nome da artista.

simbologia e questões psicológicas na medida em que traz imagens para despertar sensações nos espectadores (*ibid.*, p. 15).

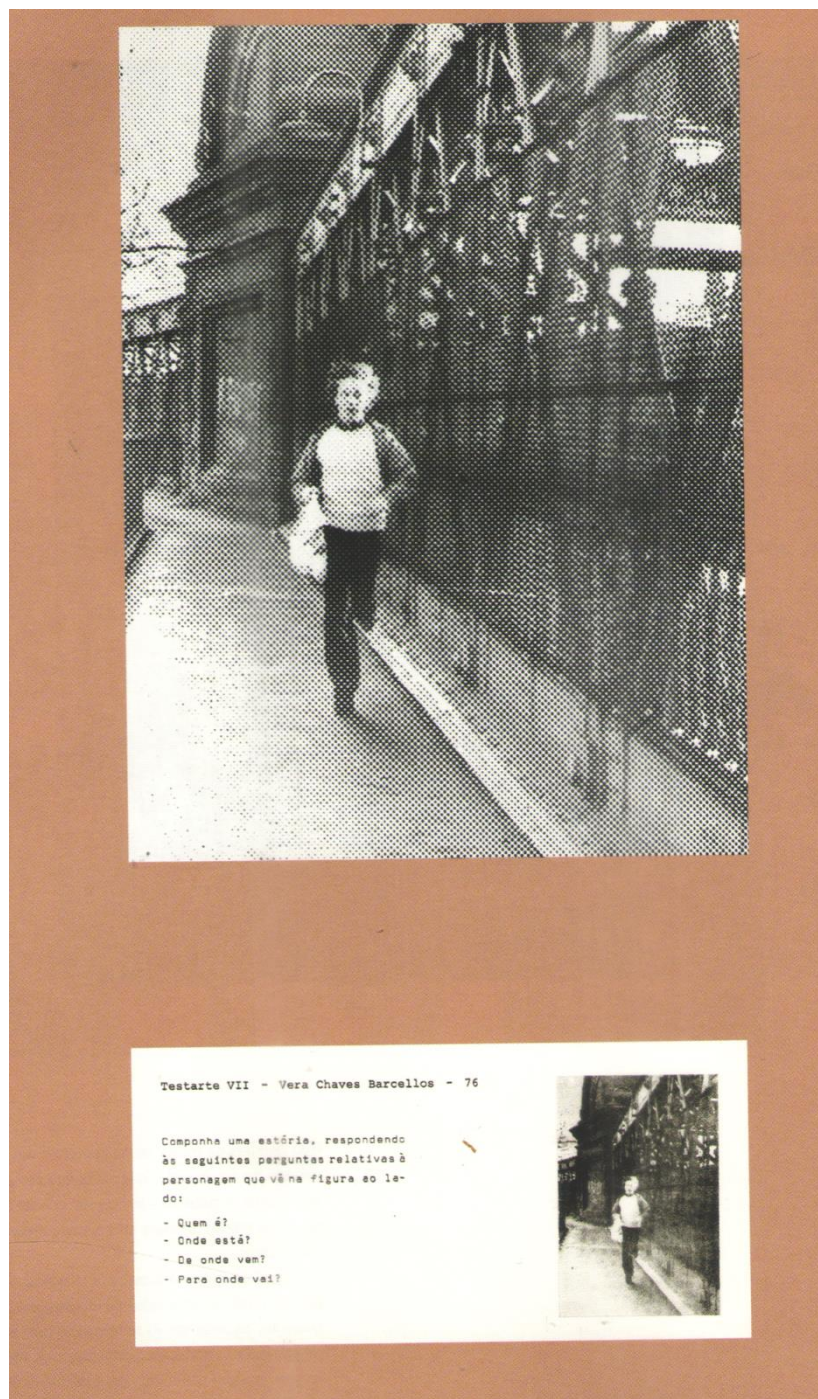


Figura 33 Vera Chaves Barcellos (1938)
Testarte VII, 1976

Mari Carmen Ramírez observa três pontos cruciais nas produções conceitualistas latino-americanas, o primeiro é a preocupação com o alcance das obras, os artistas não estão preocupados somente com a esfera tautológica de sua produção, mas na ativa transformação da realidade a partir da especificidade da arte (Ramírez, 1999, p. 55). Trabalhos com viés conceitualista, assim como em *Testartes*, servem como veículo para compreender e problematizar aquilo que se vê. O segundo ponto, que se dá a partir do engajamento com o “real”, entra em conflito com a arte conceitual anglo-americana: recorre-se a meios materiais para a consolidação de propostas artísticas, não se visa a desmaterialização (*ibid.*, p. 56), o que pode ser observado também nas obras de Cildo Meireles e Artur Barrio. A terceira tática, que reúne esses dois pontos, é a apropriação das estruturas de comunicação para fazer com que uma obra, ao mesmo tempo em que se comunica, o meio se torna a mensagem (*ibid.*, p. 57). Essas formas materiais podem adquirir características dos instrumentos de comunicação, assim como as obras de Antonio Manuel da década de 1970 e as publicações do Nervo Óptico.

A aproximação direta da artista com a arte conceitual ocorre por leituras de textos de Joseph Kosuth e Catherine Millet, editora da revista francesa *Art Press*. A partir dessa autora, Vera Chaves percebe seu trabalho mais conceitualista como uma continuação do que fazia quando afirmava que trabalhava com um modernismo experimental, e não como uma ruptura com a arte que havia sendo feita na primeira metade do século XX (Ferreira, 2009, p. 16). Já com a leitura de Kosuth, interessa-se por sua análise autocrítica da natureza da arte. A artista também fala da influência de Cildo Meireles que, de acordo com ela, já havia “nascido conceitual”.

Ele tinha um trabalho que era só um cantinho lá com um texto, aquele texto mandava você imaginar coisas ou fazer ações. Eu lembro bem, porque esse trabalho me influenciou bastante. Eu disse: meu Deus, é outra coisa, é outra realidade, é outra forma de fazer. Claro, não foi no outro dia que comecei a mudar, mas aquilo foi se sedimentando na minha cabeça (Barcellos *apud* Ferreira, 2009, p. 16).⁴²

“Para Vera Chaves Barcellos todo o uso da imagem é político, trazendo nele o germe do conhecimento do lugar onde se vive e a possibilidade embutida de mudá-lo” (Anjos, 2007,

⁴² Provavelmente, essa obra a qual Vera Chaves comenta seja *Estudo para espaço/tempo*, de 1969, em que o artista instrui o espectador a completar determinadas ações.

p. 45). Observa-se esse uso político da imagem em suas obras que, apesar de não conterem um caráter panfletário e de explícito posicionamento, operam com a realidade de maneira crítica, sempre deixando um espaço para o observador. Em *Manequins de Düsseldorf* (1978), ao invés de fotografar vitrines com arranjos para a venda, é justamente quando os manequins estão despidos que ela os documenta, refletindo sobre o lugar da indumentária como fator simbólico para a identificação social. Em *Per(so)nas* (1980-1982), fotografa pernas de mulheres, trazendo a importância de como imagens públicas constroem identidades privadas. Ao invés de rostos, vemos calças, meias e sapatos, que diferenciam uma mulher da outra. “Não há nessas imagens, contudo, juízo de valor estável; cabe a quem as vê imaginar a que tipos de pessoas correspondem aquilo que mostram” (*idem*). Em *No a la guerra* (2003-2007), um vídeo mais recente, são exibidas cenas de guerra que foram televisionadas, que se revezam com imagens do rosto de Barcellos sendo esbofetado. A preocupação com a política ora é velada, como o caso de identidades sociais, ora é explícita, como nesse vídeo, apresentado em sua exposição retrospectiva de 2007 no Santander Cultural (*O Grão da Imagem*, Porto Alegre, 06 de maio a 29 de julho de 2007).



Figura 35 Vera Chaves Barcellos (1938)
Manequins de Düsseldorf, 1978
Fotografia em cores



Figura 36 Vera Chaves Barcellos (1938)
Per(so)nas, 1980-1982
Fotografia colorida

A criação de arquivos em aberto é algo que caracteriza a produção de Vera Chaves Barcellos. *Meus pés* (c. 1970-) são fotografias dos pés da artista da década de 1970, série que foi retomada nos anos 2000. Uma das primeiras imagens é acompanhada por texto, onde se lê:

Fragmento autobiográfico. Por muitos caminhos andei, muitas buscas, erros e acertos, sonhos e realidades, muitos desperdícios (?), algum ganho, mas agora o que interessa é ter os pés em contato com a terra, sentindo a grama...

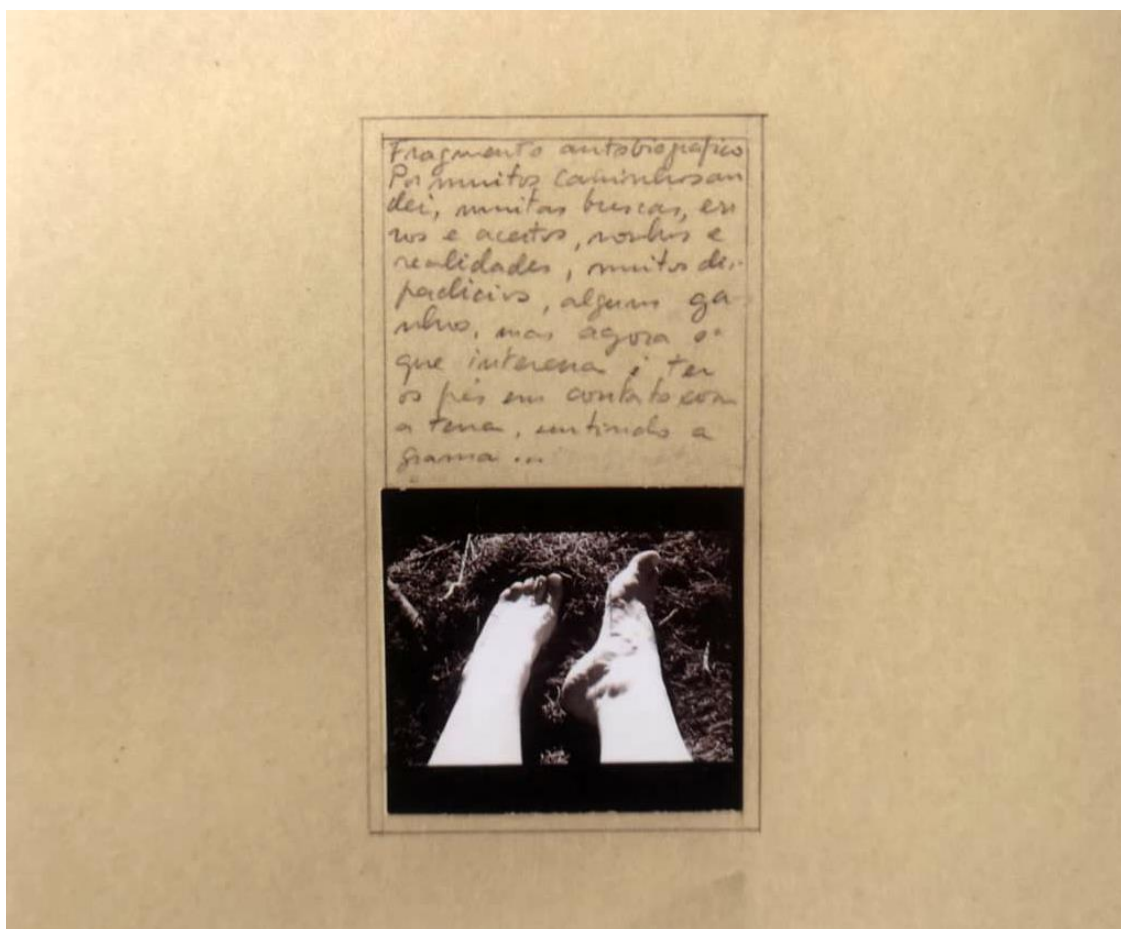


Figura 37 Vera Chaves Barcellos (1938)
Meus Pés, c. 1970
Fotografia e grafite sobre papel



Figura 38 Vera Chaves Barcellos (1938)
Meus pés, c. 2000
Fotografias coloridas

A artista, com essa retomada de temas, vê sua obra como um local que pode acessar constantemente, trazendo à tona muitas vezes trabalhos que não participaram de exposições e ficaram adormecidas em seu arquivo pessoal. A criação de séries, às vezes a partir de uma fotografia esquecida, é a maneira com que Barcellos encontra para provocar no espectador uma

reflexão a partir da comparação de imagens, estabelecendo assim uma relação entre elas (Barcellos apud. Quintella, 2021, s/p). “Para Vera Chaves Barcellos, a relação com a arte é, então, inacabável, assim como a relação com o negativo de uma foto ou a relação com a matriz de uma gravura” (Soulages, 2009, p. 21).

A ênfase dos artistas no pensamento aporético e na negação da finitude também aponta para o fato de que, se a fotografia revela algum senso de verdade, ela permanece em fluxo e incontida. A fotografia revela um processo de existência com começos e fins que permanecem continuamente incertos, atrasados e não fixos (Diack, 2020, p. 22).⁴³

De suas obras que trazem a fotografia em primeiro plano, destacaram-se três séries que levam a palavra “memória” em seu título: *Memória de Barcelona* (1977), *Memórias de Cotignac* (1978) e *Memórias* (1978). Essas memórias têm diferenças são de cidades diferentes, Barcelona, na Espanha, Cotignac, no interior da França e Atlântida, no litoral do sul do Brasil. Os motes de cada série são diferentes. Em *Memória de Barcelona* são os muros expressivos; em *Memória de Cotignac*, os letreiros das lojas; em *Memórias*, os rastros pela praia. Contudo, diferentes em seu conteúdo, elas contam com um motor em comum. Todas são realizadas a partir do ato de caminhar. É pela circulação por diferentes lugares que surge uma ideia e, dessa ideia, uma ação artística. Percebe-se o terreno para depois, objetivamente, captar imagens que entrem no recorte feito pela artista. A memória, então, é seletiva.

Não deixando de ser, setorialmente, profundamente “verdadeira”, ela se revela, então, marcada ao mesmo tempo por uma decisão artística e voluntária – a da artista – e por um afetivo contaminante – contaminando o sujeito privado tornado artista e todos os observadores (SOULAGES, 2009, p. 27).

Parte-se do “sem arte”, do caminhar cotidiano, de “uma realidade ou de uma coisa que é realizada sem projeto nem vontade artísticos” (*idem*) para a criação de imagens que contam com o caráter de obra de arte.

