

FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Mestrado em Comunicação

**A FOTOGRAFIA COMO MÍDIA EM OBRAS DE ARTE
CONTEMPORÂNEA EFÊMERAS NO BRASIL**

Jefferson Dias de Lima

São Paulo

2017

FACULDADE CÁSPER LÍBERO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

JEFFERSON DIAS DE LIMA

**A FOTOGRAFIA COMO MÍDIA EM OBRAS DE ARTE
CONTEMPORÂNEA EFÊMERAS NO BRASIL**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, na linha de pesquisa Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento, sob a orientação da Prof^a Dr^a Simonetta Persichetti

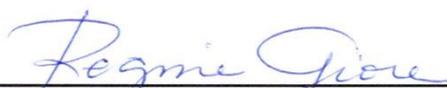
São Paulo

2017

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTORA: JEFFERSON DIAS DE LIMA

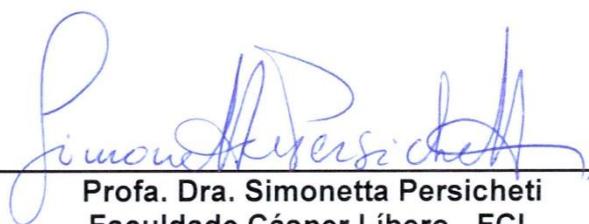
“A FOTOGRAFIA COMO MÍDIA EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA
EFÊMERAS NO BRASIL”.



Profa. Dra. Regina Célia Faria Amaro Giora
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM



Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho
Faculdade Cásper Líbero – FCL



Profa. Dra. Simonetta Persichetti
Faculdade Cásper Líbero - FCL

Data da Defesa: 02 de outubro de 2017

AGRADECIMENTOS

Nesta pesquisa se apresentam alguns de meus interesses pessoais, as artes e as comunicações, agradeço as pessoas que comigo compartilharam essas atividades.

As artes visuais estiveram presentes em minha vida desde a infância, quando comecei a fazer desenhos. Agradeço o incentivo de minha família, aos meus amigos parceiros de graffiti e depois aos amigos da faculdade no bacharelado em artes visuais. Todas as pessoas parceiras nas artes visuais que permanecem fazendo parte da minha vida e acompanharam o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ainda no ensino médio me envolvi com a fotografia em cursos e durante o bacharelado entrei no mercado editorial e corporativo. Agradeço por ter conhecido pessoas que impulsionaram meu desenvolvimento nesses 14 anos como fotógrafo profissional. Agradeço a outros fotógrafos, diretores de arte, jornalistas, assistentes, motoristas, diversas pessoas que me impulsionaram, acreditaram e participaram de forma direta ou indireta, inclusive ao incentivar e tornar possível minha formação como mestre em comunicação.

Agradeço a todo corpo docente do mestrado, aos professores com quem cursei disciplinas, em especial a orientadora desta pesquisa Prof^ª Dr^ª Simonetta Persichetti.

Agradeço de forma especial o professor Carlos Costa, que tornou possível esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho se apresenta como pesquisa interdisciplinar em comunicação e arte contemporânea e tem como objetos de análise registros fotográficos de ações de artistas no meio social.

Foram selecionados cinco exemplos de ações artísticas, realizadas no território brasileiro nas décadas de 1950, 1960, 1970, 2000 e 2010 por Flávio de Carvalho, Artur Barrio, Cildo Meireles, Alexandre Orion e autor desconhecido, respectivamente. Todas intervêm de forma poética no espaço, questionando padrões sociais estabelecidos.

Por se tratar de ações que aconteceram no decorrer de sessenta anos, a fotografia apresenta evoluções técnicas. O registro fotográfico dessas ações e o hibridismo entre a linguagem artística de intervenção no espaço e a linguagem fotográfica são debatidos com apoio dos teóricos Boris Kossoy, Lúcia Santaella, Vilém Flusser, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Jonathan Crary, Walter Benjamin e André Rouillé.

Assim, por meio do estudo desses casos, buscou-se entender como se deu a relação entre as linguagens artísticas contemporâneas efêmeras no Brasil e a fotografia e como esta foi usada como linguagem documental nos registros de ações poéticas no espaço.

Palavras-chave: Comunicação. Arte Contemporânea. Fotografia. Intervenção. Espaço Social.

ABSTRACT

This study is an interdisciplinary research in communication and contemporary art and its objects of analysis are photographs of artistic actions in the public space.

Five artistic actions were selected as examples. They were carried out in Brazil in the 1950s, 1960s, 1970s, 2000s and 2010s by Flávio de Carvalho, Artur Barrio, Cildo Meireles, Alexandre Orion and unknown author, respectively; they all intervened poetically in spaces and questioned established social norms.

Because these actions took place for sixty years, they show how photography evolved technically. Based on the works of Boris Kossoy, Lúcia Santaella, Vilém Flusser, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Jonathan Crary, Walter Benjamin and André Rouillé, this study discusses the photographic documentation of these actions and the hybrid between the language of artistic intervention in spaces and the language of photography.

Thus, these cases were analyzed in order to understand the relation of the ephemeral contemporary artistic languages in Brazil to photography and how the latter was used as the language for documenting poetic actions in spaces.

Keywords: Communication. Contemporary Art. Photography. Intervention. Public Space.

LISTA E ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – A Fonte, Marcel Duchamp, 1917 foto: Alfred Stieglitz.....	21
FIGURA 2 – – Flávio de Carvalho segue para a realização da performance. Foto: autoria desconhecida.....	34
FIGURA 3 – Flávio de Carvalho olha para câmera ao lado de um transeunte. Foto: autoria desconhecida.....	36
FIGURA 4 – Flávio de Carvalho durante a performance “New Look de Verão”, São Paulo, 1956, Foto: autoria desconhecida.....	37
FIGURA 5 – Reportagem sobre celebração do traje no clubinho dos artistas em São Paulo.....	39
FIGURA 6 – Reportagem sobre celebração do traje no clubinho dos artistas em São Paulo.....	40
FIGURA 7 – Imagens das “Troupas Ensanguentadas” em Belo Horizonte. Fotos: César Carneiro.....	46
FIGURA 8 – Cena das trouxas em margem de rio em Belo Horizonte. 1969. Foto: César Carneiro.....	47
FIGURA 9 – Inserções em circuitos ideológicos, 1970, projeto cédula. Fotos: Pedro Oswaldo Cruz.....	52
FIGURA 10 – Corpo do jornalista Vladimir Herzog, 1975. Foto: Reprodução / Instituto VladimirHerzog.....	53
FIGURA 11 – Projeto Metabiótica, 2002, Foto: Alexandre Órion.....	57
FIGURA 12 – Projeto Ossário, 2006, Foto: Daniel Kfourri.....	59
FIGURA 13 – Projeto Ossário, 2006, Foto: Daniel Kfourri.....	61
FIGURA 14 – Policial bate em casal de manifestantes, 13/06/2013, Foto: Eduardo Anizelli.....	63
FIGURA 15 – Intervenção “Olho da Rua” Foto: frame de vídeo/Mídia Ninja.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 - LINGUAGEM, FORMALIDADE E POÉTICA.....	16
A fotografia como registro de ações poéticas no espaço social.....	20
2 - FOTOGRAFIAS DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS.....	29
2.1 - SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.....	30
New Look de Verão – Flávio de Carvalho.....	30
Troupas Ensanguentadas – Artur Barrio.....	41
Inserções em Circuitos Ideológicos – Cildo Meireles.....	50
2.2 - INÍCIO DO SÉCULO XXI.....	57
Ossário – Alexandre Órion.....	57
Olho da Rua – Autoria desconhecida.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS.....	74

INTRODUÇÃO

Na adolescência desenvolvi o interesse pela fotografia, fiz cursos e mais tarde me profissionalizei como fotógrafo. Em pouco mais de uma década de prestação de serviços como fotógrafo, adquiri experiência no cotidiano de revistas, jornais, instituições privadas e governamentais, fato esse que me aproximou da área da comunicação. Escolhi o Bacharelado em Artes Visuais como formação, onde as poéticas comunicam na exploração/criação de linguagens diversas. Essas duas experiências de vida se aglutinam no objeto pesquisado. Meu interesse foi o ponto chave para a escolha do assunto tratado nessa pesquisa, que alia a fotografia e a poética artística efêmera, intervenções no espaço, sob o olhar da comunicação, apoiando-se na abrangência e na interdisciplinaridade fundamentais para o conhecimento humano.

Neste trabalho procuro entender e expressar a comunicação como ação artística/poética potencializada pelas imagens fotográficas. Ações artísticas/poéticas, que por sua natureza são efêmeras, criam linguagens por onde seus autores se expressam e posteriormente comunicam pelos registros fotográficos. A presente pesquisa tem como objeto fotografias que registram uma obra/ação artística, o registro fotográfico de ações poéticas efêmeras no espaço, que integram o universo das artes contemporâneas no Brasil, em desenvolvimento a partir dos anos 50, que pela natureza fundamental da ação questiona padrões sociais e repressões governamentais.

A fotografia foi usada como mídia por artistas que fizeram ações efêmeras para através da linguagem fotográfica perpetuá-las, com o objetivo de registro de seus trabalhos poéticos (que são as obras efêmeras, intervenções no espaço social). Através das fotografias essas ações se perpetuam como imagens e garantem que seu registro possa ser publicado e discutido em diversos meios de comunicação de formas distintas. Dessa forma a fotografia subverte a efemeridade proposta pela obra que ela registra trazendo um resquício, uma imagem simbólica que pode ser traduzida ao olharmos e imaginarmos o que foi aquela ação de fato. A realidade é muito mais ampla que seu registro fotográfico.

As autorias da ação poética e da fotografia normalmente são de artistas diferentes. As fotografias usadas com objetivos de registro são realizadas por terceiros e assim carregam o olhar e expressão do fotógrafo na imagem registro das ações, representando uma obra de arte ou uma ação poética no espaço realizada por outra pessoa.

As fotografias/registro de ações de arte contemporânea efêmeras no Brasil foram utilizadas em diversos meios de comunicação como jornais, revistas, livros, postais, internet. Durante a pesquisa constatamos que a escolha da imagem fotográfica atende especificidades do meio de comunicação de sua publicação e interesses de seus publicadores. Um fotograma pode ter sido escolhido para publicação de acordo com suas características de fidelidade a ação real, ou não, questões poéticas visuais próprias da fotografia, sua estética, mesmo que pouco importantes na função documental, podem ter sido fatores de escolha entre um fotograma ou outro e assim características fotográficas próprias se integram a ação artística. A fotografia se perpetua como a imagem pela qual conhecemos tais ações artísticas, caracterizando hibridismo entre a ação artística e a linguagem fotográfica que perpetua tal ação efêmera no tempo. A foto como signo de uma ação que em sua face carrega apenas um vestígio.

Como linguagem documental, fotografias fixam uma imagem recortada da realidade, de ações e objetos artísticos distantes da nossa presença ou do nosso tempo. Como linguagem poética ela agrega novas visões ao tema registrado. Como síntese visual simbólica da ação/intervenção artística efêmera no espaço.

De que forma se deu a relação entre fotografia e as linguagens artísticas contemporâneas efêmeras no Brasil e como a fotografia foi usada como linguagem documental nos registros de ações poéticas no espaço?

Serão analisadas fotografias de uma amostra de cinco obras de arte efêmeras brasileiras, desde a década de 50 até hoje, apontando a autoria das ações e das fotografias, e a relação entre elas. Tal recorte se deve pela característica de questionar as forças padronizadas que as ações evidenciam (repressão política, padrões socioeconômicos), elas se mostram eficientes na luta a favor de um melhor cotidiano social, mais justo, de forma pacífica e usando a comunicação poética através de intervenções no espaço social. O sistema capitalista responsável pelo sistema de comunicação em massa, além de diminuir as capacidades humanas ao adequá-las aos

seus interesses, deixa os rastros de suas falhas na sociedade. As obras escolhidas atuam dentro dessas brechas, fazem uso poético desses espaços e assim criam linguagem comunicacional.

A escolha das obras passa por um filtro no sentido da escolha de obras de arte que se colocam num movimento de quebra e questionamento de padrões sociais, culturais, políticos estabelecidos. Como ato de resistência e deflagração da vida social padronizada pelos interesses de expansão do capitalismo e sua violência para com o cidadão, que se materializa na sociedade através dos meios de comunicação usados com objetivos de reduzir as capacidades humanas, cognitivas, perceptivas, evolutivas, poéticas, ato poético de resistência cuja plataforma de comunicação é o espaço e seu registro a fotografia. Uma escolha que além das características descritas acima, leva em consideração um recorte histórico, onde fotografia de obras dos anos 50, 60, 70, 2000 e 2010 são exemplos de como a linguagem fotográfica evoluiu tecnicamente nesse período.

Identificar possíveis interações entre a linguagem fotográfica e a ação que ela registra, afim de explorar o uso da fotografia para além de uma linguagem de registro. As imagens fotográficas de obras de arte contemporâneas efêmeras podem contribuir com sua linguagem de forma poética e assim criar novas perspectivas além do mero registro funcional. O hibridismo de linguagens visuais poéticas.

Performances, instalações, intervenções, objetos com materialidade perene, são exemplos de linguagens artísticas contemporâneas efêmeras que foram fotografadas, sendo que o registro será descrito, assim como sua publicação em alguns meios de comunicação como livros, revistas, publicações na internet.

A fotografia é uma linguagem expressiva, o autor sempre escolhe a regulação do equipamento e o ângulo a qual a imagem será registrada, também uma linguagem técnica no que diz respeito a relação direta da imagem produzida com a cena do mundo real, dada pela relação direta da luz com o registro na superfície sensível no interior da câmera, isso fez com que fosse vista como uma prova da realidade do fato que ela registra.

Fotografias são consideradas mais objetivas e confiáveis do que os desenhos e as pinturas. A objetividade superior da câmera resultou da mecanização e da automação

do registro das aparências visuais. Em função disso, mesmo quando a qualidade da resolução da foto não era tão alta quanto hoje, a fotografia sempre se constituiu em um signo dominante indexical. A luz refletida do objeto fotografado altera a química do filme a ser revelado, de modo que o negativo e sua revelação sejam, de fato, um reflexo direto do mundo externo. Há uma relação física, espacial e existencial entre a fotografia e o fotografado, entre o signo e o objeto referencial. (Santaella, 2005, p. 19)

Para André Rouillé, professor e teórico da fotografia e arte contemporânea francês, nascido em 1948, a definição atual da linguagem fotográfica como resultado da criação de imagens por processos manuais e mecânicos, ambos devem ser levados em consideração na leitura de uma imagem fotográfica, do objeto fotografia:

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos e seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento. (Rouillé, 2009, p.161)

Serão analisadas fotografias de obras em uma amostra histórica, a partir da década de 50 até a presente década. Flávio de Carvalho com sua obra “New Look de Verão” de 1956, Artur Barrio com seu trabalho “Troupas ensanguentadas” de 1969, Cildo Meireles com a obra “Inserções em circuitos ideológicos” de data duvidosa entre 1970 e 1975, Alexandre Órion com “Ossário” de 2006 e o trabalho “Olho da Rua” de autoria desconhecida, realizado em 2016. Através desse recorte tentar demonstrar transformações ocorridas nos processos fotográficos e suas vias comunicacionais, desde as fotografias em revistas impressas em preto em branco como as atuais ações divulgadas pela internet.

A metodologia será de análise das obras a partir do referencial teórico, assim como análise da autoria da intervenção e dos registros fotográficos, que são de autores diferentes. Dessa maneira procurei estudar os diferentes aspectos de cada obra, em seu contexto histórico, sociocultural, tecnológico quanto a produção e disseminação das imagens. Algumas especificidades são comuns, como o próprio recorte do objeto, fotografias de ações que questionam poeticamente os padrões estabelecidos na cultura social do espaço que sofre a intervenção, no entanto existe uma multiplicidade de

informações diferentes entre as ações escolhidas, os contextos socioculturais e tecnológicos empregados. Uma pesquisa sobre as informações decodificadas pela imagem fotográfica se torna presente, mas não só, as informações fora da imagem fotográfica vindas da autoria da ação e suas motivações fazem parte da crítica, encarada como olhar cuidadoso sobre o objeto.

A base teórica busca autores da imagem como Boris Kossoy (1941), brasileiro teórico da fotografia, com seus livros *Realidades e ficções na trama fotográfica*. (2009) e *Os tempos da fotografia: O efêmero e o perpétuo*. (2007) com temas específicos sobre a leitura e desvendamento de informações em imagens fotográficas. O autor aponta como decifrar o processo de criação de realidades a partir da fotografia, a elaboração e recepção da imagem fotográfica, o entendimento da cultura, estética e ideologia da época registrada a partir das fotografias. Também o trabalho de Lúcia Santaella (1944) nos ajuda a entender como o processo de codificação de informações em signos nos acostumam e fazem com que o cotidiano deixe de ser uma grande novidade para se tornar um vasto espaço já codificado e previamente entendido, também suas reflexões sobre hibridismo tecnológico das mídias nas obras: *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* (2005) e *Teoria Geral dos Signos*. (2004). O tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) também será abordado em *Filosofia da Caixa Preta*. (2002). O autor tem seu trabalho considerado em áreas das comunicações, filosofia e imagem. Nesse livro a fotografia é vista não só como uma câmera e uma imagem num papel, mas como todo aparato industrial sistemático, que trabalha para seu próprio desenvolvimento e usa as pessoas como seus funcionários, inibindo as liberdades individuais ao passo que a vida cotidiana da massa se torna programada por terceiros.