⁴³ *The artists' emphasis on aporetic thinking and the negation of finitude also points to the fact that if photography discloses any sense of truth, it nevertheless remains in flux and uncontained. Photography reveals a process of being with beginnings and endings that continuously remain uncertain, delayed, and unfixd. Tradução nossa.*

3.2. Memórias

3.2.1. *Memória de Barcelona*

Em sua terceira viagem para a Europa, em 1977, Vera Chaves Barcellos visita uma Barcelona recém liberta do franquismo. Em um ambiente efervescente culturalmente, fascina-se pela cidade, para lá retornando diversas vezes em sua vida (SOULAGES, 2009). Enquanto ingressa em um ambiente de recente liberação política e social, parte de um Brasil sob regime militar, recém-saído dos seus anos de chumbo (1968-1977).⁴⁴ As fotografias que compõem a série *Memória de Barcelona*, de 1977, são retratos de batalhas ideológicas entre grupos políticos, uma ocupação visual dos muros da cidade, grifadas e com cartazes que se sobrepõem. A cidade é o ponto de partida da artista, observadora atenta, que documenta os grafismos sobre a epiderme de Barcelona. São fotografias que, por trazerem uma discussão política e ideológica, contêm questões ligadas ao contexto político, tanto da Espanha, quando do país de origem da artista.

Vera Chaves Barcellos tem duas obras com o mesmo nome, uma composta de fotografias em preto e branco e outra composta por *slides* transformados em fotografia colorida. Contudo, as fotografias em preto e branco contam com duas versões: uma somente com as fotografias e outra que conta também com inscrições. Essas inscrições são de músicas em catalão de dois artistas muito importantes na época, Lluís Llach (1945) e Raimon (1940), expoentes do movimento separatista catalão. Essa versão da obra é de fatura simples, com fotografias pequenas coladas em papel ofício branco, com as inscrições das letras das canções feitas à mão. Antes do início desta pesquisa ainda não tinha se tomado conhecimento de sua existência, julgava-se que só existiam duas versões, compostas somente por imagens fotográficas. É com o presente trabalho que se revela que existem três séries de mesmo nome que tem como tema central os muros grifados de Barcelona.

⁴⁴ O período ditatorial no Brasil estendeu-se de 1964 a 1985, com cinco militares sucedendo-se no poder. Destes, três são oriundos do Rio Grande do Sul, tendo alianças com o Colégio Militar de Porto Alegre. Foi no mandato de Artur da Costa e Silva, oriundo de Taquari (RS), que o Ato Institucional nº 5 foi decretado. Com ele, a perseguição política se acirrou. Neste ato institucional constava a perda de mandatos de parlamentares contrários ao regime, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura. O AI-5 permaneceu vigente até o ano de 1977, no mandato de Ernesto Geisel.



Figura 39 Vera Chaves Barcellos (1938)
fotografia preto e branco da série *Memória de Barcelona*, 1977



Figura 40 Vera Chaves Barcellos (1938)
fotografia preto e branco da série *Memória de Barcelona*, 1977



Figura 41 Vera Chaves Barcellos (1938)
Slide da série *Memória de Barcelona*, 1977



Figura 42 Vera Chaves Barcellos (1938)
Slide da série *Memória de Barcelona*, 1977



VERA C. BARCELLOS

I tots
" Tots plens de mit,
Buscant la llum,
Buscant la pau,
Buscant a déu,
al vent del món. "

"Memòria de Barcelona" Du 77

Figura 43 Vera Chaves Barcellos (1938)
fotografia da série *Memória de Barcelona*, 1977
Fotografia e grafite sobre papel, 33x22cm
col. Fundação Helga de Avelar, Cárceres, Espanha

" per a la vida s'ha fet l'home
i no per la mort s'ha fet "



"Memoria de Barcelona"
Des 72

VERA C. BARCELLOS

Figura 44
Vera Chaves Barcellos (1938)
fotografia da série *Memória de Baelona*, 1977
Fotografia e grafite sobre papel, 33x22cm
col. Fundação Helga de Avelar, Cárceres, Espanha

É interessante perceber que as duas versões anteriormente conhecidas são passíveis de reprodução, podem ser reimpressas sem maiores alterações em suas formas, visto que são cópias fotográficas. A versão com as inscrições a lápis, não. Elas contêm uma característica única, marcada com a caligrafia da artista.

Desta viagem feita por Vera Chaves Barcellos, realizada entre 1977 e 1978, quando visita o continente europeu e os Estados Unidos, existem muitos documentos fotográficos reunidos em um arquivo pessoal da artista, seu arquivo “turístico”, que não tem caráter de obra de arte *per se*. Essas fotografias que compõem a série, ao contrário de outras imagens existentes, foram produzidas já a partir de uma ideia que precede sua obtenção. São nove fotografias preto e branco (uma imagem repete-se na versão com as inscrições) e catorze coloridas, exibidas sempre em grupo, sem um recorte em que se destaque uma imagem.

A questão de trabalhar com imagens em série é uma característica de sua obra, e sobre isso, comenta:

A série contraria um pouco a peça única; contraria um pouco o mito da arte como coisa sagrada. Mostra que tanto pode ser isso quanto aquilo, entende? Existe toda uma ideia na série de desmistificar a peça única, mas evidencia que o mundo é diversificado, rico, que pode ser ou dessa forma ou da outra, sem medir valores se isso é melhor que o outro (...) (Barcellos *apud* Ferreira, p. 41).

A potência de sua poética encontra-se em uma intersecção, na indissociação entre documento histórico e documento afetivo. Em entrevista a Glória Ferreira, comenta:

Em fins de 1977 até março de 1978, fiz uma longa viagem de uns quatro meses. Fui sozinha, passando pela Espanha, na época foi quando me apaixonei por Barcelona, recém liberada da ditadura de Franco. Havia um clima vibrante e indescritível de uma liberdade recém conquistada. Foi aí que fiz um ensaio fotográfico sobre as guerras ideológicas que se viam por toda a parte nos muros da cidade (Barcellos *Apud* Ferreira, 2009, p. 26).

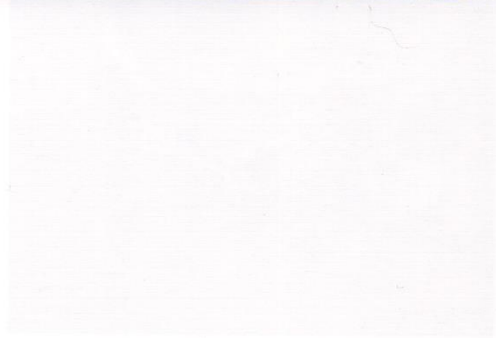


Figura 45
Vera Chaves Barcellos (1938)
fotografias preto e branco da série *Memória de Barcelona*, 1977

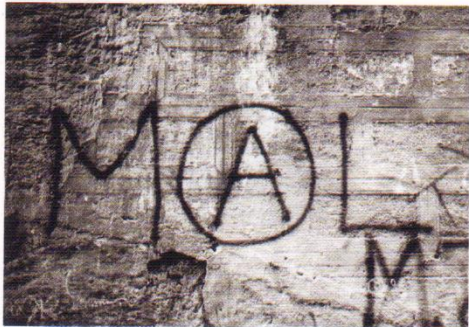
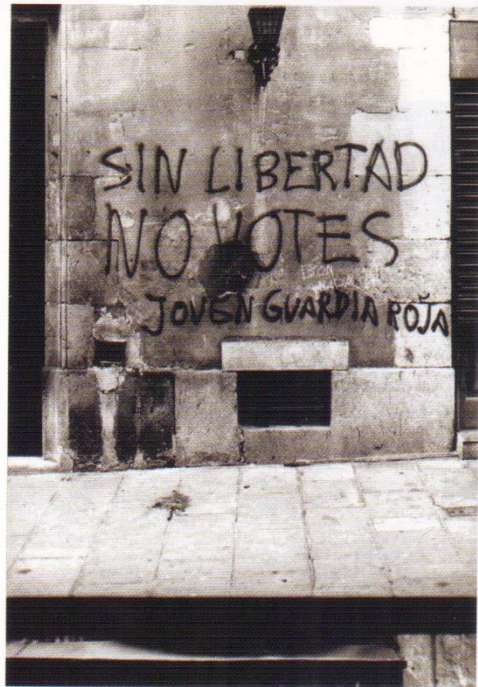
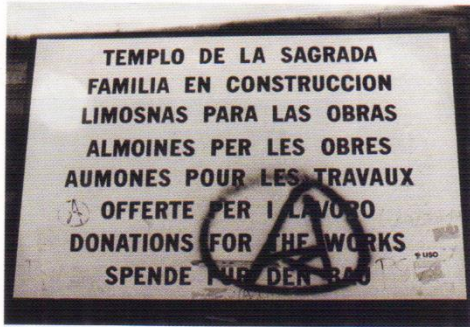


Figura 46
Vera Chaves Barcellos (1938)
fotografias preto e branco da série Memória de Barcelona, 1977



Figura 47
 Vera Chaves Barcellos (1938)
 Slides da série *Memória de Barcelona*, 1977



Figura 48
 Vera Chaves Barcellos (1938)
 Slides da série *Memória de Barcelona*, 1977

A artista *apaixona-se* por Barcelona, por sua recente liberdade. O clima no Brasil nos anos 1970 ainda era de tensão. Mesmo que Vera não demonstre um caráter militante, ela teve amigos, artistas que trabalhavam com ela presos em decorrência da ditadura militar (Soulages, 2009, p. 32). A repressão acaba por afetar a todos, principalmente grupos de artistas que operam com a realidade, e a fotografia está profundamente relacionada a isso.

De todas as demonstrações de efervescência e liberdade cultural, são os grafismos ideológicos em muros que são fotografados. Podemos entender aqui que estes consistem em

formas de intervenção no espaço público que transgridem a ordenação sgnica da cidade. Os grafismos urbanos são, na forma como são exercidos e no comportamento libertário de seus agentes, uma linguagem, além de artística, também política, que constrói novas significações dentro do espaço urbano e público, transformando-o qualitativamente (Pennachin, 2003, s/p).

Esses próprios grafismos podem ser considerados como uma documentação de um período histórico, uma marca na epiderme urbana feita por grupos que necessitam marcá-la como um modo de ocupação simbólica.

Com o fim da guerra civil espanhola (1936-1939) e a vitória dos *Nacionales* foi estabelecido um regime de partido único e um estado autoritário, com a perseguição de opositores sob o governo de Francisco Franco.

O golpe militar tratou de organizar as tensões, com um governo forte, centralizador, autoritário, impedindo as disparidades das regiões e a fragmentação da “Nação Espanhola”. O General Francisco Franco surge em 1939 no meio dessas tensões e do caos da infraestrutura, segundo Janete Silveira Abrão, como aquele que instaura forte repressão, realizando a supressão das disparidades culturais, acabando com a livre expressão em busca do seu ideal de criar uma Nação sem diferenças (Klever, 2018, p. 231).

Nesta busca por uma identidade nacional baseada na aniquilação de diferenças, opositores políticos de Franco foram perseguidos, torturados e mortos, processo que se assemelha a outros Estados sob regime militar. Uma particularidade da Espanha foi o combate às diferenças culturais e linguísticas dentro do país, conseqüentemente sendo o catalão proibido (*ibid.*, p. 231-232). O período franquista na Espanha estendeu-se de 1939 a 1977, encerrando-se o período ditatorial dois anos após a morte de Francisco Franco (1892-1975).

Quando Barcellos chega em Barcelona, este território já conta com maior liberdade, o que é percebido nos cartazes que utilizam a língua catalã. O que se nota em nas fotografias, tiradas no fim da década de 1970, é uma afinidade entre o uso do catalão com ideias libertárias de esquerda. A artista se sente contagiada com esse momento, percebendo nas pichações sobre os muros um ambiente liberto, confortável para se expressar.

Eu acho que porque eu via algum significado nisso. Via algum significado, alguma mensagem. Por exemplo, na Catalunha me incomodava muito a situação anterior (da ditadura franquista) e era muito empolgante essa liberdade, porque foi justamente após a morte do Franco, então era uma liberação, todo mundo falava catalão alto na rua, o que era proibido, falar catalão. Então, era muito interessante, muito forte. E algumas coisas acontecendo (...). Eu estava lá, assistindo essas coisas. Era muito lindo (Barcellos, 2021).

Vera mantém uma empatia com esses ideais, escrevendo a punho trechos de canções de Lluís Llach e Raimon, como “per a la vida s'ha fet l'home i no per la mort s'ha fet,”⁴⁵ retirado da música de Raimon, *D'un Temps, D'un País* e “il molt de temps no pot durar”,⁴⁶ retirado de *L'Estaca*, de Lluís Llach, importante canção que se tornou um hino não-oficial dos catalães separatistas. Sobre isso, Vera Chaves comenta com um olhar contemporâneo em entrevista:

(...) bom, eles são separatistas. Existe uma forte corrente separatista. Que é um assunto polêmico também. É difícil opinar sobre isso, sabe? Eu acho que tem dois lados dessa história, por um lado eles têm razão e por outro, não. Eu acho que talvez seja uma grande perda se separar da Espanha. Então há esses dois lados, ao mesmo tempo tem aquela vontade de ser um país, pois eles se acham oprimidos *etc.*, sabem eles suas histórias (Barcellos, 2021).

Lêem-se nos muros “El capital es el unico delinciente”, “mort al machismo”, “libertad presos”, “joven guardia roja”, “sin libertad no vote”, “abajo al muro de las prisiones, viva copel”. Aqui, o caráter político da obra pode ser percebido de duas maneiras, pelo conteúdo da obra e a forma de sua obtenção. É introduzida a fotografia na arte e, com ela, a realidade social e política. Nesta introdução da imagem fotográfica nas artes visuais, podemos destacar a possibilidade de trânsito discreto do fotógrafo. Muitos artistas conceitualistas de países que sofriam com regimes militares a utilizam como parte de sua poética, tanto por ser uma linguagem artística subversiva (quebra com a unicidade da obra de arte) como por ser fácil de

⁴⁵ Para a vida ele se tornou homem e não para a morte ele se fez. *Tradução nossa.*

⁴⁶ E muito tempo não pode durar. *Idem.*

revelá-la em casa ou em estúdios clandestinos e enviar as fotografias e filmes para outros países (Freire, 2009, p. 15). Mesmo que a artista não esteja fotografando os muros do Brasil, ela opta justamente por documentar os grafismos de lutas ideológicas espanholas.