A leitura do “aparelho industrial” e sua relação com o comportamento da sociedade também será abordado pelos teóricos contemporâneos como os franceses Gilles Lipovetsky (1944) e Jean Serroy que trazem o entendimento e exposição de uma sociedade contemporânea baseada nos objetivos de expansão do capitalismo que luta pela manutenção de uma vida padronizada em detrimento de uma visão poética da vida em *A cultura-mundo*. (2011) e *A estetização do mundo*. (2011), e o crítico de arte e ensaísta americano Jonathan Crary (1951) em uma vasta pesquisa sobre atenção, no entendimento de como as máquinas produtoras de imagens, como a fotográfica e a filmadora, e toda a mudança que a revolução industrial trouxe a sociedade a levou para um caminho onde sua capacidade de atenção foi alterada afim de tornar o processo de

expansão dessa máquina mais rápido e sem impedimentos de seus funcionários humanos, na obra *Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna*. (2013).

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamim, autor demonstra suas reflexões sobre o impacto que os aparatos técnicos como fotografia e cinema trouxeram para o universo das artes. Discorre sobre as transformações que a sociedade e o campo das artes estavam passando por conta dos aparelhos técnicos no final da primeira metade do século passado, a nova cultura que a reprodução de imagens trouxe, mudando o pensamento de “aura” que as imagens e a arte apresentavam antes dos aparatos de reprodução de imagens.

O autor André Rouillé com o texto *Fotografia, entre documento e arte* (2009) nos ajuda a entender as duas possíveis formas de uso do aparelho fotográfico. A expressão e a documentação, ambos objetivos permitidos pelo aparelho.

Os temas abordados nessa dissertação trazem conceitos como arte, efemeridade, contemporaneidade, fotografia nas dimensões documentais e artísticas em toda sua complexidade. A produção e a leitura de uma imagem fotográfica que registra ações artísticas no espaço social trazem um duplo olhar do outro, em primeiro lugar no ato de fotografar, onde a ação de um artista é interpretada pelo olhar e técnica de outra pessoa, o fotógrafo, em segundo lugar pelo olhar do pesquisador, que de forma pessoal interpreta uma fotografia, que por sua vez interpretou uma ação.

Ao analisar as fotografias será levado em conta a imagem registrada bem como a técnica que permitiu tal registro, levando em consideração os métodos tradicionais como fotografias em preto e branco divulgadas em revistas (como o caso da primeira obra analisada, *New Look de Verão* de Flávio de Carvalho) até o hibridismo tecnológico da obra “olho da rua”, onde a fotografia é divulgada virtualmente na internet, sendo fruto da extração de um frame de um vídeo.

No primeiro capítulo da dissertação discorre-se em como as linguagens, em suas possibilidades do conteúdo, sua mensagem, se desenvolvem de maneira formal ou poética. O embate da forma de atuação realizado por artistas que questionam a formalidade imposta pelo meio social e assim o exploram e intervêm nos espaços de maneira poética. Como esse questionamento poético se desenvolve na contemporaneidade na forma de ações no meio social, no espaço, a partir de Marcel

Duchamp e sua obra “A Fonte” de 1917. Duchamp, artista francês nascido em 1887 é considerado o precursor da arte contemporânea ao submeter um objeto industrial (um urinou) a um salão de arte que até aquele momento só considerava desenhos, pinturas, esculturas e gravuras como expressões artísticas. O objeto da arte moderna, a pintura, a escultura, dá lugar a ação no espaço, que inaugura a chamada arte contemporânea e faz uso do registro fotográfico de maneira primordial para a perpetuação da discussão levantada. E abre espaço para a discussão dos casos específicos tratados no momento seguinte do texto.

O segundo capítulo traz a análise dos estudos de casos. Uma amostragem de cinco casos de ações de artistas brasileiros que usaram da poética do espaço para se comunicar e da fotografia para perpetuar essa discussão e assim leva-la a lugares e tempos distantes, onde a percepção da ação no momento de seu acontecimento não atinge. As primeiras experiências nos anos 50, passando pelos 60 e 70, além de duas ações já neste século, que se caracterizam pelo hibridismo da linguagem fotográfica com a linguagem do vídeo e das novas plataformas digitais como a internet. Nesse capítulo será apresentada uma biografia do autor da ação e seu contexto sociocultural, descrição da ação e do seu registro fotográfico, pesquisa sobre o autor do registro fotográfico, algumas mídias de publicação e descrição das fotografias.

1 - LINGUAGEM, FORMALIDADE E POÉTICA

A postura sobre como a comunicação pode influenciar um interlocutor já foi apresentada desde o início da história da filosofia, quando no texto de Platão (428/427 A.C – 348/347 A.C.) *O Sofista* (2009) o autor demonstra diferenças entre os filósofos e sofistas, onde o filósofo estaria disposto a desenvolver um diálogo em seu sentido verdadeiro, dialógico, sem planos ou objetivos prévios que não a busca do conhecimento, o desenrolar dos assuntos tratados, o que é considerado dialética, já o sofista usa de recursos da oratória em discurso afim de desestabilizar o diálogo de seu interlocutor, lhe impor dúvidas, logo apresentar sua versão de fatos que, pela sua habilidade, não devem ser objeto de reflexão e ser aceita de imediato pelo interlocutor, considerado retórica. Pode-se trazer para a atualidade o antagonismo entre a dialética do filósofo e a retórica do sofista aplicada nos grandes meios de comunicação de massa, pois a grande parcela desses meios usa da retórica para comunicar, para impor seu conteúdo de forma impositiva a população, que tem sua capacidade cognitiva, seu poder amplo de atenção inibido. Hoje os maiores conteúdos dos meios de comunicação em massa que estão subordinados aos interesses do capitalismo são como o discurso do sofista:

O que importa para o poder institucional, desde o final do século XIX, é apenas que a percepção funcione de tal modo a garantir que um sujeito seja produtivo, controlável e previsível...a atenção tinha limites mais amplos, dentro dos quais a produtividade e a coesão social se encontravam ameaçadas. (Crary, 2013, p. 29)

O poder institucional é quem detém a maior parte dos conteúdos da mídia de massa. Tal conceito sobre a objetividade de dominação ideológica usada nos meios de comunicação pelas elites econômicas para a massa social é explorada por inúmeros autores e ainda reforçado por Crary no comentário sobre a cultura do espetáculo desenvolvida a partir das mídias de comunicação de massa: “A cultura do espetáculo não está fundada na necessidade de fazer o sujeito ver, mas em estratégias pelas quais os indivíduos se isolam, se separam e *habitam o tempo* destituídos de poder.” (Crary, 2013, p. 27). A cultura do espetáculo é uma teoria proposta pela Escola de Frankfurt e aprofundada por Guy Debord em 1967 no livro *A sociedade do espetáculo*, onde o autor

desenvolve uma crítica sobre a sociedade, o consumo e o capitalismo, onde depois da introdução e massificação de aparelhos de comunicação na sociedade como a televisão e o rádio, sua programação espetacularizada, muitas vezes fútil, seduz o público a um pensamento voltado para o consumo e precário a necessidade de uma crítica sobre tal programação.

Qualquer linguagem humana pode se desenvolver de maneira formal ou poética. Uma linguagem, como a oral usada pelo sofista e filósofo, por exemplo, pode se construir de maneiras diferentes, a formal que é mais usual e funcional, baseada em regras de gramática, mas também a maneira poética. Conscientemente a poética desconstrói as regras da linguagem e por vezes essa desconstrução aponta novas perspectivas de leitura do conteúdo.

Em meados do século XX a Escola de Frankfurt apresenta o conceito de “indústria cultural”, a apropriação da cultura por conglomerados empresariais, absorção de críticas feitas por linguagens poéticas ao sistema criticado, a capitalização da cultura, a perpetuação da manutenção do sistema capitalista através dos meios de comunicação. O ataque de intelectuais ao capitalismo é volumoso e pode-se observar um exemplo na seguinte citação:

O capitalismo não goza da melhor das imagens...entre um bom número de intelectuais, não há dúvidas de que os carregados de valores negativos prevaleceriam em muito sobre os positivos...Capaz de aumentar as riquezas...reduzindo a proteção social, aniquilando as capacidades intelectuais e morais, afetivas e estéticas dos indivíduos. (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 11).

Além de apontar a construção de um cotidiano ligado ao desenvolvimento da indústria e que incentiva o consumo, os mesmos autores chamam a atenção para o esvaziamento da possibilidade de viver uma vida poética, sensível:

...consequências não são apenas o desemprego e a precarização do trabalho, as desigualdades sociais..., mas também o desaparecimento das formas harmoniosas de vida...arruína os elementos poéticos da vida social...tornando insípidas as sensações...empobrece o sensível. (Lipovetsky E Serroy, 2011, p. 12).

Segundo Lipovetsky e Serroy a perpetuação do capitalismo está ligada a aniquilação de capacidades intelectuais e morais, afetivas, estéticas, dos elementos poéticos da vida social, as formas harmoniosas de vida e sofreu diversas críticas através

de expressões culturais, os movimentos sociais nos anos 60 os movimentos de contracultura, que foram absorvidos pelo mercado. No entanto, mesmo que absorvidos pelo sistema capitalista, é possível que nesse processo produtos poéticos, com ênfase nas capacidades intelectuais e na poética da vida social, estejam sendo distribuídos pelas mídias.

Uma cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva em guerra contra o mundo burguês, sucede um novo universo em que as vanguardas são integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas, sustentadas pelas instituições oficiais. (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 27).

Essa é uma visão de afirmação do espaço que produtos culturais midiáticos positivos tem na sociedade de comunicação em massa. No entanto, apesar da visão otimista é necessário lembrar Coelho “Os meios de comunicação estão totalmente subordinados à lógica mercantil, sendo eles mesmos mercadorias, ou agindo a serviço da divulgação de mercadorias” (Coelho, 2014, p. 77). Cláudio Novaes Pinto Coelho é professor no programa de mestrado da Faculdade Cásper Líbero, onde também coordena o grupo de estudos sobre política e sociedade do espetáculo.

Mesmo tendo seu espaço nos meios de comunicação em massa, os produtos culturais que visam explorar e expandir nossas possibilidades intelectuais, são esmagados pelo imenso espaço que produtos midiáticos com outros objetivos ocupam e bombardeiam nossa percepção. Como a manipulação da linguagem oral do sofista frente a busca do conhecimento pela dialética, do filósofo.

As estéticas mercantis que triunfam não têm de modo algum a ambição de nos fazer alcançar um absoluto em ruptura com a vida cotidiana. É de uma estética do consumo e do divertimento que se trata: não mais artes destinadas a comunicar com forças invisíveis ou elevar a alma pela experiência extática do absoluto, mas sim “experiências” consumatórias, lúdicas e emocionais aptas a divertir, a proporcionar prazeres efêmeros, a vitaminar as vendas. (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 34).

Em seu artigo *O conhecimento como dialética da imaginação* (2013), Lucrécia Ferrara defende que nossas capacidades e possibilidades cognitivas são estimuladas pela imaginação, onde as linguagens organizadas formalmente pouco se aproximam das possíveis façanhas da linguagem poética. O sensível surge como uma maneira de atingir o conhecimento e define “o conhecimento como produção dialética à maneira de uma imagem sensível surge como proposta epistemológica que pode se configurar como

compromisso político e ético do século XXI, a fim de ultrapassar o débito do século XX. ” (Ferrara, 2013, p. 140-141). Débito, segundo a autora, deixado pela ciência, que dentro de seus limites, delimitações, se torna incapaz de ultrapassar o premeditado e chegar nas fronteiras das possibilidades cognitivas humanas. Apesar dessa afirmação, um dos mais influentes escritores italianos, Ítalo Calvino defende uma aproximação entre o pensamento do cientista e do poeta:

“A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível.” (Calvino, 1990, p. 107).

Calvino nasceu em Cuba em 1923, seus pais que eram italianos o levaram para Itália logo após seu nascimento e lá o autor escreveu diversos romances que lhe renderam o título de um dos maiores escritores italianos da história.

A importância da estética no conhecimento humano é tratada por Lipovetsky e Serroy em “A Estetização do Mundo” apontam as quatro eras de estetização do mundo, sendo a primeira a arte ritual, onde a imagem estaria ligada ao poder de vida e morte, transcendental, a segunda como estetização aristocrática, em que a imagem está submetida ao poder do capital, onde as pinturas e retratos de personagens possuidores de bens financeiros são objetos de afirmação social, em terceiro lugar a moderna estetização do mundo em que a arte se mostra pela primeira vez autônoma frente à igreja ou a burguesia e afirma a liberdade de criação dos artistas frente a instituição de qualquer natureza, época da consagração da arte frente a museus, galerias, salões, teatros, etc. no entanto as leis de mercado passam a regular essa “liberdade” afirmada nessa época. E a última a era transtética onde a imagem, a arte, forma uma cultura subordinada à ordem econômica, como um bem consumível e explorado como estilos definindo tendências, espetáculos, uma abundância de imagens que tem como objetivo a individualização extrema e a expansão mercantil.

No último século, mesmo com a pressão pela padronização da sociedade imposta pela industrialização e expansão do capitalismo, a poética não só sobreviveu mas obteve seu título de resistência a esse movimento.

A era moderna constituiu o marco no qual se efetuou uma excepcional sacralização da poesia e da arte, as únicas reconhecidas como capazes de exprimir as

verdades mais fundamentais da vida e do mundo...não mais uma esfera destinada a proporcionar deleite, mas o que revela as verdades últimas que escapam à ciência e à filosofia. (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 22).

Depois dos autores apresentarem a imagem como linguagem objetiva, usada para diversos fins na história da humanidade, a colocam num lugar de sacralização n era moderna, onde a cultura aparece como alternativo canal de comunicação e de conhecimento onde a ciência e a filosofia não foram capazes de atingir. A poética como dialética do saber, em resposta a sociedade racionalista e positivista que tudo quer quantificar e categorizar. Assim se enrijece a sensibilidade.

A fotografia como registro de ações poéticas no espaço social

Mesmo o universo das artes visuais, associado a uma fruição vanguardista da vida, em certos momentos pode se acostumar com sua produção e aos poucos deixar o pioneirismo poético, discussões pertinentes a sociedade e a vida de lado. Certos momentos de estagnação são quebrados por artistas ousados e a ação poética no espaço social se mostrou ao longo do século passado como linguagem expressiva de ponta. Uma nova vanguarda. Sendo que a própria denominação do que se considera arte contemporânea surgiu em uma obra artística de ação poética no espaço social.

O precursor da arte contemporânea Marcel Duchamp (1887-1968) com sua obra “A Fonte” de 1917, levou a experiência do júri além do já esperado ao inscrever a obra no Salão dos Artistas Independentes de Nova Iorque de arte que até então só recebia pinturas como objeto artístico. Ao mesmo tempo que desafia a definição do que poderia ser considerado arte, Duchamp se apropria de um objeto industrial e o traz para o centro do debate das artes visuais de seu tempo. Cria uma situação de surpresa onde a experiência do espectador não seria a mesma dos salões de arte anteriores.

Figura 1 - A fonte, Marcel Duchamp, 1917 foto: Alfred Stieglitz



Fonte: Internet - <http://artedescrita.blogspot.com.br/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html>

Até então o objeto artístico era muito bem definido como uma pintura, escultura, gravura, desenho, etc. O espaço definido para um objeto dessa ordem foi ocupado por um objeto industrial, de uso cotidiano. Enquanto uma pintura ou escultura leva o debate da arte para seu interior, nas pinceladas, cores ou imagens reproduzidas, a obra citada abre a discussão para o exterior, para a atitude ou ação de levar tal objeto para o local destinado a “arte sagrada”. O choque dos espectadores, a reação do meio social é onde o objeto atua. A experiência dos espectadores como atores desse meio social alterado é o resultado do mictório, da linguagem artística atuando como poética do espaço. Duchamp atuando com sua poética na linguagem social padrão. Segundo Anne Cauquelin (2005) a artesanaria do objeto artístico foi deslocada da mão, aquela que pinta ou esculpe, para o conceito, para o pensamento, para a ação de manipulação de signos do mundo real. Esse pioneirismo normalmente é reconhecido com esquisito num primeiro momento, rejeitado por quem vive e acredita nas ações padronizadas.

A obra “A Fonte” de Marcel Duchamp inaugura em 1917 o pensamento que outras e novas materialidades e ações são capazes de serem usadas como linguagens visuais poéticas. Surge a ideia de encarar o espaço social como suporte de ações poéticas artísticas. Existem diversas categorias, linguagens artísticas que surgiram a partir da ação de Duchamp: *performance*, intervenção, *site specific*, *happening*, *land art*, entre outras. Com a necessidade de escolher um único termo que abranja as obras que

formam o recorte desta pesquisa escolhi “ações efêmeras” por se tratar de objetos ou ações que são perenes ao tempo e que agem no espaço. Apenas no momento de realização da intervenção, pode-se observar esses objetos ou ações em sua potencialidade total, presencial. Obras e ações que não podem ser transportados e arquivados por galerias ou museus a não ser por registro fotográficos (objeto da pesquisa) ou em vídeo, desenho, etc.

Em “A Fonte” existe pouco do culto ao objeto assinado pelo artista (ou poeta comunicador), hoje, após o desenvolvimento da arte contemporânea, é consenso entre os teóricos dessa área que a ação de intervenção na instituição artística é entendida como “objeto artístico, linguagem comunicacional”: performances, intervenções urbanas e outras poéticas do espaço se mostram como ações efêmeras no circuito das artes, ou como ação artística no circuito social posteriores ao mictório de Duchamp. É pela fotografia das ações que é possível obter um objeto eternizado, aquele que fica para a posteridade, a fotografia.

“Ele deixou o terreno estético propriamente dito, o ‘feito à mão’. Mais base, mais maneira, apenas os ‘signos’, quer dizer, um sistema de indicadores que batiza os lugares. Expondo objetos ‘já feitos’ bem ali, e geralmente utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou um urinol batizado de ‘fonte’ ele assinala que apenas o lugar de exposição faz desses objetos obras de arte”. (Cauquelin, 2005, p. 82)

A fotografia de “A Fonte” impressa anteriormente é uma das mais conhecidas do objeto apropriado por Duchamp. No entanto a de se observar a dificuldade de manutenção da mensagem na transposição entre as linguagens.

Na face visível da fotografia temos um mictório na posição inversa de sua posição de uso, uma assinatura e data escritos à mão no objeto posicionado sobre um fundo neutro. Essa imagem pouco lembra a ação de intervenção na instituição artística por detrás dela.

...assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica...este fato definitivo...imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo...face aparente externa de uma micro-história do passado...aspecto visível a realidade exterior da imagem, tornada documento...a fotografia implica uma transposição de realidade: é a transposição da realidade visual do assunto selecionado, no contexto da vida. (Kossoy, 2009, p. 37).

Podemos identificar duas realidades ao observar uma fotografia. A primeira ao resgatar o momento real que deu origem a imagem e a segunda ao identificarmos a imagem como uma nova realidade. Apesar da fotografia se constituir a partir do mundo real, a sua imagem cria uma nova realidade. Essa ambiguidade foi tratada por Boris Kossoy:

Existe um consenso generalizado acerca do mito da fotografia ser uma espécie de “sinônimo” da realidade...constatação da existência de um assunto: o “isto aconteceu”, uma vez que a “foto leva sempre seu referente consigo”, como assinalou Barthes...fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente...processo de construção da representação...várias etapas da trajetória da imagem...construções mentais interpretativas por parte dos receptores os quais lhe atribuíram determinados significados, conforme a ideologia de cada momento. (Kossoy, 2009, p. 134). A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado...é produto de um elaborado processo de criação...o fotógrafo constrói o signo, a representação. Nessa construção uma nova realidade é construída...o assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado...ao mesmo tempo em que é a realidade da representação...o fato passado em sua ocorrência espacial e temporal, vê-se assim “substituída”, torna signo expressivo. (Kossoy, 2009, p. 43).

A fotografia do mictório feita pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864 - 1946) carrega em sua face visível um objeto fotografado com características estéticas de estúdio fotográfico, no entanto a intervenção poética no espaço real de uma instituição artística é a informação implícita contida na imagem. A fotografia não representa a exposição, a galeria ou o choque de seus frequentadores, mas o objeto num contexto neutro.

A atitude de intervenção no meio social proposto pelo mictório abre espaço, dentro das linguagens artísticas visuais, para novas e diversas ações no meio social. Os espaços sociais entendidos como linguagem padronizadas se transformam em suporte de ações poéticas, muitas vezes questionadoras, que indicam as contradições do próprio espaço onde atuam.

“A economia liberal arruína os elementos poéticos da vida social; ela dispõe, em todo o planeta, as mesmas paisagens urbanas frias, monótonas e sem alma...tornando insípidas as sensações, condenando os seres humanos a viver como rebanhos padronizados num mundo insulso, o modo de produção capitalista é estigmatizado como barbárie moderna que empobrece o sensível” (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 12)

Acima uma reflexão acerca das instituições de várias naturezas para com a individualidade, sensibilidade, poética dos indivíduos ou até mesmo da sociedade humana. Os autores defendem que em sua maioria as instituições trabalham pela expansão do mercado como lógica de funcionamento, como também exposto nas citações das primeiras páginas, a expansão do mercado se atentam mais a evolução do capital que a evolução do bem-estar social e intelectual. Nesse sentido são os objetivos das imagens divulgadas pelas instituições.

A realidade das imagens como forma de expandir o alcance do capitalismo foi usada de forma poética pelo artista expoente da considerada Pop Art¹, Andy Warhol, que fez da realidade da cultura industrial visual sua linha de trabalho. Imagens de celebridades, repetição de imagens, grandes tiragens, imagens populares, cores chamativas, ícones visuais da época, Warhol fez de sua própria imagem um produto comercializável, sua leitura sob a linguagem visual industrial capitalista, aplicada poeticamente no universo das artes fizeram render dinheiro e fama ao artista. Warhol aliou a crítica e a nova sociedade de consumo ao capitalizar seus trabalhos e fazer da lógica mercantil do capitalismo alvo de sua linguagem, sua poética:

...caracterizam uma sociedade de consumo “moderna”. Máquina de produção, sistema de publicidade, máquina de consumo. As séries, as suas repetições estereotipadas de produtos de consumo, a sua empresa (factory), concebida como um verdadeiro consórcio, as declarações que a acompanham, em forma de slogans publicitários: tudo parece indicar que ele é o porta-voz lúcido e satírico desta sociedade de consumo. A arte vai-se reger pelas leis do mercado dos produtos, e será um produto como qualquer outro...o desejo de Warhol de se identificar a uma máquina, de uma participação-denúncia da vida americana, do seu kitsch, de uma denúncia pública do banal, do mecânico... (Cauquelin, 2005, p. 94).

Warhol cria pôsteres com imagens repetitivas, apresentando imagens de produtos industriais banais, retratos de pessoas célebres, seu próprio rosto é reproduzido nessas gravuras. Ele atua no sistema de mercado, absorve a estética mercantil imposta, seu trabalho é a própria exibição e crítica desse sistema. A linguagem que ele trabalha é menos a dos pôsteres e mais a da sociedade de consumo, apresentando uma intervenção poética na lógica estética visual mercantil.

A lógica das artes em relação ao mercado é trabalhada no artigo “Cultura, arte e comunicação em Guy Debord e Cildo Meireles” (2014) de Cláudio Novaes Pinto

¹ Pop Art é uma vertente da Arte contemporânea que teve seu auge nos anos 60 em função da cultura popular de massa criada pelo capitalismo. Suas obras buscaram a estética dessa cultura voltada para o consumo ao mesmo tempo em que criticavam os objetivos de consumo que essa estética trazia consigo.

Coelho que traz diversas reflexões sobre como a cultura pode interferir e criticar o sistema socioeconômico vigente. E numa citação do artista Cildo Meireles, ele afirma o uso do espaço social real como suporte de uma ação:

Não estávamos trabalhando com metáforas (representação) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesma, real...não tinha mais aquele culto do objeto puramente; as coisas existiam em função do que elas poderiam provocar nesse corpo social. (Meireles apud Coelho, 2014, p. 79)

Cildo apresenta o corpo social, o espaço real como linguagem a ser trabalhada pelo artista, assim como as obras do corpus dessa pesquisa. O espaço em que vivemos sofre uma intervenção poética a mudamos nossa percepção padrão do mundo. E continua Coelho: “a construção de situações é uma ruptura com a comunicação espetacularizada, que reduz o público à condição de espectador” (Coelho, 2014, p. 77). No entanto é no artigo “Indústria cultural e sociedade do espetáculo: a dimensão política da crítica cultural” que o autor defende a seguinte definição de como a cultura pode criticar o sistema econômico e político: “A possibilidade de questionamento da sociedade capitalista depende de uma ruptura formal, isto é, de uma negação da linguagem dominante” (Coelho, 2016, p. 37). É neste sentido onde os trabalhos de intervenção de artistas no espaço social usam da poética para tais interferências e assim fazerem uso da cultura para questionar as relações institucionais estabelecidas na sociedade. Negando a linguagem dominante e nela causando uma ruptura.

Cumprir postular duas formas ou duas versões bem diferentes da vida estética: uma, comandada pela submissão às normas aceleradas e ativistas do consumismo; a outra, pelo ideal de uma existência capaz de escapar das rotinas de vida e de compra, de suspender a “ditadura” do tempo precipitado, de degustar o sabor do mundo se dando o tempo da descoberta. À estética do acelerado há que se opor uma estética da tranquilidade, uma arte da lentidão que é abertura para as fruições do mundo, permitindo “estar mais próximo da própria existência”. (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 37).

Durante os anos 60 e 70, artistas visuais passaram a se expressarem com seus trabalhos poéticos criando situações a fim de resistir a imposições institucionais, objetivos econômicos do mercado e as experiências corporais dos espectadores faziam parte das obras:

o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis...uma nova radicalidade na prática da escultura de vanguarda, marcando uma primeira etapa nas experimentações estéticas que se seguiriam durante a década de 1970 (por exemplo, *land/earth art*, *process art*, *instalação*, *arte conceitual*, *performance/body art* e várias formas de crítica institucional), (Kwon, 1997, p. 168).

É nesse período que se começa a fazer maior uso do espaço e das efemeridades como linguagem a ser trabalhada poeticamente por artistas. *Land art*, *instalações*, *performances*, são exemplos de linguagens artísticas que tem a característica de apagamento do objeto artístico, que dá lugar a intervenções no espaço real. Pela própria natureza das intervenções, o registro fotográfico será o objeto que tornará tais intervenções eternizadas.

Temos duas linguagens visuais que trabalham juntas no sentido de tornar visíveis aos olhos do maior número de pessoas a linguagem criada pelo artista. A primeira é a própria intervenção em espaços reais que são transformados afim de se constituírem como linguagem poética visual. São essas as intervenções artísticas genuínas, originárias. E finalmente o registro fotográfico, que aparece como linguagem secundária, linguagem de registro dessas ações que são efêmeras e apenas a partir de seu registro fotográfico pode ultrapassar o caráter efêmero.

No entanto é necessário desvendar os registros fotográficos para além de uma descrição/registros das ações. Identificar sua natureza própria e outras informações que possam ser trazidas à tona, sobre a ação, sobre o período que ela foi realizada, sobre os espaços que sofrem as intervenções e também para elucidar as poéticas contemporâneas do espaço (defendidas aqui como arte visual) como multifacetada, conceitual, multidisciplinar, assim como os estudos da comunicação.

A diferença entre ação e registro nas palavras de um artista interventor:

“meus trabalhos, a ideia era e é da não permanência do objeto, mesmo que residualmente...criar alternativa relacionadas ao objeto enquanto produto-permanência final...o objeto enquanto afã comercial, ou seja: o mercado passou a determinar a produção ... curadoria/galerias/museus/leilões/ colecionadores passaram a determinar o processo criando assim um produto para o mercado, evidentemente com o aval do artista...os leilões refletem isso...ao nível dos milhões, a programação do museus, o museu indústria-banco faliu...o registro de meus trabalhos, continuam como sempre,

secundários, nada mais do que isso. ” (BARRIO Arquivo Contemporâneo, 2009, p. 257/258)

Além de afirmar a perenidade dos objetos criados, o artista Arthur Barrio (que terá os registros de uma de suas obras analisadas no capítulo seguinte) afirma que as fotografias são registros secundários de sua obra.

As leis do mercado frequentemente distanciam as pessoas de suas capacidades, padronizam seus desejos, ou toda a sua vida é doutrinada afim de estimular o consumo de produtos. A arte ou a cultura, mesmo que absorvidas pelo mercado, são os meios de comunicação que tratam de tais débitos trazidos pelo mercado e dos assuntos ligados a elevação do conhecimento humano.

O conceito de cultura cresceu como uma crítica à sociedade classe média, não como aliado seu. Cultura tinha a ver com valor em vez de preços, com moral, em vez de o material, com o elevado. Diz respeito ao cultivo de poderes humanos como fins em si mesmos, em vez de por algum ignóbil motivo utilitário. Tais poderes formavam uma totalidade harmônica; não era apenas um amontoado de ferramentas especializadas, e “cultura” significava essa esplêndida síntese...pelas décadas de 1960 e 1970, cultura também estava começando a significar filme, imagem, moda, estilo de vida, marketing, propaganda, mídia. Signos e espetáculos estavam se espalhando por toda a vida social. (Eagleton, 2005, p. 45).

Fica claro a diferença entre valor financeiro e o valor do conhecimento, a necessidade do valor de conhecimento humano é uma demanda da cultura do pós-guerra.

Hoje é preciso tomar consciência que os meios de comunicação traçam objetivos alinhados com o funcionamento da máquina capitalista, inibindo o questionamento da eficiência desse sistema, estimulando o consumo de produtos desnecessários a vida, promovendo o desconhecimento histórico dos fatos que nos trouxeram até aqui, entre outros, para que possamos ultrapassar tais limitações impostas, afim de alinhar o cotidiano com o desenvolvimento do conhecimento humano e suas capacidades, na busca pelo conhecimento capaz de transformar o indivíduo de um consumidor para um ser humano crítico, construir uma sociedade menos opressora, mais interessada nas capacidades intelectuais, esportivas, artísticas do indivíduo do que na capacidade de consumo. O consumo é o objetivo dos aparatos comunicacionais de massa, que nos cobrem com estímulos de toda a natureza. Levar o indivíduo a ultrapassar a visão

consumista e padronizada estabelecida hoje. Assim como define Santaella sobre a interpretação de fenômenos pela visão peirceana:

Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos. Desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Dar-lhes chance de se mostrarem. Deixá-los falar. Para Peirce, essa capacidade contemplativa corresponde a rara capacidade que tem o artista de ver as cores aparentes da natureza como elas realmente são, sem substituí-las por nenhuma interpretação. Nossas interpretações vêm sempre muito depressa, sem nos dar tempo para simplesmente nos abirmos com certa singeleza para o que se apresenta (Santaella, 2005, p. 29-30).

Se é o espaço social que sofre com as influências mercantis, padronizadas, nada melhor que atuar poeticamente, de forma transgressiva diante das limitações impostas, no próprio espaço social, transformando-o, intervindo de forma artística e política, assim como aponta Coelho (2016, p.40) “Debord argumentava a favor da indistinção arte/vida, e fazia parte de um movimento que procurava fundir revolução artística e revolução política”. Não seria exagero trazer a ação de Duchamp em “a fonte” como pioneira da revolução política e artística.

Apesar de Debord criticar a fusão entre cultura e capital em seu livro *Sociedade do espetáculo*, que cria esse fenômeno de espetacularização da vida, distanciando as relações reais e afetivas em prol da representação imagética dessas relações. É possível ultrapassar a crítica e nos atentar ao elogio sobre a poética como forma de transgressão dos males trazidos pelo capital. A cultura, a poética, a arte é um meio capaz de nos realinhar a nossas relações humanas reais, menos espetaculares.

2 – FOTOGRAFIAS DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS

Neste capítulo serão abordados estudos de casos escolhidos para análise: Uma seleção de ações que exploram a linguagem da poética das intervenções que se articulam no tempo e no espaço onde atuam, questionando os padrões sociais estabelecidos. A fotografia, por sua vez, é uma linguagem de registro que torna a ação, efêmera por natureza, acessível a nós, capaz de ser publicada e reproduzida em diversas mídias.

A escolha dessas obras carrega uma amostragem histórica, divididos em dois momentos, primeiro trabalhos de artistas no século e o segundo momento nas duas primeiras décadas dos anos 2000. Todas as obras carregam em sua discussão, ou na linguagem poética, uma ruptura com o padrão social estabelecido, atos poéticos políticos que demonstram o pensamento do artista para com o momento histórico e com os espaços de atuação em que intervém.

Uma breve biografia do autor da ação poética será apresentada assim como seu contexto sociocultural, a descrição da ação, a descrição da autoria do registro fotográfico e as circunstâncias de captação e uso dessas imagens, leituras interpretativas, teóricas, sobre a imagem fotográfica e suas tecnologias de produção e distribuição.

Relação entre imagem fotográfica escolhida para ilustrar determinado livro ou reportagem, a ligação entre a linguagem fotográfica e a linguagem da ação no espaço. A relação entre o universo das artes, as instituições, as tensões sociais trazidas pela obra e o efeito do registro para manutenção do debate.

2.1 - SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

New Look de Verão - Flávio de Carvalho

Fluminense nascido em Barra Mansa no ano de 1899, Flávio de Carvalho foi filho de família rica com negócios em fazendas e logo em seu primeiro ano de vida se muda com sua família para São Paulo.

Ainda na infância foi enviado para Europa para estudar em Paris e depois se muda para Inglaterra onde cursa engenharia na universidade de Durham e paralelamente inicia seus estudos em arte em um curso livre na escola King Edward the Seventh Scholl of Fine Arts. Em 1922, ano da lendária semana de arte paulista de 22, volta a morar no Brasil. Sua produção se mostra interdisciplinar, atua expressivamente como arquiteto de 1927 até 1968, além de ser engenheiro, cenógrafo, pintor, desenhista, intelectual (publica livros e artigos com foco na evolução mental do homem e da sociedade). Logo em seu retorno se aproxima da vanguarda artística paulista, organiza exposições e conferências, no entanto não compartilha da vertente nacionalista de seus companheiros e se engaja numa vertente pessoal em sua produção.

Carvalho era um intelectual radical, seu pensamento sofreu grande influência dos estudos do naturalista britânico nascido em 1809, Charles Darwin, do também britânico nascido em 1856 Sigmund Freud, médico neurologista e criador da psicanálise e do filósofo alemão nascido em 1844, Friedrich Nietzsche. Era ateu e anti-matrimônio, progressista com simpatia por movimentos de esquerda, mas se desencantou ao conhecer a URSS em 1934, não se inclinava a partidos políticos. Crítico do cristianismo, da propriedade privada. Defende que são indispensáveis as transformações para o progresso humano, como a realização de desejos suprimidos pela história (Freud). Em 1 de julho de 1930 publica no jornal paulista Diário da Noite o artigo “A cidade do homem nú”, uma espécie de manifesto que aponta diversas mudanças comportamentais no indivíduo e na sociedade afim de atingir uma evolução, desenvolver a vida pessoal e coletiva juntas, aspirando o desenvolvimento máximo humano.

O texto “A cidade do homem nú” aparece em partes a seguir, são citações em sequência que se reservam como espaço dedicado as palavras do autor:

Nos Dias de hoje a fadiga é manifesta, o homem máquina do classicismo, moldado pela repetição contínua nos feitos seculares do cristianismo, não mais pode aturar a monotonia dessa rotina. Ele permanecerá asfixiado na seleção lógica, pelo mais eficiente, pelo homem natural.

...