Contemporaneamente, em Porto Alegre, o artista Claudio Goulart (1954-2005), registrava também os muros grifados da cidade natal de Vera Chaves, mas, ao contrário da artista que age como uma documentarista, era ele quem fazia as intervenções. Neste período, o Brasil entra em um processo denominado “distensão”, uma abertura lenta com a retomada das instituições democráticas, estabelecido a partir do governo de Geisel que, no fim de seu cargo programou a revogação do AI-5, concluindo um longo período de censura. “A linha dura militar perdia a força, restauravam-se, vagarosamente movimentos sociais e alimentavam-se esperanças democráticas para a nova década” (Alvim, 2020, p. 93).



Figura 49
Claudio Goulart (1954-2005)
O.A.N.I. / Objeto Anônimo Não Identificado, 1979.
Intervenção urbana. Dimensões variáveis.
Col. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão

Goulart age intervindo nos muros do centro da cidade entre outubro e novembro de 1979, grifando um objeto fálico em uma mistura de flecha e coração em paisagens banais de Porto Alegre. Denomina esta intervenção como “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”.

Em O.A.N.I., o espaço para a arte vira o espaço da cidade, o concreto do trabalhador, a passagem junto ao viaduto. É poema porque se mistura com outras marcas grafitadas nas paredes da cidade e ironiza a rigidez dos costumes de um local e de um momento político insinuando o fálico, ou flecha-coração, no âmago do cotidiano (Alvim, 2020, p. 99).

Como resultado, entre obra e documento, foram feitas dez fotografias que foram exibidas no Espaço N.O em novembro de 1979. Esta foi uma intervenção direta na epiderme da cidade de Porto Alegre que, na época, estava se remodelando e crescendo de maneira vertiginosa. Goulart age como um produtor anônimo, pondo-se à contrapelo do que é esperado de um bom cidadão. Conforme Certeau, estas ações de intervenção microbianas são táticas que os usuários realizam para se apropriar do espaço organizado por técnicas de produção sociocultural, agindo sobre os detalhes do cotidiano (Certeau, 1998, p. 41).

Quando olhamos para algo, há o observador e o observado. O primeiro tem a ver com a nossa parte física, o olho. Mas, aquilo que olhamos também nos diz algo além da refração e reflexão que a luz instaura. O “olhado” também pode ser estudado a partir de estudos visuais. A visibilidade não é automática, mas passa por construções que partem de códigos ideológicos que permeiam as relações do sujeito com o mundo. Traz com ela o peso do contexto histórico e de determinada sociedade (Mitchell, 2002, p. 78).

Quando se escolhe fotografar uma imagem de teor político está se dizendo muito de si ou de onde se tem origem. Não está se olhando para uma paisagem que é continuamente fotografada por turistas, mas para muros rabiscados e vandalizados com dizeres políticos. Com a pichação se invade o espaço privado e público, ordenado por regras urbanísticas. Este recorte feito pela artista se volta para o feio, o desarmonioso, com o “mundo, o próximo, o social, o político, os homens vivos em carne e osso” (Soulages, 2009, p. 32). Entretanto, conforme seu relato, essa desarmonia é bela, representa uma pluralidade de discursos que, enfim, puderam ser ouvidos sem represálias.

Caminhar e fotografar tem um sentido de se deixar invadir pelo mundo e mostrar em que mundo se está. A artista faz uma escolha antes de sair em sua jornada, que era cumprida em poucas deambulações. “*Estive lá*” não tem um sentido passivo, mas com as fotografias

podemos compartilhar esse estado de espírito que a leva a fotografar esse tema em específico. Com o ato fotográfico, o *estar lá* é compartilhado a partir de um recorte. Barcellos está mostrando o que lhe chamou atenção em uma cidade que não é a que nasceu, mas se torna sua.⁴⁷

A série *Memória de Barcelona* foi exibida poucas vezes, a primeira sendo em *Mixtos e Manias* (ou *Nervo Óptico*, Pinacoteca do Instituto de Artes, Porto Alegre) em 1978 e, muito tempo depois, retomada em *Grão da Imagem*, exposição retrospectiva de 2007 (Santander Cultural, Porto Alegre).⁴⁸ Esta retomada é uma característica da produção de Vera Chaves Barcellos, muitas vezes, é a partir da revisão de seu arquivo fotográfico que localiza algo interessante que se transforma em obra.

(...) porque eu tenho milhares... eu não sei nem te dizer quantas fotografias eu tenho. São registros muito variados, de viagens e coisas assim, e lá no meio, de há um registro aproveitável que pode se transformar em uma obra. Mas, quase toda a minha obra é um encontro de alguma coisa que me provoca uma ideia. Seria talvez a maioria do processo. Pode ser também que, às vezes, eu tenha uma ideia e eu vou procurar a imagem, num processo inverso (Barcellos, 2021).

Em uma das versões letras de música são escritas a punho e demonstram o caráter de intersecção entre o documental e o afetivo, reforçando o que antes era uma hipótese. Há a indissociação entre o documento pessoal e o documento de um momento histórico. Com grafia quase de rabisco de quem escreve algo que não quer esquecer, entramos em contato com as referências da artista, com algo que se estava escutando em um momento emocionante de liberdade. Tomou-se conhecimento da versão com suas anotações de trechos de música somente em 2020 por meio de mensagens com o Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB. Essa característica torna uma das três versões em obra única, sem a característica proporcionada pela fotografia de gerar múltiplas cópias sem se perder a qualidade da imagem. Esta versão foi recentemente adquirida pela Fundação Helga de Avelar (Cárceles, Espanha) a partir da venda na ARCOMadrid, e a obra está disponível para visualização no *site* da Fundação.⁴⁹

Um momento histórico é observado a partir de grifos sem autores sobre os muros de Barcelona, quando esses possuem alguma autoria, são muito mais relacionados a ação de grupos. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os

⁴⁷ Barcellos mantém uma residência em Barcelona desde 1988, tendo sua nacionalidade espanhola estabelecida em 2004 (FERREIRA, 2009, p. 27).

⁴⁸ Essa informação foi conferida juntamente com o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos em março de 2022.

⁴⁹ Disponíveis em: < <https://fundacionhelgadeavelar.es/catalogo/memoria-de-barcelona/>> Acesso em 21 abr. 22

narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1987, p. 198). Nessa série, retrata-se a história a partir de pichações e cartazes. São ‘atitudes microbianas’ que descrevem um grande momento político para a Catalunha. Nas imagens, vemos rastros de ações políticas, sobrepostos, que interferem diretamente na imagem da cidade, demonstrando a vivacidade de seus cidadãos. E essas vozes constituem uma memória de uma cidade viva, que a artista pode entrar em contato. Em relação à memória da artista, os grifos são auxiliares da reconstrução daquele momento. A dupla documentação, entre fotografia e pichações, são guias para a *Memória de Barcelona*.

(...) quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-la (Halbwachs, 1990, p. 25).

Se a nossa impressão tiver auxílio de outras, aumenta a nossa sensação de exatidão da lembrança. “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (*ibid.*, p. 26).

A artista não intervém no espaço, ela age como uma documentarista da realidade, inclusive chamando as séries fotográficas desse período de “documentos dos anos 70” (Soulages, 2009 p. 70). Como observadores, temos uma percepção dupla de documento, os muros marcados de Barcelona e as fotografias de Vera Chaves Barcellos.

Esta diferença entre narrar e descrever é fundamental neste contexto. A diferença entre narrar e descrever é dada por Benjamin, neste momento, por um lado, pelo nexos entre narração e memória, e por outro lado, pela atenção aos detalhes, ao que passa despercebido ao olhar cotidiano e rotineiro. É neste sentido que a atividade de narrar está no mesmo compasso – ou melhor, no mesmo descompasso – do andar do *flâneur* (Chaves, 2011, p. 94).

O que observamos não é meramente uma descrição de Barcelona, pois além de estar seu nome no título da série, pouco sabemos onde essas fotografias foram tiradas. O que a artista traz é

uma narrativa de seu percurso na cidade, o que importava a ela naquele momento, e o fio condutor dessa deambulação é a libertação cultural e possibilidade de livre manifestação, expressas na epiderme urbana.

3.2.2. *Memórias de Cotignac*

A realização de viagens que não necessariamente tem um viés de trabalho ou patrocínio de bolsas para artistas – que dependiam muitas vezes de instituições vinculadas ao Estado – desde a década de 1960, Vera transita por museus europeus e norte-americanos, acompanhando exposições, recebendo assim o que chama de “uma grande lição de história da arte” (Barcellos *apud* Ferreira, 2009, p. 24).

Além dessas viagens de cunho mais pessoal, a artista em 1975 recebe uma bolsa pelo British Council para estudar na Croydon College, em Londres, onde aprofunda seus conhecimentos em fotografia e na sua aplicação em técnicas gráficas (Carvalho *in* Soulages, 2009, p. 66). Sobre o contato com a produção artística contemporânea, a artista também ressalta a importância da Bienal de São Paulo, que trazia muitos artistas de outras nacionalidades e, em relação a arte contemporânea brasileira, relata a relevância do grupo Opinião, no Rio de Janeiro, no qual Lygia Clark fazia parte (Ferreira, 2009, p. 25). A produção de Vera Chaves sempre teve uma boa comunicação com o que se estava produzindo nacional e internacionalmente, não ficando restrita a uma região específica.

Entre 1977 e 1978, Vera Chaves Barcellos realiza sozinha uma grande viagem, passando pela Espanha, França, Suíça, Holanda, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. Foi um período em que teve um grande contato com produções internacionais, estabelecendo diálogos importantes com artistas de diferentes nacionalidades.

Quase todos os artistas que visitei me deram catálogos sobre suas obras, material esse que está hoje em nosso arquivo, na Fundação. Fui também a muitas e excelentes galerias, e o que via agradava-me muito. Era o auge da arte conceitual (...). Fui também a Londres, depois Nova Iorque, onde também vi muitas coisas e também fotografei muito. Essa viagem foi muito enriquecedora para mim (Barcellos *apud* Ferreira, 2009, p.26-27).

Essa viagem por diversos países que a levaria à Barcelona, também a levou para uma pequena comunidade francesa na Provença. É neste período que realiza diversas séries fotográficas, dentre elas, estão *Memória de Barcelona*, anteriormente trabalhada, e *Memórias de Cotignac*, de 1978. Esta série é uma coleção de imagens da pequena cidadela francesa, em que cada placa fotografada corresponde a um comércio local, único em sua especialidade pelo diminuto tamanho de Cotignac. Em visita a uma amiga que conhecera em Croydon, Vera

Chaves, interessada por essa particularidade da diminuta cidade, registrou-as e fez esta série de 16 fotografias em preto e branco, recentemente digitalizadas e impressas (2019), fazendo parte de sua exposição *Inéditos e Reciclados* (Bolsa de Arte, São Paulo, 2019 e Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, 2021).



Figura 50
Vera Chaves Barcellos
Memórias de Cotignac, 1978
Série fotográfica
Col. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão

Assim como em *Memória de Barcelona*, essa série tem planos fotográficos fechados, em que não vemos o contexto em que estão inseridas as imagens. São retratos que em sua maioria trazem letreiros publicitários, mas que também contam com uma fotografia do mapa da comuna francesa de Cotignac, uma lixeira, informes para visitantes e a fotografia de um bueiro. No livro de Soulages acerca da obra de Vera Chaves, constam somente 14 fotografias, duas outras – a fotografia do bueiro e de uma parede com instruções para o correio – foram adicionadas na reimpressão de 2019 para a exposição nos anos seguintes. Essas fotografias não têm o caráter óbvio de arquivística “turística”, retratando monumentos da cidade ou belas paisagens, mas caracterizam o local visitado a partir de representações de serviços que este

lugar oferece. É a partir de signos gráficos que se constrói uma ideia de cidade, de fragmentos banais, o que não necessariamente corresponde ao esperado de fotografias de turista.⁵⁰

Novamente, assim como em *Memória de Barcelona*, temos uma “memória” parcial, que não oferece um panorama da cidade visitada, somente rastros específicos dos quais podemos inferir em que local a artista está. Sabemos que as fotografias são de Cotignac pelo título e porque seu mapa é fotografado, sabemos que a artista visitou a cidade em um período das festas de fim de ano porque em uma das vitrines retratadas consta a inscrição “Joyeux Noel”. Em entrevista, já em 2021, descobre-se mais sobre Cotignac, de acordo com a artista, essa cidadela contava com muitas casas em ruínas, que agora talvez tenham sido reformadas, na época, era um local que pessoas vindas de lugares mais ao norte da Europa iam passar as férias de verão porque a região apresenta um clima agradável (Barcellos, 2021).

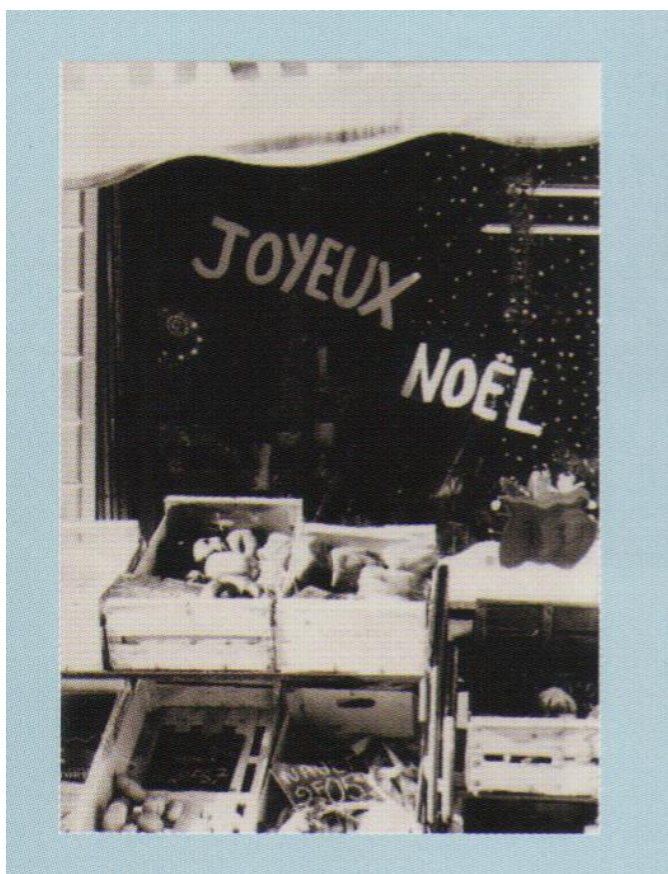


Figura 51 Vera Chaves Barcellos (1938)
Fotografia da série *Memórias de Cotignac*, 1978

⁵⁰ Nesta mesma viagem, também retrata diversos espaços vazios em Londres (1978). Estas fotos, disponíveis em seu livro *Obras Incompletas* não levam nenhum título, sendo consideradas então fotografias com um viés mais turístico, de quem está documentando uma outra cidade.

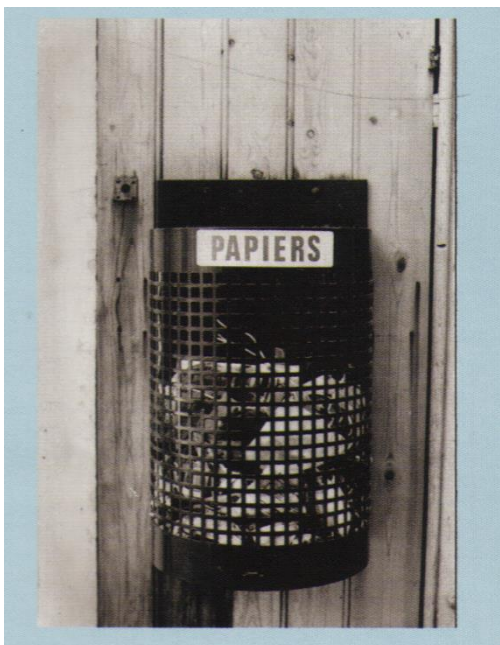


Figura 52 e 53 Vera Chaves Barcellos
Fotografias da série Memórias de Cotignac, 1978

O processo para a obtenção das fotografias deu-se depois da artista circular pela cidade, observando que, como a população era diminuta, cada um dos comércios era único. Essa caminhada já tinha como objetivo retratar somente esses comércios em uma deriva com uma intenção, que não se deu de maneira aleatória. O acaso pode fazer parte de uma deriva em um sentido situacionista, porém não é a única maneira de se caminhar. “O conceito de deriva está ligado indissolúvelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio (Debord, 2006, p. 1). A psicogeografia não é um termo que aparece nos escritos sobre a artista ou entrevistas, porém, a questão lúdica-constructiva é fácil de ser observada em diversas obras da Vera Chaves Barcellos, incluindo os projetos em grupo que fazia com o Nervo Óptico. Suas caminhadas sempre possuem um tema, e o caminhar gira em torno dessa atividade de observação, de fazer uma espécie de ‘álbum de figurinhas’ com elementos que remetem ao mote central. Os locais guiam a caminhada, que tornam os espaços em lugares, dando-lhes importância artística.

A fotografia, na década de 1970, para Vera Chaves surge como uma maneira de “disciplinar” o seu olhar, também tendo em consideração que a imagem fotográfica pode contar a história do objeto retratado. Um de seus primeiros trabalhos com essa linguagem foi *Testartes*, em que a artista pôs as imagens em cima de uma mesa e começa a escrever sobre elas, depois

estendendo essa escrita para o público. Esse evento surgiu de maneira intuitiva, mas depois ela se dá conta de sua ação. Quando começa a retratar muros, como é o caso de *Memória de Barcelona* e *Memórias de Cotignac*, fotografa-os para instigar o observador, com a preocupação com o que a imagem pode significar (FERREIRA, 2009, p. 18). “O que mais me interessava nesse período [1970], muito mais do que a obra acabada, era o que certos estímulos poderiam despertar no espectador, em seu imaginário e em sua forma de pensar” (Barcellos apud Ferreira, 2009, p. 14).

Os estudos sobre a memória são plurais, eles podem ser tanto oriundos das ciências biológicas quanto da sociologia. Aqui, fazendo-se menção a Halbwachs (1990) e Bergson (1999), são trazidos É interessante à tona alguns excertos teórico-conceituais que dialogam com a análise empreendida neste capítulo, na medida que quem aciona a ‘memória’ é a própria artista.

Para o primeiro autor, a memória é constituída conjuntamente a partir de indivíduos de um mesmo grupo. Ela é melhor constituída coletivamente a partir da intensidade de laços que são estabelecidos com um grupo social.

Suponhamos que eu passeie só. Diremos que desse passeio eu não possa guardar senão lembranças individuais, que não sejam minhas? Não obstante, passeei só somente na aparência. (...) Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em meu pensamento eu me deslocava de um tal grupo para outro (...). Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles (Halbwachs, 1990, p. 26-27).

A partir da entrevista, realizada durante a pesquisa em 2021, fica evidente a importância da companhia de amigos, artistas e de referências, que Vera Chaves encontra em suas viagens, e que acabam por influenciar o trajeto e o trabalho. São caminhadas que supomos solitárias para a obtenção de imagens enquanto está no processo de sua obra, contudo sempre observamos em sua fala a referência a outras pessoas.

A viagem a Cotignac é um exemplo disto, ela só acontece porque sua amiga possuía residência na cidadela. Ela também lembra que um professor seu de Croydon possuía um imóvel lá (Barcellos, 2021). Estas observações conduzem à apreciação de que suas memórias têm uma gênese que pode ser considerada coletiva. No entanto, convém ressaltar que há uma

exceção aparente. Talvez, em *Memórias*, o trabalho da artista de 1978, quando fotografa o chão da praia, a série seja mais autorreferente.

Para Bergson (1999), a memória funciona a partir de uma analogia funcional, por meio de uma comparação entre os órgãos de percepção virtual e os órgãos de percepção real. O autor sugere, no prefácio da sétima edição de *Matéria e Memória*, que:

a matéria, para nós, é um conjunto de "imagens". E por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (Bergson, 1999, pp. 1-2).

Se, também, tomarmos emprestado a ideia de que a “percepção não é nada além da ação possível do corpo, ou seja, a percepção é uma faculdade que está diretamente relacionada com a ação” (Dias, Almeida, 2017, p. 71), podemos pensar em uma analogia interessante ao analisar as séries de Vera Chaves.

Tal analogia é possível na medida em que, com a fotografia, ocorre algo semelhante, talvez ela esteja a ‘meio caminho’. Entendemos a fotografia como uma imagem virtual de algo que de fato existe, porém, a garantia de realidade do foi retratado pode ser posta em dúvida, visto que situações podem ser forjadas. Quando Vera realiza o que chama de “documentos dos anos 1970”, temos a tendência de acreditar na veracidade da cena, que ocorreu independentemente da ação da artista, que performa como uma documentarista. O ato fotográfico é o momento que se dá entre a “coisa” e sua “representação” no filme sensível, deixando espaço, assim, para imaginarmos como se deu o momento da captura de imagem. Mais do que o momento retratado, existe o que foi deixado de fora, como uma maneira de esquecimento do contexto, ficando registrado somente uma fração de toda a cena e de todo o processo caminhante da artista, do qual não temos acesso. O esquecimento de um modo de se estar no mundo é necessário para que vejamos somente um recorte.

Enquanto caminha, elementos chamam a atenção da artista, e essas fotografias chegam até nós por causa de seu processo deambulatório. Existe uma busca de transformar em imagens o mundo ao seu redor, como uma maneira de se prestar atenção aos detalhes. “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo” (*ibid.*, p. 12). Existe uma parte da obra que fica de fora, que é o

processo de caminhada em si, somente rastros traduzidos em imagens chegam até nós, pois o movimento somente é um fato para aquele que realiza a ação, ao espectador o que resta são imagens produzidas por um corpo que outrora esteve em movimento.

Como artista, Vera Chaves estabelece dois movimentos de memória: a apreendida por ela e a passada para nós. “Por esse motivo, o corpo, entendido como sede da memória e da percepção, é o intermediário entre o espírito e o mundo; as ações humanas, como não são meras reações ao ambiente, dependem da união de duas memórias: a memória corporal e a memória pura” (Dias, Almeida, 2017, p. 78). Entende-se como memória pura as suas fotografias, informação que pode ser passada independentemente de uma memória-hábito, sendo que “a memória-hábito, advém da parte sensório-motora do corpo e a memória-pura é coextensiva da consciência em relação à duração, tendo uma relativa autonomia quanto ao suporte corporal” (Bona apud. Dias, Almeida, 2017, p. 73). As fotografias descolam-se de seu momento de obtenção para perdurarem, podendo ser continuamente revisitadas, estabelecendo, assim, uma autonomia.

Memórias de Cotignac é uma série de fotografias que foi reimpressa recentemente, não havendo registro anterior de sua exposição. Em um trabalho de rememoração, Vera Chaves traz à tona sua obra em um processo de análise do escopo de seu trabalho. Assim feito, ocorre a reativação de documentos antigos. Conforme já dito, isso é comum na produção da artista, que possui um vasto arquivo com imagens latentes, dispostas a serem reorganizadas e tornarem-se de fato obras. Não é somente o processo de obtenção, mas também da análise de um arquivo fotográfico que transformam os objetos em artísticos, revelando assim o duplo papel das fotografias: documentos pessoais e obras de arte.

3.2.3. Memórias

Memórias é uma série de fotografias de 1978, todas tiradas em uma caminhada na praia de Atlântida, litoral do Rio Grande do Sul. Conforme a artista, são fotografias de viés “ecológico”, que documentam a interferência do homem na natureza, demonstrando a capacidade poluente de seus rastros. Esta obra, composta de 20 fotografias, tem uma ordenação fixa, organizada por Vera após a obtenção das imagens. A primeira retrata ondulações na areia causadas pelo vento e a maré, a última, a inscrição “Memórias” e seu nome logo abaixo, sobre marcas de pneus, em uma sobreposição de marcas sobre a areia.



Figura 54
Vera Chaves Barcellos (1938)
Memórias, 1978
Fotografia preto e branco
col. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão

O litoral do Rio Grande do Sul é tanto peculiar quanto monótono, composto por uma grande faixa de areia fina e branca, quase sem nenhuma interrupção geológica do norte ao sul do estado. Ele é facilmente reconhecível devido a isso, diferenciando-se do resto da costa leste brasileira, que conta com diversas formações rochosas e baías. O litoral gaúcho, como é

chamado, uniforme de ponta a ponta, é um local que conta com um fluxo de veranistas mais fixo e, de certa maneira, reduzido, limitado a moradores do estado ou de países próximos, com argentinos e uruguaios sendo os principais visitantes internacionais no período do verão. Muitas famílias de diferentes classes sociais possuem casas de veraneio nas cidades praianas, algumas existentes há muitas décadas, antes mesmo de existirem balneários-cidade, como se constituem hoje. Fora da estação, as casas de veraneio permanecem lá, desalojadas, esperando o próximo verão.

Essa breve descrição da paisagem faz-se necessária por estar fora de *Memórias*, e é fundamental para localizá-la. A monotonia da faixa litorânea rio-grandense é um convite para olhar para o chão, perceber rastros que podem ser ignorados quando nos deparamos com a diversidade exuberante do ecossistema tropical do Brasil. Barcellos faz questão de não representar o ambiente por onde caminhou para a obtenção das imagens, “o excesso de regionalismo em uma expressão artística ele fica local, ele tem um valor local (...)” (Barcellos, 2021). Esses rastros descolam-se de sua origem, assim tornando-se fotografias de uma praia qualquer, universalizando esse trajeto.

Na série é possível dividi-la em duas, as sem intervenções humanas, e o segundo agrupamento em que já surge o passo humano na areia. Em uma leitura em ordem das imagens, começamos a ver a areia e sua textura, partindo para a presença de uma formação marinha, a areia indefinida, um siri morto, crustáceos vindos à tona, conchinhas, algas, uma solitária forma centralizada na areia, pegadas de cavalo, algumas madeiras e gravetos. No segundo grupo, a partir da pegada, começam os dejetos, o primeiro, atropelado pelo que parece no desenho da areia por um carro, o segundo uma embalagem retorcida, duas pegadas sobrepostas, uma ação com gravetos na areia, mais lixo que se mescla com o solo, uma latinha de cerveja, um copo, um grande plástico com peixes presos nele e, por fim, a inscrição da artista sobre as marcas dos pneus de carro.



Figura 55, 56 e 57 Vera Chaves Barcellos (1938)
Fotografias da série *Memórias*, 1978

Há uma narrativa nessa organização póstuma, uma linha que inicia com a praia intocada, havendo uma cisão na medida em que o homem põe o pé na natureza. Há um senso realista em documentar esses detalhes que, pelo recorte do *frame* de uma câmera de 35mm tende a isolar o objeto fotografado.

Bom, eu acho assim que, os trabalhos muito específicos de algum probleminha pequeno, eles ficam naquele probleminha pequeno, eu não sei se isso é meio intencional, é um... e se tu usas uma coisa que pode ser vista em outros lugares e ter o mesmo valor, é mais interessante, eu acho (Barcellos, 2021).

Aqui, nesta fala, a artista percebe que pequenas narrativas, como uma obra que mostra os rastros pela praia sem mostrar os arredores, são passíveis de ser universalizadas, estando despidas de um contexto. Não importa muito se a praia que caminhou foi Atlântida, litoral norte do Rio Grande do Sul, pois isso que as fotos trazem é observado em qualquer praia, em qualquer lugar, o rastro do homem que polui.

Aliás, uma coisa que eu sempre olhei, já antes até de ser artista, eu acho, é que eu olhava a coisa assim, sempre olhando a natureza como uma coisa, uma outra [coisa] e, se tem já uma casa, ou uma paisagem, ou uma mãozinha do homem, é outra coisa, é uma interferência. Então, isso aí sempre me chamou a atenção, essa dualidade que a gente tem na frente dos olhos da gente. Que é a natureza e a cultura, na verdade, ou a construção do homem, a interferência dele (Barcellos, 2021).

Em uma série fotográfica de 1986, *Mãos na praia*, também se traz a mesma questão: um “probleminha”, uma situação que a artista retrata que não traz o cenário circundante, mas uma situação passível de ser deslocada para qualquer lugar. O título indica o que vemos, são fotografias de mãos de pessoas na praia enquanto tomam um banho de sol. Percebemos que se está na praia devido às roupas de banho e pela areia na qual as pessoas estão deitadas ou sentadas. Porém, que praia é esta? Somente com a informação que temos perante as fotografias é impossível localizá-las geograficamente. O mesmo ocorre com *Memórias de um Rio*, de 1980. A partir de imagens capturadas por uma *super 8*, que indicam a passagem do tempo, são realizados desenhos dos diferentes momentos do dia sobre esse rio, do qual não temos mais informações. É somente a partir de dados fornecidos à parte desses trabalhos que podemos indicar o espaço circundante do fato fotografado. O primeiro lugar é a praia de Castelldefels, na Espanha. O segundo, o rio Guaíba, em Porto Alegre (Soulages, 2009, p. 282-283).