Perseguido pelos tabus da sociedade, ele limita seus desejos, aperta o seu cérebro, impedindo o raciocínio de funcionar, dando preferência à repetição por encontra-la feita; evitando a todo custo e a todo instante a mudança, transformação indispensável ao progresso. (A cidade do homem nú, Flávio de Carvalho *in* Octávio, 1983, p. 22)

Livre, ele se organizará automaticamente, porque não encontrará nenhum impedimento social que proíba organizar – e poderá progredir.

Presentemente, ele labora lutando contra as suas tendências sem um objetivo em vista, sem saber por que ele luta, nem aonde vai. É um mecanismo de repetição não produtivo, é um mecanismo nefasto que procura destruir o que há de mais grandioso; procura destruir o que há de mais grandioso; procura destruir a sua possibilidade de melhorar, de progredir.

O homem se destrói a si mesmo, sem saber por quê.

A visão de uma nova era se apresenta para a humanidade. Um novo momento atrai o homem: como progredir?

A sua índole repele o passado, porque no passado nada viu senão a repetição dos dogmas inconvenientes. Ele deseja saltar fora do círculo, abandonar o movimento recorrente e destruidor de sua alma, procurar o mecanismo de pensamento que não entrave o seu desejo de penetrar no desconhecido. (A cidade do homem nú, Flávio de Carvalho *in* Octávio, 1983, p. 23)

A sua fadiga será a mínima, o seu rendimento espantoso surpreenderá a ele próprio, ele encontrará na sua vida uma nova felicidade, a felicidade da eficiência: um novo orgulho, o de ter conquistado a sua alma, o orgulho da compreensão da sua existência e do desejo de mudar sempre. (A cidade do homem nú, Flávio de Carvalho *in* Octávio, 1983, p. 25)

As nossas cidades de hoje são verdadeiros pandemônios e vivem em constante desequilíbrio.

O homem de hoje gasta as suas energias inutilmente devido ao organismo doentio da cidade. A cidade cansa o homem, destruindo a sua energia vital.

O homem da cidade de hoje não aproveita a sua capacidade de produção, não pode aproveitar, porque o organismo burguês desorganizado tudo faz para aniquilar no

homem o gosto pela vida, o entusiasmo de produzir coisas, o desejo de mudar. (A cidade do homem nú, Flávio de Carvalho *in* Octávio, 1983, p. 26/27)

Em 1931 realiza uma *performance*² (vale ressaltar o pioneirismo na utilização dessa linguagem nessa data e a própria denominação do termo *performance*, que apenas na década de 60 foi absorvido pelos teóricos de arte contemporânea, Flávio utiliza o termo *experiência*) com o objetivo de estudar a psicologia das massas que chamou de “*experiência nº 2*”, consistiu em caminhar de boné e na direção oposta a uma procissão católica, onde quase foi linchado pelos membros da procissão e teve de ser escoltado por policiais que o levaram a delegacia para prestar esclarecimentos. No ano seguinte lança o livro “*Experiência nº 2*” dividido em dois capítulos, no primeiro deles relata todo o acontecimento e no segundo teoriza a respeito. Em 1947 produz a “*série trágica*” uma série de 9 desenhos de observação da agonia de sua mãe durante seu processo de morte. Série essa que é significativa em sua biografia.

Apesar de ser taxado como infantil ou lunático por alguns de seus contemporâneos, carregava os títulos de membro do Instituto Psicotécnico de Praga e membro da Academia de Ciências de Nova Iorque.

“Flávio de Carvalho aproxima as fronteiras da ciência e da arte e contribui para a compreensão do significado de nossa natureza e de nosso comportamento” (Octávio, 1983, p.14)

No ano de 1956 desenvolve o trabalho artístico que chama de “*Experiência nº3 – New Look de Verão*”, a ação da qual o registro fotográfico é objeto dessa pesquisa.

Carvalho desenvolve a *performance* depois de ter escrito uma série de artigos publicados no *Jornal Diário de São Paulo*, onde o autor analisava as implicações sociológicas da moda. Oscilações da moda em relação a história da humanidade. A tese central diz que mutações da moda têm origem nas camadas plebeias da sociedade, além de análises pelo viés da psicologia, etnografia e filosofia.

Desenvolve o projeto em desenho e com ajuda de costureiras realiza um traje que tem por objetivo favorecer a ventilação, segundo o autor uma espécie de traje executivo para as condições climáticas, econômicas e culturais do homem urbano dos

² No contexto da arte contemporânea, o termo *performance* designa obras cujo o suporte é o uso do corpo ao executar alguma ação, em relação ao figurino, movimentos e ao espaço onde acontece.

trópicos. Flávio defende que o traje executivo comum entre os homens urbanos de São Paulo, paletós, etc. são anti-higiênicos por guardar o suor no clima de temperatura elevada do Brasil.

Por se tratar de uma experiência, além de apresentar o que o autor considerava como traje adequado para homens que vivem em no ambiente climático e cultural de São Paulo nos anos 50, viver de acordo com o habitat, o clima tropical durante o verão, a performance de caminhar nas ruas com a vestimenta também tem o objetivo de lidar com o comportamento psicológico das massas.

O traje que consiste num blusão folgado de manga longa e uma saia, até pode ser confortável no que diz respeito a circulação de ventilação, mas sua estética está bem distante das vestimentas que os homens usavam naquela época, ou mesmo hoje em dia.

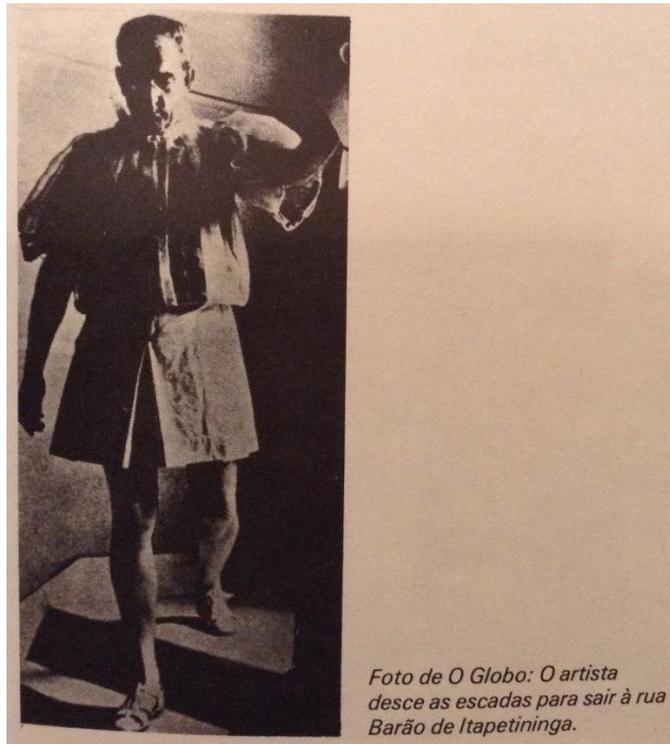
Trajado com seu invento, Flávio de Carvalho anda pela rua Barão de Itapetininga no centro de São Paulo cativando algumas dezenas de pessoas a segui-lo em sua experiência.

Nesta pesquisa são levadas em consideração as fotografias em que Flávio está trajado com seu New Look de Verão em quatro diferentes publicações. A revista semanal “O Cruzeiro” de 1956, o livro “Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo” de 1982, o livro “Exposição Flávio de Carvalho” de 1983 e finalmente o livro “Espaços da arte brasileira/Flávio de Carvalho” de 2000.

No livro “Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo”, de 1982 o Trabalho New Look de Verão é retratado com uma foto do autor da ação descendo uma escada interna, trajado com a vestimenta. Na legenda da imagem está a inscrição “Foto de O Globo: O artista desce as escadas para sair à rua Barão de Itapetininga.”

Dois fatos podem ser apontados na análise da legenda. A instituição Globo apresenta imagens de bastidores, anteriores a eventos ainda hoje, mantendo a tradição que conhecemos em suas reportagens. Em segundo lugar a autoria foi dada não a pessoa física que capturou a imagem, mas sim a instituição que detém, ou detinha na época da publicação do livro, o arquivo. Nessa época os créditos não eram consenso no universo editorial, no entanto as fotografias da revista O Cruzeiro que serão expostas ainda neste capítulo apresentam o crédito apontando a autoria das fotografias.

Figura 2 – Flávio de Carvalho segue para a realização da performance. Foto: autoria desconhecida.



Fonte: Livro - DAHER, Luiz Carlos, Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo. São Paulo, Projeto Editores, 1982. P. 89.

A fotografia acima é curiosa principalmente se a olharmos sem a informação de que se trata de momentos anteriores a uma ação artística. Um homem com roupas estranhas. A pouca arquitetura do espaço apresentada por apenas dois degraus nos leva a crer que se trata de uma construção de qualquer época, não nos permite afirmar de qual época é a construção, também os óculos que o personagem carrega em seu rosto demonstra a dúvida sobre a época do registro, além da arquitetura e dos óculos apenas os trajes podem ser alvo de uma análise, além disso não existem mais informações nessa foto de fundo neutro. Apenas o fato de ser um registro fotográfico pode nos trazer uma possível datação, um registro fotográfico em preto e branco que também não traz indícios de uma data precisa do registro. Essas vestimentas podem até indicar o figurino de alguma peça teatral ou uma festividade cultural, no entanto é apenas com a linguagem escrita, da legenda, o contexto editorial no qual se apresenta a fotografia, que podemos afirmar do que se trata a imagem, sem essas informações seria difícil decifrar a imagem de um homem trajado de óculos usando roupas estranhas descendo uma escada com características de construção de meados do século passado.

A fotografia em preto e branco apresenta um grande contraste, a luz vem de uma janela lateral que não aparece na imagem, certamente, inclusive com a indicação da legenda, se trata de um fotógrafo acostumado com o fotojornalismo, que usa um filme fotográfico versátil, preparado para diferentes condições de luz e que não está munido ou não se preparou para o uso de flash, no entanto a estética de luz lateral com grande contraste se mostra como suficiente para o registro do momento. Também indica que o fotógrafo pode ter dirigido a pose de Flávio, a posição de seu corpo e o posicionamento em relação à luz da janela e os degraus da escada, o posicionamento “bem enquadrado” da câmera é um indício da preparação prévia do fotógrafo.

Essa fotografia está nas primeiras páginas do livro em que apresenta Flávio não apenas como um artista plástico, mas como arquiteto, engenheiro, etc. É a primeira imagem da pessoa, um retrato de Carvalho, em que logo no início do livro se mostra em um momento isolado, prestes a fazer sua performance na rua, vestido com um traje nada comum.

Entre 14 de outubro e 16 de dezembro de 1983 aconteceu a 17ª Bienal de São Paulo com uma área reservada para alguns trabalhos artísticos de Flávio de Carvalho. Um livro com a produção apenas desse artista, assim como textos críticos sobre ele e suas obras também acompanha a publicação. Apenas uma imagem ilustra a performance do New Look de Verão.

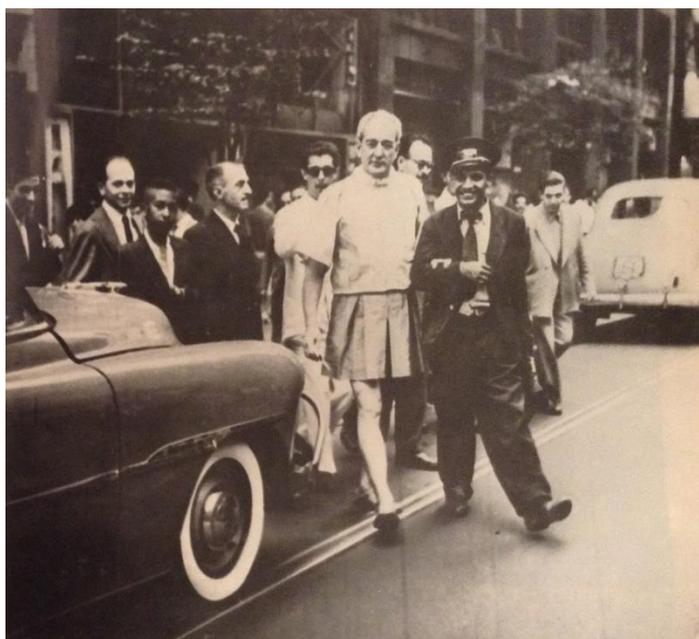
É exposta no livro uma fotografia de Flávio de braços dados com uma figura, um homem que pelo chapéu e vestimentas é adepto do vestuário despojado, atravessam a rua a frente de alguns seguidores. É claro que a figura que acompanha Flávio posa para a câmera fotográfica, demonstrando que o registro, apesar do evento estar pautado pelo projeto e execução da roupa e o passeio com ela, faz parte da elaboração da ação como um todo. Esse registro está claramente submetido as características da linguagem fotográfica. Vemos uma diferença fundamental na presença da câmera fotográfica interferindo no decorrer da ação quando o transeunte anda de braços dados com o autor e sorri para as lentes do fotógrafo, provavelmente o mesmo que fez a foto para “O Globo” citada acima. Também Flávio olha para a câmera neste fotograma, e por se tratar de um momento em que esses dois homens puxam uma fileira de outros homens, prestes a atravessar uma rua, levanta uma dúvida. De quem foi a decisão de atravessar a rua naquele instante? Pois o fotógrafo estava posicionado a alguns metros de distância,

teria o fotógrafo atravessado a rua naquele local e assim apontado o caminho para o desfile? Ou ainda teria o autor anônimo do registro seguido instruções de Flávio para atravessar a rua naquele exato local?

Apesar de não podermos hoje chegar as respostas dessas perguntas temos uma certeza ao olhar essa imagem, a presença do fotógrafo que registra essa ação é de fundamental importância e pode ditar o que acontece durante a ação, a direção, a pose, etc. Estamos diante de uma imagem em que o posicionamento do fotógrafo, da câmera que aponta para o centro da ação performática, indica uma espécie de ordem na posição do objeto retratado, o artista de braços dados com um transeunte, ambos olhando para a lente da câmera, seguidos por alguns outros homens ao atravessar a rua.

A legenda da imagem assim como está no livro diz: Experiência nº 3: lançamento do traje de verão nas ruas de São Paulo, em 1956.

Figura 3 – Flávio de Carvalho olha para câmera ao lado de um transeunte. Foto: autoria desconhecida.



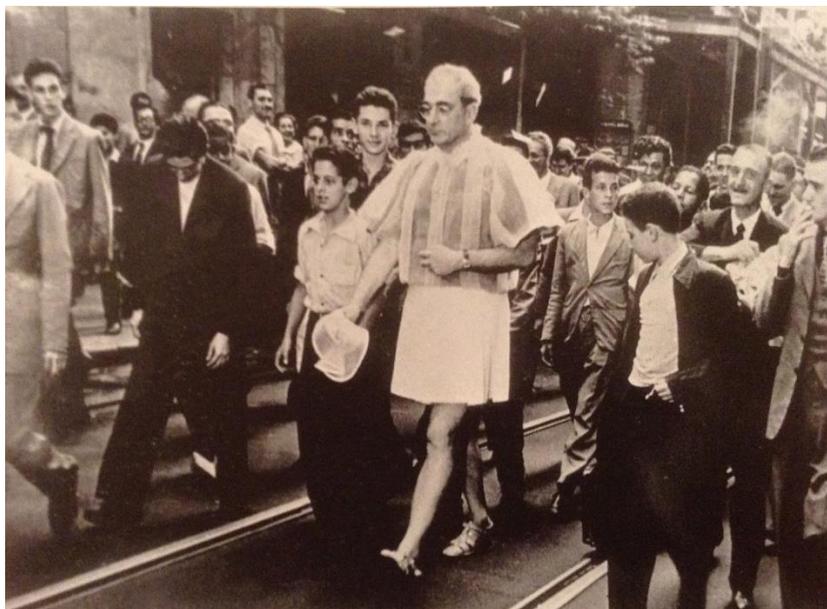
Fonte: Livro Exposição Flávio de Carvalho, 17ª Bienal de São Paulo.

Aparentemente, a alegria do homem que anda de braços dados com Flávio só é compartilhada com um homem que é o quarto atrás do performer, aparentemente os outros homens são amigos, ou conhecidos e não se mostram eufóricos com a performance, a frente desse um jovem está com uma camisa e paletó, no entanto a camisa está aberta até quase a altura do estômago, o que reforça o argumento de Flávio

de Carvalho. A fotografia também mostra o quanto é comum o uso de paletós por outros transeuntes, no cenário urbano com prédios e carros.

Também no livro “Espaços da arte brasileira/Flávio de Carvalho” publicado no ano 2000, a performance *New Look de Verão*, ou *Experiência nº 3*, é presente com apenas uma fotografia. Flávio anda trajado pelo meio da rua, aparentemente sobre a linha de bonde, onde não se costuma andar. O artista dispensa a calçada e arrasta sua espécie de procissão pelo meio da rua, essa fotografia já retrata uma quantidade maior de pessoas o acompanhando, senhores, jovens e crianças (todos trajados com os sufocantes paletós e gravatas) seguem e olham os detalhes da roupa de Flávio, que anda decidido no meio da linha de bonde, olhando para o chão. Além de algumas dezenas de pessoas que o seguem, na fotografia é possível ver ao fundo pessoas que andam ou estão paradas na calçada, algumas olhando curiosas ou com sorrisos, retratando o alvoroço que a performance fez por onde passava. É nesta imagem que se retrata, que é possível constatar o efeito de curiosidade levantado pelo homem trajado com vestimentas diferentes das culturalmente usadas naquele espaço, um maior número de pessoas e o trajeto feito no meio da rua, sobre a linha de bonde.

Figura 4 – Flávio de Carvalho durante a performance “New Look de Verão”, São Paulo, 1956,
Foto: autoria desconhecida.



Fonte: Livro – *Espaços da arte brasileira/Flávio de Carvalho*, Cosac & Naify Edições 2000, Luiz Camillo Osorio, p. 112

Como nas legendas anteriores, não existe menção ao autor das fotografias, assim segue: Flávio na rua com o traje New Look, São Paulo, 1956.