Figura 58 Vera Chaves Barcellos (1938)
Mãos na praia, 1986
Fotografia colorida

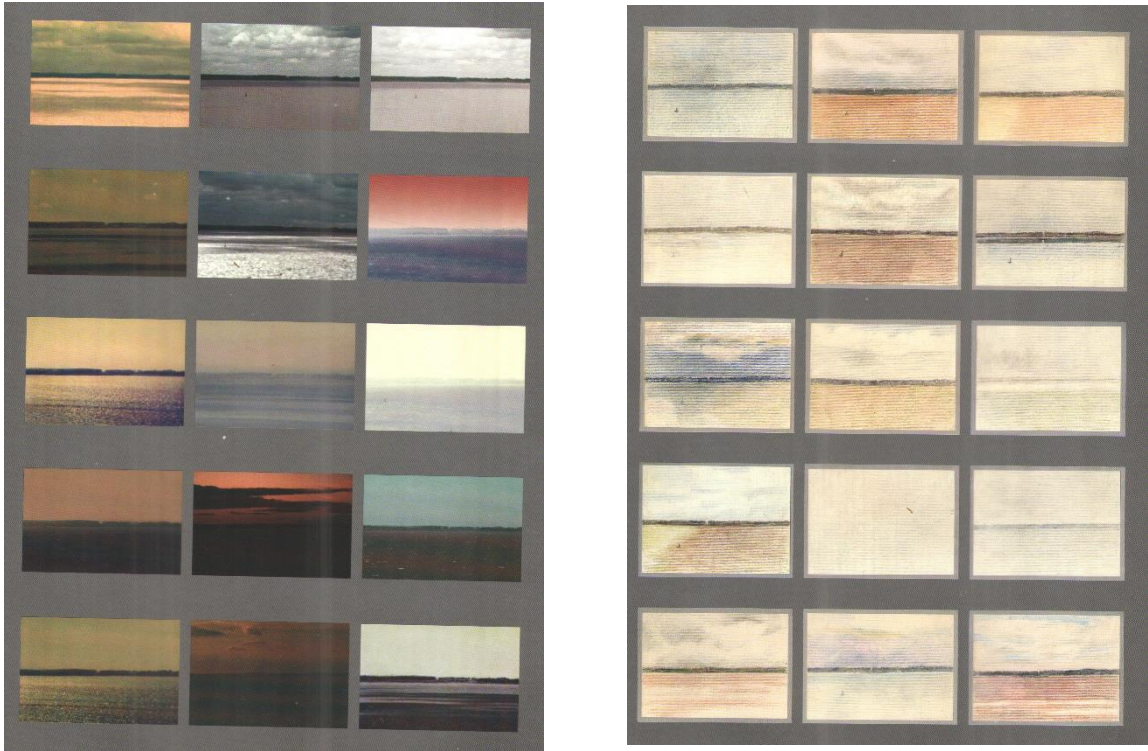


Figura 59 e 60 Vera Chaves Barcellos (1938)
Memórias de um Rio, 1980
Fotografia colorida e lápis sobre papel

Vera Chaves Barcellos é uma observadora atenta e, muitas vezes, parte de um detalhe para realizar uma série. O recorte é muito recorrente na obra da artista, podendo se partir de uma imagem que é desfeita em pequenos fragmentos, ou no enquadramento de sua câmera, que se volta para os pormenores. Na obra *Atenção. Processo Seletivo do Perceber*, um livro de artista de 1980 (retomado em 2007, transformado em obra para a parede), parte-se de uma imagem e, a partir de textos e recortes da fotografia, o observador é convidado a perceber os detalhes da imagem, reconectando os fragmentos imagéticos com a fotografia que os origina.



Figura 61 e 62 Vera Chaves Barcellos (1938)
 Atenção. Processo seletivo de perceber, 1980-2007
 Fotografia e grafite sobre papel

Sutilmente, a partir de “Memórias”, percebemos o problema que está presente em toda a produção de Vera Chaves Barcellos: a universalização de temas e a negação do regionalismo. Na década de 1970, havia um movimento de maior estruturação da produção artística e do mercado de arte local, que muito liga-se aos objetivos de fortalecer uma ideia da produção artística ‘gauchesca’. Há um interesse do fortalecimento de expressões regionalistas, e isso está

alinhado ao ideário do regime militar, na medida em que se constrói um passado ou um presente glorificados. Vemos isso no interesse da construção de monumentos na cidade de Porto Alegre nesse período, que mesmo com características modernistas, recriam momentos da formação do município, como no *Monumento aos Açorianos*, de 1974. Na glorificação do presente, reforço ideológico de figuras políticas da época, está a escultura em homenagem ao marechal Castelo Branco, de 1979, primeiro presidente do país sob o regime militar. Ambas as esculturas são do escultor Carlos Tenius (1939) que, na época, também era professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Figura 63 Carlos Tenius (1939)
Monumento ao Marechal Castello Branco, 1979
Escultura em metal

Como anteriormente falado, o intuito dos jovens artistas no Rio Grande do Sul na década de 1970 era a libertação desses preceitos regionalistas. Integrante do Nervo Óptico, Vera Chaves Barcellos é incisiva no intuito de uma produção desarraigada de preceitos locais ou da criação de obras para circularem somente em um mercado de arte do Rio Grande do Sul.

Além do mais, essa artista jamais cria para que seus trabalhos sejam imediatamente transformados em mercadoria por não importa qual galeria; todos os seus engajamentos nos espaços de exposição que ela criou e na Fundação que ela instituiu são habitados por esta concepção da arte e do mundo: a arte é outra, a arte é questão, e não deve ser concebida e recebida como produto (Soulages, 2009, p. 21).

Trazendo sua obra como um todo, mais especificamente em seus trabalhos com a fotografia, temos dificuldade em relacionar os enquadramentos com seus locais de origem específicos, mas compreendemos um contexto geral dos quais esses detalhes despontam. Caso quisermos saber exatamente onde as fotografias foram tiradas, precisamos procurar por indícios que só surgem para nós caso prestemos muita atenção nas imagens. No caso de *Memórias*, o que permite localizá-la geograficamente é a lata de cerveja de uma marca brasileira, mas isso é tudo, ainda não se sabe em qual parte do país se está. Contudo, mesmo sem essa percepção minuciosa que busca reconstituir os passos de Barcellos, conseguimos compreender aquilo que a artista está expondo em suas fotografias. “A experiência de uma obra de arte é, com efeito, sempre um conflito entre, de um lado, a historicidade e a geografia da obra (e de suas condições de produção) e, de outro, o apelo à universalidade – *impossível de facto*” (Soulages, 2009, p. 21-22). Como a própria artista afirma, o valor de suas obras não reside no indicador de seu local de origem, mas na capacidade universalizante que traz em suas narrativas visuais.

Um ato solitário possibilita um relato amplo, traduz-se uma experiência única na forma de imagens de fácil entendimento. Esse cuidado em tornar uma questão ‘pequena’, todavia passível de compreensão para diversas pessoas, demonstra uma preocupação com o observador. Quase sempre se parte de uma ideia que permite um acesso maior. Há uma grande capacidade comunicacional em seus trabalhos, que permitem a nós completarmos com nossa experiência esses caminhos que nos são indicados. A partir de nossa árvore de gestos, acompanhamos a caminhada de Barcellos. Seu deambular confunde-se com o nosso, que ora olhamos para os lados, ora para o chão, como é o caso de *Memórias*.

O relato visual em forma de fotografias seriadas nos sugere movimento, mas contrariamente a um mapa, onde percebemos a trajetória como um contínuo, que apreendemos

de maneira total, só vemos os relances, citações, momentos que se sucedem no tempo. E esse tempo, sugerido pela serialização, não é real, mas criado postumamente a sua captura, pois Vera Chaves estabelece a ordem das fotografias após sua caminhada, criando assim a narrativa que pretende com a obra. Esse relato visual consiste em um “(...) relato de viagem: histórias de caminhadas e gestas [que] são marcadas pela “citação” dos lugares que daí resultam ou que as autorizam” (CERTEAU, 1990, p. 205). De uma imagem, vamos a outra; no intervalo da sucessão de imagens não sabemos o que se passou, mas podemos inferir que nada relevante tenha acontecido, ou que nada relevante à série tenha aparecido para a artista. Assim como diz o artista Hamish Fulton, “caminhadas são fatos para quem caminha e ficção para todos os outros” (2019, s/p), podemos pensar as obras aqui trazidas na investigação. Não se pode experienciar a caminhada que deu origem às imagens, só podemos imaginá-las. Entre uma e outra imagem, no espaço do que não é mostrado, que podemos realizar um percurso mental.

(...) ‘o que pode ser dito’ não é tudo: sobra sempre algo para tentar apreender. E esse ‘algo’ que sobra é o que gera a fábula, a narração que consciente e programaticamente se afasta do coloquial, do real e do realismo, atendendo dessa forma a uma outra necessidade, a uma outra demanda (Visconti, 2014, p. 21).

3.3. Memórias à deriva

O viajante e o *flâneur* têm uma característica que lhes é comum: o tempo livre. Para perceber os detalhes da cidade, é preciso desses momentos que proporcionem uma livre caminhada, o que não é tido por trabalhadores que têm como objetivo chegar aos seus postos de trabalho a tempo. A rua é somente um caminho que leva do ponto A para o ponto B, e quanto mais rápido se trilha esse percurso, melhor. Tomam-se ônibus, carros, trens, qualquer meio de transporte que torne essa jornada mais rápida, pouco tempo resta para a observação de detalhes. Quando se caminha de maneira livre, diversos pontos podem ser o de chegada, não há um objetivo claro para o *flâneur* ou o viajante sem rumo. Vera Chaves Barcellos assemelha-se a uma *flâneuse* por ser uma artista viajante. Porém, o que a diferencia é o fato de que já sai com o que quer fotografar em mente, resultado de sua experiência de outros trajetos. A partir de sua atenção em determinado tema, realiza uma jornada em cima disto, organizando seus passos. De sua deriva, cria relatos por meio de imagens.

A aproximação destas obras com as Novas Derivas dá-se justamente pela prática ser indissociável do objeto final. O caminhar é o processo, e a fotografia é o meio físico de apreensão e organização dessa caminhada. Conforme dito no primeiro capítulo, a fotografia mostra-se como uma aliada ideal ao artista caminhante pela facilidade de transporte da câmera e por sua rapidez em retratar o que se vê. Assim, na medida em que se circula pelas ruas, facilmente um ponto de interesse individual do caminhante pode ser comunicado por meio de uma imagem.

Traduz-se uma ação, transpondo o movimento para um suporte estático. Constitui-se um registro que tem por característica a incompletude, pois a experiência completa, que decorreu em um determinado tempo e lugar a partir de um determinado corpo é impossível de ser compartilhada. No uso da fotografia em série, compreende-se o movimento, que é sugerido pela sucessão de diferentes imagens. O vídeo, assim como a fotografia, também poderia vir a ser um bom companheiro do caminhante, mas no caso das obras trazidas aqui, a fotografia que interpreta esse papel. No caso das *Memórias*, séries se desenvolvem a partir de múltiplas imagens, diversos pontos de interesse surgem na medida em que se caminha por um lugar, assim constituindo um relato de viagem.

Evidentemente, cada história tem seu equilíbrio e suas razões de ser, mas uma visão de conjunto inspira a consideração de que talvez, todas compartilhem de uma mesma postura em relação ao seu significado mais profundo, instigando a suspeita de que, no fundo, o que interessa não é o que está sendo contado, mas o fato mesmo de estar contando algo (Visconti, 2014, p. 33).

Três temas diferentes: os cartazes e pichações sobre os muros de Barcelona, as placas de atividades solitárias em Cotignac e os rastros humanos sobre a areia da praia. Há uma vontade narrativa, de comunicar por onde se passou, não havendo uma hierarquia de temática, todas são importantes, todos esses caminhos percorridos tornam-se processo artístico. Também, não há hierarquia entre as imagens que constam nas séries: todas seguem a mesma padronização de tamanho de impressão, todas são fundamentais para a compreensão da obra, não há uma fotografia que se sobreponha a outra.

Retomando aspectos desenvolvidos no primeiro capítulo, uma fotografia obtida em uma deambulação depende do tempo e da situação, ela é uma tática de apreensão de certo elemento do real e também contém em si uma capacidade criativa de narrativas futuras, que se tornam livres para serem reinterpretadas. As narrativas não se limitam ao *operator*, aquele que cria a imagem, pois estas suscitam novas histórias ao observador, gerando uma fábula que nasce da prática do outro. Imbuímos o relato com nossas próprias vivências, supomos os passos da artista a partir de nosso movimento, criando uma geografia onírica, um não-lugar que preenchemos com nossos afetos.

Na proposta de compreensão da modalidade do uso da fotografia na década de 1970, Juliana Gisi (2015) as divide em três: fotografia como registro de ações temporárias, fotografia integrada ao processo e fotografia como trabalho final. Como esses agrupamentos são flutuantes, percebemos as séries trazidas no trabalho caracterizadas com o segundo e terceiro grupo. A fotografia “aparece integrada à prática artística de modo a fazer parte dos procedimentos realizados na produção do trabalho: fotografar torna-se uma das ações executadas pelo artista, dentro de um esquema maior que, normalmente, contém uma série de outros elementos, passos, meios, ações” (Gisi, 2015, p 155).

Compreende-se aqui que as três séries são fundamentadas a partir de um processo de caminhada, o próprio movimento da artista é parte integral da obra, por isso a fotografia torna-se somente uma das ações que Vera Chaves realiza, a imagem é o relato deambulatório. Contudo, pode se observar também que a caminhada da artista é guiada a partir das imagens,

ou seja, em favor da fotografia. Ela já sai para a rua com a ideia de fotografar determinadas coisas. Aqui, todos os passos anteriores à realização da fotografia e informações circundantes que a possibilitaram consistem em meios para se atingir um ‘produto final’ e, apesar de muitas vezes interessantes por si mesmos, estão submetidos a ele. Há uma espera por um resultado na produção fotográfica e um esforço em direção à sua concretização, muitas vezes dada unicamente pela fotografia, mesmo que este esforço não esteja no âmbito da habilidade técnica (*ibid.*, p, 190).

Conclui-se que as caminhadas de Vera Chaves Barcellos são regidas por uma ideia que vem antes da deambulação, elas podem surgir a partir de outros trajetos, mas, quando são feitas as fotografias, já se tem em mente o que se quer obter. Isso exige certo conhecimento do local por onde se circula, um domínio espacial adquirido com a experiência pedestre. Com isso, parcialmente respondemos à questão central da pesquisa: como são criadas narrativas de processos de deriva a partir de imagens fotográficas? Com as séries Memórias, primeiramente se toma um conhecimento dos lugares, em uma caminhada livre, para depois perceber particularidades desses locais, daí ingressando em uma jornada para documentar os elementos que formam o conjunto pretendido. A narrativa já está na mente da artista, que procura por frases compostas por imagens para assim criar um relato que pode ser passado para os observadores.

Considerações Finais

O caminhar é uma prática cotidiana, mas esse ato pode ser ressignificado, transformando-se em gesto de resistência, religioso, político ou artístico. Com base no livro de Michel de Certeau (1998), *Invenção do Cotidiano*, verificou-se que essa atividade corriqueira pode ser uma atitude que constrói sentidos, não importando se são pequenos ou invisíveis. No século XIX, a partir da *flânerie* descrita por Charles Baudelaire e estudada por Walter Benjamin (2019), esse caminhar toma uma forma, que é consolidada como uma prática artística no início do século XX, com os artistas vinculados ao Dadá e ao Surrealismo (Careri, 2016). Na década de 1950, emerge o conceito de deriva, trazido pelos Situacionistas como uma prática revolucionária de desconstrução da rotina, teorizada por Guy Debord (2006).

Percebeu-se que a caminhada como atividade artística torna-se parte do processo de diversos artistas em diferentes partes do mundo. Há uma simultaneidade nesse ato caminhante, principalmente nos anos 1960 e 1970. A deriva, conceito oriundo da Internacional Situacionista, expande-se para o campo das artes, surgindo como estratégia para a criação de obras que buscam se desvencilhar de instituições oficiais (Visconti, 2014, p. 130). Mesmo não tendo influência direta dos Situacionistas, esse processo é nomeado como “novas derivas”, conceito-chave cunhado por Jacopo Visconti (2014). Nas novas derivas, o artista movimenta-se fisicamente, realizando suas práticas primordialmente em primeira pessoa. Contudo, o movimento pode ser sugerido ao observador, ou pode ser trilhado pela própria obra (*ibid.*, 2014, p. 131).

A fotografia é observada como aliada dos artistas que caminham, por suas características de velocidade de obtenção de imagem e, conceitualmente, por ser uma linguagem que quebra com a noção de unicidade da obra, também podendo circular na margem de um sistema oficial (Freire, 2009, p. 15). Ela também é uma técnica democrática, de fácil acesso e passível de ser veiculada de diversos modos. As fotografias podem assumir diferentes papéis: podem ser a obra em si ou a documentação de ações efêmeras, como as derivas. Esse caráter interseccional, entre documento e obra, aproxima essa linguagem com táticas conceitualistas que visam à desconstrução da ideia de uma obra única. Muitas vezes, o trabalho final pode confundir-se com seu registro, com este fato não anulando a potência artística do documento fotográfico (*ibid.*, 2009, p. 16).

Foram analisadas as concomitâncias e diferenças entre a arte conceitual, ligada a artistas anglo-americanos, e a arte conceitualista, observada em diferentes partes do mundo entre as décadas de 1960 e 1970, podendo se estender em alguns locais até o início dos anos 1980. Foi trazida a noção que esses dois conceitos estão ligados por práticas em comum, afastando-se a partir de questões sociais, econômicas e políticas das quais os artistas são oriundos. Afunila-se o estudo quando este se volta à situação artística brasileira nessas décadas. São apontadas práticas conceitualistas que iniciam no começo da década de 1960, e tornam-se mais radicalizadas na década de 1970, marcada pela censura de um regime militar. Foi trazido um caso específico da região sul do país, estudou-se o Nervo Óptico, grupo de artistas que possuem ações que os aproxima do conceitualismo, como o uso da fotografia e da veiculação alternativa de suas produções.

O estudo de caso parte de três obras da artista brasileira Vera Chaves Barcellos, que tem como processo artístico o caminhar e como linguagem a fotografia. Viu-se necessário trazer nos primeiros capítulos uma contextualização das práticas caminhanças e do uso da fotografia para poder falar das três obras da artista, *Memória de Barcelona* (1977), *Memórias de Cotignac* (1978) e *Memórias* (1978).

Mesmo estando em uma região afastada dos polos artísticos brasileiros da década de 1970, a produção de Vera Chaves é concomitante à arte conceitualista que está sendo produzida em âmbitos internacionais e, desde muito cedo, seus trabalhos têm a preocupação com questões mais experimentalistas (Soulages, 2009). Em sua trajetória, Vera Chaves Barcellos sempre busca uma desfiliação de questões regionalistas. Esta preocupação está presente desde muito cedo em sua atividade como artista. Em 1976, juntamente a outros artistas, redige um manifesto que se posiciona contra um sistema institucional e comercial que desvaloriza produções mais experimentais, que trazem linguagens alternativas, como é o caso da fotografia. Na entrevista realizada em 2021, ainda é marcante a preocupação com o direcionamento de suas obras, que tem a intenção de serem percebidas além de seu local de origem, abrangendo assim um público maior.

O uso da fotografia é, por ela, adotado. Em suas práticas, ele vem sendo desenvolvido desde o início da década de 1970 e permanece até hoje, ressignificando-se com os anos. Foi com a prática fotográfica que a artista educa seu olhar, prestando atenção no mundo que está ao seu redor.

Questionou-se como são criadas as narrativas visuais de Vera Chaves. Um dos aspectos percebidos é que, a partir de uma temática, a artista direciona e retrata seus caminhos, trabalhando exclusivamente com séries, nas quais uma imagem não se sobrepõe à outra. O uso da fotografia desdobra-se em um trabalho que parte de uma ideia, para depois constituir um processo comparativo dos documentos, que vão sendo reunidos a partir de sua semelhança, formando séries de imagens que constroem uma narrativa.

Iniciou-se o estudo de caso por *Memória de Barcelona*, série em que Vera Chaves Barcellos fotografa os muros da cidade, trazendo as múltiplas vozes contidas em pichações e cartazes sobre a epiderme de Barcelona, recém liberta de um regime opressor. O fio condutor da caminhada da artista é a liberdade de expressão cultural, que contrasta com o período em que se encontrava o seu país natal. Nesta investigação, a partir do contato com o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos e entrevista realizada com a artista em dezembro de 2021, foi localizada uma terceira versão de *Memória de Barcelona*. Havia o conhecimento apenas de duas: uma em preto e branco, mais voltada às pichações nos muros e uma em cor, que retrata os cartazes sobrepostos. Nesta outra variante, em que estão presentes as fotografias em preto e branco impressas de maneira mais simples e coladas sobre papel ofício, há a presença de anotações em lápis, o que dá a esta versão um caráter único.

Em *Memórias de Cotignac*, vemos um retrato da cidade da região da Provença francesa a partir de fotografias de seus comércios, únicos em seus ofícios devido ao diminuto tamanho do local. Essa série tem como característica o enquadramento fechado sobre as placas dos serviços oferecidos, não mostrando a cidade em seu contexto total. Com isso, as imagens fogem de um caráter de fotografia turística, que geralmente visa trazer paisagens, monumentos ou a urbanística característica de um lugar. É a partir de uma determinada particularidade – a unicidade de seus comércios – que a artista estabelece sua memória de Cotignac.

Memórias, ao contrário das outras duas séries, em que o sentido da câmera se volta para frente, nesta, registra o solo. São fotografias que retratam a areia da praia e as intervenções humanas sobre ela, que alteram seu estado natural de maneira negativa, demonstrando um rastro poluente. Há uma preocupação que a artista denomina “ecológica” nestas imagens. Outro cuidado que Vera Chaves toma com essas fotografias é sua descontextualização: não é possível localizá-las em algum lugar específico, podendo ser uma praia de qualquer lugar do mundo. Esse ato é intencional, para a artista é importante a ampliação de entendimento de sua obra, que parte de um problema “pequeno” que se torna universal.

Em sua mostra mais recente, *Inéditos e Reciclados*, *Memórias de Cotignac* e *Memórias* são exibidas em uma impressão atualizada, que data de 2019. Estas obras não foram expostas à época, só emergiram mais recentemente. Isso demonstra que o arquivo da artista permanece em aberto, com imagens latentes em sua reserva. Essa é uma característica fundamental de sua produção, a criação de um banco de imagens passíveis de serem retrabalhadas, tornando-se obras conforme a apreciação de Vera Chaves. A artista, com essa possibilidade de retomada de temas, vê sua produção como um local que pode acessar constantemente, trazendo à tona muitas vezes trabalhos que ficaram adormecidos em seu arquivo pessoal.



Figura 64 – Fotografia da exposição *Inéditos e Reciclados* onde se vêem as obras *Memórias* e *Memórias de Cotignac*,
Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão.

A diferença entre documento e obra é dependente do discurso do artista. No estudo de caso das três obras de Vera Chaves, observamos que a fotografia é a obra final e o caminhar é o processo. O objetivo é a captura de imagens que têm a mesma temática, mas, ao revés, também são documentos de uma situação caminante, das quais o contexto é subtraído e dependem de um complemento que pode ser textual ou contido na fala da própria artista.

Em suas trajetórias, Vera Chaves Barcellos mantém uma prática que a aproxima de uma flâneuse, caminante descompromissada com o ritmo da cidade, uma viajante, observadora atenta dos pormenores dos locais. Porém, há uma diferença marcante: ela engaja-se no mundo ao seu redor e é uma produtora de narrativas visuais, saindo para suas caminhadas com uma ideia já consolidada, traçando seus rumos a partir de temáticas que demandam um conhecimento prévio dos caminhos.

As memórias – dos lugares e da artista – são compartilhadas em suas fotografias, e expandem-se para a imaginação do observador. Suas séries, fragmentos de espaço, sugerem trajetórias. Nas lacunas entre as imagens, podemos imaginar seu caminhar, e aproximar-nos da ideia de que a memória é constituída por rastros, em suas séries, traduzidos em fotografias.

Conforme Hamish Fulton, as caminhadas são um fato para quem caminha e ficção para todos os outros (2000), “(...) nenhuma fotografia, nenhum relato, nenhum vídeo poderia nunca reproduzir os cheiros, o cansaço, as descobertas e as decepções de uma caminhada, seja ela longa ou curta, urbana ou no campo, planejada ou inteiramente improvisada” (Visconti, 2014, p. 140).

Andar é uma ação individual, impossível de ser reproduzida, a memória do corpo que performa a ação só é passível de ser traduzida para imagens contando com a ausência da experiência autêntica. Entretanto, é possível registrar uma deriva, traduzindo-a. A fotografia é uma forma de testemunha potente, que conta com uma latência artística, mesmo quando é um documento de registro de uma ação efêmera.

Nesta distância entre o praticante da caminhada e o espectador do relato visual, há a criação de uma fábula. Pode-se imaginar a prática, emprestando a ela nossa árvore de gestos, criando assim um movimento próprio, silencioso e interno, que se integra com as imagens. O relato permite que se criem múltiplas possíveis relações, com a deriva real do artista desdobrando-se em uma deriva mental e afetiva do espectador.

Referências

- Alberro, Alexander, STIMSON, Blake (org.). *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1999.
- Alberro, Alexander. “Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977” In: Alberro, Alexander, Stimson, Blake (org.). *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, Londres: MIT press, 1999 pp. xvi-xxxvii.
- Alvim, Alessandra Lis. “Interferências urbanas: ensaio sobre “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”, de Claudio Goulart (1979)”. In: Monteiro, Charles, Etcheverry, Carolina. *Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020 p. 93-103.
- Anjos, Moacir dos. “A Dúvida como Instrumento de Percepção”. In: *O Grão da Imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.
- Archer, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- Balandier, Georges. *O Contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- Barcellos, Vera Chaves (Org.). *Julio Plaza: POÉTICA/POLÍTICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- Baudrillard, Jean. “Please Follow Me” In CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Benjamin, Walter. “O narrador”. In: *Benjamin, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- Benjamin, Walter. *Passagens* (vol. 1 e 2). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- Bergson, Henri. *Memória e Matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Britto, Ludmilla. “Paulo Bruscky e a Arte Postal: na contramão dos circuitos oficiais”. *IX Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2013. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Ludimila%20Britto.pdf>> Acesso: 18 ago. 2022
- Buchloh, Benjamin. “1984””. In: FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 2020 pp. 692-695.
- Bulhões, Maria Amélia. “A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos”. In GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.
- Burn, Ian. “The ’sixties: crisis and aftermath (or the memoirs of an ex-conceptual artist)”. In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 1999 p. 393-408.
- Caldas, Felipe Bernardes. “O mercado da arte em Porto Alegre: um estudo sobre a Galeria Arte&Fato”. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Bacharelado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- Calle, Sophie. *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Camnitzer, Luis, Farver, Jane, Weiss, Rachel. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nova York: Queens Museum of Art, 1999.
- Camnitzer, Luis. “Arte Contemporânea Colonial”. In: ferreira, Glória, COTRIM, Cecília. *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 pp. 266-274.

Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press

Campany, David. *Art and photography*. Londres: Phaidon, 2008.

Careri, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2016.

Carvalho, Ana Maria Albani de. “Nervo óptico e espaço n.o.: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70”. 1994. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

_____, Ana Maria Albani de. (Org.). Espaço N.O. Nervo Óptico. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Carvalho, Maria Gabriela, Lage, Cecília Figueiredo. “Get The Message? Lucy R. Lippard Após a Desmaterialização da Arte”. *Art&Sensorium*, Curitiba, v.7, n.2. Jul.- Dez. 2020 pp.1-14. Disponível em:

<https://periodicos.unesp.br/index.php/sensorium/article/view/3403/pdf_35 > Acesso: 18 ago. 2022

Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Chandler, John, lippard, Lucy. “A Desmaterialização da Arte”. In: *Arte & ensaios*, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 25, mai. 2013.

Chaves, Ernani. “Pode ainda o fotógrafo ser um flâneur?”. In *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas / Mariano Klautau Filho... [et al.]*. – Belém: Diário do Pará, 2011 p. 93-96

Choay, Françoise. *The Modern City*. Nova York: G. Braziller, 1969.

Cidade, Daniela Mendes. “3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano”. *Revista Gama, Estudos Artísticos*. julho-dezembro 2017 pp. 112-119.

Clark, Lygia. In *Lygia Clark. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

Couto, Ronan. *A imagem conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea*. Editora Novas Edições Acadêmicas, 2014.

Debord, Guy. *Teoria da Deriva* (1958). Gunh Anopetil, 2006. Disponível em: <http://pt-br.protopia.wikia.com/wiki/Teoria_da_Deriva> Acesso: 18 ago. 2022.