Também é difícil decifrar a imagem sem a ajuda das informações complementares. No entanto, alguém que não saiba da existência dessa performance e toma contato com a fotografia pode constatar que existe uma figura central, andando no meio da rua e arrastando um punhado de seguidores. Esse personagem central destoa em suas vestes do restante das dezenas de pessoas que aparecem com roupas padronizadas e olhando curiosas para esse personagem central. Apesar das dificuldades de interpretação da imagem sem informações complementares, essa é a imagem que mais se aproxima de um registro emblemático do que foi a “Experiência nº 3”.

Essa fotografia é emblemática em relação a totalidade da performance se comparada as duas fotos anteriores. Quando uma ação, intervenção artística no espaço é fotografada o resultado são muitas fotografias, a pesquisa sobre fotografias de ações efêmeras pode ser conduzida pela busca da imagem fotográfica que mais represente tal ação. Um olhar sobre a linguagem fotográfica que representa a ação efêmera real, que é o viés central da presente pesquisa.

A visão jornalística está presente nas imagens, diferente da imagem do mictório de Duchamp, as fotografias aqui apresentadas mostram a visão de um registro jornalístico, como a visão de uma pessoa presente durante a ação. É possível que Flávio, por sua inserção social, seu cargo de presidente do clube dos artistas, tenha convidado “O Globo” para registrar o evento e tenha se valido dos registros sem ter que contratar um fotógrafo próprio, aliando o registro e a divulgação da ação em uma só solicitação. Isso indica que além de articular a realização do traje, Flávio também organizou o registro da ação, convidando a instituição Globo para tal.

O desfile pela rua Barão de Itapetininga não foi a única ocasião em que Flávio se vestiu com o traje, assim como mostra a matéria da revista semanal a seguir.

A revista “O Cruzeiro” de 10 de novembro de 1956 traz a reportagem “São Paulo ficou espantado com as saias de Flávio” devidamente creditada, escrita por Neil Ferreira e com 8 fotos de Henri Ballot. As fotos retratam não o passeio pelo centro de São Paulo, mas os preparativos e o baile realizado no Clubinho dos Artistas ao qual Flávio presidiu. As fotos da matéria passam por um retrato do artista despojado sem olhar para câmera e sentado, no que seriam momentos anteriores ao baile, além de poses

com pinturas e outras pessoas, outros homens também aparecem trajados com a vestimenta, dançando em cenas do salão.

Novamente temos a visão do traje pela via do fotojornalismo, pelo convite feito a um veículo de comunicação a uma ocasião em que seria apresentada a sociedade o traje inventado por Flávio. Diferente da primeira ação, onde o passeio nas ruas com a vestimenta se apresenta como uma ação de intervenção performática no espaço social, na matéria da revista “O Cruzeiro” o evento se apresenta como uma ação entre amigos, um baile num clube de artistas em que não só o criador, mas outros membros usam o traje, uma celebração em grupo.

Figuras 5 – Reportagem sobre celebração do traje no clubinho dos artistas em São Paulo.



Fonte: Revista O Cruzeiro - novembro de 1956.

Figuras 6 – Reportagem sobre celebração do traje no clubinho dos artistas em São Paulo.



Fonte: Revista O Cruzeiro - novembro de 1956.

A estética das fotos em preto e branco se dá pela época da tomada dos registros, onde a fotografia em cores era pouco usada pelas mídias impressas, além dessa constante é possível afirmar que o Flávio de Carvalho faz uso dos meios de comunicação para registrarem o evento, assim como planejou as vestes e a performance, planejou a cobertura jornalística e fotográfica ao convidar uma instituição como O Globo para o registro da performance, deixa o registro da performance a cargo do meio comunicacional e não de um fotógrafo contratado pelo autor. Sendo assim o registro está completamente vinculado aos meios de comunicação, a visão do registro é de um terceiro, que carrega seu repertório estético na produção das imagens, por vezes dirigindo as ações do performer, que se submete a tal direção pelo interesse em obter os registros fotográficos a estética do fotógrafo.

Se apropria da linguagem fotográfica, das fotos realizadas a princípio para os veículos de comunicação relatarem um acontecimento artístico. Sua obra é o desenvolvimento de um traje, uma performance, o uso da imprensa para o registro. O conteúdo ao final, a mensagem, é essa experiência de colocar a sociedade frente ao antagonismo de usar vestes europeias no ambiente tropical, no clima quente de verão da cidade de São Paulo. Faz uso dos mecanismos comunicacionais para tanto, e se apropria da autoria das fotografias, como um braço de suas ações.

Aqui a ação nos é presente pelos relatos escritos, pelas fotografias de registro. Essas são as responsáveis por nos trazer as evidências visuais dos acontecimentos planejados e executados pelo artista, mas é apenas um braço da mensagem, da comunicação que é possível estabelecer com toda ação desenvolvida por Flávio de Carvalho.

A ação é efêmera, no entanto é acessível a espaços e tempos diferentes pelos registros fotográficos. Flávio quer a repercussão no momento da ação, mas também além ao articular os registros fotográficos, organizados pelo autor que conhece os circuitos das fotografias, jornais, livros. Sabendo os mecanismos desse circuito faz uso dele para promover seu trabalho e levar a discussão para além da efemeridade da ação.

Um pioneiro no que diz respeito a comunicação como poética do espaço social no Brasil, um articulador de linguagens, um performer que em sua criação e em sua ação no tempo e espaço social nos deixa a mensagem de como o corpo social se curva aos padrões e esquece do bem-estar e da adequação de suas regras ao espaço que nos cerca. A provocação ou até um pedido de reflexão sobre uma cultura do vestuário estabelecida na cidade de São Paulo, pouco adaptada ao ambiente climático da cidade.

Trouxas ensanguentadas - Artur Barrio

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, mais conhecido como Artur Barrio, nasceu na cidade do Porto em Portugal em 1945. Aos 10 anos se muda com sua família para o Rio de Janeiro, cidade onde começa a se dedicar a pintura a partir de 1965 e no ano de 1967 começa a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes – Enba, época em que desenvolve os “cadernos livre” onde anotações e registros diversos compõe os estudos de linguagem de Barrio, longe das linguagens tradicionais da arte.

Em 1969 inicia as chamadas situações, trabalhos desenvolvidos com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos, carne podre e ossos de animais,

com os quais eram realizados pacotes. São essas as primeiras experiências que deram origem as “Touças ensanguentadas”.

Em entrevista publicada no livro ARTUR BARRIO, 2002. o autor descreve que maio de 1969 participa do Salão Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com um saco de cimento velho, jornal, alumínio e espuma foi deixado em uma área interna da exposição. Artur defendia a não permanência do objeto artístico, sua perenidade como, entre outras discussões, a quebra do conceito de objeto permanente e acabado para a arte. Durante o período de exposição, nesses sacos foram agregados dejetos deixados pelos visitantes como lixo, dinheiro, inscrições como palavrões nos sacos, etc. Ao término da exposição todo esse material foi removido da parte interna do MAM-RJ e colocado pelo artista, sem aviso prévio a instituição no jardim externo do museu. Atitude que se chocou com as burocracias do regimento interno do museu ao não saber o que fazer com esses objetos, que no dia seguinte foi enviado ao depósito de lixo. Essa foi a primeira experiência formal do que viria a ser as Touças ensanguentadas.

A partir de então Barrio produz uma situação usando o trabalho descrito acima como inspiração, no entanto agora as touças eram feitas com a adição de sangue, carne, ossos de animais, espuma de borracha, tecidos, cordas, facas, sacos, etc. Na noite de 19 para 20 de abril de 1970, um rio e esgoto no Parque Municipal em Belo Horizonte receberam 14 dos objetos “Touças Ensanguentadas”. No dia seguinte, a presença dos objetos causou curiosidade em milhares de pessoas:

PARTICIPAÇÃO: do público em geral, aproximadamente 5.000 pessoas. Este trabalho (colocação das T.E. no local) teve início pela manhã, sendo que as cenas registradas comentam visualmente o que aconteceu a partir das 3 horas (15 hs), com a influência/participação popular e mais tarde com a intervenção em princípio da polícia e logo após do corpo de bombeiros – os registros foram feitos anonimamente, em meio à (da) massa popular, é claro. (BARRIO, 2002, p. 23)

A situação criada por Barrio tem por objetivo a intervenção em um espaço público que está fora do circuito de arte, no espaço público da cidade, ao invés de trabalhar com atores sociais como críticos, curadores, público do museu ou galeria,

Artur usa termos como parque, rio, esgoto, polícia, bombeiros, massa popular em seu texto.

A situação criada é efêmera, a colocação de sacos com dejetos orgânicos que foram deixados em local público levantam discussão sobre o período da ditadura militar, que recebeu diversas acusações de tortura e execução de pessoas.

Questões ligadas a esse trabalho foram debatidas em uma entrevista concedida por Barrio ao pesquisador por e-mail em 1 de julho de 2016³:

Apesar do trabalho "Troupas Ensanguentadas" ter sido realizado para uma exposição em museu, me parece que ganhou mais força quando se tornou uma intervenção no espaço público, você concorda? Por que?

R porque toda força estava contida em relação ao ápice/terminus dessa situação.

Troupas ensanguentadas não foram realizadas para uma exposição no MAM Rio de Janeiro já que com ou sem o Salão da Bússola as mesmas já haviam sido criadas; acontece que a oportunidade "oferte" de as inscrever no Salão permitiu e acelerou o processo por as mesmas terem sido aceites pelo júri do Salão. A Situação ORRHHHHHHHHH (1969) desenvolve-se/projeta-se para a parte externa do MAM onde efemeriza-se daí os Registros.

Os componentes humanos do espaço público condicionados a outros códigos relacionaram-se com os materiais utilizados nas troupas assim como à forma/significado das mesmas fazendo surgir a partir daí o condicionamento perceptivo [quanto às mesmas] aos códigos dessa "realidade" através do espanto enquanto que certeza ! pPor parte desses mesmos componentes humanos

..... porque toda força estava contida em relação ao ápice/terminus dessa situação.

Barrio defende que a força da ação está nos momentos de duração da situação, o ápice, a força da ação está diretamente ligada ao espaço real, aos momentos onde acontecem as relações sociais advindas do resultado das troupas ensanguentadas. Também afirma que as pessoas se relacionavam com os materiais utilizados como

³ As perguntas foram respondidas desta forma pelo artista. Seu texto foi respeitado na íntegra.

códigos condicionados, possivelmente se refere ao momento da ditadura militar e ao possível descarte de corpos pela repressão.

De que forma os diversos tipos de transeuntes ou autoridades que se envolveram com o trabalho se comportaram durante a sua observação anônima dos fatos?

R.....Os componentes humanos do espaço público condicionados a outros códigos relacionaram-se com os materiais utilizados nas trouxas assim como a forma/significado das mesmas fazendo surgir a partir daí o condicionamento perceptivo [dos mesmos componentes humanos] aos códigos dessa "realidade" através do espanto enquanto que certeza temporária.

Parece que o período da ditadura e sua repressão são os espaços onde o artista atua e onde justifica o uso dos materiais e a recepção dos transeuntes.

O trabalho aconteceu como uma espécie de happening (performance onde o resultado não está planejado, aberta a improvisos e ações externos do público), onde as trouxas modificaram o cotidiano dos espaços em certo período de acontecimentos. No entanto, a posteriori, conhecemos o trabalho através de documentação em fotografias e vídeo. Como você acredita que a linguagem de documentação nos ajuda a entender o que foi a experiência real, física de acompanhar o evento?

R não usei vídeo e sim Filme / PB / 16mm [Registros] ... diapositivos a cores e PB.

Não me preocupo quanto a que haja qualquer compreensão por parte de terceiros já que nada mais são do que Registros

Toda e qualquer situação, ao ser registrada, encerra o conteúdo de um momento, portanto, o registro não está condicionado a qualidades técnicas, assim como também não apenas o conteúdo, mas sim também a todo o comportamento psicológico do operador, no caso, fotógrafo...realmente fica aquém da coisa em si, ou seja, o registro com todos os seus aspectos de precariedade visual ou não, pois já que o material empregado em meus trabalhos é precário, não vejo por que o registro tenha de estar ligado a aspectos técnicos perfeitos...quando da mostra Information, no MAM de New York, 1970, participei inclusive com 2 filmes de 16mm (fotografia de César Carneiro),

que englobam justamente a precariedade técnica riquíssima pelos dados de informação que transmitem ao espectador em função de todo um envolvimento, desde aspectos meio ambiente, emocionais, etc...acompanhando uma carta em que é explicado em todos os aspectos a quebra de um ritual técnico, no caso o cinema, em favor de um trabalho etc., prevalecendo não só as imagens a serem registradas, assim como a psicologia do momento.

Onde as especificidades da linguagem de documentação ajudam, falham e introduzem novas perspectivas ao trabalho?

R. não penso-a enquanto que linguagem e sim como algo secundário em relação ao momento anterior a esse Registro utilizando-o a este como divulgação desse [ou daquele] momento.

Os objetos como as trouxas e as fotografias que registram a ação são menos importantes para o autor que a situação, o acontecimento. A situação de intervenção no meio social é o trabalho principal de Barrio.

Como você entende a autoria das trouxas, das fotos, numa perspectiva de arte conceitual?

R. não gosto de arte conceitual .

Barrio não trata as trouxas ensanguentadas com rigor técnico em sua produção e o registro fotográfico é tratado da mesma forma. A autoria dos registros é de outra pessoa, aparentemente o fotógrafo não recebe alguma instrução de como deve proceder com os registros, mas a precariedade do registro e os efeitos emocionais que os espectadores adquiriram ao se deparar com a situação são importantes para Barrio. De forma implícita, afirma que nenhum dos objetos (trouxas ou as fotografias) tem mais importância que o efeito da ação no corpo social no momento de sua atuação.

Em sua situação descrita aqui, o trabalho trouxas ensanguentadas, os objetos deixados em Belo Horizonte, se consolidam conceitualmente, ao passo em que o condicionamento dos transeuntes aos materiais usados devido ao momento político se dá por conceito.

Em 2002 foi publicado o livro “Arthur Barrio”, organizado por Ligia Canongia e publicado pela Modo Edições, que traz um panorama da trajetória artística do autor. O trabalho trouxas ensanguentadas faz parte da edição.

As fotografias das T.E. depositadas e dos transeuntes observando a situação são de César Carneiro, fotógrafo de quem não se achou nenhuma informação além dos créditos das imagens e da entrevista de Barrio.

Figuras 7 – Imagens das “Touças Ensanguentadas” em Belo Horizonte. Fotos: César Carneiro.



Fonte: Livro – Artur Barrio, organização Ligia Canongia, Modo Edições. P. 22, 23, 26 e 27.

Nas fotografias, ora em preto e branco ora em cores, mostram detalhes das trouxas, o carro de transporte, alguns lugares públicos onde elas foram despejadas e a reação de alguns transeuntes ao observar os objetos que deixam dúvidas sobre seu conteúdo. O diálogo que a ação traça com o momento político é grande. A ação traz grande interesse em trabalhar com a relação de violência exercida pelos agentes públicos como policiais, agentes do exército, no entanto nenhuma das fotografias publicadas no livro traz a imagem desses agentes em confronto com as situações propostas por Arthur Barrio.

Na presente pesquisa levo em consideração as fotografias das situações das trouxas publicadas nesse livro em confronto com uma fotografia diferente, publicada em dois sites na internet.

Figura 8 – Cena das trouxas em margem de rio em Belo Horizonte. 1969. Foto: César Carneiro.



Trouxas Ensanguentadas - Arthur Barrio - 1969 - foto: Cesar Carneiro

Fonte: internet - www.esquerdadiario.com.br – pesquisa no dia 18/05/2017

Em uma pesquisa no site de busca *Google Images* em 18 de maio de 2017, a fotografia acima foi encontrada publicada apenas no site brasileiro www.esquerdadiario.com.br na matéria “As ‘trouxas ensanguentadas’ de Artur Barrio Breve apresentação da obra/proposta/situação ‘Touxas Ensanguentadas’ do artista

plástico luso-brasileiro Artur Barrio.” escrita por Fábio Nunes e publicada em 21 de novembro de 2016 e no site português www.publico.pt na matéria “Artur Barrio: ‘Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte’ Ao novo Prémio EDP causa uma certa repulsa a fetichização da obra de arte. Com uma obra que desafia os espaços de exposição, o luso-brasileiro vai ter duas retrospectivas em Madrid e em Lisboa nos próximos dois anos.” escrita por Isabel Salemo e publicada em 12 de fevereiro de 2017.

O fato que torna essa fotografia diferente de todas as publicadas no livro “Artur Barrio” reproduzidas anteriormente é a presença do homem de terno e gravata ao centro da imagem, de braços na cintura e olhando para uma das trouxas. De forma aparente, suspeita-se que se trata de um investigador de polícia ou algo semelhante, os trajes executivos na beira do rio, a postura do corpo nos sugerem tal afirmação.

Levando em consideração essa afirmação, podemos considerar esse registro fotográfico contendo signos visuais fotográficos dos quais são os tratados como primeiros na situação de Barrio, a mensagem sugestão sobre a violência provocada pelo estado na época.

A entrevista transcrita mostra que Barrio fala implicitamente da situação de condicionamento social frente a violência do estado ditatorial, como sendo a base conceitual do trabalho. Sendo assim as fotografias publicadas no livro “Artur Barrio” são documentais, do processo de construção e andamento das situações. Já a fotografia encontrada apenas na internet é simbólica, traz informações para além da documentação básica e pode nos sugerir uma representação mais ampla do significado (aberto, como qualquer obra de arte) das intenções do artista ao produzir as situações, como diz Kossoy:

Vimos que o fotógrafo constrói o signo, a representação. Nessa construção uma nova realidade é criada. Longe de lançarmos dúvidas quanto à existência/ocorrência do assunto representado, ou mesmo de sua respectiva aparência, devemos considerar que, do objeto à sua representação, existe sempre uma transposição de dimensões *e de realidades*. O assunto uma vez representado na imagem *é um novo real*: interpretado e idealizado, em outras palavras, *ideologizado*. É óbvio que estamos diante de uma nova realidade, a da imagem fotográfica, que a muito chamei de *segunda realidade*.

Esta diz respeito à realidade fragmentária do *assunto*, ao mesmo tempo em que é a realidade da representação enquanto tal. É este elo material de ligação ao passado que tomamos como referência, como documento de um dado tema na dimensão da vida, isto é, em sua *primeira realidade*. É justamente a realidade da representação (veículo da memória) que será apreciada, guardada ou destruída fisicamente, interpretada enfim. A *primeira realidade*, a do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal, vê-se

assim, “substituída” tornada signo expressivo, “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva”. (Kossoy, 2009, p.43)

A documentação das situações é o objetivo do registro fotográfico, no entanto a possibilidade de criação de significados a partir da imagem fotográfica é ignorada no livro “Artur Barrio” dado a potência de significados contida na imagem publicada na internet. A essa imagem defendo a hibridização de linguagens quando as intenções da ação efêmera e do registro fotográfico se aproximam. Guardando o espaço de interpretações subjetivas para defender a fotografia da internet como mais emblemática de forma significativa as imagens publicadas no livro.

A recepção da imagem subentende os mecanismos internos do *processo de construção da interpretação*, processo esse que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos.

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias *imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos. Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos, etc. Tais filtros, *todos nós os temos*, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade.

Sabemos que muito do que rege o comportamento de cada um diante das imagens – em termos de percepção, emoção, rejeição etc., quanto a um ou outro tema (povo, raça, país...) – está definitivamente vinculado ao seu repertório cultural particular. Dependendo, porém, dos estímulos que determinadas imagens fotográficas causam em nosso espírito nos veremos, quase sem perceber, interagindo com elas num processo de recriação de situações conhecidas ou jamais vivenciadas. (Kossoy, 2009, p.44)

Apesar das evidências palpáveis, das imagens registradas por processo técnico que nos permitem visualizar a imagem de uma cena que realmente aconteceu na realidade, a análise de uma fotografia se abre ao pensamento ideológico, lúdico, implícito e cultural do analista.

O que se leva em consideração no embate das imagens publicadas no livro e da imagem publicada na internet são de natureza da linguagem fotográfica enquanto potência documental e expressiva, como descrito na citação de André Rouillé no início dessa pesquisa. A potência de significado ampliado pelos elementos contidos na imagem publicada na internet, frente as imagens documentais publicadas no livro, são levantadas como relevantes em fotografias de ações efêmeras poéticas, bem em como fotografias de outras naturezas.

Barrio leva a questão da efemeridade do objeto a sério, com exemplo da exposição no MAM onde descarta os objetos no pátio externo da instituição, também em sua entrevista onde deixa bem claro essa opção.

Apesar de tratar no texto a questão da ditadura de maneira indireta, esse parece ser o motivador de sua proposta, que pode ser considerada como uma obra de arte denúncia, onde o tema da violência do estado ditatorial é o tema principal da ação.

Inserções em circuitos ideológicos - Cildo Meireles

Cildo Meireles nasceu em 1948 na cidade do Rio de Janeiro, morou parte da infância e adolescência em Brasília, volta ao Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes e Escola do Museu de Arte Moderna, é onde vive e trabalha atualmente. Mesmo no início de sua produção artística, quando se alinhou com artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, rejeita a natureza passiva da arte exibida em museus e galerias, defendendo e criando um tipo de arte conceitual interativa que se insere as condições culturais brasileiras.

Seus trabalhos com mensagens subversivas o forçaram a se mudar do Brasil no período da ditadura militar, viveu em Nova Iorque entre 1971 e 1973 quando volta ao Brasil e passa a desenvolver trabalhos de instalação de grandes dimensões, esculturas e desenhos. Seus trabalhos são expostos em museus e galerias nos Estados Unidos e Europa, demonstrando seu reconhecimento pelo circuito internacional de arte a partir dos anos 80.

Em 1970, nota-se o ano anterior em que foi forçado a sair do Brasil, Cildo começa a produzir trabalhos que denominou “Inserções em circuitos ideológicos” que a princípio foi composto por dois projetos, o “Projeto Coca-Cola” e o “Projeto Cédula” e segundo o próprio autor se constituem a partir de:

- 1) Existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos).
- 2) Esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação.
- 3) E isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem.

Interferir mensagens num processo de comunicação comercial existente, como ele mesmo define:

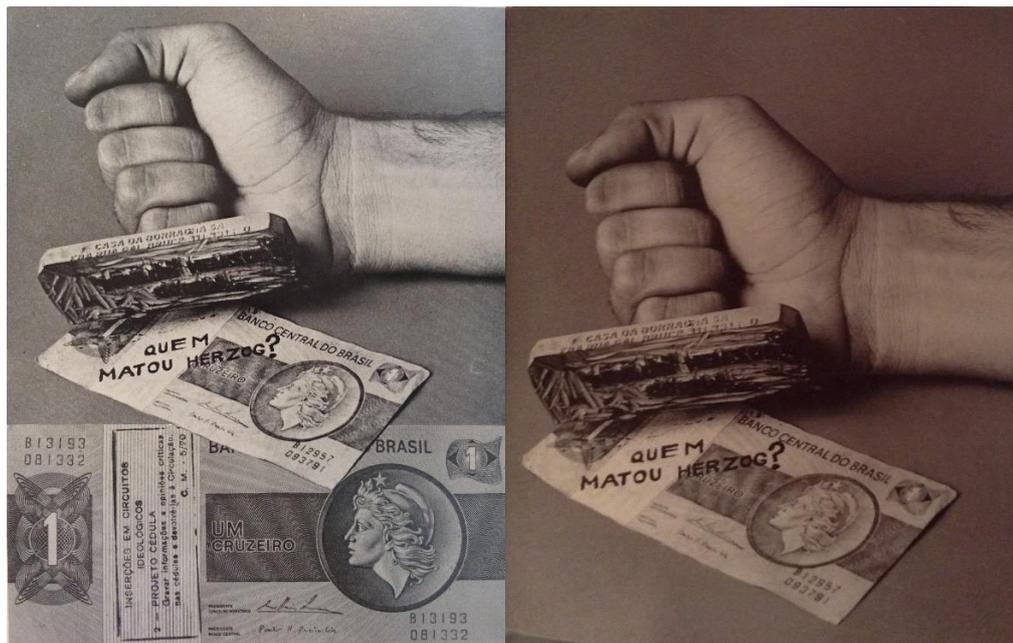
“Na verdade, as ‘inserções em circuitos ideológicos’ nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de media que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a ‘inserção’ é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.” (MEIRELES, C. 1981 p. 24)

O projeto Coca-Cola consiste em inscrever a mensagem “Yankees Go Home” em garrafas de Coca-Cola retornáveis. A inscrição era feita com uma tinta que se mostrava invisível quando a garrafa estava vazia, facilitando a sutileza da mensagem no ato de devolução da garrafa ao mercado, por ser retornável, quando a garrafa era preenchida com o líquido preto a mensagem se tornava visível.

No entanto é no registro fotográfico do “Projeto Cédula” que a pesquisa se atenta. Esse trabalho consiste na produção de um carimbo com a mensagem “Quem matou Herzog?” usado para marcar cédulas de dinheiro comuns que circulavam no mercado brasileiro na época. As cédulas eram carimbadas e devolvidas ao mercado com a mensagem.

Os registros fotográficos que existem das Inserções em circuitos ideológicos – projeto cédula são os seguintes:

Figuras 9 – Inserções em circuitos ideológicos, 1970, projeto cédula. Fotos: Pedro Oswaldo Cruz.

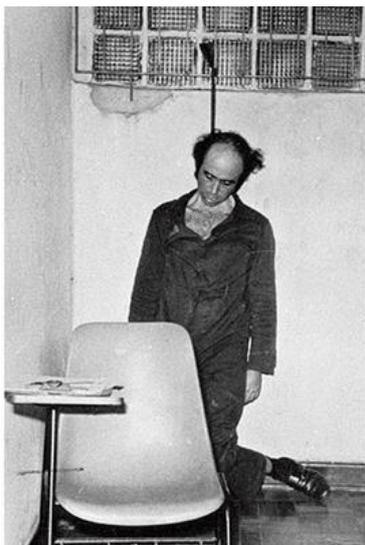


Fonte: livros – MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles, Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. P. 27 e Cildo Meireles, Londres, Phaidon Press Limited, 1999, p.51.

A mensagem diz respeito a morte de Vladimir Herzog, jornalista nascido em 1937 na Iugoslávia e morto em 1975 em São Paulo. Formou-se em filosofia pela Universidade de São Paulo, onde também lecionou. Em 1970 assumiu o cargo de direção do departamento de telejornalismo da TV Cultura de São Paulo, também foi membro do Partido Comunista Brasileiro e atuou em movimentos de resistência contra a ditadura militar. Foi preso pela ditadura militar e morreu na prisão. Sua morte foi registrada como suicídio e para provar a causa da morte foi apresentada uma fotografia do jornalista enforcado.

Entre a bibliografia pesquisada e os fatos históricos existe um desencontro, a morte de Herzog aconteceu em 1975 e nos livros onde as fotos do projeto cédula foram publicados a data 1970 aparece como data de elaboração da obra.

Figura 10 - Corpo do jornalista Vladimir Herzog, 1975. Foto: Reprodução / Instituto VladimirHerzog



Fonte: Internet - https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Herzog - 17/05/2017.

A tese de suicídio é contestada pela natureza da cena fotografada, pois os pés de Herzog tocam o chão e pela fama de torturar e matar seus opositores que tinha o governo ditatorial. Cildo sugere contestar a tese de suicídio de Herzog com o “Projeto Cédula”.

Em 1970 Cildo apresenta o projeto Coca-Cola, que é o primeiro trabalho denominado Inserções em Circuitos Ideológicos, já o projeto Cédula deve ter acontecido em 1975 ou posteriormente, mas sua data é apresentada com 1970 nos livros, talvez em concordância com o primeiro trabalho Inserções, o projeto Coca-Cola.

Outra diferença entre esse trabalho em relação aos outros quatro é o lugar da obra. Todas as outras obras acontecem em um local específico, uma rua, rio, túnel, etc. Já o trabalho de Cildo intervém em um espaço ideológico, onde se circula um objeto que é a cédula de dinheiro, o objeto é modificado e não o espaço de circulação, esse recebe o objeto modificado com a mensagem do artista. Portanto a obra não acontece num espaço definido, mas no espaço de circulação ideológica financeira.

Apesar de ser um trabalho que consiste em carimbar uma mensagem em cédulas e devolver ao mercado, a imagem que se tem do trabalho não é da cédula em circulação, do ato de colocá-las em circulação, da reação das pessoas ao usar as cédulas e perceber a mensagem inscrita, mas sim uma representação em linguagem fotográfica publicitária do ato de marcar as cédulas com o carimbo. Inclusive é possível afirmar que a fotografia

não se trata de um registro da cena onde o processo de marcação das mensagens acontece, mas sim uma encenação para o registro fotográfico.

“Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (Benjamin, 2012 p. 167)

Segundo Benjamin, na citação acima, em uma fotografia de obra de arte, a obra pode ser considerada ausente, pois essa depende de um aqui e agora para considerar sua existência. A ausência é indicada pela reprodução fotográfica, que mesmo ao representar uma obra de arte, por ser um registro também indica sua ausência.

Nos registros fotográficos do projeto cédula, podemos considerar uma ausência dupla da obra, pois o registro não se trata da cédula marcada com a mensagem inserida no circuito ideológico, o mercado, onde a obra realmente acontece, mas sim da representação do ato de carimbar a cédula, apenas uma parte do processo dentro da totalidade da obra, que se totaliza no momento em que a cédula é colocada de volta a circulação.

Enquanto Benjamin defende a ausência de uma obra de arte em sua reprodução fotográfica mais perfeita, aqui temos um registro fotográfico conceitual e não direto da cédula inserida no circuito ideológico, a ausência da obra de arte pode ser considerada dupla, em primeiro lugar por se tratar de um registro fotográfico e em segundo lugar por se tratar de uma representação da ação de carimbar a cédula e não da cédula em circulação no mercado, que é onde a obra acontece em sua totalidade.

Diferente das outras obras analisadas nesta pesquisa, a fotografia do “Projeto Cédula” não apresenta a característica estéticas documentais do registro da intervenção acontecendo como performance, no meio social. Ao observar a fotografia realizada pelo fotógrafo Pedro Oswaldo Cruz, vemos o uso da estética publicitária, que tenta nos vender uma imagem idealizada do que foi a intervenção “inserção em circuitos ideológicos – projeto cédula”. Além de não ser o registro da ação acontecendo no meio social e sim a preparação da cédula para posteriormente colocá-la em circulação.

Sendo assim, no registro fotográfico da obra descrita, temos a criação de uma nova imagem a partir do conceito do processo da obra. A linguagem fotográfica em uma

vertente publicitária é processo de criação, resulta numa imagem conceitual que lembra, de longe, a ação de inserção criada por Cildo. Não é o registro da ação de colocar a cédula em circulação e sim a fotografia como imagem idealizada e não documental, do que foi o processo de criação de carimbar as cédulas com a mensagem.

Dos cinco trabalhos de arte efêmera apresentados nessa pesquisa quatro deles tem no fotojornalismo a linguagem usada, dos cinco apenas o trabalho de Cildo Meireles apresenta uma linguagem fotográfica diferente, uma imagem publicitária, caracterizada pela representação de uma imagem ideológica, que não condiz com a realidade da construção do trabalho, mas sim uma representação idealizada de tal.

Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário disso. Tal qual existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto “Inserções em circuitos ideológicos” opunham justamente a arte à indústria. (MEIRELES, 1981 – p. 22)

As “inserções” só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. (MEIRELES, 1981 – p. 22)

Cildo defende que outras pessoas façam uso das estratégias do projeto cédula para veicularem suas próprias demandas, isso vai de encontro com a linguagem publicitária usada na fotografia, que visa incentivar a ação exposta na imagem fotográfica.

Pedro Oswaldo Cruz, o autor da imagem fotográfica, nasceu em 1940, temos poucas informações sobre o fotógrafo. Sabe-se que foi autor de cinco livros de fotografias, Cruz, O. (1986) *Fazendas Rio de Janeiro*, RJ: Nova Fronteira; Cruz, O. (1987) *Fazendas – Solares da região cafeeira do Brasil imperial*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira; Cruz, O. (1992) *A floresta da Tijuca e a cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira; Cruz, O. (2008) *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks; Cruz, O. (2005) *Tiradentes: retrato de uma cidade / Portrait of a town* Rio de Janeiro, RJ: Bem-Te-Vi, todos os livros tratam de fotografias de

paisagem e arquitetônicas, documentais com tendo lugares e cidades como objeto. Outro assunto fotografado por Pedro Oswaldo Cruz são reproduções de pinturas dos artistas Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery e Alberto da Veiga Guignard.

Os livros com fotografias de Cruz demonstram sua expertise com fotografias de lugares, as reproduções de pinturas indicam sua proximidade com o universo das artes plásticas, o que pode justificar sua autoria na fotografia que representa a obra de Cildo Meireles, no entanto a linguagem publicitária dessa fotografia é a única encontrada com autoria de Cruz.

As duas fotografias foram retiradas de livros que tratam exclusivamente da produção artística de Cildo Meireles, a fotografia da esquerda foi retirada do livro Cildo Meireles, textos de Ronaldo Brito e Eudoro Augusto Macieira de Sousa publicado em 1981 pela FUNARTE no Rio de Janeiro, a segunda do livro Cildo Meireles, 1999 publicado originalmente em Londres pela Phaidon Press Limited e no Brasil pela editora Cosac & Naify, ambas são o mesmo registro fotográfico, no entanto a fotografia do livro editado pela FUNARTE traz uma montagem onde a imagem da nota de frente com um impresso é colocada junto a fotografia original, nesse impresso colado na nota está a inscrição “INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS – PROJETO CÉDULA Gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação. C. M. 5/70”.

2.2 - INÍCIO DO SÉCULO XXI

Ossário - Alexandre Órion

O artista plástico Alexandre Órion nasceu em São Paulo no ano de 1978, desenha e pinta desde criança. Alguns anos mais tarde passou a pintar muros nas ruas, passou a realizar graffiti e assim uniu sua produção artística visual ao ambiente urbano, as ruas logo na juventude.

Continua suas atividades em produção visual ao se transformar em tatuador e ilustrador, trabalhou também como diretor de arte de revistas, mas em 2002 largou o mercado editorial para se dedicar exclusivamente à sua produção poética visual com o projeto Metabiótica, 20 fotografias de pinturas nas ruas interagindo com os transeuntes. Esse trabalho rendeu prêmios e exposições em diversos países, além de ter se tornado um livro.

Figura 11 – Projeto Metabiótica, 2002, Foto: Alexandre Órion.



Fonte: internet - <http://www.alexandreorion.com/> - 17/05/2017

O trabalho Metabiótica de Órion pode ser definido como fotografia de poéticas efêmeras do espaço, no entanto o trabalho só se concretiza com o registro fotográfico, é

feito em função dele, esse recebe um tratamento estético elaborado, trazendo a atenção para si mais que para a primeira realidade, a ação real que foi registrada, diferente das ações cujas fotografias são objeto de estudo nessa pesquisa, onde o registro acontece e tem sua importância, mas a ação no espaço real é encarado como trabalho primordial.