Diack, Heather. *Documents of Doubt: The Photographic Conditions of Conceptual Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

Dias, Kamila G., Almeida, Maria Zenaide C.M. “Memória para Henri Bergson e Paul Ricoeur: buscando aproximações”. *Poiésis Pedagógica*. Catalão. V. 15 n.2, pp. 65-81, jul/dez. 2017

Fabbrini, Ricardo Nascimento. “Impasses da Guerrilha” In FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013 pp. 15-22

Ferreira, Glória, Cotrim, Cecília (orgs.) *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Ferreira, Glória. “Entrevista com Vera Chaves Barcellos”. In: FERREIRA, Gloria. *Imagens em migração*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.

Following Piece. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/190036953>> Acesso: 19 ago. 2022

Freire, Cristina. *Além dos Mapas: os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____, Cristina. “1974. A rede em exposição: Walter Zanini e o MAC USP”. In: Cavalcanti, Ana, Oliveira, Dionisio *et al.* *Histórias da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. São Paulo, Rio de Janeiro: FAPESP, Rio Books pp. 189-199.

_____, Cristina. “Artistas/Curadores/Arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea”. In: Freire, Cristina, Longoni, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo, Rio de Janeiro: MAC-USP, Annablume, 2009

_____, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Freitas, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

Fulton, Hamish. “An Object Cannot Compete With an Experience”. Conferência realizada em 10 mar. 2000 em AA School of Architecture, Londres. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0r1YhR4Xd0M>> Acesso: 19 ago. 2022.

Fulton, Hamish. *Words From Walks*. Livro de artista, 2019. Disponível em: < https://galerie-tschudi.ch/press/Words-from-Walks_Hamish-Fulton.pdf> Acesso: 24 ago. 2022

Gisi, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

Grös, Caroline. “Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos”. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Bacharelado em Artes Visuais. Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

Halbawchs, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice Edições, 1990.

Heartney, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Hessel, Franz. *Passeos por Berlín*. Epub Libre: Titivillus, 2017 (Ebook).

Home, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

Huang, Karen. “Mythic Being Threatens Stereotypes: Adrian Piper at the Smart Museum of Art”. Disponível em: <<https://www.fnewsmagazine.com/2006-nov/mythic-being-threatens-stereotypes.php>> Acesso: 21 ago. 2022

Jaremtchuk, Daria. “MAC do Zanini: o museu crítico do museu” In OLIVEIRA, E. D. e COUTO, M. F. M. (org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre, Zouk, 2013. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/img/zanini/hom_daria_zanini.pdf> Acesso: 7 abril. 2022

Klever, Lucas de Oliveira. “A Recuperação do Catalanismo Durante a Ditadura Franquista (1945-1960)”. *Revista Cantareira*. Edição 29 / Jul-Dez, 2018. Niterói: Universidade Federal Fluminense

Lewitt, Sol. “Parágrafos sobre a Arte Conceitual”. In: Ferreira, Glória, COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 pp. 176-181

Lynch, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Magalhães, Fábio Lopes Bonna Moureirão. “Idéias Provisórias para Tempos Provisórios: a trajetória da Internacional Situacionista e apontamentos para seu lugar na geografia”.

Dissertação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas. USP, São Paulo, 2011.

Maia, Ana Maria. “Pelos Ovos e Também pelas Aves: o legado crítico, historiográfico e museológico de Walter Zanini”. In: *Recibo 80. Um dossiê sobre arte brasileira*. Edições traplev, ano 13 n. 18, 2015.

Malmaceda, Luise Boeno. *O Eixo Sul Experimental: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. USP, São Paulo, 2018.

Manatakis, Lexi. “Why artist Adrian Piper is one of the most innovative minds of our time”. *DAZED*. 25 mai. 2018.

Manolescu, Monica. “Vito Acconci. Spaces of Play”. *Transatlantica*, n. 2, 2013. Association Française D'études Américaines, Paris. Disponível em: <https://www.academia.edu/16733552/Vito_Acconci_Spaces_of_Play> Acesso: 19 ago. 2022.

Marques, Mayra Corrêa, Capra, Carmen Lúcia. “TUCUMÁN ARDE! arte e política na América Latina”. *Arteversa*, 25 de fevereiro de 2019, Porto Alegre.

Mitchell, W.J.T. “Showing seeing: a critique of visual culture”. *Journal of Visual Culture*, 1 ago. 2002 pp. 165–181. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/147041290200100202>> Acesso: 18 ago. 2022.

Morais, Frederico. “Nervo Óptico': Entre o museu e o mercado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/p, 10 nov. 1977.

Oiticica, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: Ferreira, Glória, Cotrim, Cecília. *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 pp. 154-168.

Oliveira, Silfarlem Junior de. ‘O Mesmo. Tautologia e política na arte conceitual’. Dissertação de Mestrado em Artes), Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.)

Pennachin, Débora. “Signos subversivos: das significações de Graffiti e pichação, metrópoles contemporâneas como miríades signicas”. In *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, Belo Horizonte, 2003. Disponível em:<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_pennachin.pdf> Acesso: 12 ago. 2022

Ramírez, Carmen. “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”. In: CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nova York: Queens Museum of Art, 1999.

Ramiro, Mario. “3NÓS3, por Mario Ramiro” (Conferência). São Paulo: MAC-USP, 09 ago. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzIg5B5Y>>. Acesso: 19 ago. 2022.

Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Rhee, Beau H. *Vito Acconci is Writing Hinges: Body, Intersubjectivity and Space*. Columbia: Columbia University, 2007.

Rouillé, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2004.

Smithson, Robert. “The Monuments of Passaic”. *Arforum*, dez. 1967. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/196710/the-monuments-of-passaic-36680>> Acesso: 5 jul. 2022

Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A history of walking*. Londres: Granata Books, 2014

Soulages, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

Stalker: attraverso i territori attuali. Roma, 1995. Disponível em: <https://issuu.com/stalkerpedia/docs/stalker_attraverso_i_territori_attuali> Acesso: 24 ago. 2022

The Mythic Being (1973-1975). Disponível em: <<https://adrianpiper.weebly.com/mythic-being-1973-1975.html>>. Acesso em 3 abr. 2022

Trizoli, Talita. “O Feminismo e a Arte Contemporânea: considerações”. In: *Panorama de Pesquisa em Artes Visuais*. 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis, 2008, p. 1495-1505. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf>> Acesso: 30 mar. 2022

Visconti, Jacopo Criveli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Wall, Jeff. “Marks of indifference”. Aspects of photography in, or as, conceptual art (1995). In: FOGLE, Douglas. *The Last Picture Show: artists using photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003 pp.32-44

Wood, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Anexos

Anexo 1: Entrevista com Vera Chaves Barcellos

Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, 20 dez. 2021

A fotografia já era presente na tua vida antes de ser artista?

Vera Chaves Barcellos – Sim, meu pai fotografava, quer dizer, ele era *amateur*, fotógrafo amador. Tirava fotos. No tempo da juventude dele, ele tinha até revelado, tinha laboratório, não sei em que condições, até cheguei a ver algumas fotos, acho que se perderam essas fotos feitas por ele, quando eu me dei por gente, ele já não fazia isso. Mas ele fotografava, ele sempre teve máquina fotográfica, fotografava bastante. E a minha mãe também, às vezes pegava e fotografava com a máquina dele.

Como foi essa transição da pintura para a fotografia? No caso, como ela foi se tornando uma linguagem artística?

VCB – Eu pintei por alguns períodos, em meados dos anos sessenta. Início dos anos sessenta eu fiz muita litografia e muita xilo, meio abstratas e com cor. As pinturas eu guardei poucas, porque eu realmente fiz uma fogueira com as minhas pinturas e nunca me arrependi. Mas guardei algumas que achava um pouco melhores e ainda tenho alguma coisa. Mas eu não me dediquei muito à pintura na verdade. Ficou essa lacuna na minha história, eu a namoro às vezes, e até mesmo essa exposição recente,* tem algumas coisas que se referem à capacidade de lidar com a cor. Mas eu venho de uma tradição moderna, da forma, da cor, de uma certa estética assim, dentro de uma tradição do modernismo pela própria geração a que eu pertencço e também um certo efeito tardio, já que as coisas aqui onde a gente estava chegavam um pouquinho depois. Então eu, vamos dizer, no final dos anos sessenta, ainda fazia coisas filiadas a uma tradição moderna, embora tenha feito coisas experimentais. A partir de 67, já fazia os objetos permutáveis, que se podia mudar de posição, então já existia uma inquietação, que já ia tendendo para uma coisa mais... eu não diria pós-moderna, mas um modernismo mais experimental.

*Inéditos e reciclados, 2021, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

Eu creio que foi um momento em que eu usava fotografia já, no início dos anos setenta, como todo mundo usava, eu tinha uma máquina fotográfica para documentar fotos de viagem ou alguma coisa interessante. E houve um momento em que eu acho que esgotei, vamos dizer, as

possibilidades da gravura, eu fiz primeiro metal, fiz um pouco de metal, eu fiz litografia, tinha uma prensa litográfica, isso nos anos sessenta, fiz mais de 100 xilogravuras em cores, que foram crescendo de tamanho, chegaram num tamanho quase monumental para gravura, de mais de um metro por noventa, uma coisa assim..., mas, finalmente, eu acho que houve uma exaustão disso. E eu também achei que eu não prestava atenção, eu estava muito abstraída do mundo ao meu redor. Então, a fotografia eu acho que me obrigou a prestar atenção ao mundo ao redor e ter um olhar mais objetivo. Foi isso... houve um rompimento. As fotografias iniciais cortaram a cor, digamos, eu trabalhei muito com P&B, com fotografia analógica, nem se falava em digital na época; no início dos anos 70 foi quando eu fiz os primeiros trabalhos já fotográficos, utilizando a serigrafia, utilizando a própria fotografia. A partir daí ela foi uma constante na linha do meu trabalho, a fotografia mesmo. Eu acho que foi bem cedo até na arte brasileira, dentro de artistas... porque muitos artistas utilizam fotografia, mas não fotografam, não é? Eles são artistas importantes no contexto da arte brasileira. E outros fotografam, como eu, e utilizam a fotografia.

E eras tu quem revelava e ampliava as fotos?

VCB – Sim, eu tinha laboratório, eu tive laboratório até um tempo... quando veio a fotografia digital, eu acho que eu já usava menos o laboratório, porque a gente mandava copiar as fotografias fora e tal, mas trabalhava com analógica ainda. Eu comecei nos anos noventa a trabalhar com digital, final dos anos noventa, por aí.

Então esse processo é um processo artístico, tu mesma revelar, ampliar, não é só um processo mecânico...

VCB – Sim, eu fiz... vamos dizer, que toda a participação minha na Bienal de Veneza foi fotografada e ampliada por mim, feita no laboratório. Esse trabalho foi totalmente meu. O primeiro trabalho, vamos dizer, mais conceitual, também foi feito por mim, que foi o “Ciclo”. Eu fiz todas as fotografias, eu fiz todos os fotolitos, eu fiz toda a transferência para a tela, fiz a impressão. Só não fiz a caixa, que era uma caixa de acrílico. É um trabalho quase dos primeiros, (fotográficos) ele é de 73. Na verdade, ele tem a data de 74, foi fechado o livro em 74, mas ele foi feito em 73.

E assim como a foto, o caminhar também é recorrente para ti. Tu o vês como um processo artístico?

VCB – Sim. Eu acho que é a coisa do *flâneur*, acho que a tua abordagem é essa, talvez eu seja como um *flâneur*, ... tu deves ter visto o vídeo que eu gravei para essa exposição aqui?

Não, não vi.

VCB – É um vídeo que a gente distribuiu... ele está na internet. Foi para divulgação, na verdade. Ali eu falo que eu encontro uma coisa - então é meu caminhar como pessoa ou como artista - eu encontro alguma situação e essa situação me provoca, eu a registro se ela me provoca. Às vezes eu guardo esses registros, e tenho muitos registros que eu não usei para obras, eu tenho milhares de fotografias. Analógicas menos, porque, claro, é um processo mais lento, mas tenho umas três mil fotografias analógicas e que eu inclusive resgatei na época da pandemia, aproveitei os primeiros meses, vários meses da pandemia, no ano passado, para escanear. Comprei um scanner profissional para escanear os negativos e ainda estou retrabalhando nessas fotos. Eu não mexi ainda com o arquivo digital porque é uma grande confusão, porque eu tenho milhares... eu não sei nem te dizer quantas fotografias eu tenho. São registros muito variados, de viagens e coisas assim, e lá no meio, de há um registro aproveitável que pode se transformar em uma obra. Mas quase toda a minha obra é um encontro de alguma coisa que me provoca uma ideia. Seria talvez a maioria do processo. Pode ser também que às vezes eu tenha uma ideia e eu vou procurar a imagem, num processo inverso. Como foi no trabalho dos nadadores, eu tinha aquela ideia de um nadador na minha cabeça. Na televisão eu vi um nadador, e fiz uma fotografia que gerou aquele trabalho “O Nadador”, que era uma fotografia tirada da televisão, bastante primária, pouco nítida que foi retrabalhada. E eu tive acidentes no laboratório fotográfico, um dia com muito calor, e não saiu nenhuma cópia igual à outra; fiz várias cópias a partir do negativo e fui explorando esses erros, e esses erros geraram essas diferenças. Eu trabalho muito em função do processo. Eu tenho dois trabalhos sobre o nadador, eu tenho “Os Nadadores”, que também foi muito interessante porque eu me apropriei de uma fotografia. Quer dizer, essa primeira imagem de “O Nadador” foi apropriada da televisão, mas a foto fui eu quem bati. E outras vezes eu busco uma foto no jornal, alguma coisa, que foi o caso de “Os Nadadores”. “Os Nadadores” eu encontrei uma foto de jornal interessante, eram nadadores amadores, muito desleigos, eram catorze figuras masculinas na praia da Barceloneta que iam se jogar no mar. E eles estavam um mais para trás, o outro mais para frente, outros mais adiante... até aquele que se joga e mostra os pés para cima. E eu guardei aquela foto, guardei aquela foto durante bastante tempo. E aí chegou um momento que eu tive uma encomenda de fazer um trabalho para uma exposição em Barcelona, então eu peguei aquela foto, botei em cima da mesa e vi que ela poderia gerar um tipo de animação... Primeiro, eu fiz um xerox maior daquela foto, dividi e manipulei cada parte com umas pinceladas rápidas, um pouco de cor. E selecionei dez. Eu não estava lidando ainda com foto digital... isso foi em

98. Então, um amigo meu que tinha computador e já fazia coisas para mim, eu pedi a ele para unir a primeira com a segunda com três intermediários, então eu gerei quarenta imagens. Dessas imagens, eu queria fotografar em slides ainda do computador, e queria depois, colocar em um carrossel de oitenta diapositivos, e eu digo: “o que eu faço, se só tenho quarenta?”. Então eu pedi para ele inverter a cor de todos. O mais engraçado é que o último invertido era muito semelhante ao primeiro, então ficou um *looping*. Foi um processo que aconteceu quase sem querer e ficou muito interessante. Eu fiquei com oitenta imagens e a última era quase igual à primeira. São os acasos do processo. Esse foi um trabalho redondo, ele tem várias versões, ele tem um *plotter* enorme, ele tem os próprios slides em umas caixas, que esse praticamente acho que só mostrei uma vez. E tem uma projeção no aquário, que vai projetando as oitenta imagens dentro de um aquário com água, que a imagem fica meio aguada. Há uma tela dentro do aquário, na verdade, para captar a imagem. Então tenho várias versões; eu gosto muito desse trabalho.