Após se graduar em artes visuais no ano de 2004 e participar de exposições na França em 2005, realiza em 2006 a intervenção “Ossário” nas paredes laterais do túnel Max Feffer, sob a Avenida Faria Lima em São Paulo. Ao descobrir que as estruturas de metal que formam as paredes laterais do túnel eram amarelas e não pretas, assim pareciam pela poluição emitida pelos carros, Órion decide fazer um “graffiti as avessas” ao desenhar imagens nessas paredes sem adicionar tinta, mas ao limpar a sujeira com um pano úmido e assim construir áreas claras sobre a escuridão dos registros de poluição impregnados na estrutura metálica.

Foi defendido no início dessa pesquisa que a denominação obra de arte efêmera comporta performance, intervenção urbana, entre outras linguagens artísticas. Efêmero não diz respeito a uma linguagem artística específica, mas ao antagonismo com relação aos registros fotográficos que os eterniza, que é a linha de pesquisa. O trabalho Ossário pode ser considerado um *Site Specific*, linguagem artística onde o conteúdo da mensagem se relaciona especificamente com o local onde ela se realiza. O contexto do espaço do túnel sujo é o que condiciona a realização da intervenção e a ela dá sentido.

A ação foi completamente planejada, conta com registro em foto e vídeo, e com a presença de produtores artísticos que já esperavam a chegada da polícia que a princípio achou que alguma tinta estava sendo adicionada a estrutura. Órion inicia seu trabalho em frente a uma câmera de monitoramento do túnel, esperando ser visto por agentes que avisariam a polícia sobre o provável ato de vandalismo. Apesar do artista não danificar o ambiente público, sua ação foi recebida como tal e a falta de tato, de como saber lidar com a situação por parte dos agentes públicos, policiais, com a situação é evidente, perceptíveis pelos registros fotográficos e de vídeo.

A repercussão da ação é implícita, diferente do caso da obra de Flávio de Carvalho que busca os meios de comunicação como jornais e revistas, Alexandre Órion atinge as pessoas que por ali passam e o circuito de comunicação artístico somente, já que os registros da ação assim como uma simulação do desenho feito num metal sujo de grafite, foram expostos no Centro Cultural Banco do Brasil. O autor usa a instituição

artística de um banco público como local de apresentação da ação que critica a administração pública.

O vídeo evidencia a confusão e a falta de ação dos policiais quando perceberam que tal ação não se tratava de vandalismo. Aparentemente houve algum tipo de negociação dos produtores culturais, que acompanhavam o artista, com o poder público, pois Órion pode ficar por 17 dias consecutivos realizando os desenhos dos crânios em toda extensão de 300 metros do túnel. Apesar disso é perceptível o desconforto dos agentes públicos desprovidos do poder de proibição da ação do artista.

Figura 12 – Projeto Ossário, 2006, Foto: Daniel Kfourri.



Ossario - Alexandre Orion - 2006 - foto: Daniel Kfourri

Fonte: internet - <http://www.alexandreorion.com/> - 17/05/2017.

Nessa Imagem aparece ao mesmo tempo os desenhos que Alexandre constrói, a luminosidade amarelada e avermelhada, bem como o asfalto são os signos do ambiente do túnel, o próprio artista aparece cercado de três agentes públicos que pela posição das mãos de todos, sugere uma conversa acalorada onde os quatro personagens falam ao mesmo tempo. Uma imagem signo que pode resumir toda ação do artista e a recepção por parte das instituições governamentais.

A imagem acima é uma das 27 fotografias que documentam a ação publicadas no site de Alexandre Órion. Na página principal do site, onde existe o link para diversas obras do artista, essa imagem é a que ilustra o link da obra Ossário. Talvez pelos mesmos argumentos usados para diferenciar o registro fotográfico da ação de Artur Barrio publicado nos sites da internet e ausente no livro do artista, um simbolismo na linguagem fotográfica próximo das intenções da ação.

Como já discutido nessa pesquisa, uma imagem fotográfica pode, pelos seus múltiplos signos visuais, resumir informações implícitas, nesse caso a face visível da imagem é confusa, não traz todas as informações que o registro em vídeo ou um texto explicativo pode trazer. A informação de que as imagens de caveira são feitas com a limpeza de um local sujo pela poluição é de extrema importância para concluirmos o entendimento da ação e a astúcia do artista em elaborar os elementos constitutivos da obra. No entanto, ao compararmos a fotografia acima com as outras 26 publicadas no site de Alexandre Órion, poderemos concluir que a função documental presente na maior parte dos registros fotográficos é extrapolado pela imagem acima, que expressa um resumo geral da ação pelos seus elementos visuais.

Diz Ítalo Calvino sobre seu processo de criação de signos na linguagem escrita literária:

Quando comecei a escrever histórias fantásticas, ainda não me colocava problemas teóricos; a única coisa de que estava seguro era na origem de cada um de meus contos havia uma imagem visual. Por exemplo, uma dessas imagens era a de um homem cortado em duas metades que continuavam a viver independentemente; outro exemplo poderia ser a do rapaz que trepa numa árvore e depois vai passando de uma a outra sem nunca mais tocar os pés no chão; outra ainda, uma armadura vazia que se movimenta e fala como se alguém estivesse dentro dela.

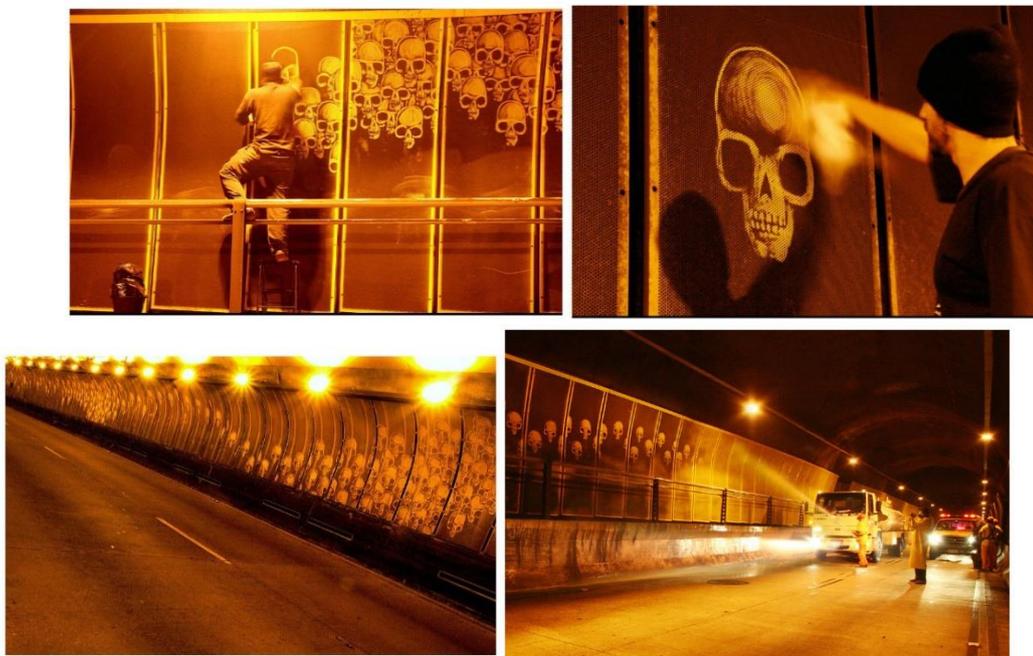
A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potências implícitas, o conto que trazem dentro de si. (Calvino, 1990, p. 104)

Calvino é um autor que defende a volátil fronteira entre a ciência racional e imaginativa, nesse trecho o autor discorre sobre como o significado das imagens são trabalhadas de forma ficcional em seus contos fantásticos.

O processo de construção de uma imagem fotográfica tal como a da ação Ossário impressa anteriormente é semelhante, no entanto as imagens significativas são dadas pelo mundo real e pelas imagens que essa ação envolve, diferente das imagens imaginativas como no caso de Calvino. Os fortes signos visuais como a imagem do artista, o local de intervenção, os desenhos construídos e os agentes públicos estão dados desde a elaboração intelectual da ação, antes mesmo de ser colocada em prática. O registro fotográfico é feito em cima dessas imagens, e posteriormente, depois que as imagens fotográficas são editadas e observadas na tela do computador, são analisadas pelo resumo desses signos visuais e suas relações numa imagem em específico, a imagem descrita acima, onde todos os elementos se interagem numa única imagem com grande potência significativa. Tanto que foi a imagem escolhida para representar a ação do artista em seu site.

Outros registros fotográficos da ação carregam significações menos amplas que a imagem em questão, são exemplos:

Figuras 13 – Projeto Ossário, 2006, Foto: Daniel Kfourri.



Fonte: internet - <http://www.alexandreorion.com/> - 17/05/2017.

A imagem fotográfica carrega em sua linguagem potência significativa, que pode ser trabalhada de forma menos ou mais ampla.

No projeto *Metabiótica*, Alexandre era ao mesmo tempo autor das pinturas no muro e fotógrafo, lembra-se que nesse projeto o objeto fotográfico é de maior importância que a ação no espaço. Já no projeto *Ossário*, Alexandre se transforma em ator da ação que é registrada em fotografias por Daniel Kfourri.

O também paulistano Daniel Kfourri, nascido em 1975, se dedicou ao trabalho de designer gráfico entre 1994 e 2000, em 2001 cursou fotografia num curso livre e a partir daí passou a trabalhar como fotógrafo para o mercado editorial. Publicou em revistas da Editora Abril, jornal Folha de São Paulo, agências de notícias internacionais, Nike, The New York Times, Greenpeace, entre outros.

Durante a carreira ganhou os prêmios internacionais World Press Photo em 2010, POY Lantin America em 2001 e Grand Prix Photo Saint-Tropez em 2016, uma carreira voltada ao fotojornalismo. É na linguagem do fotojornalismo que as imagens da ação de Alexandre Órion, *Ossário*, são registradas.

Por não se tratar de uma ação de vandalismo, por vários dias o artista pode atuar no túnel e a documentação fotográfica também teve ricas variações de ângulos, próximos, distantes, inclusive da limpeza realizada pela prefeitura assim que toda a extensão do túnel foi desenhada.

Ossário é uma clara denúncia ao descaso das instituições públicas com a manutenção da cidade, apontando a poluição do trânsito e a associação dessa poluição com a signo imagético da caveira. Também é uma forma sutil de apresentar a falta de tato dos agentes públicos com a ação proposta. Ao descobrir que se trata não de uma pintura, mas de uma limpeza, os policiais acostumados a lidar com situações de vandalismo se mostram sem reação. Não se pode prender alguém que está limpando o patrimônio público a muito tempo abandonado pela manutenção.

Olho da Rua - Autoria desconhecida

No ano de 2013 a cidade de São Paulo foi cenário de um movimento popular que a muitos anos não acontecia com tamanha dimensão. Após o aumento do custo das passagens de ônibus e metrô, um grupo de estudantes denominado Passe Livre inicia uma série de protestos de rua para exigir a gratuidade do transporte público coletivo da cidade ou ao menos a revogação do aumento da passagem que havia passado de R\$ 3,00 para R\$ 3,20.

Muitos estudantes que não faziam parte do grupo organizador passaram a acompanhar e se tornaram adeptos das passeatas. Os protestos tiveram aumento de volume e ganharam uma dimensão que levou o Estado a liberar o uso da força de repressão violenta por parte da polícia. Uma fotografia publicada na capa do Jornal Folha de São Paulo do dia 14 de junho de 2013 serviu de catalizador para que essa série de protestos ganhassem ainda mais força, a imagem de um jovem casal sendo violentamente atingidos pelo cassetete de um policial levou ao debate público o abuso do Estado em resposta a uma reivindicação popular que acontecia de maneira não violenta.

Figura 14 – Policial bate em casal de manifestantes, 13/06/2013, Foto: Eduardo Anizelli



Fonte: internet - <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/05/1458969-relembre-em-7-atos-os-protestos-que-pararam-sp-em-junho-de-2013.shtml>

Depois de semanas de crescentes protestos o Estado e a Prefeitura da cidade anunciaram a revogação da mudança do preço da passagem, retornando ao valor anterior e anunciando a gratuidade do transporte para estudantes. Mas não sem deixar em nossa memória e no corpo de algumas pessoas a marca da violência desumana e anti-civilizatória empregada na repressão de reivindicações populares, mesmo que essas sejam feitas de forma não violenta.

A marca deixada no corpo do fotógrafo Sérgio Silva, que registrava o combate, foi feita por uma bala de borracha em direção ao seu rosto, que o deixou cego do olho esquerdo. Esse fato gerou debate na imprensa por se tratar de um de seus profissionais e por este ser atingido no olho. Existe uma determinação no comando da polícia impedindo seus agentes de disparar balas de borracha na direção da cabeça de pessoas. Surpreendente, ou não, foi a sentença do juiz que analisou o pedido de indenização aberto pelo fotógrafo contra o Estado, que o negou, justificando que o profissional, assim como todos os demais presentes, ao estarem no local assumiam o risco de serem feridos. A sequência injusta desses acontecimentos foi o motivador da ação poética no espaço público denominada “Olho da Rua”.

No dia 6 de outubro de 2016 o canal de notícias alternativas Mídia Ninja publica em sua página no site de rede social Face Book uma postagem com um vídeo de produção própria com 2 minutos de duração onde uma intervenção poética acontece no local onde Sérgio Silva teria levado o tiro com bala de borracha que o deixaria cego.

O vídeo mostra uma equipe de seis pessoas encapuzadas se deslocando até o cruzamento da Av. Consolação com a Rua Caio Prado, na região do centro de São Paulo. Enquanto o semáforo está fechado o grupo cola um cartaz com a figura do rosto do fotógrafo baleado no asfalto e antes da abertura para a passagem dos carros é jogada um balde de tinta vermelha sobre a imagem, em cima do olho que foi alvejado. Assim que o semáforo abre os veículos passam por cima da imagem e da tinta vermelha, espalhando uma grande mancha vermelha pelo asfalto com seus pneus.

A intervenção acontece na luz do dia e tem como motivo a mensagem sobre a agressão sofrida pelo fotógrafo naquele mesmo local pela Polícia Militar.

O anonimato da autoria da ação é uma questão que a leva para longe de interesses específicos das instituições artísticas. Apesar de ser uma ação poética no

espaço social, uma linguagem que é usada por artistas que expõe trabalhos em galerias e museus, tal ação parece não ter o objetivo de se vincular ao meio artístico oficial.

A autoria do vídeo é creditada a Mídia Ninja, uma equipe de jornalistas que tem o objetivo de trazer a visão dos autores de protestos pelas mídias digitais, eles acusam as mídias tradicionais de repressão ideológica ao manipular fatos e transmitir pelos seus canais de grande audiência uma visão elitista dos fatos.

Enquanto seis pessoas realizam a ação, duas pessoas registram em vídeo essa ação de perto, uma terceira o faz de longe, do alto de um prédio em que se tem uma visão ampla da ação. Aos três responsáveis pelo registro é atribuído o crédito como “Mídia Ninja”, já aos seis autores da ação não existe registro de autoria, nem de forma individual nem como grupo.

O registro dessa ação poética no espaço social é feito apenas em vídeo, publicado na página da Mídia Ninja no Face Book e alguns poucos dias depois publicado na página de vídeos You Tube.

A página de notícias mantida na internet sob o título de Catraca Livre, responsável por publicar eventos culturais gratuitos ou de baixo custo na cidade de São Paulo, realiza um artigo sobre a intervenção e ilustra a postagem com o link para o vídeo e dois frames extraídos desse vídeo.

É sobre a postagem no site Catraca Livre que se debruça a reflexão teórica da presente pesquisa sobre a ação poética “Olho da Rua”.

Temos uma mensagem decodificada em uma linguagem originária a poética da ação efêmera intervindo no espaço social, onde a mensagem comunicacional está pautada pela agressão que o fotógrafo sofreu ao registrar um evento de manifestação popular. Em segundo lugar temos o registro em vídeo feito por uma equipe com quatro câmeras diferentes, numa linguagem jornalista/documental de captação e edição. Em terceiro lugar existe a publicação sobre essa ação por um site de notícias, que escreve um breve texto a respeito do acontecimento, publica o vídeo e por fim extrai desse vídeo dois frames para ilustrar a reportagem.

Vivemos na era da informação digital. Lucia Santaella define a imagem numérica como a imagem pós-fotográfica, aquela que permite manipulações de diversas naturezas, transformando o sistema de imagens digitais num sistema dinâmico. Imagens

produzidas numericamente, fotografias escaneadas, renderizadas, se traduzem na linguagem matemática e numérica dos computadores, a imagem se torna maleável na linguagem computacional.

O que nos autoriza a falar em uma era pós-imagem, que se caracteriza mais propriamente por seu caráter hipermidiático. Esta era engloba o universo fluido e sempre mutável que existe dentro do computador e as conexões que ele possibilita em um mundo interativo.

Na hipermídia, o texto, o desenho, os gráficos, os diagramas, os mapas, as fotos, os vídeos, as imagens geradas computacionalmente, e o som e os ruídos mesclam-se em hiper-sintaxes híbridas e sem fronteira definidas. As implicações dessas mudanças precisam ser pensadas, pois está se tornando cada vez mais irrelevante tratar esses híbridos de modo atomizado, como se fossem realidades discretas. No passado, tratava-se de mídias distintas. Todavia, a compreensão histórica do presente e do futuro está exigindo um novo tipo de ponto de vista reflexivo que as conjugue. (Santaella, 2005, p. 62-63)

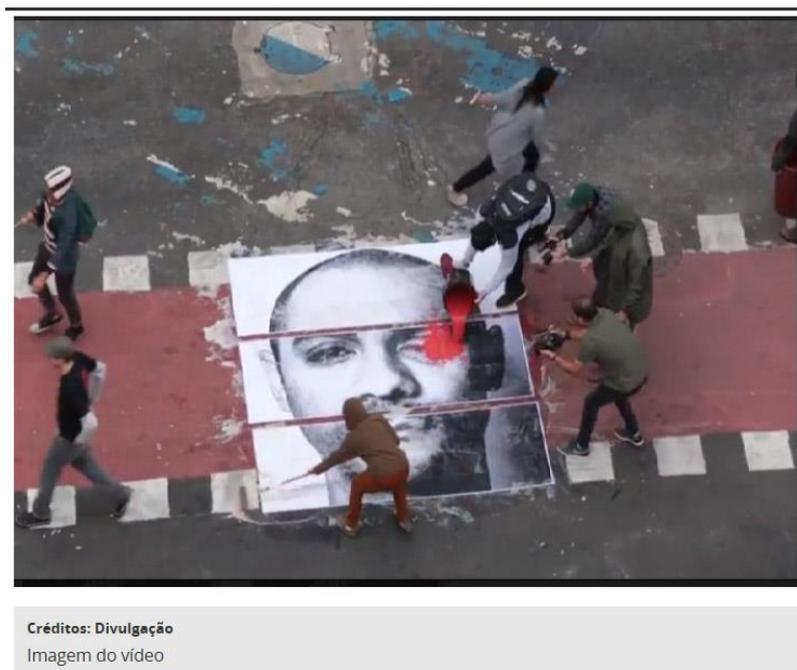
As linguagens da fotografia e de vídeo carregam semelhanças e diferenças entre si. Apesar do vídeo ser uma imagem em movimento acompanhada de som (a linguagem audiovisual), seus movimentos partem do princípio de se constituírem pela exibição de diversas imagens estáticas em sequência. Como diversas fotografias que ao serem exibidas em velocidade e em sequência criam a ilusão de vermos uma imagem em movimento. O que de fato é, ao driblar a nossa percepção ótica com a alta velocidade das imagens sequenciais.

Ao retirar dois frames do vídeo o que o site apresenta são fotografias, não aquelas feitas por uma câmera fotográfica, aquela única exposição realizada ao disparar de um click, mas a extração de frames de um vídeo. Lembrando que essa ação se deve ao fato da notícia, estarem dispostas em uma mídia de comunicação digital, onde essa transformação de linguagens se mostra coerente ao sistema de comunicação ágil do qual a linguagem digital tornou viável.

Ao extrair esses frames o editor responsável realizou o papel do fotógrafo ao escolher o momento exato do vídeo que lhe interessa. A linguagem fotográfica está presente na escolha do enquadramento e da luz pelo operador da câmera de vídeo, aquele que faz parte da equipe de captação da ação e que está diretamente ligado ao registro da ação, já outra especificidade da linguagem fotográfica está presente na

escolha do frame pelo responsável da postagem do site Catraca Livre, que não está ligado diretamente com a ação ou com seu registro primeiro. No entanto é a partir desse primeiro registro em vídeo que é extraído os frames, que na publicação do site se apresentam como fotografias.

Figura 15 – Intervenção “Olho da Rua” Foto: frame de vídeo/Mídia Ninja.



Fonte: internet - <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/grupo-faz-protesto-para-relembrar-fotografo-que-perdeu-um-olho/> - 17/05/2017

A imagem estática, extraída como uma fotografia do vídeo, retrata o momento decisivo da ação poética, aquele em que o balde de tinta vermelha é jogado sobre o olho da imagem que representa o rosto do fotógrafo Sérgio Silva, sendo esse momento uma representação poética do momento em que a bala de borracha atinge o olho do fotógrafo, acontecimento motivador da ação.

A possibilidade de extrair o frame de um vídeo para ilustrar a reportagem é um recurso estratégico da linguagem jornalística da internet. Já que o leitor do site pode escolher não assistir ao vídeo por já tomar contato com imagens estáticas chave que registram a ação, ou através dessas “fotografias/frames” se motivar a assistir ao vídeo. A rapidez em atingir a mensagem também pode ser motivadora do uso do frame, assim

como incluir os internautas que possuem internet de baixa velocidade ou de baixo limite de transferência de dados ao momento chave da ação.

Na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa a eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa a programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana. (Flusser, 2002, p. 43)

Ao analisar a palavra fotografia na citação acima, para além da imagem fotográfica, mas sim como o próprio Flusser defende, um aparelho tecnológico que codifica imagens e programa a sociedade para que permita seu autodesenvolvimento, o da máquina, podemos encarar a produção do vídeo da ação “olho da rua” como a intenção humana de eternizar o ato registrado, de maneira anônima, enquanto a hibridização das linguagens digitais em transformar o vídeo em fotografia para alimentar um site digital de notícias pode ser encarado como o desenvolvimento da máquina imagética tecnológica, as intenções do fotógrafo e do aparelho.

As imagens tecnológicas como a fotografia e o filme surgiram pela via analógica, por meio de interações químicas. Já as invenções eletrônicas possibilitaram a invenção de mídias como o telégrafo, rádio, televisão e mais recentemente a internet. Essas mídias são capazes de exibir mensagens em linguagens de diversas naturezas, entre elas as imagens, que se adaptam a cada uma dessas mídias de formas específicas, assim como apontado no caso acima, do vídeo que pode se transformar em frame fotográfico numa reportagem publicada pela internet.

Duas questões que não aparecem nas outras obras tratadas nesta pesquisa são os nortes da linguagem atuante no trabalho “Olho da Rua”, a estrita relação da obra com as comunicações digitais e o anonimato da autoria. O que aponta uma tendência contemporânea de luta política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas vezes as pessoas observam injustiças, incoerências e se veem despidas da possibilidade de embate com as instituições de poder. O recorte das poéticas do espaço apresentado nesta pesquisa mostra como através delas e de seus registros fotográficos artistas estabeleceram posições comunicacionais de forma pacífica e inteligente, demonstram que a poética artística é seu caminho de discussão, não em assembleias ou em discursos televisivos, mas na rua, no espaço social comum.

A padronização da sociedade saiu das tradições e crenças de diversas regiões do mundo anterior a revolução industrial, para as ondas do rádio, sons e imagens da tv, dos computadores e dos smartphones, tão adequados a nosso tempo e vocabulário.

Desde que os humanos se comunicam, utilizam das linguagens de diversas formas, imagens, sons, texturas mentais de ação frente aos estímulos internos e externos. Os aparatos de comunicação e o conteúdo dessas mensagens são amplos e a comunicação realizada em ações poéticas no espaço social em relação aos seus registros fotográficos se assentaram na pesquisa ao discutir cinco casos que aconteceram no Brasil.

Nossa sociedade se encontra padronizada, tem espaços para o ser individual, é um aparato econômico e cultural externo frente a esse ser que é capaz de modifica-lo poeticamente nos casos exemplificados, registrados por relatos textuais e fotográficos.

Quebrar o padrão de vestimenta como Flávio, em busca de uma transgressão que nos leve a uma nova cidade, do intelecto e de seus estudos. Viveu a cultura global da Europa em sua formação, viajou o mundo e de volta se expressou em diversas linguagens em seu contexto histórico e social. A evolução pessoal e social, como ele pregava, necessita de uma ruptura com os padrões culturais externos, como o livro Filosofia da Caixa Preta de Vilém Flusser aponta que o verdadeiro fotógrafo modifica o aparelho, enquanto os que usam o aparelho da forma que ele se apresenta são seus meros funcionários.

A sociedade contemporânea, resultado dos recentes processos do capitalismo, industriais e culturais no século XX, vive sob função da economia e da cultural, meios eletrônicos de comunicação, produtos de uma cultura que protesta por melhores

condições de vida e ficam cegas pela agressão do estado militar, jurídico, político e econômico, mal se preocupam com a sujeira de seus espaços, que parece ser uma auto-denúncia de sua má organização. A poética é pacífica, aponta, intriga, pede para ser registrada nos exemplos fotográficos e discutidas posteriormente.

Também temos na observação poética ou estética do cotidiano uma maneira de construir debates, transformar realidades:

Podemos deparar com o estético a qualquer hora, em qualquer lugar e qualquer que seja a função extra-estética que o objeto possa cumprir juntamente com sua função estética. Temos consciência de que se trata de um enfoque universal, em virtude do qual admitimos que podemos nos comportar esteticamente com objetos que em outros tempos, dadas as suas funções primordiais e os lugares em que as exerciam, não suscitavam esse comportamento que corresponde à sensibilidade moderna e, principalmente a contemporânea. (Vázquez, 1993, p. XV)

Além da estética dos objetos apontado na citação, existe a estética das ações poéticas no espaço, seus registros fotográficos. Destacamos a poética de artistas em suas ações questionadoras dos padrões sociais, que abrange em sua elaboração a preocupação com o registro fotográfico, esse por ser uma nova linguagem pode comunicar de acordo com suas especificidades.

A autoria da elaboração intelectual das ações foi a maior linguagem discutida nos exemplos, os artistas organizaram os registros fotográficos apesar de não serem seus autores, mas atores numa encenação poética no mundo real. A linguagem do autor da fotografia tem sua importância subordinada a ordem da ação poética e assim uma hibridização de linguagens e autorias se mesclam e transparecem nas imagens fotográficas desses casos.

Entre o que pensamos e o que expressamos existe um grande espaço de tradução não exata e o expressado acaba por ser um resquício que pode ser interpretado de diversas maneiras. Podemos enxergar no depoimento de alguns dos autores que a ação poética faz parte de sua vida, de suas ações cotidianas e por vezes uma obra/ação poética é elaborada e gerenciada para levar ao público a noção de uma mensagem, nos exemplos mensagens críticas a padrões de retrocesso da sociedade.

Nesse caso, nem a arte se reduz a seu lado estético, já que se encontra unida por múltiplos fios a outras esferas da vida humana (a moral, a religião, a política etc.), nem a arte inteira cabe nos moldes de uma única arte: a clássica. (Vázquez, 1993, p. 17)

O modelo cartesiano é válido para muitos estudos e conhecimentos humanos, no entanto a poética das linguagens é criada a cada obra, cada linguagem se adequa de maneira específica a poética e a mensagem trabalhadas pelo artista e sendo assim mais ligada aos estudos interdisciplinares que submetida a um modelo de estudo específico.

O mundo contemporâneo teve de se adequar a arte que saltou das molduras e dos pedestais e veio andar por entre nós e de tão adequada a esse espaço real efêmero se aprisionou novamente em registros fotográficos, mas pela boa causa de perpetuar uma discussão de ação no mundo real.

Podemos considerar essas obras não como um objeto, mesmo o fotográfico, mas sim a ação de intervenção num meio social.

A ação poética efêmera é usada para atingir o público, o corpo social. Não ao entrar em uma galeria ou museu, ao abrir um livro, mas ao adaptar poeticamente uma ação a estrutura social, onde o que está sendo discutido são ações intimamente ligadas a processos de acontecimentos da sociedade.

No caso de Carvalho ao questionar uma cultura da vestimenta num clima tropical, de olho em mais mudanças necessárias a uma sociedade mais evoluída, no caso de “Olho da Rua” questionar a violência policial frente a sociedade, a repressão sobre reivindicações sociais frente a estrutura governamental.

Esta pesquisa procurou desvendar a fotografia que registra um tipo de ação artística efêmera no espaço social, um apontamento interdisciplinar que nos coloca em contato com a necessidade de integração da linguagem fotográfica com o que ela registra, a linguagem efêmera de intervenção no espaço social.

Ao observar a fotografia do projeto cédula, realizada pelo fotógrafo Pedro Oswaldo Cruz, vemos uma espécie de linguagem publicitária, que tenta nos vender uma imagem idealizada do que foi a intervenção “inserção em circuitos ideológicos – projeto cédula” e não um registro documental da intervenção acontecendo no mundo real. Sendo assim, nesse registro fotográfico, temos a criação de uma nova imagem a partir do conceito do processo da obra. A linguagem fotográfica em uma vertente publicitária

é processo de criação além da linguagem de intervenção, resulta numa imagem conceitual que lembra, de longe, a ação de inserção criada por Cildo, mas que incentiva outras pessoas a realizar ações parecidas.

Quando a fotografia se trata de um registro de obra ação efêmera no espaço, a busca de uma única imagem que carregue uma significação mais ampla do que se registra é uma forma de hibridização de linguagens, onde a ação poética efêmera se vale das significações implícitas no registro fotográfico para se mostrar com mais eficácia. Mesmo assim muitas vezes a imagem necessita de um suporte teórico maior, como o apoio de uma linguagem verbal escrita para complementar as informações contidas nas imagens, que mesmo amplamente significativas não são o suficiente para representar a ação poética no espaço em sua totalidade.

Apontamos a necessidade de interligar a linguagem da ação resumida no maior número de significações da linguagem fotográfica, numa tentativa de adequar as duas linguagens para efeito de melhor compreensão da ação ao olhar um fotograma específico, significativo, que através da linguagem fotográfica demonstre melhor as mensagens da ação efêmera.

O caso da ação “New Look de Verão” de Flávio de Carvalho, “Trouxas Ensanguentadas” de Artur Barrio e “Ossário” de Alexandre Órion são exemplos de como a busca de um fotograma único pode ajudar o processo de compreensão da ação através de uma única imagem. Além de experimentar a eficácia significativa que uma imagem fotográfica pode apresentar.

Um olhar técnico sobre a ação “Olho da Rua”, de autoria desconhecida, traz em seu exemplo as diversas vertentes pelas quais a linguagem digital se desdobra em suas possibilidades, uma superfície virtual pela qual diversas linguagens técnicas se transformam, mesclam, mudam e mostram como é volátil o universo oferecido pela informática. Já o olhar sobre o conteúdo da ação demonstra que apesar da evolução tecnológica que experimentamos no início do novo milênio, a sociedade dessa época ainda se mostra atrasada, violenta e forçada a uma padronização de acordo com repressões econômicas e do Estado.

Essa pesquisa traz uma leitura técnica sobre fotografias que registram um assunto específico, mas além disso demonstra o sucesso de atividades poéticas em

estabelecerem posição transgressiva e pacífica frente a incoerências e padronizações, muitas vezes violentas ao indivíduo no meio social.

Em certos momentos do texto existe uma espécie de incentivo ao leitor olhar e agir na vida de forma poética. Em sua essência a poética se constrói ao subverter padrões de linguagem e pode ser caminho aos que queiram desviar das condutas padronizadas e estabelecidas socialmente, muitas delas nocivas a evolução individual e social do ser humano.

Os estudos interdisciplinares estão sendo encarados como uma necessidade dentro da academia. O mundo só pode ser entendido de maneira ampla em sua pluralidade e a presente pesquisa se materializa no âmbito da comunicação como vertente disciplinar pelo viés da fotografia como mídia, discutindo a arte contemporânea que se expressa no corpo social por interferências poéticas que questionam, agem, se expressam como ações que são registradas por fotografias.

Apesar da importância da fotografia, do registro das ações, vale lembrar que elas servem como um documento de algo que aconteceu. Assim como Artur Barrio defende que as fotografias são meros registros do que realmente importa, a ação poética no corpo social, será válido lembrar que toda essa pesquisa, os registros dessas letras e imagens terão maior eficácia caso se transformem em motivadores de ações poéticas, de leituras poéticas do espaço e tempo que habitamos, na esperança de catalisar movimentos de transformação frente a padronizações que tem por objetivo inibir as capacidades humanas frente ao desenvolvimento da máquina mercanti.

REFERÊNCIAS

- ARTUR BARRIO. Organização Ligia Canongia. Modo Edições. 2002.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIACHIRI, R.; PERSICHETTI, S.; SANTOS, M. Semiótica peirceana e recepção: algumas bases conceituais e metodológicas a partir do conceito de experiência colateral. **Revista Líbero**, n. 37, jan./jun. 2016.
- COELHO, C. N. P. Cultura, arte e comunicação em Guy Debord e Cildo Meireles. **Revista Líbero**, n. 33, jan./jun. 2014.
- COELHO, C. N. P. Indústria Cultural e sociedade do espetáculo: a dimensão política da crítica cultural, **Revista Líbero**, n. 37, jan./jun. 2016.
- DAHER, L. C. **Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo**. São Paulo, Projeto Editores, 1982.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, T. **Depois da Teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FERRARA, L. D. O conhecimento como dialética da imaginação. **Revista Matrizes**, ano 7, n. 2, jul./dez. 2013.
- FERREIRA, N. **As Saias de Flávio**. Revista O Cruzeiro, p. 136-138, 10 de novembro de 1956.
- FREUD, S. **O Mal-Estar na Cultura**. São Paulo: L&PM, 2010.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

KWON, M. **Um lugar após o outro: Anotações sobre site-specificity**. revista October 80, 1997; 85-110. Disponível em: <<https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2016.

LIPOVETSKY, G. e SERROY, J. **A cultura-mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, G. e SERROY, J. **A estetização do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

MENEZES, J. E. O. Comunicação, espaço e tempo: Vilém Flusser e os processos de vinculação. **Revista Comunicação, mídia e consumo**. V. 6, n. 15, mar. 2009.

OCTÁVIO, L. **Exposição Flávio de Carvalho**. São Paulo, 17ª Bienal de São Paulo, 1983.

OSÓRIO, L. C. **Espaços da arte brasileira/Flávio de Carvalho**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

PLATÃO. **O Sofista**. eBookLibris, 2003.

ROUILLÉ, A. **A fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo, Senac, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo, Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria Geral dos Signos**. Belo Horizonte, Pioneira, 2004.

OLHO DA RUA. In: Face Book. São Paulo: 2017. Disponível em: <<http://www.facebook.com/midiaNINJA/videos/734454973379317>>. Acesso em: 17 de Abr. 2017

OLHO DA RUA. In: Face Book. São Paulo: 2017. Disponível em: <<http://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/grupo-faz-protesto-para-relembrar-fotografo-que-perdeu-um-olho/>>. Acesso em: 17 de Abr. 2017

VÁZQUEZ, A. S. **Convite a Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1993.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>

https://www.ebiografia.com/alexandre_orion/

<http://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>

<https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Herzog