Foi a partir de uma ideia que foi se desenrolando.

VCB – É, de um encontro. É nesse caminhar, no caminhar da vida, do processo.

E esses arquivos que são a matéria para tuas obras, eles ficam guardados, contigo mesmo em um acervo pessoal?

VCB – Eu tenho uma pasta com imagens que eu coleciono, mas agora com o computador, ficam quase que armazenadas em arquivos digitais, e eu vou de vez em quando vendo que tenho ali para poder trabalhar. É uma quantidade enorme...

Tu continuas colecionando essas imagens mesmo já tendo uma grande quantidade?

VCB – Sim, às vezes também pego alguma coisa de um jornal que pode completar uma ideia. Eu tenho também, acho que dentro desse meu trabalho fotográfico que é a linha mais condutora do meu fazer artístico, eu tenho também uma série de instalações, quer dizer, no caso dos “Nadadores” virou uma instalação, e o “Nadador” também é uma instalação; há uma diferença de seis anos entre um trabalho e outro: o “Nadador” foi primeiro e “Os Nadadores” depois. E as minhas instalações são um pouco diferentes do trabalho de fotografia em si, desses registros. Porque aí eu acho que fantasio mais, eu vou mais para um lado inconsciente quase, o que eu acho bem interessante. E eu fiz uma instalação, por exemplo, no octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que foi em 2010, eu não usei imagem. Trabalhei com luzes e som. Uma instalação que eu fiz no Museu de Arte Sacra de Girona, que na época tinha uma diretora que trabalhava com arte contemporânea, e ela fez uma exposição sobre a cegueira, então eu não usei imagens, uma exposição sobre cegueira não tem que ter imagens, usei textos, que depois

vou te dar um livrinho que eu escrevi com um texto base para fazer esses textos resumidos,. Eram só frases; trinta e seis janelas com frases sobre artistas brasileiros que tinham negado o olho, e que trabalharam com o tato e outros sentidos. Eles eram artistas visuais com uma trajetória de arte dentro da história das artes visuais brasileira, mas que trabalhavam com outras sensações e alguns trabalharam muito especificamente sobre a questão da cegueira, do cego, etc. Como o Cildo Meireles e o Waltercio [Caldas].

Falando nisso, eu estava em São Paulo e fui ao IMS e vi aquela tua obra que tu estás desaparecendo ...

VCB – Desaparecimento. Todo mundo gosta! Para mim, ela foi feita tipo brincadeira, naquelas brincadeiras da gente na época do Nervo Óptico. E eram slides... eu tenho o original, mas são uns slides que eu vou desaparecendo, e eu passava os slides assim e depois eu aparecia de novo, era super manual. Então, essa versão fotográfica é uma coisa mais recente, e ela funcionou também.

Sim. E ela funcionou muito bem com os textos da Clarice [Lispector].

VCB – É, eu não fui à exposição, mas eu recebi agora o catálogo e vi um documentário sobre a exposição, vi os vídeos. Eu quero ir em janeiro, vamos ver se dá para ir.

Sim. Está bonita, bem interessante.

VCB – É, dizem que é uma das mais interessantes que tem em São Paulo agora, parece.

Para mim foi pelo menos a mais impactante. Porque geralmente no IMS tem muita foto, eu acho que a outra exposição também é sobre uma escritora, me fugiu o nome, mas essa traz muitos textos na parede da Clarice. Achei ótima a escolha das obras, acho que condizem muito com a montagem.

VCB – É, eles botaram só mulheres (...). Eu tenho uma certa desconfiança com essa questão do gênero, ou do afro, ou do índio, ou do branco... eu acho que não existe... a coisa funciona de outra forma porque às vezes se faz concessões de qualidade para inserir porque a pessoa pertence às ditas minorias, eu acho que isso não é critério para julgamento artístico. Isto é um assunto polêmico e eu estou dizendo isso porque eu penso isso e eu não sou de não dizer o que eu penso. Eu acho um pouco perigoso em termos de critérios... e também existe um certo fascismo, ou o excesso do politicamente correto, o que na verdade hoje é uma moda... entende?

(...)

Voltando aqui, eu tenho algumas perguntas mais específicas das três obras que eu estou trabalhando.

VCB – Qual é a terceira, que eu não me lembro?

Memórias, Memória de Barcelona e Memórias de Cotignac.

VCB – São duas Memórias de Barcelona, na verdade. Uma é em PB e outra são slides. São slides, mas que depois foram copiados em papel. Transformadas em fotografias. Quando eu expus já no Santander em 2007 eu fiz fotografias coloridas a partir dos slides

E foi só no Santander que elas foram exibidas? Eu não lembro de ter visto a elas expostas.

VCB – Quase todo mundo quer mais as PB, quando querem. Porque eu já até vendi a série da PB, a série original da PB era com textos, com os textos de dois cancioneiros catalães, era o Raimon e outro... agora me falhou a memória. Mas são dois, dois cancioneiros, dois autores de canções importantes lá da Catalunha da época, dos anos 70, políticos. Porque a Catalunha foi bastante oprimida na época da ditadura.

E eles eram separatistas?

VCB – Sim, provavelmente... bom, eles são separatistas. Existe uma forte corrente separatista. Que é um assunto polêmico também. É difícil opinar sobre isso, sabe? Eu acho que tem dois lados dessa história, por um lado eles têm razão e por outro, não. Eu acho que talvez seja uma grande perda se separar da Espanha. Então há esses dois lados, ao mesmo tempo tem aquela vontade de ser um país, pois eles se acham oprimidos, etc., sabem eles suas histórias.

E a obra era para ser mostrada dessa maneira? O Yuri [Flores Machado, funcionário do Centro de Documentação e Pesquisa] me mandou as imagens.

VCB – Eu mostrei agora em Madri... na feira de Madri, na ARCO, e foi vendido para um museu em Cáceres, a Fundação Helga de Alvear.

(...)

E foi vendida a série inteira?

VCB – A série toda. O original naquele papelzinho A4, com a foto e os textos datilografados.

E daí o que é mais exibido são as ampliadas...

VCB – Sim, nas exposições são mostradas sem os textos.

E elas vão sempre na mesma quantidade, como série?

VCB – Sim, é uma série fechada, agora não me lembro se são nove, por aí, algo assim. Na PB. E a outra também, em número pequeno.

Então sempre é uma série, não tem uma [imagem] privilegiada, que se isole.

VCB – Não. Funcionam no conjunto.

Então, essas três obras, o que é muito marcante além do caminhar, eu acho que todas têm essa questão do gesto do caminhar... eu não sei se tu chegas a considerar o caminhar como um gesto artístico mesmo, como se fosse para a feitura da obra...

VCB – Eu acho que o caminhar aí é mais em um sentido metafórico... a não ser que, às vezes é um pouco literal como esse da praia, como esse da praia que eu fui fotografando a areia com isso, com aquilo. Que eu me lembre, deve ter sido no mesmo dia, não sei, creio que sim. Em geral essas séries são feitas assim. Por exemplo, de Cotignac eu acho que foi assim, eu peguei a câmera e fui fotografando os letreiros já intencionalmente, cada letreiro que tinha a comunicação visual daquela cidadezinha tão pequena, que tinha uma coisa de cada, tinha uma peixaria, um médico, um arquiteto, um dentista, coisas assim.

E tu foste para lá, para Cotignac, porque tinhas uma amiga na região.

VCB – Sim, fiquei hospedada na casa dela.

E é um lugar turístico?

VCB – Era um lugar que tinha casas antigas, que estavam sendo restauradas e as pessoas gostavam já que é um lugar pequeno. Um anglo-americano, que fora nosso professor em Croydon, também comprou uma casa lá. Eu não sei como está agora; provavelmente as casas devem estar todas restauradas e ocupadas. Havia casas ruins, que as pessoas tinham que reconstruir praticamente. E era um lugar agradável. O clima, claro, é frio no inverno, mas tem um verão agradável então é um lugar bom para férias, para os europeus que passam muito frio no norte.

E por que registrar esses rastros, por que registrar os passos na areia, por que registrar os muros com pichações e cartazes às vezes meio arrancados?

VCB – Eu acho que porque eu via algum significado nisso. Via algum significado, alguma mensagem. Por exemplo, na Catalunha me incomodava muito a situação anterior (da ditadura franquista) e era muito empolgante essa liberdade, porque foi justamente após a morte do Franco, então era uma liberação, todo mundo falava catalão alto na rua, o que era proibido, falar catalão. Então, era muito interessante, muito forte. E algumas coisas acontecendo. Haviam

prendido o Albert Boadella, que era um homem de teatro e eu fui a um ato de protesto, naquele teatro fumarento, porque todo mundo fumava ainda nesses ambientes fechados, e aí, de repente, chegou um cara no palco e disse assim: “foi libertado o Albert Boadella”, e foi então aquela festa. Eu estava lá, assistindo essas coisas. Era muito lindo.

É uma coisa marcante, principalmente porque aqui no Brasil, essa obra é de 77, estávamos recém saindo dos anos de chumbo. Tu vê uma relação do lugar que tu estavas, do lugar que tu vieste?

VCB – Falando assim... agora olhando a questão da ditadura, eu tenho gravuras que hoje eu olho para elas e elas tinham muito a ver, eu tenho uma que é “Prisões”, outra é “Cativo e Liberdade” de 1967. Sabe, são coisas que falam dessa opressão, e era meio inconsciente, eu acho. Eu tenho gravuras que são assim, uma delas “O grito”, (1971) que até ganhou um prêmio no Salão Paulista desse ano. Claro, ela era política e eu não tinha nem noção de que ela era política, ela era super política, ela era meio abstrata, mas ao mesmo tempo política, porque é uma forma vermelha que salta... como um grito.

E em Porto Alegre, como que era? Eu tenho uma breve noção pois falei no meu TCC [em entrevista] com a Tina Zappoli para saber mais da fotografia do Nervo Óptico, ela me falou que, até hoje, esses artistas não têm um “sucesso comercial”.

VCB – É que a gente foi muito atacado pelos *marchands* da época, inclusive pela imprensa; eu me lembro do [Paulo Fernando “P.F.”] Gastal, que era um jornalista do Correio do Povo, e ele chegou para mim e disse assim “ah, vocês, agora vocês estavam entrando nas galerias, vocês fazem isso contra o mercado”, porque, claro, nós criticamos o mercado naquele manifesto. Porque existia um clima um pouco da política estadual que estava promovendo aquela arte regional, Grupo de Bagé [c. 1940], aquela coisa que tem o seu valor lá naquela época, mas renascer aquilo, naquele momento, que era um outro momento, que era um momento de contemporaneidade, não de regionalidade, de regionalismo – porque essa volta ao regionalismo também é uma coisa que ela é muito parelha com o fascismo também. Eu acho que o mundo é o mundo, a gente tem que se abrir ao mundo. Esse pensamento mais internacional incomodava muita gente, assim, em vez de estar ao par do que se está fazendo no mundo, ter que ficar naquela coisa de região, fechadinhos. Esse é o perigo da Catalunha também. Os catalães mais interessantes são os que viajam, que conhecem outros lugares, que tem a mente aberta, entende? E esses não são separatistas.

LMX – Esse é um grande problema mesmo do regionalismo, porque às vezes ao invés de valorizar uma coisa que é feita ali, que é diferente, só se diz o que não pode fazer, como uma ditadura de costumes. Voltando-se para o Rio Grande do Sul, mais do que para os outros lugares, a praia aqui é muito específica, eu não conheço nenhum litoral que seja igual ao litoral do Rio Grande do Sul, para o bem ou para o mal...

VCB – Ele é retinho e sem-graça (risos).

(...)

E, nas fotos das “Memórias”, é só o chão que se vê, poderia ser de qualquer lugar.

VCB – Bom, eu acho que, os trabalhos muito específicos, de algum probleminha pequeno de um lugar específico, eles ficam naquele probleminha pequeno, e se tu usas uma coisa que pode ser vista em outros lugares e ter o mesmo valor, é mais interessante. Não sei se eu me expliquei bem.

Eu entendi... porque é uma coisa que acaba sendo universalizante.

VCB – Exato. O excesso de regionalismo em uma expressão artística ele fica local, ele tem um valor local, ao passo que se tu tens uma, por exemplo, esse caminhar e a poluição – porque ele é um trabalho ecológico esse, intencionalmente ecológico. Ele acaba no lixo, no lixo na praia, num peixe morto dentro de um plástico. Hoje tu vais para a praia e é um horror, a coisa piorou de uma maneira incrível. Então, eu acho que isso tem um valor universal.

Com certeza. E tem sempre essa... tu sais para fotografar algo específico, mas a ordem das fotografias, tu já sais com uma história pensada ou a história se cria depois nessa recapitulação?

VCB – Em geral, depois eu acomodo as coisas; na verdade, eu não me lembro da minha intenção no momento em que eu fotografei, mas quando eu vi as fotografias eu me disse: “isso é um trabalho ecológico”. Quer dizer, eu fotografei o lixo de propósito, claro, porque me incomodava, inclusive é a natureza primeiro, depois começam aquelas pegadas do homem, do menino, e aí começa *la cagada* (risos). Aí estraga tudo. Aliás, uma coisa é certa: eu sempre olhei, já antes até de ser artista, desde a infância, a natureza como uma coisa, mas, por exemplo, uma casa, já seria uma outra coisa, uma interferência na paisagem, uma ação do homem. Então isso aí sempre me chamou a atenção, essa dualidade que a gente tem na frente dos olhos. Que é a natureza e a cultura, na verdade, ou a construção do homem e a interferência dele no mundo natural.

Anexo 2:

Visita a Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografias da desmontagem da exposição *Inéditos e reciclados*. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, 20 dez. 2021







Anexo 3:

Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos





